UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

MARIA APARECIDA COSTA DOS SANTOS

O Universo Hip-Hop e a fúria dos elementos

São Paulo
2017

MARIA APARECIDA COSTA DOS SANTOS

O Universo Hip-Hop e a fúria dos elementos

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutora em Educação.

Área de concentração: Cultura, Organização e Educação
Orientadora: Profa. Dra. Patrícia Dias Prado

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

37.047 Santos, Maria Aparecida Costa dos
S237u O universo hip-hop e a fúria dos elementos / Maria Aparecida Costa dos Santos; orientação Patrícia Dias Prado. São Paulo: s.n., 2017.
189 p. ils.; tabs.; anexos; apêndice

Tese (Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação. Área de Concentração: Cultura, Organização e Educação) - - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo.

1. Hip-Hop 2. Juventude (Transformação) 3. Periferia 4. Educação I. Prado, Patrícia Dias, orient.

Imagem 1 – Graffiti em papel reciclável e lápis de cor, realizado pela pesquisadora em 2015

Fonte: Arquivo da pesquisadora

SANTOS, M. A. C. **O Universo Hip-Hop e a fúria dos elementos**. 2017. 189 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

Aprovado em:_____

Banca Examinadora

Profa. Dra. Patrícia Dias Prado (orientadora) Instituição: FEUSP

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. João Batista Felix Instituição: UFT

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Prof. Dr. Maurício Pedro da Silva Instituição: UNINOVE

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Profa. Dra. Mônica Guimarães Teixeira do Amaral Instituição: FEUSP

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Profa. Dra. Marília Pontes Spósito Instituição: FEUSP

Julgamento:_____ Assinatura:_____

Para Jason.

Para a minha querida e sempre família EMEF Professor Ricardo Vitiello – docentes, discentes, gestoras e gestores, quadro de apoio, Assistente Técnico de Educação (ATE), coordenação pedagógica, educadoras e educadores da limpeza e da cozinha – um grupo que me acolheu, me ensinou e me amou.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Profa. Dra. Patrícia Dias Prado, pela paciência, orientação e por aceitar este desafio ao meu lado.

Às professoras e professores da USP, pela inspiração, formação e acolhida.

À minha banca examinadora, por compartilhar, ler e apoiar este trabalho.

Ao Hip-Hop e a todas e todos que integram este movimento, dedicando-se a ele, cotidianamente.

A Beto Teoria, Márcio Santos, Moisés Lopes, Sharylaine, Cris Ribeiro, Robsoul, Eduardo Sô, pelos momentos de conversa, pelos subsídios e enriquecimento proporcionado a mim.

À minha mãe, educadora e referência humana para mim e para outras pessoas.

À minha família amada, por quem luto todos os dias.

Ao meu companheiro, Jason, pelo seu apoio, carinho, consolo, conforto e dedicação ao nosso projeto de vida.

À Yansã! Eparrei!!

Meninas negras,

Não brincam com bonecas pretas,

Somos todos iguais

Porque você me rejeita?

(Tarja Preta)[1]

[1] Artista: Tarja Preta, música: Falsa Abolição, 2013. Sem CD de divulgação. Disponível em: <http//tarjapretarapfeminino.blogspot.com.br>. Acesso em: 12 set. 2015.

RESUMO

SANTOS, M. A. C. **O Universo Hip-Hop e a fúria dos elementos**. 2017. 189 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

O presente estudo tem por objetivo examinar e refletir sobre a natureza, a origem e a construção conceitual do Hip-Hop. Para tanto, recorreu-se à metodologia de abordagem qualitativa, valendo-se da pesquisa de campo realizada por meio de entrevistas semiestruturadas, com representantes e ativistas reconhecidas(os) do Hip-Hop e analisadas à luz da literatura acadêmica e não acadêmica (teses, dissertações, artigos, livros, revistas), além de outros materiais (documentários, filmes, palestras) produzidos sobre o Hip-Hop. Este trabalho problematiza a caracterização clássica desse fenômeno que, tradicionalmente, aponta quatro elementos como dimensões constitutivas do movimento: DJ/MC, Breaking, Graffiti e Rap. Contrapondo-se a essa descrição rígida, a hipótese desta pesquisa afirma que, por demonstrar um caráter dinâmico e recriador, esse fenômeno cultural, em seu processo histórico, gestou outras dimensões, até o momento, invisibilizadas, ou pouco discutidas pela literatura acadêmica. No processo de investigação, foram identificados outros elementos constitutivos do Hip-Hop, como as gírias, os vestuários, o Streetball e a literatura marginalizada que, assim como os demais, carregam, representam e revelam questões identitárias, políticas e ideológicas, como as étnico-raciais e de gênero, que envolvem a juventude das periferias, evidenciando um Universo em contradição, transformação e reconstrução constantes e em estreita relação com a Educação em seu sentido mais amplo. Desta forma, por sua natureza e condição dialéticas, o Hip-Hop constitui-se em processos marcados por tensões entre os avanços das novas tendências e as resistências a esses avanços, razão pela qual o trabalho foi intitulado “O Universo Hip-Hop e a fúria dos elementos”.

Palavras-chave: Hip-Hop. Elementos do Hip-Hop. Juventudes periféricas. Transformação. Educação.

ABSTRACT

SANTOS, M. A. C. **O Universo Hip-Hop e a fúria dos elementos**. 2017. 189 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The present study aims to examine and reflect on the nature, origin and conceptual construction of Hip-Hop. To do so, we used the qualitative approach, using field research conducted through semi-structured interviews with representatives and activists recognized by Hip-Hop and analyzed in the light of academic and non-academic literature (theses, Dissertations, articles, books, magazines), as well as other materials (documentaries, films, lectures) produced on Hip-Hop. This work problematizes the classical characterization of this phenomenon, which traditionally points to four elements as constitutive dimensions of the movement: DJ / MC, Breaking, Graffiti and Rap. Contrary to this rigid description, the hypothesis of this research affirms that, because it demonstrates a dynamic and recreational character, this cultural phenomenon, in its historical process, has spawned other dimensions, so far, invisibilized or little discussed by academic literature. In the process of investigation, other elements of Hip-Hop were identified, such as slang, clothing, streetball and marginalized literature, which, like the others, carry, represent and reveal identity, political and ideological issues, such as ethnic- Racial and gender, involving the youth of the peripheries, showing a Universe in constant contradiction, transformation and reconstruction and in close relation with Education in its broadest sense. In this way, by its dialectical nature and condition, Hip-Hop is constituted by processes marked by tensions between the advances of the new tendencies and resistances to these advances, reason why the work was titled "The Hip-Hop Universe and the fury of the elements".

Keywords: Hip-Hop. Elements of Hip-Hop. Peripheral youth. Transformation. Education.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Graffiti em papel reciclável e lápis de cor, realizado pela pesquisadora em 2015 02
Imagem 2 – Foto do Graffiti do I Fórum Municipal da Cultura Hip-Hop, em Boituva (SP). Autoria: Equipe Prince, junho 2014 29
Imagem 3 – Foto do Graffiti da parede lateral da Casa do Hip-Hop, em Diadema (SP), no 14º aniversário do referido espaço. Autoria desconhecida, julho 2013 39
Imagem 4 – Foto do Graffiti da parede lateral externa da Casa de Cultura de Ribeirão Preto (SP). Local do evento *Block'Out 2013*, em comemoração aos 40 anos do Hip-Hop. Autoria desconhecida, agosto 2013 66
Imagem 5 – Foto do Graffiti do grupo de rap Racionais MC's na parede de um pequeno comércio e residência localizada no Capão Redondo, São Paulo (SP), em 2014. Autoria de Eduardo Kobra 91
Imagem 6 – Foto do Graffiti na entrada do SESC Campo Limpo, São Paulo (SP), para o evento Sou Hip-Hop, SESC e Secretaria de Cultura de São Paulo (SP), autoria desconhecida, abril de 2015 111
Imagem 7 – Foto dos alunos na batalha individual no Fórum de Cultura de Rua, na EMEF de Capão Redondo, São Paulo (SP), outubro de 2014 116
Imagem 8 – Foto dos alunos na batalha individual no Fórum de Cultura de Rua, na EMEF de Capão Redondo, São Paulo (SP), outubro de 2014 116
Imagem 9 – Foto da Picape sendo preparada pelo DJ Dan Dan para a batalha de B.Girls e B.Boys, no evento *Block'Out – Original Hip-Hop*, Ribeirão Preto (SP), agosto de 2013 117
Imagem 10 – Capa do filme *Breakin'* (1984) 121
Imagem 11 – Cena do filme *BeatStreet* (1984) 121
Imagem 12 – Foto de divulgação do primeiro álbum do trio Salt-N-Pepa 122
Imagem 13 – Foto do Graffiti "Os mil olhos", na parede lateral externa da Casa de Cultura de Ribeirão Preto (SP), local do evento *Block'Out 2013*, em comemoração aos 40 anos do Hip-Hop. Autoria: Collors Crew, agosto de 2013 129

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Relação das monografias, dissertações e teses pesquisadas 41
Quadro 2 – Relação dos elementos do Hip-Hop, segundo os trabalhos analisados...59

SUMÁRIO

GALERIA DE FOTOS I **13**
APRESENTAÇÃO **14**
A CAMINHADA DO ROLÊ: CAMINHOS DA PESQUISA **30**
CAPÍTULO 1 – O QUE ANDAM DIZENDO POR AÍ **38**
1.1 Áreas acadêmicas **43**
1.2 Categorias de análise **50**
1.3 Matrizes e fontes teóricas **52**
1.4 Universos e metodologias **54**
1.5 Conceitos dos elementos fundamentais do Hip-Hop **57**
1.6 Movimento social, movimento cultural, movimento sociocultural? Como o Hip-Hop foi definido nas pesquisas **61**
1.7 Na real, o que andam dizendo por aí sobre o Hip-Hop? **63**
CAPÍTULO 2 – AS TEORIAS HIP-HOPPIANAS **65**
2.1 A origem periférica **71**
2.2 Os elementos **74**
2.2.1 Elemento: DJ (deejay – djing) 77
2.2.2 Elemento: MC (emcee – emcing) 78
2.2.3 Elemento: Breaking (B.boy e B.girl) 80
2.2.4 Elemento: Graffiti (grafiteira, grafiteiro – tag – pixo) 85
2.2.5 Elemento: Rap (rapper – rapping) 87
CAPÍTULO 3 – A GERAÇÃO HIP-HOP **90**
3.1 O conceito sobre juventude da periferia **93**
3.2 A periferia como epicentro da juventude **100**
3.3 A transformação da Geração Hip-Hop – o sujeito transindividual **104**
CAPÍTULO 4 – "AQUI SÃO VÁRIOS ELEMENTOS. CADA UM COM SEU TALENTO" **110**
4.1 "O bonde não para": a gíria e o beatbox – linguagem oral do Hip-Hop **114**
4.2 A moda do Hip-Hop **119**
4.3 Streetball – basquete nas ruas e das ruas! **123**
4.4 A Literatura Marginalizada: um novo jeito de musicar **125**
CAPÍTULO 5 – O CONHECIMENTO-AÇÃO DO HIP-HOP **128**

5.1 “Guerreiras! Desse espaço eu não abro mão” 137
5.2 “O que importa é a cor. E quem tem cor age” 144
5.3 “Revolucionário é todo aquele que quer mudar o mundo e tem a coragem de começar por si mesmo” 148
CONSIDERAÇÕES FINAIS: O UNIVERSO HIP-HOP E A FÚRIA DOS ELEMENTOS 154
GALERIA DE FOTOS II 162
REFERÊNCIAS 163
APÊNDICES 176
APÊNDICE A – Modelo do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido ... 177
APÊNDICE B – Roteiro A de entrevistas semiestruturadas 178
APÊNDICE C – Roteiro B de entrevistas semiestruturadas 179
APÊNDICE D – Legenda da Galeria de fotos I e II 180
ANEXOS 183
ANEXO A – Algumas empresas e marcas relacionadas ao Hip-Hop 184
ANEXO B – Alguns eventos educativos e de formação profissional sobre Hip-Hop 185
ANEXO C – Algumas ações de incentivo à cultura da periferia 186
ANEXO D – Algumas revistas especializadas sobre o Hip-Hop 187
ANEXO E – Alguns shows e eventos culturais do Hip-Hop 188
ANEXO F – Alguns fanzines de breaking e graffiti 189

GALERIA DE FOTOS I

FOTO 1

FOTO 2

FOTO 3

FOTO 4

FOTO 5

FOTO 6

FOTO 7

FOTO 8

FOTO 9

FOTO 10

FOTO 11

FOTO 12

FOTO 13

FOTO 14

FOTO 15

FOTO 16

FOTO 17

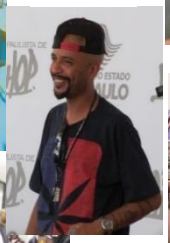


FOTO 18

FOTO 19

FOTO 20

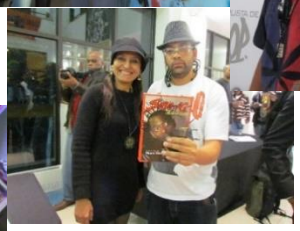


FOTO 22

FOTO 21

APRESENTAÇÃO

O primeiro contato que fiz com o Hip-Hop foi no aniversário de dezoito anos de meu irmão mais velho, Marcos, em 1980. Naquela época, com seis anos, todas as pessoas a minha volta pareciam gigantes dançarinas e dançarinos[2], com cabelos crespos e imensos e, principalmente, na minha imaginação, intocáveis por outro ser humano. Lembro-me de ouvir o som que vinha da vitrola. Uma música "suingada", cantada em inglês, com batidas fortes. Anos depois, descobri que era James Brown na "agulha". A antiga cozinha de nossa casa havia sido transformada em uma pista de dança. Todas as pessoas dançavam os mesmos passos, usando roupas que encantavam meus olhos. Lembro-me bem do fascínio que aquelas imagens me causavam e, naquele contexto, eu não tinha a menor ideia do que tudo aquilo significava ou poderia significar para mim algum dia.

Com o tempo, esta experiência ficou escondida nas minhas memórias, porém, parte daquele momento sempre esteve comigo de certa maneira. A cidade de São Paulo (SP) sempre foi minha casa. Exceto no tempo de meus estudos de graduação, em que vivi em outra cidade, durante toda a minha vida morei na periferia da Capital, mais especificamente, no Jardim Vale das Virtudes, distrito do Capão Redondo. Na adolescência, o meu mais fervoroso desejo era sair de lá para nunca mais voltar.

Em 1994, realizei este desejo ao ingressar na Universidade. Mudei para Rio Claro, interior de São Paulo, para morar em uma república estudantil com pessoas desconhecidas e que se tornaram amigas com o tempo. Foi lá, na Universidade, que comecei a descobrir minha negritude. Logo no meu primeiro ano de faculdade em Educação Física, cursado na Unesp, aquele ritmo que habitou minha infância retornou à minha vida.

Naquele tempo, uma nova e forte tendência estava chegando às academias brasileiras, o *cardio-funk*. O breaking, ou breakdance[3], já era moda entre a juventude

---

[2] De acordo com a Língua Portuguesa, ao se fazer menção a dois gêneros, a rigor, não há norma que determine colocar o masculino sempre antes do feminino. Por esse facultativo e por uma razão política de gênero, assumi a posição de dar preferência ao feminino, tal qual a atitude de Paulo Freire em seus livros posteriores à Pedagogia do Oprimido. Da mesma maneira, esta posição política foi tomada pela autora Guacira Lopes Louro, responsável por uma das obras de referência sobre as discussões de gênero neste estudo. No contexto de uma nova reestruturação política da linguagem, que a enfatiza como elemento de emancipação concebo esta mudança fundamental, também, no contexto do Hip-Hop e desta pesquisa.

[3] Breaking, ou breakdance, também conhecido apenas por break, é o movimento corporal do Hip-Hop, a dança de rua praticada em várias regiões do mundo. O capítulo 2 abordará, de maneira mais ampla, este elemento.

periférica. Lembro-me de ficar boquiaberta ao ver toda a montagem coreográfica de grupos de meninas e meninos dançando na TV brasileira e nas ruas de São Paulo (SP), porém, eu não fazia ideia da importância daquele movimento.

O *cardio-funk* ganhou adeptas(os) muito rapidamente, incluindo eu mesma. As músicas utilizadas nas aulas das academias eram uma mistura do *funk music* com *disco dance*. Neste mesmo ano, passei a integrar o grupo de dança amador universitário Contratempo, composto por colegas da faculdade. Nos ensaios e nas apresentações usávamos todo o material artístico possível para as nossas performances. Esse contexto contribuiu muito para a minha formação em diferentes âmbitos: acadêmico, profissional, político, social e cultural.

Outro acontecimento que me marcou foi a dança de rua. Em 1996, o grupo Dança de Rua do Brasil, da cidade de Santos (SP), ganhou notoriedade ao sagrar-se vencedor do campeonato de dança de Joinville (SC), deixando para trás grupos de maior prestígio (como o balé clássico) e de tradição na dança brasileira. Daí por diante, houve a expansão dessa modalidade artística no país. Começaram a surgir diferentes cursos com a temática dança de rua. Os movimentos eram diferentes, alegres, vigorosos, sem o mesmo rigor de danças mais tradicionais e, o melhor, abertos a qualquer pessoa que desejasse praticar essa nova expressão artística marcada pela inclusão dos segmentos populares, especialmente os periféricos. Encontrava, assim, o meu estilo. É que, apesar de minha experiência nos palcos, nunca pratiquei aulas de balé, o que fazia com que minha flexibilidade fosse limitada e meus movimentos desajeitados ou mais “sujos” para os padrões clássicos, como se diz em dança.

O estilo da dança e as músicas não apenas me encantavam, mas me estimulavam a desejar ser mais. Havia algo de diferente em toda aquela manifestação, ainda não entendida por mim como expressão do Hip-Hop, fenômeno cultural desconhecido até então. Percebi que a maioria das(dos) suas(seus) praticantes e divulgadoras(es) era de etnia negra e que, para além da beleza intrínseca àquela expressão cultural, destacavam-se pela “atitude”, socialmente falando. Não tinham medo, nem vergonha da sua herança africana e, por isso, assumiam-na publicamente, num contexto em que “embranquecer” era uma questão de sobrevivência.

Em 1998, já formada e desesperada, via-me atrás de um emprego em São Paulo (SP), e ansiosa para poder voltar a dançar. Porém, como frequentar uma academia de dança sem dinheiro? Não havia, nas minhas proximidades, academias

de dança em projetos sociais, ou algo parecido. Foi então que, procurando emprego em anúncios de jornais, encontrei mais do que procurava.

O Espaço Cultural Eldorado[4] estava fornecendo bolsas de estudos, com até 60% de desconto para novas alunas e novos alunos de dança, teatro e canto. As audições aconteceriam aos domingos e as aulas seriam durante a semana. Dentre as modalidades propostas, ofereciam o curso de street dance[5]. Pensei, por que não? E se eu conseguir? Imediatamente, fiz minha inscrição via telefone.

No domingo agendado fiz minha audição. Fui aprovada, consegui um bom desconto e iniciei as minhas aulas. A expectativa era ficar no "*5,6,7,8, giro, salto e ponta de pé*", como se diz no jargão da dança. Não foi nada disso. Nos dois anos em que fui aluna desta escola, apaixonei-me pelo (que eu achava que era) Hip-Hop. Com o passar do tempo, eu me redescobri como uma jovem negra e fortaleci o meu orgulho de aceitar e assumir quem eu sou. Redescobri, também, a antiga lembrança de James Brown tocando na festa de aniversário do meu irmão. Comecei a compreender o que as roupas, os cabelos e os movimentos significavam: resistência e orgulho de ser autenticamente o que somos.

Esta se tornou a razão principal que me levou a trabalhar na escola pública municipal. Sabendo que poderia estender essa experiência a outras crianças e jovens, levei estas lições comigo e, incorporando-as no currículo de minha disciplina, iniciei o desenvolvimento desse conteúdo artístico às minhas alunas e aos meus alunos, no ano de 2003. No primeiro ano de trabalho na Prefeitura Municipal de São Paulo, ministrando aulas de Educação Física para o Ensino Fundamental, na EMEF no bairro do Campo Limpo (SP) – onde aprendi muito sobre escola pública –, num certo dia, durante a aula de Educação Física, na quadra externa e descoberta, agrupei umas(uns) trinta alunas(os) e propus: " – *Que tal se dançássemos hoje?*"

Semanas depois, após muita dedicação e ensaios, este grupo fez a abertura dos jogos interescolares da subprefeitura do Campo Limpo daquele ano. No ano seguinte, transferi-me de escola, situação corriqueira naquela época, porém, levava comigo a confiança que o Hip-Hop me deu e a importância de superar o

---

[4] O Espaço Cultural Eldorado está localizado dentro do Shopping Eldorado, na região de Pinheiros em São Paulo (SP). Neste espaço são oferecidas aulas de dança, teatro, modelagem e preparação de bailarinos para musicais.

[5] Street dance, ou dança de rua, de acordo com Ribeiro e Cardoso (2011), são termos utilizados em festivais, projetos sociais, academias e escolas de dança do Brasil, englobando as diferentes vertentes e estilos gerados a partir do breaking, ou no seu mesmo período histórico.

“embranquecimento” presente na vida daquelas(es) meninas(os) da periferia, assim como esteve na minha vida.

No final do ano de 2009, candidatei-me a uma vaga no Mestrado em Educação na Universidade Nove de Julho (UNINOVE), em São Paulo (SP). De fato, não possuía nenhuma grande expectativa sobre a possibilidade de ser aprovada, pois o tema que tinha em mente talvez fosse considerado pouco acadêmico – o Hip-Hop. Felizmente, fui aceita para integrar o quadro de alunas e alunos da UNINOVE. Contudo, meu primeiro orientador do mestrado sugeriu a alteração da minha proposta inicial de pesquisa e realizei um estudo sobre a perspectiva educativa de Ferréz[6], escritor da Literatura Marginal, morador do Capão Redondo, bairro da zona sudoeste de São Paulo (SP) e integrante do Hip-Hop.

A partir desta experiência de estudo e pesquisa no mestrado (SANTOS, 2011), percebi o meu crescimento e envolvimento pessoal em relação a minha assunção como mulher negra da periferia e do Hip-Hop. Os estudos realizados sobre Ferréz, sob a orientação do Prof. Dr. Maurício Silva, contribuíram sobremaneira para que eu pudesse perceber que, apesar da minha vivência com o Hip-Hop, havia um universo por trás que se revelava muito além do que eu poderia imaginar. Razão que me fez pensar sobre as potencialidades desse fenômeno: constituir-se-ia numa ideologia periférica? Numa filosofia marginal? Num movimento social? Tudo isso? Ou mais do que isso?

Após a conclusão do mestrado, com a certeza da missão cumprida, permanecia em mim aquele gostinho na boca de que em minhas contribuições como pesquisadora ainda faltava algo a conhecer sobre as razões e causas da existência e da luta marginalizada. Naquele contexto, a escolha temática da pesquisa surgiu, assim, em certa medida, como consequência dessa história acadêmica. Mas isso é apenas uma parte do processo. Essa busca é o resultado, sobretudo, de minha experiência com esta prática cultural forjada nos quase quinze anos de trabalho escolar nas escolas públicas da Prefeitura de São Paulo (SP), trabalhando com 300 alunas e alunos por ano, em tantos projetos culturais, desenvolvendo inúmeras apresentações na escola e fora dela.

Enfim, a jornada que me move rumo à presente pesquisa é resultado do entusiasmo que sempre me contagiou e me contagia quando, no início dos anos

---

[6] Foto 21, Galeria de fotos I.

letivos, tantas alunas e alunos esperançosas(os) de vida, nesses lugares historicamente oprimidos e abandonados da periferia, invariavelmente, perguntam-me: "– *Professora, este ano tem Hip-Hop?*".

Resultado desse trabalho, dentre outros, é que, frequentemente, ex-alunas e ex-alunos aparecem na porta da escola para matarem saudades e para me dizerem que hoje vivem o Hip-Hop, seja estudando esse movimento, seja construindo coreografias na sua atual escola, seja integrando crews[7] de B.girls e B.boys, ou apenas "curtindo um som".

O que tanto fascina e liga jovens e crianças a este fenômeno cultural? Essa foi uma das questões que me mobilizaram a ampliar os meus estudos sobre a cultura da periferia.

Movida por esta busca, em 2012, após um ano sabático, candidatei-me ao doutorado em Educação da UNINOVE. Busquei apoio em antigos professores, que se tornaram meus guias acadêmicos e amigos. Fui aprovada para estudar uma vertente do Hip-Hop, o breaking, o que de fato faria muito sentido, pois este é o "meu elemento", isto é, a minha atuação nessa expressão artística. Porém, em 2013, durante o primeiro semestre do curso, eu e meu orientador, novamente Prof. Dr. Maurício Silva, percebemos que, naquele momento, essa linha temática poderia não ser suficiente para estruturarmos um objeto de pesquisa. Diante disso, buscávamos traçar novas hipóteses que pudessem sustentar uma tese inicial.

Em abril de 2013, inscrevi-me para o doutorado na Faculdade de Educação da USP. A intenção era, apenas, ser aprovada no teste de proficiência em Francês, pois poderia antecipar estes créditos na própria UNINOVE, aliviando-me deste fardo. Segui todas as instruções, entreguei o pré-projeto, enfim, realmente fui aprovada na proficiência, no meu projeto e na entrevista. Assim, mudei de "casa".

O ano de 2013 foi um período de grandes momentos de minha história com o Hip-Hop. Nesse processo de busca e investigação acadêmica, visitei vários lugares, fui à cidade de Nova York (EUA) para um congresso sobre Hip-Hop e Educação, o *Think Tank III*[8]. Conheci personalidades do movimento, como o autor Toni C. e

---

[7] Crews, como são chamados os grupos de B.girls e B.boys. O significado varia um pouco, nos EUA, crews refere-se às gangues dos anos de 1980, 1990, o termo B.boys refere-se aos breakers boys, os meninos e B.girls, breakers girls, às meninas que dançam. No Brasil, ganhou status de grupos de dança com organização e profissionalismo (LEAL, 2007).

[8] *Think Tank III 2013 – Building a Hip-Hop Education Legacy, a Global Cipher from the sheets to the classroom* – Conferência Internacional realizada pelo Hip-Hop Education Center, entre os dias 09 e 10/11/2013, na Schomburg Center for Research in Black Culture, na cidade de Nova York (EUA).

Alessandro Buzo[9], e reafirmei minhas identidades como mulher negra periférica, dançarina e pesquisadora. Descobri muito mais do que dança, música e desenho. Descobri no Hip-Hop uma essência de vida, um elemento decisivo na constituição do perfil das(dos) suas(seus) integrantes. Mapeei um universo de elementos em constante expansão, cercado por pessoas armadas de ideias, vontades, valentia e, principalmente, orgulho de ser quem são, preparando-se para ir onde for necessário.

Todo esse contexto existencial, resultante de minha experiência com a Educação e com o Hip-Hop, impulsionou-me a buscar respostas sobre esta temática, marcada que é, simultaneamente, pela complexa relação entre as dimensões sociais e culturais da Arte. Neste sentido, à medida das possibilidades, meu desejo é, com este trabalho, contribuir para a compreensão e avanço dessa expressão artística e sociocultural, de forma que ela seja, cada vez mais, acessada e compartilhada com todas as pessoas, alunas e alunos que se contaminaram por este “bichinho” da dança, da música e do desenho, num movimento de conhecer e reinventar a vida a partir das grandes, médias e pequenas periferias do Brasil e, porque não, de todo o mundo.

Se, por um lado, as minhas experiências culturais e educativas impulsionaram-me à pesquisa deste tema, por outro, fazia-se necessário buscar, para além dessas vivências pessoais, fontes e leituras sistematizadas a respeito da temática a que me propus investigar. Assim, paralelamente às leituras de obras (livros, dissertações, teses e artigos) de protagonistas e estudiosas(os) do Hip-Hop, o presente trabalho consolidou-se como objeto de pesquisa após minha participação, em novembro de 2013, no evento *Think Tank III*, ocorrido na cidade de Nova York (EUA).

Durante os três dias de debates e discussões ocorridas neste evento, dúvidas surgiram e ressurgiram acerca dos diversos temas abordados, destacando-se, principalmente, a utilização dos elementos do Hip-Hop como ferramenta e veículo educativo para populações oprimidas. Naquele instante, pude visualizar, a partir de uma nova perspectiva, em que a denúncia social e o anúncio de alternativas a essa situação expressavam-se contundentemente, a força e a fúria da música, da dança e da imagem, metaforicamente, como uma tempestade preparada a desabar em todo o seu esplendor. Desta discussão, por consequência, emergiram outras

---

[9] Toni C. (Foto 23, Galeria de fotos I), escritor, jornalista e cineasta. Co-fundador da organização Nação Hip-Hop, autor da biografia do rapper Sabotage. Alessandro Buzo (Foto 15, Galeria de fotos I), escritor, apresentador e cineasta, proprietário da Livraria Suburbano Convicto. Ambos são considerados militantes ativos e representativos do Hip-Hop brasileiro.

problematizações envolvendo as relações do Hip-Hop com o movimento social, com as questões de gênero, de etnia, de sexualidade, dentre outras.

Naquele importante debate, conferencistas e demais participantes buscavam, de alguma maneira, pensar o Hip-Hop a partir de uma linguagem única, articulando-o entre fronteiras e confirmando sua presença como uma forte vertente artística, social e educativa. Contudo, vários elementos que envolvem esse fenômeno social, como identidade e ação coletiva, estavam pouco definidos, causando confusões e mal-entendidos em muitos dos debates que ali ocorreram. Com todas essas contradições e, talvez, por isso mesmo, não posso negar a riqueza da troca de experiências que presenciei e vivenciei com diferentes integrantes, mulheres e homens do Hip-Hop, ali presentes.

Partindo dessas reflexões e dos questionamentos iniciais, e com o intuito de estruturar este estudo sobre o Hip-Hop, organizei a tese em sete partes, sendo que o primeiro momento trata, especificamente, da estruturação metodológica da pesquisa e o último, das considerações finais.

Todas as imagens apresentadas neste trabalho, as GALERIAS DE FOTOS I e II, que o abrem e o encerram, os graffitis que inauguram cada um dos capítulos, e as demais, apresentadas no interior do texto, integram meu portfólio de registros fotográficos organizado desde o início de meus estudos sobre a temática do Hip-Hop. As fotografias foram tiradas em encontros sobre o Hip-Hop, palestras e mesas-redondas das quais participei no período da pesquisa. Esses eventos foram sempre marcados pela presença de graffitis, que tinham como propósito, na minha percepção, transmitir mensagens sobre as temáticas tratadas, direta ou indiretamente, nesses encontros.

As imagens das GALERIAS DE FOTOS I e II, com personalidades do Hip-Hop ao meu lado (algumas entrevistadas e entrevistados, nesta pesquisa), inicialmente, tinham o intuito apenas de ilustrar um momento importante; contudo, com o desenvolvimento da investigação, exerceram um papel significativo na constituição das ideias desenvolvidas neste trabalho. O propósito de trazê-las aqui também tem a pretensão de causar nas(os) leitoras(es) uma sensação semelhante à que tive, a provocação de que algo significativo ocorreria naqueles eventos.

Após esta **APRESENTAÇÃO**, tanto da pesquisa quanto da pesquisadora, segue-se **A CAMINHADA DO ROLÊ: CAMINHOS DA PESQUISA**, em que apresento a estrutura metodológica deste estudo. As revisões e estudos da literatura sobre o

Hip-Hop foram realizados em dois momentos distintos: um, a partir do exame de trabalhos acadêmicos, dentro de um período selecionado; e outro, por meio da leitura crítica da produção acadêmica e não acadêmica sobre o Hip-Hop.

Considerei a produção não acadêmica aquela realizada por autoras(es) da chamada literatura marginalizada (FERRÉZ, 2009; TONI C., 2009, 2013; BUZO, 2010) e de escritoras(es) de revistas especializadas sobre o Hip-Hop (revista *Rap Nacional*, 2012, 2013 e 2014), ou de edições especiais (como da revista *Caros Amigos*, 1998 e 2005) que aparecem no ANEXO D. Além de documentários, filmes, vídeos, CDs, alguns disponíveis na internet e outros tipos de produções sobre o Hip-Hop, como palestras e eventos (alguns deles em ANEXO E), que também contribuíram como fontes desta pesquisa.

No **CAPÍTULO 1 – O QUE ANDAM DIZENDO POR AÍ**, realizo uma revisão de literatura acadêmica nacional, no recorte temporal de 1996 a 2012, a partir da leitura crítica de monografias, dissertações e teses que abordam a temática, subdividindo-o em: **1.1 Áreas acadêmicas**, no qual apresento em quais áreas de estudo o Hip-Hop foi analisado, da Psicologia às Ciências Sociais; **1.2 Categorias de análise**, no qual apresento e problematizo as categorias analíticas utilizadas pelas(os) autoras(es), na busca por fortalecer e construir as minhas próprias categorias; **1.3 Matrizes e fontes teóricas**, no qual apresento e analiso, de forma sucinta, os diferentes conjuntos de fontes e matrizes teóricas dos trabalhos analisados, com levantamento deste material bibliográfico e conceitual, fundamental para a definição das bases teóricas desta pesquisa e de meu objeto de estudo, no sentido de buscar trazer novas problemáticas e perspectivas emergentes aos estudos sobre o Hip-Hop.

No item **1.4 Universos e metodologias**, abordo os universos das pesquisas analisadas, desde grupos de rap a professoras(es) das redes públicas de algumas cidades brasileiras, assim como suas metodologias. Destaco o método etnográfico como o mais utilizado pelas(os) pesquisadoras(es), evidenciando suas proposições para as formas de coleta de dados e de compreensão do Hip-Hop como movimento, apresentando, inclusive, mapeamentos de regiões metropolitanas de São Paulo, como, por exemplo, do ABC Paulista, localizando e identificando ações do Hip-Hop.

No item **1.5 Conceitos dos elementos fundamentais do Hip-Hop**, apresento os elementos principais referidos ao Hip-Hop, presentes nestas produções e identifico algumas contradições entre as pesquisas analisadas neste sentido, que implicaram na construção do item seguinte, **1.6 Movimento social, movimento cultural ou**

movimento sociocultural?, específico para aprofundar a problematização sobre estes elementos constitutivos do Hip-Hop e meu ponto de partida para buscar compreender como o Hip-Hop foi definido nas pesquisas e como seria aqui definido.

Encerro este capítulo com o item **1.7 Na real, o que andam dizendo por aí sobre o Hip-Hop?**, com algumas considerações a respeito da formação, origem histórica e projeção do Hip-Hop reveladas pelas(os) pesquisadoras(es). Nesse contexto, também são explicitadas as categorias iniciais que, construídas no decorrer da pesquisa, tornaram-se base para as análises do trabalho: transformação, identidade, apropriação e resistência.

No **CAPÍTULO 2 – AS TEORIAS HIP-HOPPIANAS**, apresento e analiso os elementos artísticos, tanto em suas origens como em suas propostas, à luz das diferentes referências obtidas nesta pesquisa, como Herschmann (1997), Ribeiro e Cardoso (2011), Pais (2006), Kitwana (2002), Chang (2005), Rose (1994), Buzo (2010), Leal (2007), dentre outras(os), além de documentários, depoimentos, palestras[10], filmes e entrevistas realizadas por mim, e entrevistas publicadas em periódicos (que também foram utilizados em todo o estudo).

Este Capítulo 2 está subdividido em: **2.1 A origem periférica**, no qual apresento a origem seminal do Hip-Hop, primeiro como manifestação da juventude norte-americana e, depois, como parte da juventude brasileira, em meados dos anos de 1980, especificamente, na cidade de São Paulo (SP); **2.2 Os Elementos**, tema de vários estudos e reconhecidos como marcadores culturais do Hip-Hop, podem ser denominados de: música (rap e DJ), dança (breaking), desenho (graffiti) e a(o) agente (MC).

Portanto, subdividi este item 2.2 da seguinte maneira: 2.2.1 Elemento: DJ (deejay – djing), pois a música “surge” não apenas como um elemento integrador do Hip-Hop, mas como o provável primeiro elemento que gerou os demais desmembramentos, e apresento aqui sua origem e as influências na construção do deejay e da sua ação, o djing; 2.2.2 Elemento: MC (emcee – emcing), considera-se o

---

[10] Como de BAMBAATAA, Afrika (Foto 5, Galeria de fotos I). *Encontro em celebração aos 40 anos do Hip-Hop*. CEU Campo Limpo, São Paulo, 06 ago. 2013; HERC, DJ Kool; CAMPBELL, Cindy (Foto 19, Galeria de fotos I). *Evento BlockOut'! Original Hip-Hop*. Casa de Cultura de Ribeirão Preto (SP), 17 set. 2013; B.O., Max (Foto 18, Galeria de fotos I). *Encontro de Hip-Hop* – mesa de debate. VII Encontro Paulista de Hip-Hop em São Paulo (SP), 29 nov. 2014; SANTOS, Maria Aparecida Costa (Foto 8, Galeria de fotos I). O Hip-Hop e a educação – mesa de debates. *Evento Circuito da Nação Hip-Hop Brasil*. Fábrica de Cultura do Jd. São Luís, São Paulo (SP), 10 dez. 2014.

sujeito da ação, exerce a presença da narradora e narrador desta história e é fundamental para a sua divulgação e popularização no meio juvenil. A(O) MC é um importante marcador social e de resistência na construção do que hoje chamamos de Hip-Hop; 2.2.3 Elemento: Breaking (B.girl e B.boy), compreende-se que o movimento está diretamente ligado à música (não significa que não haja movimento sem música), assim como a música gera o movimento. Neste ponto da pesquisa, apresento a origem do breaking e sua constituição como integrante/produtor ativo do Hip-Hop, não apenas na execução das acrobacias, mas na importância da sua presença no fortalecimento desta dinâmica social.

A seguir, apresento o subitem 2.2.4 Elemento: Graffiti (grafiteira, grafiteiro – tag – pixo) – grafitar não é uma ação exclusiva do Hip-Hop, a arte do graffiti circula na sociedade muito antes do início desta manifestação, agindo principalmente como questionador da liberdade de expressão. Apresento neste item um pouco da sua origem e seu percurso; para finalizar, o subitem 2.2.5 Elemento: Rap (rapper – rapping) – a lírica do rap é um dos elementos do Hip-Hop mais discutidos no meio acadêmico, por trazer a linguagem oral e escrita da cultura juvenil e propor o debate direto das realidades cotidianas.

O **CAPÍTULO 3 – A GERAÇÃO HIP-HOP** foi construído a partir das reflexões apontadas por Kitwana (2002). As concepções deste autor trazem à tona a identidade sobre quem seriam as mulheres e os homens norte-americanas(os) nascidas(os) sobre este determinado momento histórico, na qual os EUA encontravam-se na luta de diferentes grupos sociais pelos direitos civis e no combate à violência entre as gangues latinas e afro-americanas.

Na busca de traçar um perfil de quem seriam as pessoas desta geração fiz uso de documentários nacionais (*Nos tempos da São Bento*, de Guilherme Botelho; *Hip-Hop em movimento*, de Márcio Brown; e outros), internacionais (*The Hip-Hop Project*, de Matt Ruskin; *Scratch*, de Doug Pray; e outras produções), filmes (*Beat Street*, 1984, de Stan Lathan e *Breakin*', 1984, de Joel Silberg), publicações em revistas não acadêmicas de circulação comercial (revista *Caros Amigos*, 1996 e 2005; revista *Rap Nacional*), dentre outras, em articulação com os dados coletados, dentre eles, advindos das entrevistas semiestruturadas com as(os) ativistas do Hip-Hop.

Discuto e proponho, neste mesmo capítulo, subdividindo-o em: **3.1 O conceito sobre a juventude da periferia**, por meio do referencial teórico do livro organizado por Sulamita Britto (1968), Luiz Pereira e Marialice Foracchi (1964), Helena Abramo

(2007), Maria Rita Kehl (2008), Mônica do Amaral (2013), José Machado Pais (2006), dentre outras(os), em uma breve discussão da construção do conceito da juventude atual. Conceito este que foi se estabelecendo por meio de caminhos tortuosos e revolucionários, além da presença e da associação da música com este segmento social.

Com o intuito de ampliar o debate sobre a juventude periférica, estabeleço um diálogo com autoras(es) e produções não acadêmicas, destacando Gilberto Yoshinaga (2014), Toni C. (2013), Alessandro Buzo (2010) e Jéssica Balbino (2010). No subitem seguinte, **3.2 A periferia como epicentro da juventude**, apresento e analiso o próprio conceito de periferia e a centralidade desse espaço geográfico para as(os) jovens. Para esse exame, dentre outras(os) autoras(es), destaco as reflexões de Juarez Dayrell (2001), com o debate das(dos) agentes rappers da periferia como determinantes na busca e construção de uma identidade social.

Encerrando este debate, concluo o terceiro capítulo com o item **3.3 A transformação da geração Hip-Hop – o sujeito transindividual**, utilizando como referencial teórico as teorias de Lucien Goldmann, discutidas por Löwy e Näir (2008), para quem o sujeito transindividual é o resultado de uma ação coletiva de outros sujeitos em comunhão, mediatizados, como neste caso, em uma dinâmica cultural rodeada por música, dança e desenho. Ações voltadas, não apenas para o ser individual, e sim em prol do ser coletivo, ao expressar os valores “espirituais” de um grupo social, alcançando um nível universal de transformação e gerando, a partir daí, uma totalidade social, somado à juventude, à periferia e à cultura, resultando na formação e transformação de todas e de todos deste segmento.

No **CAPÍTULO 4 – “AQUI SÃO VÁRIOS ELEMENTOS, CADA UM COM SEU TALENTO”**, introduzo a dinâmica do Hip-Hop em outros elementos pouco debatidos, porém essenciais na sua fundamentação. Elementos que não possuem diretamente o objetivo da expressão artística, como a música e a dança, mas voltados para questões identitárias (quem somos) e político-ideológicas (o que queremos). Para tanto, utilizo como referencial teórico as obras de Moassab (2011), Amaral (2013), Amaral e Carril (2015) e Magnani (2012).

Neste ponto, decidi por dividir este quarto capítulo em quatro itens. No item **4.1 “O Bonde não para”: a gíria e o beatbox – linguagem oral do Hip-Hop** – como referencial principal, utilizo os escritos de Preti (1984, 1997, 2000a, 2000b), que debate a questão da gíria como presença social, e de Bethônico (2013), sobre o

beatbox, tipo de musicalização pouco investigada, o que me fez recorrer a fontes digitais como o site oficial do beatboxer Fernandinho Beatbox e outros[11].

No item **4.2 A moda do Hip-Hop**, apresento algumas considerações para compreender a influência da moda e da sua presença na construção identitária da juventude integrante desta manifestação. Para isso, trago as considerações de Barthes (2009) e autoras da moda como Feghali e Dwyer (2001) e Blackman (2011). No próximo item, **4.3 Streetball – basquete nas ruas e das ruas**, apresento o basquete de rua, ou streetball, como agregador das(os) jovens da periferia, elaborado na rua, com regras diferenciadas do esporte de quadra e ao som da música produzida pelo Hip-Hop. Isto não quer dizer que o streetball surgiu com o Hip-Hop; há informações da sua prática desde o início do século XX, como será abordado.

Assim como o beatboxer, a produção escrita sobre este elemento também é quase inexistente, sendo assim, também recorri a sites da internet, como, por exemplo, a Liga Urbana de Streetball (LUSB) e a Central Única das Favelas (CUFA)[12], como minhas principais fontes de coleta de dados.

A literatura marginal ou marginalizada (SANTOS, 2011), concentrou em páginas todos os elementos acima discutidos: a força oral do rap, as batidas do DJ, a presença imagética do graffiti e a potência do breaking. Sendo assim, separei o item **4.4 A Literatura Marginalizada: um novo jeito de musicar**, dado o aumento crescente de leitoras(es) deste estilo de literatura e de escritoras(es) que possuem uma estreita relação com o Hip-Hop. Escrever já faz parte do Universo Hip-Hop há tempos, nas composições dos rappers e nos muros e paredes grafitados, e a publicação de livros era apenas uma questão de tempo e oportunidade, de acordo com Nascimento (2009). Esta literatura vem ganhando status de elemento ao promover ações e encontros em diferentes momentos na periferia e nos coletivos, como, por exemplo, nos Saraus da Cooperifa e nos Saraus do Coletivo Feminista Audácia, ambos na zona sul de São Paulo (SP). Dentre todos os elementos aqui discutidos, aparenta ser o mais recente. Para análise desta temática, utilizei como referencial Nascimento (2009) e minha dissertação (SANTOS, 2011).

---

[11] Em janeiro de 2017, quando realizei esta busca, o site oficial de Fernandinho Beatbox era <http//:www.fernandinhobeatbox.com.br>, atualmente o mesmo endereço encontra-se desativado pelo próprio artista.

[12] Central Única das Favelas (CUFA), disponível em: <http://www.cufa.org.br>. Acesso em: 15 jan. 2017. Liga Urbana de Streetball (LUSB), disponível em: <http://www.lusb.com.br>. Acesso em: 10 jan. 2017. Streetbasketball Association, disponível em: <http://www.streetbasketballassociation.net/>. Acesso em: 20 jan. 2017.

No **CAPÍTULO 5 – O CONHECIMENTO-AÇÃO DO HIP-HOP**, retorno neste ponto, ao conhecimento, apenas mencionado nos Capítulos 1 e 2. O quinto elemento, de acordo com o músico Afrika Bambaataa, fundador da Zulu Nation, tem sido objeto de debates e polêmicas no Hip-Hop. Segundo o referido músico, o conhecimento é a argamassa que mantém os outros elementos em comunhão. Por outro lado, outras(os) protagonistas do movimento, como o DJ Kool Herc, não o consideram propriamente um elemento do Hip-Hop, já que o conhecimento é inerente a toda expressão cultural.

Na busca por compreender a construção deste conhecimento como elemento, ou não, abordo alguns debates que estão presentes na relação com o Hip-Hop: a Educação, as questões étnico-raciais, as questões de gênero e de sexualidade. Para isto, dividi o Capítulo em três itens. No item **5.1 "Guerreiras! Desse espaço eu não abro mão"**, abordo a presença feminina no Hip-Hop, não como coadjuvante, ou figurante nos videoclipes, mas como foco de transformação e ação direta do Hip-Hop. Como referencial teórico, trago as reflexões de Louro (2004) e Butler (2017).

No item **5.2 "O que importa é a cor. E quem tem cor age"**, abordo as questões étnico-raciais e como esta temática se relaciona com o Hip-Hop, contrapondo algumas afirmações de que esta manifestação tem por principal objetivo, desde sua origem, o debate social sobre etnia e raça. Para problematizar tais questões, tomei como suporte teórico, especialmente, os estudos de Félix (2005, 2015), Amaral e Carril (2015) e Weller (2011).

Para finalizar a discussão, apresento o item **5.3 "Revolucionário é todo aquele que quer mudar o mundo e tem a coragem de começar por si mesmo"**, no qual analiso as concepções de Educação e de processo educativo presentes na manifestação. Para essa discussão, tenho como referências principais as obras de Souza (2011), Amaral e Carril (2015) e Freire (2005).

Nas **CONSIDERAÇÕES FINAIS**, sob o título de **O UNIVERSO HIP-HOP E A FÚRIA DOS ELEMENTOS**, ao analisar essas concepções e reflexões, situo o Hip-Hop como parte da formação cultural da juventude periférica oprimida (negra, não negra, feminina, masculina, assalariada, homossexual, lésbica, transexual), cujas origens estão vinculadas aos lugares mais desumanizados e violentos das grandes metrópoles. Nesses lugares de segmentos alternativos da juventude, encontram-se, também, resistências e buscas de superação à opressão. Neles, as(os) oprimidas(os) se agrupam, recuperam e reconstroem suas histórias, suas danças, seus cantos,

dentre outras manifestações culturais, construindo um novo jeito de assumirem o protagonismo de sua ação social e de sua educação. Transformam o universo do Hip-Hop a partir de novas sonoridades, poesias, sonhos e caminhos para uma vida mais digna.

O Hip-Hop pode vir a ser um fenômeno que supera a ideia clássica de movimento social e/ou cultural. Ele é, sim, movimento, já que não há nele dimensão estática, mas, também, um acontecimento que tomou o mundo, adaptando-se aos diversos contextos sociais. Para explicá-lo, torna-se fundamental compreendê-lo em diferentes lugares, por meio de distintos olhares e nos mais diversos processos sociais, culturais e educativos.

Finalmente, quero expressar os meus agradecimentos a minha orientadora Profa. Dra. Patrícia Dias Prado, por sua acolhida a mim e ao meu projeto de doutorado e, sobretudo, por sua preciosa e carinhosa orientação acadêmica, sem a qual este trabalho não se constituiria como tal. Agradeço também às(aos) demais professoras(es) pesquisadoras(es) que compõem a banca examinadora, Prof. Dr. Maurício Silva, Prof. Dr. João Batista Felix, Profa. Dra. Marília Pontes Spósito e Profa. Dra. Mônica Guimarães Teixeira do Amaral, pela disposição e rigor na leitura crítica deste trabalho que, certamente, contribuirá decisivamente para revelar novos caminhos da pesquisa.

Salve!

A CAMINHADA DO ROLÊ:
OS CAMINHOS DA PESQUISA

Imagem 2 – Foto do Graffiti do I Fórum Municipal da Cultura Hip-Hop, em Boituva (SP). Autoria: Equipe Prince, junho 2014

Fonte: Arquivo da pesquisadora.

A CAMINHADA DO ROLÊ: CAMINHOS DA PESQUISA

A CAMINHADA DO ROLÊ tem por objetivo apresentar e descrever os caminhos metodológicos trilhados nesta pesquisa, assim como os procedimentos utilizados para a coleta dos dados, justificando e analisando seus usos com base na fundamentação teórica adotada e a partir do aprofundamento das questões de pesquisa que foram direcionando este estudo.

Enquanto pensava sobre as principais hipóteses que conduziriam minhas pesquisas, tanto no mestrado (SANTOS, 2011) quanto agora, no doutorado, fui construindo mapas conceituais a partir das leituras realizadas, com o intuito de conhecer e refletir sobre os diferentes e semelhantes conceitos e ideias sobre o Hip-Hop, que partiam das categorias de análises, como as noções de juventude, periferia, Educação, movimento cultural e social, identidade e transformação. Como parte de um processo de construção dinâmico, as categorias relações de gênero e questões étnico-raciais passaram a compor este rol de estudo.

Deste ponto em diante, percebi que havia muitas outras questões relacionadas ao tema, porém, precisava de um questionamento central a partir do qual diferentes hipóteses poderiam surgir. Pela sua complexidade, enquanto fenômeno social, a questão elementar que emergiu foi: o que se entende por Hip-Hop? Embora, de certa forma complementares, diversas respostas emergiram, seja nas entrevistas que realizei, seja nas obras especializadas, revistas, depoimentos e documentários de agentes desse campo cultural.

Com essas considerações iniciais já definidas, e na busca por desenvolver um processo metódico de investigação, pois é fato que as pesquisas são processos dinâmicos que nos levam a outros objetos, compreendi que o meu objeto de estudo é, sem dúvida, o Hip-Hop e sua complexidade, não uma de suas vertentes e nem uma ideia, e sim o Universo Hip-Hop, necessitando uma imersão nesta dinâmica social periférica. Chamo de Universo por ser um agrupamento de pessoas com intuitos semelhantes e, neste primeiro momento da pesquisa, onde estabeleço as hipóteses e a metodologia utilizada, considerar o Hip-Hop um “movimento” seria um rótulo já predefinido e superficial.

Definido meu objeto de estudo – concepção de Hip-Hop –, delimitei a seguinte questão para ser aprofundada: o que é Hip-Hop? A partir deste ponto, apresento as hipóteses encontradas:

- Hip-Hop é um movimento social;
- Hip-Hop é um movimento cultural;
- Hip-Hop é Arte;
- Hip-Hop é um movimento sócio-político-cultural:
- Hip-Hop é um processo educativo;
- Hip-Hop é uma ferramenta para a transformação;
- Hip-Hop é cultura periférica;
- Hip-Hop é filosofia da periferia;
- Hip-Hop é uma ideologia; ou
- Hip-Hop é tudo isso! E quem sabe mais do que isso...

Como investigar um fenômeno com tantos possíveis questionamentos e diferentes respostas? Qual o caminho metodológico que melhor direcionaria a pesquisa? E outras pesquisas? Quais pesquisas já as apresentaram anteriormente?

A partir destes questionamentos e na necessidade de averiguar se a minha questão já não havia sido respondida, o primeiro momento da pesquisa foi uma revisão de literatura da produção acadêmica relacionada com as seguintes palavras-chave: Hip-Hop, Educação e movimentos sociais e culturais. Como ferramenta de busca, usei o Google Acadêmico, Scielo, Domínio Público, plataforma de Universidades públicas e privadas.

Por fim, foram encontrados, no total, 39 trabalhos, sendo selecionados apenas 23 para estudo. Este número seleto deveu-se ao fato de que algumas publicações consultadas estavam incompletas ou, embora apontadas nos links, não se encontravam disponibilizadas nas páginas.

Esta organização da revisão de literatura sobre o Hip-Hop teve como referencial metodológico os estudos de Marília Pontes Spósito (2009) e Norma Sandra Ferreira (2002), com levantamento de trabalhos de monografias, dissertações e teses publicados no país, entre os anos de 1996 e 2012, em diversos campos do conhecimento. No primeiro momento, esse levantamento ocorreu para investigar quais eram as principais temáticas publicadas sobre o Hip-Hop; no segundo, para mapear as mais relevantes concepções e categorias de análise abordadas por tais trabalhos.

A revisão de literatura acadêmica teve por objetivo encontrar diferentes definições do Hip-Hop e seus desmembramentos no segmento acadêmico. Nesse levantamento, notei que o principal elemento discutido é o rap, considerado a mais importante manifestação das ideias de igualdade e resistência do Hip-Hop. No entanto, as outras manifestações parecem não despertar o mesmo interesse acadêmico, com exceção do graffiti, que foi o segundo elemento mais encontrado neste tipo de literatura, razão pela qual recorri à literatura marginalizada, como os escritos de Ferréz, Toni C., Gilberto Yoshinaga, dentre outros.

De acordo com Eco (2009), uma tese estuda um objeto por meio de determinados instrumentos, sendo um destes a revisão de literatura. No caso do Hip-Hop, acrescento que não apenas a literatura acadêmica, mas também a literatura não acadêmica, ou marginalizada, fez-se necessária, seja em livros, revistas e fanzines (alguns deles ilustrados no ANEXO F).

Também realizei entrevistas semiestruturadas com ativistas reconhecidas(os) do Hip-Hop, como uma das fontes centrais de coleta de dados para a realização da pesquisa, acreditando, como Lüdke e André (1986), na relação de interação recíproca entre entrevistadora e entrevistadas(os), especialmente a partir de questões semiestruturadas, sem uma imposição rígida de sua ordenação, permitindo que as(os) entrevistadas(os) discorressem sobre o tema proposto a partir das suas próprias informações, num clima de estímulo e de aceitação mútua, no qual as informações fluíssem de maneira autêntica.

Inicialmente, havia selecionado dez possíveis ativistas do Hip-Hop, reconhecidas(os) nacional e internacionalmente para as entrevistas, mas destas(es), foi possível concretizar seis entrevistas ao total.

Ao longo da revisão e do estudo aprofundado da literatura sobre o tema, concomitantemente à realização das entrevistas e de suas análises, fui encontrando elementos tão importantes para a discussão quanto aqueles trazidos nas próprias entrevistas, muitas vezes, confirmando-os, ou complementando-os; em alguns momentos, até contrariando-os.

Desta forma, os dados obtidos através das entrevistas passaram a assumir um valor compartilhado de análise com a produção sobre o tema, a partir do levantamento, da revisão e da pesquisa bibliográfica contínua, assim como a coleta de dados, através de registros de minha participação em encontros, palestras, eventos e círculos de cultura sobre o Hip-Hop.

Entre estudiosas(os), militantes e artistas do Hip-Hop, entrevistei três protagonistas do movimento, antes de meu exame de qualificação da tese. Todas(os) envolveram-se, desde a juventude, com o Hip-Hop e possuem cada uma e cada um, uma trajetória de, pelo menos, duas décadas no movimento. Os primeiros entrevistados foram Márcio Santos, Beto Teoria e a entrevistada Cris Ribeiro, a partir do Roteiro A (APÊNDICE B), com questões abertas que versaram sobre como começaram no Hip-Hop, o que mudou em suas vidas ao se envolverem com ele, quais as contribuições, concepções e perspectivas para o Hip-Hop, se participam de propostas abertas sobre o Hip-Hop às comunidades, quais seus elementos no Hip-Hop, e se o consideravam um movimento social, cultural, ou outros e o porquê.

Moisés Lopez[13], convidado a ser um destes entrevistados, concedeu sua entrevista em minha casa, após um delicioso almoço preparado pela minha mãe, em julho de 2013. Na época, ele era representante e Manager do Instituto Hip-Hop Education, da Universidade de Columbia em Nova York (EUA), e estava no Brasil visitando as ações do Hip-Hop na e para a Educação em ONGs, posses e Casas de Cultura. Durante sua visita, levei-o à Casa de Cultura de Diadema (SP) e à de Ribeirão Pires (SP), onde conheci o meu segundo entrevistado, Beto Teoria.

Lamentavelmente, devido a uma falha no computador, antes de realizar a transcrição do encontro, toda a entrevista gravada em vídeo foi perdida. Infelizmente, não consegui repetir o momento. Porém, a contribuição de Moisés Lopez a esta pesquisa foi fundamental para os rumos e desenvolvimento dos estudos. O jovem de 29 anos me apresentou pessoas importantes, locais do Hip-Hop que não conhecia e uma Conferência Internacional[14], com pessoas de grande influência no Universo Hip-Hop. Deixo o registro da minha gratidão e do meu respeito por este camarada.

A segunda entrevista foi realizada com o presidente da Nação Hip-Hop Brasil, uma entidade sem fins lucrativos, voltada para as causas do Hip-Hop e para a luta da juventude negra periférica, Beto Teoria[15]. A entrevista aconteceu na sede da Nação, no centro de São Paulo (SP), no dia 6 de agosto de 2013.

No caso de Márcio Santos[16] foi um pouco diferente. Fomos apresentados por Moisés Lopez, em Nova York (EUA), no *Think Tank III*, evento já mencionado. Fiquei

---

[13] Foto 17, Galeria de fotos I.
[14] *Think Tank III,* na cidade de Nova York (EUA), em novembro de 2013.
[15] Foto 1, Galeria de fotos I.
[16] Foto 2, Galeria de fotos I

surpresa em saber que, além de ser um militante do movimento, tratava-se de um assessor do Governo Estadual de São Paulo, responsável pela pauta do Hip-Hop.

A entrevista com este assessor aconteceu em outubro de 2014, em um evento chamado Fórum da Cultura de Rua, onde as alunas e os alunos da EMEF Prof. Ricardo Vitiello, ao meu lado e ao lado da professora de Artes, Margarete, apresentaram algumas formas de cultura de rua e as suas possibilidades. Neste evento, Márcio Santos participou como palestrante. Ao final, concedeu-me sua entrevista e elogiou o evento e a iniciativa das alunas e dos alunos.

A terceira entrevista foi realizada, via Skype, com a dançarina, professora, coreógrafa Cris Ribeiro[17], em 2 de março de 2015. Utilizei do recurso do Skype devido à distância entre nós e à agenda de compromissos de ambas, pois ela é moradora da cidade de Campinas (SP) e eu residente na capital paulistana. Além da praticidade do recurso tecnológico, fiz uso de gravador de voz para garantir a integridade da entrevista.

Levando em conta meu exame de qualificação, ocorrido em abril de 2016, e refletindo sobre as contribuições da banca examinadora, decidi ampliar a realização das entrevistas semiestruturadas com outras(os) ativistas reconhecidas(os) do Hip-Hop. Também reelaborei um Roteiro B de entrevistas semiestruturadas (APÊNDICE C), que foi utilizado, então, com Eduardo Sô (B.boy), Robsoul Martins (rapper e MC) e Sharylaine (cantora).

Neste novo Roteiro B (APÊNDICE C), ampliei as perguntas já existentes no Roteiro A (APÊNDICE B), em razão da necessidade que foi surgindo a partir das primeiras entrevistas, qual seja, a de aprofundar determinados temas para melhor qualificar a coleta de dados. Uma das questões alteradas refere-se aos elementos do Hip-Hop e à forma de aprendizado destes. Sobre isso, pedi à(aos) entrevistada(os) que descrevesse(m) sobre os elementos em voga e se haveria outros elementos não tão citados.

Robsoul[18], rapper e professor da Prefeitura de São Paulo, na época em que me concedeu a entrevista era o responsável pela pasta de Questões Étnico-Raciais da Diretoria de Ensino do Campo Limpo e havia sido aprovado no concurso para Diretor da Prefeitura Municipal de São Paulo (SP). A entrevista foi na sala de reuniões da

[17] Foto 4, Galeria de fotos I.
[18] Foto 33, Galeria de fotos II.

Divisão Pedagógica da DRE Campo Limpo, São Paulo (SP), em 13 de setembro de 2016.

O quarto entrevistado, Eduardo Sô[19], vive e trabalha em Belo Horizonte (MG). A entrevista foi realizada por *whatsapp*. Eduardo Sô tem uma longa carreira como B.boy, tanto em São Paulo (SP), quando integrou o grupo Discípulos do Ritmo, como em Belo Horizonte (MG). Participou de alguns documentários, além de dezenas de palestras e workshops.

A última entrevista deu-me um pouco mais de trabalho para agendar, pois Sharylaine[20] havia acabado de concorrer a uma vaga como vereadora da cidade de São Paulo (SP). Na sua primeira incursão, conseguiu mais de 300 votos (incluído o meu), ao apresentar uma plataforma de trabalho voltado à periferia e, principalmente, à mulher. Cantora, desde os anos de 1980, Sharylaine acompanhou todo o crescimento e os conflitos internos do Hip-Hop atual. Encontramo-nos na Ação Educativa, no centro de São Paulo (SP), local onde ela trabalha e desenvolve alguns de seus vários projetos sociais.

Também utilizei, neste trabalho, das fotografias do meu próprio acervo e de diferentes imagens retiradas das redes sociais, e em páginas especializadas em Hip-Hop, distribuídas durante todo o texto, tanto como ilustração como para análise. No Hip-Hop, as imagens, seja por sua representação no graffiti, por sua expressão nos vestuários, ou pela expressão corporal na dança (e outros), também expressam diferentes conceitos e significados.

As imagens apresentadas ao longo do texto: as GALERIAS DE FOTOS I e II, os graffitis que abrem os Capítulos e outras partes importantes do texto, e demais fotos e imagens no interior do Capítulo 4 tinham, a princípio, somente um caráter ilustrativo. Esta opção se deveu a duas razões: uma, porque a imagem não constitui, em si, um “elemento”, tal como entendido no contexto do Hip-Hop; outra, pelo fato de que, um estudo sobre as imagens neste/deste movimento demandaria um trabalho a parte, no âmbito de outra pesquisa. Portanto, elas não seriam objeto de análise crítica neste trabalho, aliás, não completamente. Com o passar da leitura, as imagens e fotografias complementaram minha compreensão do Hip-Hop e a história que eu queria contar.

---

[19] Foto 26, Galeria de fotos II.
[20] Foto 25, Galeria de fotos II.

Segundo Martins (2008), as imagens nos ajudam a recorrer às nossas memórias e conhecimentos sobre tudo e todas(os), o que implica conhecer o mundo e a aparente realidade que nos rodeia. Sendo assim, as fotos aqui publicadas são, na sua maioria, pertencentes a mim, compõem meu arquivo pessoal e de minha própria trajetória no Hip-Hop, incluindo a tessitura desta tese. Portanto, as fotos das(os) entrevistadas(os), com exceção da Cris Ribeiro e Eduardo Sô (imagens retiradas das redes sociais), foram concedidas por elas(es) e realizadas nos dias das entrevistas. No caso de Sharylaine, tive dois encontros com ela, o primeiro como sua fã, em evento no centro de São Paulo (SP) e o segundo, para a entrevista, na Ação Educativa, em São Paulo (SP).

Alguns documentários e filmes sobre o Hip-Hop também foram constituindo-se fontes importantes de coleta de dados da pesquisa. Os filmes *Beatin'* e *Breakstreet*, (ambos norte-americanos e de 1984), eram constantemente citados nas entrevistas, como nos artigos, pelas(os) integrantes deste universo. Vale ressaltar que, recentemente, a Netflix, canal de internet transmitido pela tecnologia *streaming*, tem produzido, com regularidade, documentários e séries sobre o Hip-Hop. Uma delas, realizada em parceria com a Sony Productions, sob a direção de Baz Luhrmann, se chama *The Get Down*, cuja temporada se estende, até o momento, de 2016 a 2017. Outra produção é o documentário *Hip-Hop Evolution*, de Darby Wheeler e companhia, de 2016. Ambas as produções debatem o período dos anos de 1970 e 1980, apresentando um panorama histórico e de formação do Hip-Hop na periferia nova-iorquina.

Esses materiais auxiliaram na trajetória desta pesquisa não apenas nas informações sobre a origem do Hip-Hop e seus elementos, mas como subsídios para compreender esta dinâmica social de forma mais ampla e profunda, como representações do Hip-Hop que são.

Outro exemplo é o documentário *Nos Tempos da São Bento* (2010), que chegou a mim por meio de um antigo colega do breaking, o B.boy Eduardo Sô. Na época em que o conheci, início dos anos 2000, em uma festa do Hip-Hop no bairro da Vila Madalena, São Paulo (SP), não fazia ideia que aquele rapaz, que faz parte dos entrevistados desta pesquisa, havia integrado os primórdios do breaking na cidade de São Paulo (SP) e em Belo Horizonte (MG).

Esses recursos imagéticos, a partir do presente, serviram como componentes integradores de informações que, de acordo com Martins (2008), não pode ser apenas

considerado como um documento para ilustrar, nem apenas como dados a serem confirmados, já que, para esse mesmo autor, as imagens são parte constitutiva da realidade contemporânea e desenvolvem uma função dinâmica como objetos e também como sujeitos.

CAPÍTULO 1 – O QUE ANDAM DIZENDO POR AÍ...

Imagem 3 – Foto do Graffiti da parede lateral da Casa do Hip-Hop, em Diadema (SP), no 14º aniversário do referido espaço. Autoria desconhecida, julho 2013

Fonte: Arquivo da pesquisadora.

CAPÍTULO 1 – O QUE ANDAM DIZENDO POR AÍ...

O Graffiti da Imagem 3 apresenta uma jovem negra, provavelmente da periferia, segurando uma vela e olhando fixamente para um ponto qualquer. O olhar fixo da jovem expõe uma perspectiva muito comum à mulher da periferia que, a despeito do medo e da incerteza do futuro, busca ir além, seguindo os desafios da vida sem pestanejar. Como descreveu Renan Inquérito (2013, p. 27), na poesia *Sexo Forte*,

> Nove *mês* pra nascer, nove *mês* pra gerar
> Ser mulher é ter fé, resistir, superar
> Na **G**uerr**A** é nóis que enfrenta os tanque
> **R**oupa suja, vida du**R**a sem amaci**A**nte
> E ái de mim se não fossem os neurônios
> Nessa briga de silicone e hormônios.

Essa perspectiva chamou-me atenção, inspirando-me a compor este primeiro capítulo, com o propósito de verificar os olhares e abordagens de pesquisadoras e pesquisadores acerca do Hip-Hop[21]. Como afirma Amaral (2013, p. 145), fazer uma reflexão acerca da importância do Hip-Hop no mundo contemporâneo não é apenas retratá-lo como movimento estético com fortes conotações políticas, mas também como estratégia fundamental de formação para a "juventude periférica", integrante da sociedade. O intuito não é apontar equívocos ou críticas, e sim conhecer e discutir sobre os conceitos, as nuances e discordâncias sobre este tema.

Para isso, realizei um levantamento e uma revisão bibliográfica sobre o Hip-Hop (FERREIRA, 2002; SPÓSITO, 2009), com o objetivo de mapear e discutir a produção acadêmica sobre ele, em diferentes campos do conhecimento, buscando conhecer e apresentar aspectos e dimensões que vêm sendo privilegiados em diferentes épocas e lugares, suas formas e condições de produção, concepções, metodologias, categorias de análise, universo pesquisado, área acadêmica, matrizes e fontes teóricas, e os conceitos sobre os elementos artísticos de cada trabalho, separadamente, e em articulação com o conjunto de trabalhos.

---

[21] A escrita "Hip-Hop" apresentada em alguns textos acadêmicos diferem na grafia e não no conceito. Para este trabalho, utilizarei a recomendação de escrita publicada por Runell e Diaz (2007).

Para o presente estudo foram analisados trabalhos de monografias, dissertações e teses publicados no país, entre os anos de 1996 e 2012, considerando diversas áreas acadêmicas, além da Educação[22].

Como ferramenta de pesquisa utilizei sites de busca pela internet como o google acadêmico, o portal Scielo e as pesquisas do banco de dados de teses publicadas pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), além de consultas periódicas às bibliotecas digitais das universidades estaduais, federais e particulares, em âmbito nacional e internacional, utilizando como descritores as palavras-chave: Hip-Hop e Educação, Hip-Hop e movimento social, entre outras.

Ao todo, foram encontrados 39 trabalhos publicados em língua portuguesa. Desses, foram selecionados 23 para estudo integral dos textos. A maioria dos exemplares está disponibilizada em bases eletrônicas das bibliotecas digitais das universidades. Os demais, em material impresso, foram acessados na biblioteca da Faculdade de Educação e na biblioteca da Escola de Comunicação, ambas da USP/São Paulo. A seguir, uma descrição desse acervo.

Quadro 1 – Relação das monografias, dissertações e teses pesquisadas

	AUTOR(A)	TÍTULO	TEXTO ACADÊMICO	ÁREA	IES	ANO
1	ANDRADE, Elaine Nunes de	Movimento Negro Juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo	Dissertação de Mestrado	Educação	FE/USP	1996
2	SILVA, José Carlos Gomes	Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana	Tese de Doutorado	Ciências Sociais	IFCH/ UNICAMP	1998
3	DAYRELL, Juarez	A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte	Tese de Doutorado	Educação	FE/USP	2001
4	GONÇALVES, Maria das Graças	RACIONAIS MC´s: o discurso possível de uma juventude excluída	Dissertação de Mestrado	Educação	FE/USP	2001
5	GUSTSACK, Felipe	Hip-Hop: educabilidade e traços culturais em movimento	Tese de Doutorado	Educação	FE/UFRGS	2003
6	SILVA, Vinícius Gonçalves Bento	As mensagens sobre drogas do rap: como sobreviver na periferia	Dissertação de Mestrado	Enfermagem em saúde coletiva	Enfermagem/ USP	2003
7	RECKEZIEGEL, Ana Cecília de Carvalho	Dança de rua: lazer e cultura jovem na Restinga	Dissertação de Mestrado	Educação Física	EEF/UFRGS	2004
8	SIQUEIRA, Cristiano Tierno	Construção de saberes, criação de fazeres:	Dissertação de Mestrado	Educação	Educação e Ciências	2004

[22] O período escolhido, 1996-2012, deve-se ao fato de que, antes de 1996, não há registros de produção acadêmica nacional acerca da temática pesquisada; e por ser 2012 o ano em que iniciei a pesquisa e, a partir dele, teria condições de concentrar meu investimento de análise nos anos seguintes. Há, portanto, para além deste período, novas produções.

		educação de jovens no Hip Hop de São Carlos			Humanas/UFSCAR	
9	FÉLIX, João Batista de Jesus	Hip-Hop: cultura e política no contexto paulistano	Tese de Doutorado	Antropologia Social	FFLCH/USP	2005
10	RODRIGUES, Patrícia Ferreira	O Rap no âmbito das pedagogias diferenciadas: aproximando os universos escolar e juvenil	Monografia	Educação	FE/UNICAMP	2005
11	XAVIER, Denise Prates	Repensando a periferia no período popular da História: o uso do território pelo Movimento Hip-Hop	Dissertação de Mestrado	Geografia	Instituto de Geografia/ UNESP	2005
12	FERREIRA, Tania Maria Ximenes	Hip hop e educação: mesma linguagem, múltiplas falas	Dissertação de Mestrado	Educação	FE/UNICAMP	2005
13	ROTTA, Daltro Cardoso	O Hip-Hop (en) cena: problemáticas acerca do corpo, da cultura e da formação	Dissertação de Mestrado	Educação	FE/UNICAMP	2006
14	SANTOS, Rosana Aparecida Martins	Das estratégias comunicacionais às mediações produzidas por jovens - Aliança Negra Posse e Núcleo Cultural Força Ativa	Tese de Doutorado	Ciência da Comunicação	ECA/USP	2006
15	CAMPOS, Cristina Maria	Rua e Escola: o Hip-Hop como movimento porta voz dos sem vez	Dissertação de Mestrado	Educação	FE/UNICAMP	2007
16	OLIVEIRA, Ana Paula Conceição	Movimento Hip-Hop: educação em quatro elementos	Monografia	Pedagogia	FE/UFBA	2007
17	BASTOS, Ana Paula Conceição	Movimento Hip Hop do ABC Paulista: sociabilidade, intervenções, identificações e imediações sociais, culturais, raciais, comunicacionais e políticas.	Dissertação de Mestrado	Ciência da Comunicação	ECA/USP	2008
18	RODRIGUES, Gerson da Silva	Processos teatrais na periferia: no contexto do Hip Hop	Dissertação de Mestrado	Pedagogia do Teatro	ECA/USP	2009
19	SILVA, Roberta Grangel	Experimentações juvenis: nas trilhas do Hip-Hop	Dissertação de Mestrado	Psicologia e Sociedade	FCL/UNESP	2009
20	SOUSA, Rafael Lopes	O movimento Hip-Hop: a anti-cordialidade da "República dos Manos" e a estética da violência	Tese de Doutorado	História	IFCH/UNICAMP	2009
21	FONSECA, Ana Silvia Andrew	Versos violentamente pacíficos: o rap no currículo escolar	Tese de Doutorado	Multiculturalismo	IEL/UNICAMP	2011
22	FORTINI, Marcela Marques	Questões de identidade no Hip-Hop norte-americano: um estudo da banda Black Eyed Peas	Dissertação de Mestrado	Estudos Linguísticos	FFLCH/USP	2011
23	SILVA, Rogério de Souza	A periferia pede passagem. Trajetória social e intelectual de Mano Brown	Tese de Doutorado	Sociologia	IFL/UNICAMP	2012

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.
* A escrita dos elementos difere entre as(os) autoras(es), devido a diferentes concepções, porém, o significado conceitual permanece o mesmo

Em continuidade aos procedimentos metodológicos, realizei o mapeamento dos trabalhos em seis campos distintos, ilustrados no Quadro 1: autor(a), título do texto, tipo de texto acadêmico, área de estudo, Universidade/Faculdades (IES)[23] e ano

[23] IES – Instituições de Educação Superior, de acordo o Ministério da Educação (MEC), a sigla refere-se a todos as Universidades, Centros Universitários e Faculdades com cursos de graduação, pós-

de publicação. Após esta etapa, observei que os trabalhos estavam divididos em treze dissertações, oito teses e duas monografias. Há nove trabalhos em Educação, os demais foram desenvolvidos nas áreas de Ciências Sociais, Ciências da Comunicação, Enfermagem, Antropologia Social, Geografia, Pedagogia, Pedagogia do Teatro, Psicologia, História, Educação Física, Multiculturalismo e Estudos Linguísticos.

Tendo em vista estas áreas de estudo tão diversas, emergiram algumas questões metodológicas: como analisar e compreender as relações e as hipóteses apresentadas pelas pesquisadoras e pelos pesquisadores? Por que este universo foi e é objeto de pesquisa de estudo de áreas tão distintas? Quais seriam os interesses acadêmicos por esta temática? A que e a quem poderia contribuir este debate?

Mediante esta problemática e com vistas à construção de uma tese que contribuísse para o debate, primeiramente, elenquei algumas características comuns e distintas nessas pesquisas, no que diz respeito às áreas acadêmicas e às metodologias utilizadas por cada um dos trabalhos correspondentes. Cada um destes itens forneceu informações e conceitos para a construção das minhas próprias categorias de análise, avançando em novas perspectivas para a discussão.

Por esta razão, tratarei na primeira parte desta pesquisa dos elementos e das abordagens dos trabalhos selecionados, a partir de sete perspectivas, para discussão e/ou formulação de novas hipóteses; são elas: áreas acadêmicas, categorias de análise, matrizes e fontes teóricas, universos e metodologias das pesquisas, os elementos do Hip-Hop, movimentos (social, cultural e sociocultural), aproximações e distanciamentos.

1.1 Áreas acadêmicas

Os trabalhos estão agrupados em quatro principais áreas de estudo:

a) Ciências da Saúde Coletiva: Psicologia (SILVA, 2009), Educação Física (RECKZIEGEL, 2004) e Enfermagem (SILVA, 2003);
b) Ciências Sociais: História (SOUSA, 2009), Geografia (XAVIER, 2005), Sociologia (SILVA, 1998; SILVA, 2012) e Antropologia (FÉLIX, 2005);

---

graduação licenciados segundo a lei maior brasileira. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/>. Acesso em: 20 abr. 2015.

c) Linguagem: Ciências da Comunicação (SANTOS, 2006; BASTOS, 2008), Multiculturalismo (FONSECA, 2011), Linguística (FORTINI, 2011) e Pedagogia do Teatro (RODRIGUES, 2009);
d) Educação: (ANDRADE, 1996; DAYRELL, 2001; GONÇALVES, 2001; GUSTSACK, 2003; SIQUEIRA, 2004; RODRIGUES, 2005; FERREIRA, 2005; ROTTA, 2006; CAMPOS, 2007; OLIVEIRA, 2007).

Com o intuito de apresentar uma análise consistente dos trabalhos em questão, sem a intencionalidade de caracterizar um estudo sobre o Estado da Arte no tema pesquisado, já que isto demandaria uma outra tese, optei pelo diálogo entre as treze áreas em destaque, agrupando-as em quatro eixos temáticos: Ciências da Saúde Coletiva, Ciências Sociais, Linguagem e Educação.

Com relação à área de Ciências da Saúde Coletiva, apresentarei três trabalhos: Silva (2003), Reckziegel (2004) e Silva (2009), respectivamente, em Enfermagem, Educação Física e Psicologia, além das suas perspectivas para o Hip-Hop.

Silva (2003) concentrou seus estudos em identificar, analisar e discutir as mensagens sobre o consumo de drogas transcritas nas letras de rap. De acordo com o pesquisador, estas mensagens são claras e diretas, sem que haja amenizações por parte dos seus compositores, possibilitando desta maneira um melhor entendimento por parte das(os) apreciadoras(es) sobre o uso e consumo de entorpecentes.

Reckziegel (2004) desenvolve sua pesquisa analisando um grupo de dançarinos[24] de breaking da sua região, com vistas à compreensão do papel social e da formação artística presente neste tipo peculiar de dança. O seu foco, basicamente, são as questões em torno da dança e da corporeidade. Nessa mesma perspectiva, Silva (2009) procurou cartografar a “Cultura Hip Hop”, propondo a observação dos chamados “corpos vibráteis” e seu posicionamento revolucionário na sociedade hegemônica. O principal intuito era promover a troca de saberes a partir do encontro da universidade com a rua.

Silva (2003) analisou as letras de rap, Reckziegel (2004) e Silva (2009) observaram a corporeidade dos dançarinos[25] de breaking e a formação destes sujeitos atuantes, resultado de uma ação coletiva, tanto na composição e construção das letras de rap quanto na execução dos movimentos do breaking. Estas perspectivas

---

[24] Segundo a pesquisadora, o grupo não possuía integrantes do sexo feminino, apenas homens. As mulheres presentes geralmente eram suas companheiras, esposas ou mães (RECKZIEGEL, 2004).
[25] O mesmo caso anterior, todos do sexo masculino.

fazem uso de dois elementos componentes do Hip-Hop como ferramentas de denúncia de uma situação social (consumo e enfrentamento das drogas) e de resistência à visão do corpo hegemônico, marcado pelo aprendizado formal da dança ou, em outros termos, da dança formal.

Silva (1998), com sua tese em Ciências Sociais, e Félix (2005), em seu trabalho de Antropologia Social, justificam a presença do Hip-Hop nas suas pesquisas como instrumento para compreender a identidade cultural da juventude negra brasileira e dos conceitos sobre movimento social no contexto da periferia.

Sousa (2009) debate o movimento Hip-Hop por meio de um conceito identificado nas suas pesquisas de campo: a “República dos Manos”. De acordo com o pesquisador, o Hip-Hop delimitou seu espaço urbano segundo suas próprias regras de convivência e sobrevivência, criando uma república simbólica com o intuito primordial de defender os princípios que norteiam a tradição da cultura negro-mestiça. Esse movimento se constitui, dentre outras expressões, por meio de atos, projetos, costumes e valores dos seus membros. A “república” privilegia e protege a periferia e seus moradores e moradoras.

Aqui, há que se destacar que, ao falar do coletivo dessa “república”, o pesquisador não menciona a participação de mulheres, fato recorrente em vários outros momentos de suas explanações sobre o movimento, nesse contexto. Por outro lado, desde o início da segunda década deste milênio, há estudos importantes sobre a questão das relações de gênero que, mesmo invisibilizadas e silenciadas, sempre estiveram presentes na história do Hip-Hop.

Nas pesquisas de Xavier (2005), o Hip-Hop apropriou-se de espaços no centro da cidade de São Paulo (SP), como a Praça São Bento e a Praça Roosevelt, utilizados para as manifestações artísticas, dentre as quais, a música e a dança. Esta apropriação, de acordo com a pesquisadora, é uma característica de luta por visibilidade e resistência da juventude, gerando uma ação política contestadora da realidade opressora.

Reconhecido pela comunidade Hip-Hop desde a década de 1980, como o “espaço break da cidade”, a Praça São Bento foi palco para nomes importantes do movimento como Nelson Triunfo, Thaíde, OSGEMEOS, entre outros (FÉLIX, 2005). De acordo com Sousa (2009), a Praça Roosevelt foi o espaço de diversos grupos de renome no rap nacional. O local foi o responsável por agrupar a discussão sobre a temática racial, a partir dos anos de 1990, buscando conscientizar suas(seus)

participantes a respeito das questões de injustiça social, por meio de ações promovidas por suas(seus) integrantes e militantes.

Félix (2005), embasado nesta apropriação dos espaços centrais da metrópole paulistana pela juventude, destaca que a música *black* americana aterrissou no Brasil com o estilo dançante e *groove* contagiante nos bailes *blacks* promovidos pela equipe Chic Show, que ficavam em locais estratégicos, permitindo o acesso de grande parte da população afrodescendente. Os primeiros dançarinos de breaking, inicialmente apenas homens, saem dos bailes e vão literalmente às ruas na busca por um espaço adequado para praticarem os malabarismos e acrobacias mais livremente.

Sem deixar de mencionar um dos principais pontos de encontro da juventude, e principal fornecedor das novidades musicais nacionais e internacionais, a “Galeria da 24” torna-se responsável pelo som, pelas trocas de ideias e de informações, como afirma Sousa (2009).

Segundo Silva (2012), o Hip-Hop representa a realidade por meio de um discurso contestador, em busca de uma consciência social, coletiva e comunitária, apropriando-se de diferentes espaços e usando a periferia como principal lócus de sua práxis. A partir deste conceito, ao analisar as ideias do rapper Mano Brown, o pesquisador apresenta este artista como representante de uma nova safra de intelectuais formados na vida cotidiana periférica, organizados e com capacidade de desenvolver relações sociais com as classes populares interligadas pela cultura da periferia.

O espaço urbano apropriado pela juventude ativa do Hip-Hop transparece nas pesquisas abordadas como um elemento fundamental para a compreensão deste fenômeno como parte da construção da intelectualidade e de resistência. As(Os) jovens rappers arriscavam-se com algumas rimas, deejays preparavam suas primeiras bases e as(os) grafiteiras(os) apresentavam seus primeiros traços, todos e todas em busca de identidade, visibilidade e tornando-se vozes ativas e representativas na sociedade.

As contribuições das Ciências Sociais na definição do fenômeno do Hip-Hop são muito presentes nos estudos aqui examinados. A perspectiva social, em primeira análise, é a que melhor identifica os fatores que justificam a presença deste universo na periferia, organizada pela juventude e por meio de reflexões étnico-raciais, servindo de referencial teórico para outras áreas relatadas neste estudo.

Refletindo sobre a questão da linguagem, Santos (2006), em sua tese, e Bastos (2008), em sua dissertação, ambas defendidas no campo das Ciências da Comunicação, debatem perspectivas semelhantes ao abordarem o Hip-Hop como uma alternativa da juventude periférica para expressar saídas para os diversos conflitos no cotidiano. Essas manifestações cristalizaram determinadas ações positivas, propagando a ideia de renovação do espaço físico e das próprias relações sociais. Nesse sentido, Bastos (2008) acrescenta que o conteúdo sustentado pelo Hip-Hop possui um forte viés político-ideológico embasado, principalmente, no debate racial fomentado pela fala destas(es) intelectuais orgânicas(os) formadoras(es) de opinião.

Para Fortini (2011), o Hip-Hop é um gênero musical, fruto de determinado momento histórico em que a cultura assumiu o papel de propor discussões sobre gênero e raça. Segundo a pesquisadora, o Hip-Hop mantinha uma linha de debate pouco atrativa e rotineira, dando ênfase a apenas alguns elementos. Todavia, com o surgimento da banda *Black Eyed Peas*[26], estas barreiras foram progressivamente superadas, já que esse grupo expressava não apenas uma comunicação irônica e criticamente contundente, mas, em sua própria formação e proposta estética, estruturava-se de modo a desafiar os padrões masculinos preestabelecidos pelos rappers e pela forte indústria cultural.

Com uma perspectiva semelhante às pesquisas de Fortini (2011), Fonseca (2011) acrescenta a necessidade de compreender a autenticidade na linguagem do Hip-Hop, enfatizando o rap como essencial ao debate do multiculturalismo no currículo escolar. Para essa pesquisadora, apenas a música e as letras de rap são autênticas representantes da cosmologia típica africana e de seus descendentes e grupos afrodescendentes.

Rodrigues (2009) utilizou a linguagem presente no Hip-Hop para desenvolver sua dissertação de mestrado na Pedagogia do Teatro. Segundo o pesquisador, o Hip-Hop pode ser descrito como um estímulo para investigação teatral possibilitando a aproximação à identidade juvenil devido à estreita relação da juventude com a música e vice-versa.

---

[26] A banda foi formada em 1995, na cidade de Los Angeles (EUA). Composta por Will. I. Am, Apl.de ap., Taboo e Fergie, o grande diferencial é o destaque feminino na voz da Fergie e no tom irônico das músicas que, além do rap, buscam influências na música gospel, eletrônica e blues (FORTINI, 2011).

Observa-se aqui que a linguagem surge como principal eixo delimitador da investigação destas(es) cinco pesquisadoras e pesquisadores ao fazer uso dos componentes básicos do Hip-Hop, mais especificamente do rap. O discurso presente nas composições configura o Hip-Hop como uma forte e importante ferramenta de apoio educativo, concebida na periferia, fora da escola, popularizada pela juventude, com pretensões de mudança e transformação por meio da linguagem da Arte, para superar e sanar conflitos.

A partir deste ponto da pesquisa, apresento uma revisão dos trabalhos publicados na Educação. Nesta área, pelo recorte temporal de dezesseis anos – 1996 a 2012 –, foram encontrados dez trabalhos publicados, entre monografias, dissertações e teses sobre Hip-Hop.

As monografias de Rodrigues (2005) e de Oliveira (2007) foram defendidas no curso de graduação em Pedagogia (como descrito no Quadro 1).

A primeira pesquisa que aborda o Hip-Hop foi publicada por Andrade (1996)[27], seguida por Dayrell (2001), Gonçalves (2001), Gustsack (2003), Siqueira (2004), Ferreira (2005), Rodrigues (2005), Rotta (2006), Campos (2007) e Oliveira (2007).

Andrade (1996), na sua dissertação, observou a existência de um duplo processo educativo presente nas associações da juventude negra da periferia, voltado para o desenvolvimento da prática do Hip-Hop: as posses[28]. A pesquisadora relatou a presença de uma educação política decorrente das articulações e debates das demandas sociais e, ao mesmo tempo, uma educação alternativa que se processa na produção dos meios reivindicatórios do grupo observado.

Dayrell (2001) buscou, em sua tese de doutorado, desvelar as formas pelas quais a juventude da periferia supera as condições adversas cotidianas utilizando como recurso as práticas culturais do Hip-Hop atuantes na posse.

Gonçalves (2001), ao investigar as letras de rap do grupo Racionais MC's, observou que a expressão cultural da juventude negra da periferia pode subsidiar determinados recursos de resistência e de combate ao descaso da sociedade

---

[27] Dos 23 trabalhos discutidos aqui, treze citam os estudos de Andrade (1996) como principal referência bibliográfica, à disposição para consulta na biblioteca da Faculdade de Educação da USP (não há uma cópia digitalizada).

[28] Segundo Andrade (1996), as posses são associações de amigas(os) reunidas(os) em torno de um objetivo comum, fazer rap e dançar o breaking. Os locais das posses não eram exatamente espaços determinados, e sim territórios (abertos ou fechados) apropriados pelas(os) integrantes ativas(os) destes coletivos. A palavra *posse* vem de origem inglesa, significando o agrupamento de pessoas com características e práticas em comum, de acordo com Rose (1994).

hegemônica ao ser implementada no próprio espaço de educação formal. De acordo com a pesquisadora, as temáticas mais difíceis a serem debatidas na sala de aula, como a violência, por exemplo, seriam mais facilmente compreendidas utilizando a Arte no processo de ensino. A pesquisadora afirma que a Arte possibilita uma melhor interpretação dos conceitos que levam a determinadas ações negativas, a compreensão da importância da rejeição ao negativo e permite a denúncia das condições adversas de um cotidiano permeado pela falta de oportunidades.

Conforme Gustsack (2003), o processo educativo dos coletivos de Hip-Hop pode ser denominado como educabilidades. Educabilidades seriam os saberes de uma determinada cultura e de seu modo de construção, agindo de forma direta e intensa por meio das pessoas envolvidas, sem intermediários, na composição da aprendizagem das vertentes artísticas e políticas.

De acordo com Siqueira (2004), os processos educativos presentes no Hip-Hop só são possíveis por meio da compreensão pelos quais estes conhecimentos são gerados pelas(os) jovens. Para o autor, suas sistematizações devem ser abordadas dentro da educação formal. Esta troca de informações promove o debate nas comunidades, a integração dos elementos do Hip-Hop à vida cotidiana e, principalmente, apresenta possíveis soluções para os problemas da periferia.

Ferreira (2005) destaca a prática educativa por meio do contato social com outros jovens de situação semelhante, incentivando o aparecimento de agentes sociais dispostas(os) a compartilhar seus saberes com seus pares, diminuindo os conflitos, buscando o diálogo entre os diferentes, assumindo o caráter educativo de uma ação direta. Ser parte deste processo, construindo um novo fator de agregação, segundo Rotta (2006), possibilitaria a ascensão de uma educadora e um educador social, que não apenas está integrada(o) aos problemas sociais, mas está diretamente ligada(o) a eles.

De acordo com Rotta (2006), a juventude periférica estaria erroneamente à parte da sociedade e o Hip-Hop permite essa “reinserção social” por meio das suas manifestações artísticas, fato positivo para a identidade desta juventude. Contudo, o pesquisador questiona uma afirmação muito presente nos discursos e estudos feitos até o momento: a identidade negra como fator determinante na pluralidade do Hip-Hop. A identidade negra é importante e uma das principais características deste universo, segundo Rotta (2006); todavia, não deve ser considerada a única, pois

poderia gerar desconfiança em outras questões presentes na arte, como o debate sobre a presença da mulher no rap e a diversidade sexual.

As duas monografias apresentadas nestes recortes, de Rodrigues (2005) e Oliveira (2007), debatem o rap como um recurso pedagógico da educação não formal adaptável à educação formal. Para as pesquisadoras, o rap tem a vantagem de estar inserido no cotidiano juvenil e, simultaneamente, apresentar um contexto político, cultural, artístico e social, o que, nos estudos de Oliveira (2007), contextualiza e enfatiza seu caráter libertador e promissor. Os estudos de Campos (2007) complementam essas concepções acima, ao problematizar a importância do rap no viés escolar, ou “rap escolarizado”, como oportunidade de troca de aprendizado entre alunas(os) e professoras(es).

Como podemos observar, nos estudos aqui examinados, tanto nos trabalhos acadêmicos quanto nas abordagens de ativistas do Hip-Hop, há uma tendência hegemônica de se enfatizar o caráter instrumental, utilitário desse fenômeno cultural no processo educativo. Isso pode ser percebido tanto no âmbito da educação formal quanto na educação não formal. Evidentemente, por ser um produto social como toda expressão cultural, o Hip-Hop comporta uma dimensão educativa, bem como uma dimensão política, já que toda ação cultural é também política, como enfatiza Paulo Freire (2005) em seus escritos.

No entanto, a compreensão sobre esse fenômeno cultural não pode ser reduzida à perspectiva pedagógica. Como as demais expressões da Arte, o Hip-Hop constitui-se num universo em si mesmo, que será tanto mais compreendido quanto mais examinadas forem as suas múltiplas dimensões. É para ampliar essas perspectivas, contribuindo também para ampliar as explicações possíveis desse fenômeno, que este trabalho ganha sentido acadêmico e social.

1.2 Categorias de análise

Em seu conjunto, os trabalhos exploram o seguinte conjunto de noções conceituais:

a) Juventude: Andrade (1996), Silva (1998), Dayrell (2001), Gonçalves (2001), Silva (2003), Siqueira (2004), Campos (2007), Bastos (2008), Sousa (2009), Silva (2009), Rodrigues (2009), Fortini (2011), Silva (2012);

b) Movimento cultural e social: Andrade (1996), Silva (1998), Dayrell (2001), Gonçalves (2001), Gustsack (2003), Silva (2003), Reckziegel (2004), Siqueira (2004), Félix (2005), Bastos (2008), Silva (2009), Fortini (2011), Silva (2012);
c) Comunicação e Linguagem: Gonçalves (2001), Silva (2003), Ferreira (2005), Bastos (2008), Fonseca (2011), Fortini (2011);
d) Educação formal e informal: Andrade (1996), Gonçalves (2001), Gustsack (2003), Siqueira (2004), Reckziegel (2004), Ferreira (2005), Rodrigues (2005), Rotta (2006), Santos (2006), Oliveira (2007), Campos (2007), Fonseca (2011);
e) Periferia: Silva (2003), Xavier (2005), Santos (2006), Sousa (2009), Rodrigues (2009);
f) Questões étnico-raciais: Andrade (1996), Silva (1998), Félix (2005), Bastos (2008), Fortini (2011).

A partir do momento que a presente pesquisa recorreu a diferentes áreas de pesquisa para narrar seus estudos e considerações acerca da temática, foi possível identificar diferentes categorias de análises dos trabalhos. Dentre elas, destaca-se a educação, presente em dezessete trabalhos. Em seguida, em quatorze estudos, aparece a categoria juventude. Movimento cultural está presente na abordagem de treze trabalhos e movimento social aparece como categoria de destaque em seis pesquisas.

As categorias comunicação e linguagem, questão étnico-racial, periferia, espaço público, formação do sujeito social, drogas, corporeidade, escola, currículo, educação formal, informal e não formal também estão presentes em quase todos os trabalhos (Quadro 1). Categorias como movimento social e movimento cultural, em alguns trabalhos, são analisadas separadamente e, em outras pesquisas, são tratadas de maneira complementar, ou seja, o movimento cultural está diretamente relacionado ao movimento social, ou vice-versa.

No primeiro questionamento que fiz na construção do meu projeto de pesquisa para o doutorado, a questão que mais me incomodava era saber se o Hip-Hop era um movimento social ou cultural. Ao participar do *Think Tank III*, já mencionado, ao deparar-me, naquele encontro, com pesquisadoras e pesquisadores do Hip-Hop, indaguei-lhes se o Hip-Hop pode ser considerado como um movimento social ou cultural?

Infelizmente, ou felizmente, nenhuma das respostas encontradas aplacou minha curiosidade e nem pareceu consistente o suficiente para responder a minha principal questão, qual seja, o que significa Hip-Hop. A reflexão que encontrei e, em parte, conduziu meus estudos refere-se ao Hip-Hop representando um universo cultural muito mais complexo, que se movimenta sob tensões para além dos quatro elementos (rap, graffiti, breaking, MC/DJ), tradicionalmente enfatizados pelas(os) estudiosas(os) e ativistas desse fenômeno.

Ater-me às palavras de Félix (2005), que diz que pouco importa o que o Hip-Hop é, movimento cultural ou social, e sim os efeitos positivos proporcionados pela sua prática diária, ainda assim, não seria o suficiente. As conclusões das quais fui me aproximando, durante o percurso, proporcionaram-me novas indagações. Dentre elas, destaca-se uma: "a definição do Hip-Hop como movimento social ou cultural corresponde ao significado que suas(seus) integrantes lhe atribuem?". Parece-me que, tanto no âmbito acadêmico quanto no âmbito dos coletivos sociais, discutir o sentido e a identidade do Hip-Hop é tão relevante quanto observar o seu caráter pragmático, como sugere o pesquisador em questão.

1.3 Matrizes e fontes teóricas

Neste tópico, apresentarei, de forma sucinta, os diferentes conjuntos de fontes e matrizes tidas como referenciais bibliográficos sobre o Hip-Hop, utilizados pelos pesquisadores e pelas pesquisadoras. O Hip-Hop, como campo emergente de estudos sistemáticos, na definição de seus conceitos, ou como preferem suas(seus) integrantes, na definição dos seus elementos[29], foi abordado nos trabalhos aqui analisados, por meio de fontes diversas, que vão dos estudos das letras de rap às definições conceituais descritas em entrevistas concedidas pelas(os) suas(seus) integrantes ativas(os), em distintos veículos de comunicação (sites especializados, revistas, livros, dentre outros).

Na primeira metade dos anos de 1990, não havia publicações acadêmicas, em língua portuguesa, direcionadas à temática e suponho que tenha sido uma difícil trajetória para Andrade (1996) colher informações suficientes para construir seu trabalho pioneiro. Em que pese esse reconhecido pioneirismo, vale destacar que o

[29] No Capítulo 2 será realizada uma abordagem aprofundada sobre a ideia dos "elementos" no Hip-Hop.

trabalho de Andrade (1996) foi realizado, basicamente, por meio da pesquisa etnográfica, em um coletivo de Hip-Hop formado apenas por meninos. É nesse contexto que sua pesquisa, primeiro estudo sistemático do Hip-Hop, tornou-se a principal referência para os trabalhos que vieram a seguir.

Posteriormente ao ano de 1996, houve um aumento significativo nas publicações direcionadas ao Hip-Hop, tanto na literatura não acadêmica quanto na produção acadêmica. Revistas de grande circulação e prestígio, como a revista *Carta Capital*, foram utilizadas por Silva (2012) como referências em seus estudos. Desta revista mencionada, destacam-se duas edições especiais sobre o Hip-Hop, uma em setembro de 1998 – *Movimento Hip-Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto* (n. 3), outra em junho de 2005 – *Hip-Hop Hoje: o grande salto do movimento que fala pela maioria urbana* (n. 24), além de artigos publicados na revista *Veja*, no jornal *Folha de S. Paulo* e de outros publicados em periódicos de pesquisa, como *Educação e Pesquisa* (SP), *FACOM/FAAP* (SP) e *Perspectiva* (SC), referenciais para esse autor.

Félix (2005) utilizou como uma das fontes de informações a edição especial da revista *Caros Amigos*, de setembro de 1998, além de revistas especializadas no assunto e com pouca tiragem e distribuição, dentre essas, *Hip Hop em Movimento* (SP/ sem data), a *Rap Brasil* (SP/2000, 2001 e 2004) e mais uma edição especial da *Revista Raça* (SP/1996). Este material, segundo o pesquisador, permitiu-lhe adentrar em dados muitos específicos sobre a formação do público do Hip-Hop e dos conceitos estabelecidos para o desenvolvimento dos elementos, em São Paulo e em outras regiões brasileiras.

As letras de rap analisadas em doze das 23 pesquisas serviram também como material informativo, como afirma Silva (1998), que examinou uma extensa discografia de grupos de rap divulgadas entre 1990 e início dos anos 2000, dentre eles, Racionais MC’s, grupo que também tem seu trabalho analisado nos textos de Gonçalves (2001), Félix (2005), Campos (2007) e Silva (2012).

Em relação às obras literárias, foram contabilizadas 89 referências acadêmicas e doze romances da Literatura Marginal. Segundo as informações de Nascimento (2009), nas referências de Silva (2012), são citadas sete obras da Literatura Marginal. Isso se justifica porque muitos autores e autoras do universo literário marginal estabelecem estreitas relações com o Hip-Hop, além das(os) que se legitimam como integrantes do movimento. Isso ocorre por meio das manifestações artísticas presentes nesta prática, não apenas ao descrever a periferia como nas letras de rap,

mas pelo fato de conviverem diretamente com rappers, grafiteiras(os), dentre outros. Dentre as obras da Literatura Marginal que incluem ou tangenciam o universo Hip-Hop destacam-se quatro romances de Ferréz: *Capão Pecado*, de 2000; *Manual Prático do Ódio*, de 2003; *Sobreviver em São Paulo*, de 2004; e *Ninguém é Inocente em São Paulo*, de 2006 (SANTOS, 2011).

Das fontes acadêmicas, destaco os trabalhos de Silva (1998), que discute cinco publicações em língua inglesa e uma publicação em português, do pesquisador Michael Herschmann (1997), responsável por organizar oito textos de diferentes autoras(es) que tratam não apenas do aparecimento do Hip-Hop, mas discutem o caráter social presente no funk carioca. Este mesmo autor aparece como referência em mais dez estudos (DAYRELL, 2001; GUSTSACK, 2003; SILVA, 2003; RECKZIEGEL, 2004; SIQUEIRA, 2004; BASTOS, 2008; SILVA, 2009; SOUSA, 2009; RODRIGUES, 2009 e SILVA, 2012).

O Hip-Hop, no início dos anos de 1980, chegou ao Brasil via rádio, cinema e algumas poucas revistas (FÉLIX, 2005). Atualmente, com o avanço da tecnologia, a internet passou a fazer parte da vida cotidiana e das pesquisas acadêmicas. Com exceção apenas de Andrade (1996) e Silva (1998), todos os trabalhos utilizaram ferramentas de busca em bibliotecas digitais para acessarem o máximo de informações possíveis acerca do Hip-Hop e suas vertentes.

Como fundamento de qualquer estudo científico, as(os) pesquisadoras(es) utilizaram outros trabalhos acadêmicos como fontes de suas pesquisas. No total, foram dezesseis publicações, sendo:

a) quatro monografias nas áreas de Geografia, Pedagogia, Comunicação e Artes;
b) quatorze dissertações nas áreas de Psicologia, Educação, Antropologia, Geografia, Comunicação e Música;
c) oito teses nas áreas de Educação, Antropologia, Ciências Sociais, Educação Física e Comunicação.

1.4 Universos e metodologias

A pesquisa etnográfica foi a metodologia mais utilizada pelas pesquisadoras e pelos pesquisadores, sendo encontrada em nove dos 23 trabalhos em destaque.

O universo de pesquisa dos trabalhos, na sua maioria, concentrou-se em grupos de rap (famosos e não famosos), oficineiras(os) de projetos sociais, letras de músicas (Black Eyed Peas e Racionais MC's), membros ativos de associações (as posses: Aliança Negra, Posse Haussa, dentre outras), e professoras e professores da rede pública. A coleta de dados realizou-se por meio da pesquisa etnográfica nos locais de educação formal e não formal, nas posses e nas casas de cultura de diferentes regiões dos estados de São Paulo, Santa Catarina e Rio Grande do Sul, além da cidade de Salvador (BA).

Na monografia de Rodrigues (2005), a pesquisadora aplicou questionários acerca da prática de professoras(es) que introduziram o rap nas salas de aula ou em projetos educativos especiais. No caso da pesquisa de Campos (2007), a pesquisadora e professora de Português narra sua trajetória na descoberta do rap como ferramenta de ensino-aprendizagem. Nesta mesma linha de reflexão, Rodrigues (2009) relata sua experiência como profissional de teatro e iniciante na Universo Hip-Hop, agregando à prática teatral de Bertolt Brecht a linguagem conectiva juvenil do rap.

Gonçalves (2001, p. 11) optou pelo estudo de caso, justificando-o como "[...] um estudo qualitativo do conteúdo discursivo da obra dos Racionais MC's, delimitado pelas composições do grupo e constantes na discografia lançada até 1999". Para tanto, pesquisou todos os CDs lançados e ouviu atentamente as músicas, analisando o discurso de cada uma de suas rimas. Em consonância à importância deste grupo, Silva (2012) dedicou-se a estudar o rapper Mano Brown e sua intelectualidade.

Silva (2012) optou pela pesquisa bibliográfica usando, como fonte, entrevistas publicadas em mídia impressa e digital. As informações partiram de nomes, mulheres e homens do Hip-Hop, totalizando um número de 25 artigos disponíveis, que se destacam como importantes publicações, segundo as(os) próprias(os) integrantes que as citam como fundamentais para o seu aprendizado: a edição especial da revista *Caros Amigos* (n. 3, de 1998, e a n. 24, de 2005), a *Rap Nacional* (várias reportagens sobre a música e suas personalidades) e a extinta revista *Pode Crê*[30].

---

[30] Foi publicada entre 1993 e 1994, lendária revista idealizada pelo Geledés (Instituto da Mulher Negra), a revista *Pode Crê!*, oficialmente, é a primeira revista brasileira especializada em Hip-Hop de que se tem notícia. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/o-quadro-flash-black-tras-essa-semana-o-especial-das-revistas-pode-cre/#ixzz3evxNAayL>. Acesso em: 4 jul. 2015.

Seguindo por esta linha de revisão de literatura, Xavier (2005), em seus estudos sobre espaço territorial ocupado pelas moradoras e pelos moradores da periferia, na metrópole paulistana, traçou uma trajetória urbana do Hip-Hop, pode-se dizer, geográfica do seu circuito. Oliveira (2007), por meio da revisão de literatura, buscou aspectos formativos-educacionais e transformadores do Hip-Hop em Salvador (BA), dando ênfase às questões étnico-raciais, a exemplo do que fez Sousa (2009) ao refletir sobre o perfil do debate negro nas cidades de São Paulo (SP) e do Rio de Janeiro (RJ), na perspectiva do rap.

Silva (2003) analisou o conteúdo de letras de rap de grupos com influência na comunidade jovem paulistana e quais mensagens poderiam ser identificadas. Para este estudo, o pesquisador utilizou duas revistas especializadas em rap: a *Rap Brasil* e a *Rap Rima*. Com a mesma intencionalidade, Gustsack (2003) analisou letras de rap e folhetos da organização Movimento Organizado Hip-Hop, de Santa Cruz do Sul (SC), depoimentos das(dos) integrantes e entrevistas de rappers, B.girls, B.boys e emcees.

Tanto o trabalho de Fonseca (2011) quanto o de Fortini (2011), defendidos nas áreas de linguagem, realizam o estudo de caso por meio dos discursos presentes nas letras de rap. Fortini (2011) usou como universo as letras do grupo norte-americano Black Eyed Peas, destacando a mistura do grupo ao compor canções e batidas, do rap e da *pop music* com pitadas de eletrônico. Ele ainda selecionou composições nacionais, buscando as misturas musicais, no intuito de desvendar uma perspectiva discursiva e multiculturalista.

Ferreira (2005), em contrapartida, realizou entrevistas semiestruturadas e utilizou a técnica de filmagem em vídeo para captar as histórias de vida de integrantes, mulheres e homens, mais velhas(os) e mais novas(os) do Hip-Hop. Em consonância com a necessidade de acompanhar e compreender melhor as(os) integrantes ativas(os) do Hip-Hop, Reckziegel (2004) não apenas realizou entrevistas semiestruturadas e elaborou um caderno de notas sobre os acontecimentos diários do trabalho de campo, mas participou como dançarina de breaking, em certos momentos. A observação participante foi realizada durante os ensaios e apresentações do grupo Restinga Crew, de Santa Cruz do Sul (SC).

As trajetórias das pesquisas de Siqueira (2004) e de Silva (2009) são muito semelhantes à de Reckziegel (2004). Siqueira (2004) acompanhou um grupo de quatro jovens, sendo três homens e uma mulher, da cidade de São Carlos (SP). Silva

(2009) acompanhou um grupo de jovens de São José dos Campos (SP), cartografando o breaking nos treinos e nas apresentações no centro da cidade.

Rotta (2006), percorrendo a cidade de Pelotas (RS), utilizou a história oral de dois grupos: Banca CNR (grupo de rap) e Piratas da Rua Crew (grupo de breaking), registrando as informações em diários de campo e por meio de depoimentos. Este pesquisador atuou em vários momentos como observador participante, principalmente, dançando e praticando breaking nos espaços públicos apropriados pelo grupo.

Andrade (1996), Silva (1998), Félix (2005), Santos (2006) e Bastos (2008) realizaram suas pesquisas etnográficas nas sedes das posses. As posses, como definiu Andrade (1996), são associações de jovens do Hip-Hop, mulheres e homens, unidos na busca pela ampliação e troca de experiências referentes aos elementos que fundamentam este Universo, agregando conceitos de trabalho, de produção coletiva e de valorização da autoestima.

As posses pesquisadas foram: Posse Haussa, de São Bernardo do Campo (SP) (ANDRADE, 1996; BASTOS, 2008); Conceitos de Rua, do bairro Jardim Vale das Virtudes, zona sudoeste da cidade de São Paulo (FÉLIX, 2005; BASTOS, 2008); Aliança Negra e Núcleo Cultural Força Ativa, do bairro Cidade Tiradentes, zona leste da cidade de São Paulo (FÉLIX, 2005; SANTOS, 2006).

Bastos (2008) foi um pouco mais longe, realizando um mapeamento das associações atuantes em todo o ABC Paulistano, como a Nação Hip-Hop Brasil, de Ribeirão Pires (SP) e a Associação Cultural e Educacional Zulu Nation Brasil, de Diadema (SP).

1.5 Conceitos dos elementos fundamentais do Hip-Hop

No Hip-Hop, a palavra “elementos” refere-se aos componentes artísticos que a identificam culturalmente, por exemplo, o rap, o breaking e o graffiti. Nas pesquisas analisadas, as pesquisadoras e os pesquisadores reconhecem suas características principais e suas importâncias para a articulação do Universo.

Apesar de certa concordância entre os trabalhos sobre os elementos (rap, breaking, graffiti, DJ e MC) fundantes do universo em questão, observam-se algumas divergências nas definições trazidas pelas pesquisadoras e pelos pesquisadores sobre quais seriam os elementos básicos do Hip-Hop. Nas concepções de Andrade

(1996), Silva (1998), Dayrell (2001), Gonçalves (2001), Silva (2003), Reckziegel (2004), Xavier (2005), Bastos (2008), Sousa (2009) e Fonseca (2011), o Hip-Hop é composto por três elementos: break, rap e graffiti.

Para Gustsack (2003), Siqueira (2004), Félix (2005), Rodrigues (2005), Rotta (2006), Santos (2006), Oliveira (2007), Campos (2007), Silva (2009), Rodrigues (2009) e Silva (2012), são quatro elementos: break, rap, graffiti e DJ.

Vale destacar que Gustsack (2003), Ferreira (2005), Campos (2007), Oliveira (2007), Bastos (2008) e Silva (2012) debatem mais um elemento, o 5º elemento do Hip-Hop: o conhecimento.

No caso de Ferreira (2005) e Fortini (2011), os seus textos abordam os elementos de uma maneira diferente, pois até o presente momento deste estudo não encontrei definição semelhante nem na literatura especializada em Hip-Hop e nem em artigos, depoimentos ou entrevistas. Na concepção de Ferreira (2005, p. 6), o Hip-Hop engloba

> [...] três segmentos: o break (dança), o rap (música) e o graffiti (desenho) e quatro elementos (MC, DJ, B.boy, Graffiteiro). No rap, existe o MC (mestre de cerimônia), que faz o canto falado e o DJ (disc-jockey) que controla o vinil nos toca-discos e domina a técnica do scratch (arranhar o disco para produzir um efeito sonoro). Os que dançam são os denominados B.girls e B.boys (*break* boy ou b.girl). Os grafiteiros são os responsáveis pela técnica da pintura, especialmente com spray, em muros da cidade. Existe o quinto elemento – Conhecimento e Sabedoria – que consiste na atividade educativa das posses.

Nas concepções de Ferreira (2005), há determinadas informações que vão de encontro às outras pesquisas analisadas neste estudo, como a configuração de três segmentos e mais quatro elementos separadamente, ficando esta definição um pouco confusa. Não apresenta, também, uma justificativa para esta definição, nem os referenciais teóricos conceituais.

Fortini (2011), em contraposição às(aos) demais pesquisadoras e pesquisadores, optou pela não divisão de elementos; referiu-se apenas ao Hip-Hop. Segundo a pesquisadora, o Hip-Hop é um gênero musical que utiliza questões cotidianas como cerne de debate das questões “afro negro-americano” (FORTINI, 2011, p. 73). No desenvolvimento do texto, a pesquisadora não define e nem justifica sua afirmação. No Quadro 2 (abaixo) estão descritos os elementos do Hip-Hop, que

cada pesquisadora e pesquisador elegeu em seus estudos, respeitando a forma de escrita utilizada nos trabalhos, como no caso do grafite ou graffiti, por exemplo.

Andrade (1996), Gonçalves (2001) e Silva (1998) definem os três elementos (break, rap e graffiti) como manifestação cultural do movimento e como expressão de uma juventude específica. Dayrell (2001), tendo por objeto de estudo o rap, não atribui novas definições aos outros elementos, mas mantém as contribuições com relação ao break e graffiti de pesquisas anteriores.

Os estudos de Silva (2003) e Fonseca (2011) tem o foco no rap; Reckziegel (2004) foca no breaking ou, como a pesquisadora coloca, na dança de rua, abordando superficialmente os outros elementos, no caso, o graffiti e o MC/DJ. As(Os) autoras(es) mencionam a importância dos mesmos na construção da ideologia contestatória e de resistência do Hip-Hop, porém a descrição minuciosa não faz parte da intencionalidade destas pesquisas. Observemos o Quadro 2:[31]

Quadro 2 – Relação dos elementos do Hip-Hop, segundo os trabalhos analisados

AUTOR (A)	ELEMENTOS
ANDRADE,1996	Break, Rap e Grafite
SILVA, 1998	Break, grafite e rap
DAYRELL, 2001	Rap, break e grafite
GONÇALVES, 2001	Rap, break e grafite
GUSTSACK, 2003	B-boys, grafiteiros, rappers e DJ
SILVA, 2003	Dança – break, pintura – grafite e música – rap
RECKEZIEGEL, 2004	Rap, dança de rua e DJ
SIQUEIRA, 2004	DJ, MC, Break e grafite
FÉLIX, 2005	Rap (DJ e MC), break e grafite
RODRIGUES, 2005	Rap, break, grafitti e MC/DJ
XAVIER, 2005	Rap (DJ e MC), break e grafite
FERREIRA, 2005	3 segmentos (break, rap e graffiti) em 4 elementos (MC, DJ, B.boy e grafiteiro)
ROTTA, 2006	Grafite, dança de rua, rap e dj
SANTOS, 2006	MC, DJ, break e beat box
CAMPOS, 2007	Rap, grafite, break e DJ
OLIVEIRA, 2007	Rap, break, graffiti e DJ
BASTOS, 2008	Rap (DJ/MC), dança de rua (break) e graffiti
RODRIGUES, 2009	DJ, rap (MC), grafite e break
SILVA, 2009	MC, breaking, grafitti e DJ

[31] Há diferentes formas de grafar os elementos do Hip-Hop. Neste quadro, assim como em algumas citações direta às(aos) autoras(es) descrito no texto, respeitei as formas originais das(dos) respectivas(os) autoras(es); por exemplo, o graffiti aparece nas citações e nos quadros como “grafite”, e assim por diante.

SOUSA, 2009	Rap, grafite e break
FONSECA, 2011	Rap, break e grafite
FORTINI, 2011	Hip-Hop
SILVA, 2012	Break, grafite, DJ e MC

Fonte: Elaborado pela pesquisadora.

Xavier (2005, p. 67), ao refletir sobre a estruturação do Hip-Hop, escreve sobre "quatro elementos", contudo, descreve apenas três deles: o break, o grafite e um terceiro em que aborda a(o) MC, a(o) DJ e o rap em uma única definição. Esta perspectiva contraditória também aparece no trabalho de Sousa (2009), em dois momentos. No primeiro momento, tem-se:

> As características peculiares de cada um dos quatro elementos da cultura rap, então, certa valorização da capacidade criativa de cada indivíduo e, ao mesmo tempo, oferece possibilidades de escolhas em meio a um universo restrito de saídas que a modernidade oferece para o indivíduo se realizar. (SOUSA, 2009, p. 75, grifo nosso).

Mais adiante, no segundo momento, "Entre os três elementos que constituem a cultura hip hop, o movimento rap tem se destacado como principal representante". (SOUSA, 2009, p. 78, grifo nosso).

Sousa (2009), ao mencionar quatro elementos da "cultura rap" e três elementos da "cultura Hip-Hop", causa um estranhamento às leitoras e aos leitores, pois a compreensão e a justificativa para este tipo de contradição não é mencionada ou argumentada no restante do trabalho.

As considerações apresentadas por Bastos (2008), o fato da música e da dança estarem diretamente ligadas torna o Hip-Hop uma expressão artística sonora e com matrizes da cultura africana, permitindo uma rápida identificação das suas características e de suas(seus) integrantes, o mesmo não ocorrendo com o graffiti.

Segundo Bastos (2008), o graffiti no Hip-Hop possui uma posição singular, pois este elemento não estaria organicamente entrelaçado com o Universo como um dos elementos que constitui a música e dança do movimento, o que o coloca, de certa forma, à margem. Nestes estudos, o graffiti teria sua trajetória própria, um caminho com autonomia em relação ao Hip-Hop.

Gustsack (2003), Siqueira (2004), Ferreira (2005), Rodrigues (2005), Campos (2007), Oliveira (2007), Bastos (2008) e Silva (2012) mencionam o "controverso" quinto elemento: o conhecimento. Este elemento, segundo o líder da Universal Zulu

Nation, Afrika Bambaataa[32], representa a essência do Universo Hip-Hop, agregando atitudes positivas aos outros pilares, direcionando na ação coletiva possibilidades de conscientização política e de transformação da realidade opressora. Segundo Bambaataa (2013), o conhecimento vai além da ideia de conceitos, constituindo-se em uma práxis, já que está vinculado às ações positivas de união, paz e diversão, articulando essas ideias em todos os outros elementos do Hip-Hop.

O quinto elemento, “conhecimento” ou “atitude”, como afirma Gustsack (2003), seria o responsável pela manutenção da ideologia da solidariedade e da paz no Hip-Hop, mantendo presente sempre a união do grupo. Sem este elemento, o Hip-Hop poderia perder suas convicções e ações na sociedade.

Na contramão destas pesquisas, e não sendo uma pesquisadora acadêmica, a americana Cindy Campbell, internacionalmente conhecida como uma das primeiras referências da manifestação declarou, em 2013[33], que não acreditava em apenas cinco elementos. De acordo com Cindy, limitar o Hip-Hop em apenas três, quatro ou, até mesmo, cinco elementos, é limitar seu valor e expressividade da juventude e descaracterizar o Hip-Hop como uma expressão artística originalmente jovem e da rua, ou seja, características presentes na inovação, na resistência e no novo.

1.6 Movimento social, movimento cultural, movimento sociocultural? Como o Hip-Hop foi definido nas pesquisas

Dentre as categorias de análise presente nos trabalhos analisados, a categoria movimento social, cultural e sociocultural está fortemente vinculada às considerações abordadas pelas(os) pesquisadoras(es) citadas(os). Entretanto, um pesquisador discorda da necessidade de alocar o Hip-Hop como movimento social, cultural ou sociocultural. Conforme Félix (2005), este questionamento torna-se irrelevante perante todo o alcance do movimento na formação juvenil. O mais importante são os direcionamentos desta prática, na sociedade e nas camadas vigentes, pois, ao classificar o Hip-Hop como este tipo de movimento, ou aquele outro tipo, poderia resultar em apenas uma perspectiva perante a diversidade das relações possíveis.

---

[32] Afrika Bambaataa, Kevin Donovan (Foto 5, Galeria de fotos I), DJ, fundador da Universal Zulu Nation em 12/11/1973 – data considerada como o Dia Internacional do Hip-Hop. Disponível em: <http://www.zulunation.com/Hip-Hop-history/>. Acesso em: 15 maio 2015.

[33] Cindy Campbell e DJ Kool Herc são considerados, tanto por eles, como por uma parcela de fãs, os legítimos pais do Hip-Hop. Mais detalhes no Capítulo 2.

De acordo com Andrade (1996), as posses surgiram pela insatisfação social de jovens, tanto pela procura frustrada por emprego, sem expectativas de futuro ou melhorias para o bem-estar, quanto pela constante perseguição policial sofrida pela maioria das(dos) jovens integrantes do Hip-Hop, sem um local apropriado para realizar suas performances nas ruas ou praças.

Siqueira (2004) e Rodrigues (2009) consideram que os grupos formados em torno do Hip-Hop desencadeiam processos políticos e sociais, propiciando uma consciência política da sua realidade e da sua comunidade, garantindo, por sua vez, a existência de um determinado processo educativo no movimento social.

Conforme Rodrigues (2005) e Santos (2006) ao se desenvolver como um movimento social, o Hip-Hop assume o compromisso da denúncia de todo o preconceito, tanto étnico-racial quanto de classe social, por meio de um espaço de representatividades e sociabilidades. Ações essas designadas de posses, as quais, como enfatiza Silva (2009), ocorrem por meio da resistência aos modos hegemônicos de subjetividade e da ocupação do espaço urbano.

Traços marcados pela dança, pela música e pelo desenho são características da Arte. Segundo Gonçalves (2001), articulados pela dinâmica da juventude, proporcionam elementos de identidades e condutas populares, gerando ações sociais, coletivas e transformadoras.

Para Silva (2003), o rap é constituído historicamente por meio das relações sociais de produção do modo capitalista contemporâneo. Com isto, o pesquisador afirma que, para compreender o rap, deve-se aceitá-lo como manifestação cultural de um determinado momento histórico produzido pela humanidade em constante transformação. Complementando com Rotta (2006) e Campos (2007), ao mencionarem o espaço da carência social, a periferia populariza uma cultura embebida pelos códigos da diáspora negra, e com este elemento a mais – no caso, o Hip-Hop – propõe uma dinâmica alternativa de socialização nos espaços urbanos.

Reckziegel (2004), Oliveira (2007), Fonseca (2011) e Fortini (2011) refletem a necessidade de a periferia manifestar-se culturalmente como fator de resistência, e sua “voz” ativa denuncia a falta de infraestrutura e o descaso.

Dayrell (2001), Ferreira (2005) e Sousa (2009) afirmam que o Hip-Hop age, na maior parte da sua estrutura, como um movimento de resistência, reafirmando a presença de elementos de contestação social na cultura popular.

Bastos (2008) aborda as demandas sociais da região e entrevista militantes com vínculos diretos com o Hip-Hop, como rappers, B.girls e B.boys, e com filiação aos partidos de esquerda. As ações propostas por estas associações são focadas na diminuição das desigualdades sociais e no combate ao racismo e genocídio da juventude periférica. Nesse contexto, a Arte emerge também como ferramenta de construção e contestação, adquirindo ambas as características de movimento social e cultural, originando-se de uma necessidade coletiva.

1.7 Na real, o que andam dizendo por aí sobre o Hip-Hop?

Analisando as considerações das pesquisadoras e dos pesquisadores, em relação, identifiquei quatro aspectos comuns entre os trabalhos, no que diz respeito à funcionalidade (quais as funções) e à projeção (para onde caminha) do Hip-Hop na sociedade: transformação, identidade, apropriação e resistência.

A transformação da dinâmica social das(dos) integrantes ativas(os) do Hip-Hop transparece nas letras de rap, na composição das batidas das *pickups*, nos movimentos frenéticos da dança, nas imagens coloridas e marcadas e no sujeito que fala. Esta dinâmica produz saberes ao ofertar e popularizar ideias capazes de conduzir o outro a uma suposta tomada de consciência e à busca da possibilidade de melhorias individuais e coletivas do local onde se vive.

No caso da identidade, as pesquisadoras e os pesquisadores apresentam uma manifestação artística apoiada por elementos da diáspora africana e de uma juventude que procurou, em determinado momento, em meio às crises sociais e econômicas, agrupar-se ao redor da Arte. Deixando de lado as mazelas a que estão submetidas(os) diariamente, promovendo a formação de uma nova configuração familiar (minas e manos), fortalecem uma identidade mais flexível, aberta, múltipla, reflexiva e diferenciada das demais (MELUCCI, 2004).

A apropriação dos espaços urbanos por esta juventude não se baseia apenas na tomada de lugar, mas na formação do ser visível dentro de uma sociedade que a trata na invisibilidade. Ao dançarem e cantarem no centro da metrópole paulistana, o grupo exibe não apenas seu gosto artístico, mas sua capacidade artística; ao tomarem a periferia, por meio das associações e posses, propõem a conscientização social do coletivo, multiplicando sua ação social e popularizando a ação cultural.

A resistência é o quarto ponto de destaque das pesquisas. Os trabalhos, sem exceção, debatem o fator de resistência do movimento que apresenta uma linguagem diferenciada, vestuários próprios e um som quebradiço, sem aparente lógica, numa reação ao mundo contemporâneo, gerando a capacidade de refletir sobre os conflitos sociais, buscando soluções às demandas da juventude periférica e do espaço periférico.

Ao abordar as reflexões dessas(es) 23 pesquisadoras(es), busquei apresentar diferentes perspectivas sobre o Hip-Hop. Como se pode observar nesse percurso, há diferentes abordagens para esse mesmo fenômeno, revelando o Universo do Hip-Hop, seja no campo teórico, seja no campo do fazer cotidiano de suas(seus) protagonistas, ainda em construção. No contexto atual, ele está marcado por grande efervescência e expansão, fato que demonstra, uma vez mais, a necessidade de se prosseguir nos estudos dessa manifestação.

CAPÍTULO 2 – AS TEORIAS HIP-HOPPIANAS

Imagem 4 – Foto do Graffiti da parede lateral externa da Casa de Cultura de Ribeirão Preto (SP). Local do evento *Block'Out 2013*, em comemoração aos 40 anos do Hip-Hop. Autoria desconhecida, agosto 2013.

Fonte: Arquivo da pesquisadora.

CAPÍTULO 2 – AS TEORIAS HIP-HOPPIANAS

O Capítulo 1 deste estudo teve por objetivo realizar uma revisão de literatura das pesquisas que discutiram a dimensão educativa, cultural e social do Hip-Hop e das(dos) suas(seus) integrantes. De acordo com a maioria dos trabalhos analisados, o Hip-Hop é alicerçado por elementos básicos com forte identidade cultural: o rap, o breaking, o graffiti, o DJ e o MC, complementado pelo 5º elemento: o conhecimento.

Neste segundo capítulo, apresento os elementos artísticos que compõem o Hip-Hop, descrevendo-os e analisando-os à luz da produção da literatura nacional (HERSCHMANN, 1997; RIBEIRO; CARDOSO, 2011; BUZO, 2010; LEAL, 2007, dentre outras) e internacional (KITWANA, 2002; CHANG, 2005; ROSE, 1994) e a partir dos dados coletados através da realização das entrevistas semiestruturadas com seis reconhecidas(os) ativistas do Hip-Hop: Beto Teoria, Márcio Santos, Cris Ribeiro, Robsoul, Sharylaine e Eduardo Sô.

Refletindo a respeito dos elementos artísticos e analisando os dados coletados por meio de fontes diversificadas e pela própria observação dos ambientes (pois, em diversos momentos, participei de encontros da comunidade Hip-Hop, como ouvinte, palestrante e/ou convidada)[34], pude identificar a presença de outros elementos significativos do Hip-Hop, caracteres identitários e ideológicos reivindicados, construídos e denunciados por uma parcela da população jovem, periférica e na sua maioria afrodescendente.

As teorias hip-hoppianas, expressão adaptada por mim para esta construção epistemológica, trazem questões acerca da origem e da fundamentação dos elementos clássicos do Hip-Hop. Porém, nenhuma delas apresenta o elemento inicial, aquele elemento que instigou a curiosidade da juventude responsável pelo processo deste universo, entendido aqui como um princípio evolutivo, portanto, em construção, a partir das demandas trazidas pela contemporaneidade, uma vez que o Hip-Hop está organicamente conectado com as urgentes necessidades de transformação.

Na perspectiva apresentada há anos pelo DJ KRS One[35] (2013), o Hip-Hop tornou-se algo além do compreendido. De fato, este estaria intrínseco à própria vida como

---

[34] Dentre essas atividades, destaco o encontro do Circuito Nação Hip-Hop Brasil, momento em que fui convidada a falar sobre Hip-Hop e educação, ao lado do rapper Rappin' Hood (Foto 7, Galeria de fotos I) e do escritor Toni C. (Foto 23, Galeria de fotos I).

[35] Laurence Krisna Parker, nome de batismo de KRS One. Em 1985, criou o grupo Boogie Down, conhecido por fazer um rap mais *hardcore*. É escritor, produtor musical e realiza palestra sobre o

elemento essencial e revolucionário da juventude oprimida. Nas palestras[36] ministradas pelo músico, este faz a seguinte reflexão:

a) Hiphop – com esta grafia, a manifestação ganha um sentido de consciência coletiva, “você não o vê, não é material e todos criam”;
b) Hip Hop – nesta escrita, concebida pelo DJ Kool Herc, a cultura de rua, neste caso, é perceptível, concreta, está presente na música, no movimento e nas sensações;
c) hip-hop – neste sentido, refere-se ao consumo, à indústria da cultura – produção de CDs, realização de shows, marketing, vestuário e demais produtos.

Ao fim da fala, KRS One enfatizou que o sujeito, homem ou mulher, se for capaz de vivenciar e dar conta destes três conceitos, tornar-se-á mais autônomo e compreenderá em toda a sua plenitude o que é o Hip-Hop.

De acordo com Leal (2007), inicialmente, a ideia da cultura Hip-Hop foi justamente para que as Artes criadas pelas(os) jovens dos guetos não se perdessem com o tempo e com o desgaste da periferia, mantendo-as vivas e fortalecidas dentro de um sistema hegemônico. A Universal Zulu Nation, entidade criada por Afrika Bambaataa, promove não apenas o desenvolvimento destas vertentes artísticas, mas também defende conceitos multiplicadores, indispensáveis à formação humana, como a

> [...] consciência política, a sabedoria, o entendimento, a liberdade, a justiça, a igualdade, a paz, a união, o amor, o respeito, o trabalho, a responsabilidade, a diversão, a superação de desafios, a economia, a matemática, a ciência, a vida, a verdade de fatos, a fé e as maravilhas de Deus (LEAL, 2007, p. 271).

As reflexões referentes a este universo estão pautadas na linguagem artística da dança, da tradição oral, da música e do desenho, como afirma Fischer (1976), por meio de vertentes artísticas; nada mais é que o meio indispensável para a união do indivíduo como um todo, refletindo a sua infinita capacidade humana para a associação, para a circulação de experiências e ideias, necessária não apenas para que mulheres e homens conheçam e mudem o mundo, mas também pela própria magia que ela emana.

Hip-Hop e sua função social. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20070617211507/http://www.rollingstone.com/artists/krsone/biography>. Acesso em: 9 set. 2015.

[36] Disponível em: <http://www.krs-one.com/>. Acesso em: 15 fev. 2015.

No caso do Hip-Hop, o universo artístico transparece em performances corporais, na mixagem musical e no grafismo estilizado. Para Pais (2006), estas ações performativas são a característica seminal de uma cultura a ser classificada como juvenil, pois a juventude nem sempre se enquadra nas culturas prescritivas impostas pela sociedade adulta.

A popularização do Hip-Hop, como expressão de uma camada da população negra norte-americana, a partir de sua inserção nos cinemas, de sua penetração em revistas especializadas em rap, das aparições constantes em programas de rádio e de TV, dentre outras mídias, conforme destaca Kitwana (2002), contribuiu sobremaneira para agregar mais e mais jovens, mulheres e homens, em particular, afrodescendentes, na busca por uma legítima representatividade social.

Ao ser questionado sobre o significado do Hip-Hop, Beto Teoria[37] afirma que este universo proporciona às(aos) suas(seus) participantes o "despertar do mundo", já que, por meio dos elementos culturais, provoca no outro o senso crítico das relações sociais, causando um choque da realidade. Para Robsoul[38], o Hip-Hop representa uma "cosmovisão de mundo em entender a sociedade e interagir com ela". Sharylaine[39] complementa dizendo que não saberia o que seria da sua vida sem o Hip-Hop.

Como se observa, o Hip-Hop, para este grupo entrevistado, é uma expressão da juventude e para a juventude. Ao permitir a visibilidade e promover o protagonismo jovem, como afirma Spivak (2010), esta(e) subalternizada(o) pode falar diretamente de si mesmo para as(os) demais sem que haja supostos representantes.

Em palestra realizada na cidade de Ribeirão Preto (SP), no evento *Block'Out*, comemorando os 40 anos do nascimento do Hip-Hop, em 17/08/2013, DJ Kool Herc[40] contou que, quando começou a fazer as famosas *Block Parties*, o seu objetivo era "fazer um som", promover festas no bairro e conseguir um pequeno retorno financeiro. Segundo ele, o Hip-Hop, nos primórdios, não tinha este nome, não foi imediatamente criado com uma intencionalidade social, e sim propunha a diversão e a boa música com os amigos. Já para o fundador da primeira instituição do Hip-Hop, Afrika

---

[37] Entrevista realizada em 06/08/2013.
[38] Entrevista realizada em 13/09/2016.
[39] Entrevista realizada em 04/11/2016.
[40] DJ Kool Herc, Clive Campbell, DJ, produtor musical, líder da equipe de baile The Herculoides e criador das *Block Parties* nos guetos nova-iorquinos (foto 19, Galeria de fotos I). Disponível em: <http://www.zulunation.com/Hip-Hop-history/>. Acesso em: 15 maio 2015.

Bambaataa, em palestra realizada em São Paulo, no bairro do Campo Limpo, no ano de 2013, a intenção social já existia no início, o ato de resistência e reivindicação estava presente na união dos elementos rap, breaking e graffiti.

De acordo com Novaes (2006), o Hip-Hop não é um movimento orgânico capaz de produzir grupos homogêneos. Assim como há protagonistas da produção cultural engajadas(os) na dimensão social do movimento, também há espaços para aquelas(es) que só buscam diversão. Como afirmou o DJ Deco (LEAL, 2007, p. 260), cada um dos elementos tomou um rumo diferente, cada um foi cuidar da sua vida.

A dançarina Cris Ribeiro[41] revelou que investiu profissionalmente na produção artística do Hip-Hop ao realizar eventos e festivais de danças urbanas com a sua Companhia de dança Eclipse. Autora de um livro sobre as diferentes nomenclaturas das danças de rua, na sua agenda diária, promove a troca de experiências em grandes espetáculos em Campinas (SP), encontros de diferentes grupos de diversas localidades sem, necessariamente, debater diretamente as questões políticas que cercam o Universo Hip-Hop. Seu foco e contribuição principais são a profissionalização e a formação de novas dançarinas e novos dançarinos:

> *Eu acho que o Hip-Hop pode estar em todos os lugares que ele quiser. E depende do profissional que está atuando, então, no meu caso, o Hip-Hop para mim tem uma parte muito forte na cultura e na Arte, é o que eu trabalho, principalmente. Mas ele também tem um aspecto social muito relevante dentro do nosso trabalho, por que além da parte artística, levar para o palco, levar para festival... essas coisas mais da dança... a gente tem a Associação. Então, a gente mantém este trabalho social de inclusão, de mostrar essa mesma coisa que motivou a gente começar e passar isso para as outras pessoas também, para dar continuidade. Mas eu vejo que o Hip-Hop, que hoje pode ser, está dentro da produção em geral, na carta de Declaração da Paz do Hip-Hop, eles encaixam o empreendedorismo como um dos elementos do Hip-Hop. São criadas as possibilidades do Hip-Hop estar em qualquer lugar e acho que não é, não cabe a mim restringir, acho que tem derrestringir (sic) e abrir portas e se tiver um advogado de Hip-Hop como o Márcio, ótimo, que tem linguagem, um arquiteto do Hip-Hop, ótimo, acho que tem crescer para todas as áreas possíveis. Por que é mostrar a voz da periferia, acho que a gente tem que mostrar a voz da comunidade, da periferia, das pessoas que sofrem opressão, que tem dificuldade em todos os lugares e não restringir a uma única área, a um único movimento.*[42]

[41] Entrevista realizada em 02/03/2015.
[42] Entrevista realizada com Cris Ribeiro em 02/03/2015.

Assim, segundo Kitwana (2002), aconteceu a expansão do Hip-Hop, não apenas pelas ideias revolucionárias, mas também pelo aumento da comercialização do rap, ultrapassando a barreira dos quatro, ou dos cinco elementos (breaking, rap, graffiti, MC e DJ). A linguagem verbal e corporal, a atitude, a moda e o estilo colaboram para refletir sobre o significado do Hip-Hop.

Segundo Tella (1999), dentre as maneiras de tornar a vida possível diante das adversidades, os “pretos urbanos” têm-se dedicado à música, esta Arte que transcende fronteiras e agrupa identidades e diversidades, tornando-se o principal elemento disseminador do Hip-Hop. Não se trata apenas do rap, mas da musicalidade na composição das bases, nas influências do *blues*, *soul* e *r&b* e, principalmente, da tradição dos bailes *blacks*, articulando as histórias entres suas(seus) frequentadoras(es). Para Felix (2005), o primeiro movimento da construção desta dinâmica cultural, especialmente na cidade de São Paulo, foi a forte presença dos bailes *blacks* no centro.

Segundo Herschmann (1997), as manifestações culturais juvenis, ao contrário da cultura hegemônica que valoriza a originalidade, a identidade e a imparidade, tendem a prestigiar a experiência heterogênea: a negociação de identidades culturais mistas, híbridas e transnacionais. Nessa visão, percebe-se que o fato de o Hip-Hop ter integrantes no mundo todo não se dá apenas por causa das semelhanças juvenis, mas justamente ao contrário, pelas diferenças e pela possibilidade de agregar mais elementos da sua própria cultura local.

2.1 A origem periférica

Apesar de grande parte das publicações, acadêmicas ou não, afirmarem que o “pai” do Hip-Hop é o DJ Afrika Bambaataa, figura central de referência e principal responsável pelo seu desenvolvimento como cultura e movimento (LEAL, 2007), há outra versão desse tema na literatura. Para Chang (2005), o legítimo responsável pela criação do Hip-Hop é o DJ Kool Herc. Outras(os) autoras(es) também contestam tal afirmação. De qualquer forma, se há divergências quanto à “paternidade” individual, há um consenso sobre a origem social do Hip-Hop: a periferia norte-americana.

Segundo Kitwana (2002), o Hip-Hop emergiu, no final dos anos de 1970, no sul do Bronx, bairro de Nova York (EUA), e em outras partes do território estadunidense. Porém, foi apenas nos meados dos anos de 1980 que o Hip-Hop passou a ser visto

como Arte e compartilhado com outras periferias mundiais, possibilitando à juventude negra periférica tornar-se destaque, não apenas nos noticiários policiais, mas também como produtores e produtoras de algo artisticamente peculiar.

Segundo Chang (2005), o blues tinha o Mississipi (EUA), o jazz tinha Nova Orleans (EUA) e o Hip-Hop tinha Nova York (EUA). Todas estas referências musicais têm como matriz sonora a expressão cultural da resistência negra por sua afirmação, desde a diáspora africana até os conflitos sociais resultantes da falta de políticas públicas efetivas para as camadas mais oprimidas da população.

Em meio aos conflitos sociais e à violência das gangues de jovens da periferia do Bronx, outras gangues, como a *Black Spade*, de Afrika Bambaataa, buscavam a paz, após uma série de conflitos corporais que resultaram na morte de um jovem de 14 anos. Era o início dos anos de 1970. Segundo Chang (2005), o Bronx estava repleto de gangues de jovens armados e dispostos ao conflito. Estes grupos eram compostos de homens jovens, negros e latino-americanos e, na sua maioria, imigrantes jamaicanos de Kingston (JM).

As ruas eram o palco das guerras. Os *Ghetto Brothers* (jovens latino-americanos, em sua maioria) saíam às ruas para disputar território com os *Black Spade* (jovens negros). A polícia exercia ações reprimindo estas disputas, porém, poucos eram os resultados positivos. As lutas campais resultaram em várias mortes de ambos os lados e em dezenas de prisões (CHANG, 2005). O South Bronx estava literalmente em chamas, como mostra o documentário de Wheeler, Dunn e McFayden (2016), ao exibir as cenas de choque e destruição do bairro que, na outra direção, encontrava-se em grande efervescência cultural da música.

Segundo Chang (2005), a guerra só parou com um tratado de paz que foi construído e redigido pelos membros de ambos os grupos. O tratado propunha o fim das disputas de território delimitando os espaços de cada grupo, propondo também a proteção de suas famílias e da vizinhança. As lideranças das gangues aceitaram os termos da paz, pela articulação de um jovem que acabava de assumir o posto de líder da *Black Spade*, Afrika Bambaataa. Foi este momento, em particular, que causou a mudança na vida deste jovem de quase 20 anos.

Apesar da guerra entre gangues, a música parecia promover também a paz. Frequentes eram as festas nas ruas, as *Block Parties* (festas nos quarteirões dos bairros) e nas proximidades dos conflitos. À parte das gangues, DJ Kool Herc e sua irmã, Cindy Campbell, pensavam em estratégias de ganhar dinheiro. Kool Herc era

um aspirante a DJ (na Jamaica, a principal referência musical), com um poderoso *sound system*[43] e com uma família amante do reggae, do jazz americano e do *soul music*. As festas promovidas por ele eram realizadas dentro das casas das famílias como, por exemplo, as festas infantis ou as festas para reunir amigas(os). Kool Herc transportava sua aparelhagem de som por todos os lugares junto com o pai, Keith Campbell (CHANG, 2005).

Além de todo o pioneirismo atribuído à família de Kool Herc, as suas festas foram as primeiras a promover o som da infância afrodescendente jamaicana, americana e latina. Eram canções que circulavam nas reuniões de família. Muitas delas, devido ao "conteúdo controverso", eram proibidas pelas leis de segregação norte-americana. (HIP-HOP..., 2016).

De acordo com Leal (2007) foi apenas em 1971, com a popularização da *soul* e *funk music* nas casas noturnas e com a presença dos DJs, que o termo Hip-Hop (que, literalmente, significa "mexer os quadris"), passou a ganhar notoriedade e a representar uma mudança na música e no jeito de dançar. Na época, como DJ residente do Club Charles Gallery, no Harlem em Nova York (USA), Anthony Holloway, DJ Hollywood e seu parceiro MC Lovebug Starski agitavam o clube com a música e bradavam em vários momentos os dizeres: *Hip-hop-Duh-Hip-hop-Duh-hop*[44].

De fato, foi Afrika Bambaataa quem oficializou o nome Hip-Hop ao fundar, em 12 de novembro de 1973, a Universal Zulu Nation. Esta instituição, criada inicialmente como equipe de som (CHANG, 2005), assim como a equipe The Herculoids, do DJ Kool Herc, promovia encontros semanais das manifestações artísticas que iam surgindo conduzidos pela música, resultando em uma espécie de trégua entre as gangues para curtir o momento. O lema da Universal Zulu Nation: "paz, amor, união e diversão" foi criado a partir destes momentos de convivência pacífica (LEAL, 2007, p. 25)[45].

No Brasil, segundo Felix (2005), os bailes *blacks* ocorriam principalmente na região metropolitana de São Paulo, em meados dos anos de 1980. Foram a principal

---

[43] Os *sound system*, ou sistema de sons, são provenientes da cultura jamaicana desde os anos de 1950. Composto por grandes caixas de som, eram utilizados nas ruas de Kingstone para popularizar o reggae e foi levado para os EUA em meados dos anos de 1960 por imigrantes. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Sound_system_(Jamaican)>. Acesso em: 26 set. 2015.

[44] Sem tradução.

[45] Não pretendo, neste estudo, abordar de forma sucinta este período histórico de transição da juventude americana, pois não poderia contemplá-la completamente. Contudo, Chang (2005), na obra *Can't Stop, Won't Stop*, onde busquei as referências para este capítulo, traça uma linha do tempo muito detalhista sobre toda a conjuntura onde o Hip-Hop norte-americano se estabeleceu.

porta de entrada do movimento musical negro norte-americano e, não apenas isto, serviram de veículos de reflexão para o processo de construção da identidade negra. Estes bailes eram concentrados na região central da capital paulistana e, com o tempo e popularização deste estilo musical, os agrupamentos da juventude foram ganhando espaço e mais adeptas(os).

De acordo com Felix (2005), com o surgimento de novos aparelhos de som, tornou-se possível a realização dos bailes em locais fechados e a presença do DJ, apenas como tocador dos discos. As equipes mais famosas, Chic Show e Zimbabwe disputavam público no centro de São Paulo, pois eram os únicos voltados para a população negra.

O surgimento destes bailes, segundo Felix (2005), ocorreu quando o país estava passando pelo “milagre econômico”, no auge do regime militar. Ao mesmo tempo, vários movimentos sociais estavam sendo articulados em espaços, como os dos bailes, fazendo com que parte da juventude negra descobrisse seu orgulho de ser negra. Além do que a ação nestes bailes proporcionava outros ramos de trabalho, aumentando assim as oportunidades de emprego para a camada jovem.

A música destes bailes, na sua maioria, era dos EUA, o *soul*, o *r&b* e *funk music*, porém, com o aumento da procura e do retorno financeiro às casas de show, de acordo com Félix (2005), houve a contratação de artistas negros brasileiros de sucesso, como por exemplo, Jorge Ben, Tim Maia e Cassiano. Estes artistas visitavam os EUA com frequência e traziam na bagagem canções inspiradas pelo intercâmbio, assim como discos de vinil e fitas cassetes de artistas norte-americanos a serem divulgados nesses locais

2.2 Os elementos

Segundo Costa (2005), o Hip-Hop é a junção de formas distintas de representação cultural, que são denominados elementos. As(Os) autoras(es) e pesquisadoras(es), assim como as(os) entrevistadas(os), não têm ciência de quando a palavra elemento passou a ser utilizada, porém, não há quem não cite como fundamental para definir o que é Hip-Hop.

Para Costa (2005, p. 92), existem duas vertentes no que concerne aos elementos. Uma delas defende a ideia de que existem três elementos, conhecida pela “trilogia sagrada do Hip-Hop”, composta por música (rap), a plástica (graffiti) e a dança

(breaking). E outra, a forte influência de quatro elementos, somados a um quinto elemento subjetivo, o conhecimento. A palavra elemento, substantivo masculino, aparece no dicionário Aurélio[46] da seguinte maneira:

a) qualquer uma das quatro substâncias (água, ar, terra e fogo) que, na ciência antiga, compõem o universo físico;
b) parte constituinte de um todo.

Chang (2005), que não apresenta o nome elemento na sua obra, relaciona estas manifestações culturais às partes de um todo. Estabelecendo uma metáfora com os chamados quatro elementos da natureza (água, ar, terra e fogo), Chang considera as(os) MC's, as(os) DJs, as(os) grafiteiras(os) e as B.girls e B.boys como elementais, para o poder de criação cultural.

Em entrevista com Márcio Santos (Foto 2, Galeria de fotos I), advogado, rapper, ex-jogador de basquete, atual assessor especial da Assessoria para Projetos de Hip-Hop do Estado de São Paulo, este questiona as diferentes definições destes marcadores culturais na seguinte perspectiva:

> *Não sei se posso dizer que sou um pouco conservador, ou não,.. existem várias definições. Cada ano que passa, cada evolução que se tem, surge um elemento a mais. Outras pessoas dizem de outros elementos. Eu acredito nos quatro elementos principais do Hip-Hop: que é a dança, o MC, o DJ e o graffiti. Esses são os pilares que se fundiram, transformaram e formaram a cultura Hip-Hop.*[47]

Questionado sobre a presença do quinto elemento, o conhecimento, Márcio Santos declara que não concorda e nem discorda daquelas e daqueles que defendem esta questão, porém, na sua perspectiva, considera estranho falar e defender um elemento que não pertence única e exclusivamente ao Hip-Hop. De acordo com ele,

> [...] *algumas pessoas definem, e acreditam no quinto elemento – o conhecimento. Eu não digo que o Hip-Hop tem um quinto elemento, o conhecimento, eu nunca disse isso e não discordo de quem pontua esta questão. Por que eu acredito que o conhecimento é um elemento essencial da vida, então, ele (o conhecimento) não pode estar só no Hip-Hop. Pois tudo o que você faz, você tem que ter o conhecimento, você tem que desenvolver o conhecimento, então, dentro de cada um dos quatro elementos principais do Hip-Hop você tem que desenvolver o conhecimento, pois senão ele não evolui. E isso é uma questão da vida e não de uma simples cultura. Todas as culturas, você não pode*

---

[46] Dicionário do Aurélio Online. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em: 15 fev. 2015.

[47] Entrevista realizada com Márcio Santos em 22/10/2014.

> *dizer que a cultura africana tem a tradição da dança mais o conhecimento, dentro da dança já tem o conhecimento. Então, por isso que eu acredito, eu não o coloco [o conhecimento] como um quinto elemento. Eu acredito que a vida nos exige em adquirir o conhecimento dentro de cada um desses quatro (elementos). Para mim, o conhecimento é elemento essencial da vida.*[48]

Embora concordando com Márcio Santos, de que o certo e o errado não se aplicam na análise sobre a caracterização do Hip-Hop, Beto Teoria, em entrevista, tem posição diferente a respeito do elemento "conhecimento":

> *Eu aprendi com a geração anterior a minha, de que o Hip-Hop é formado por quatro elementos, quatro pilares e um quinto elemento, que a gente poderia dizer que é um elemento abstrato, que seria o break, o DJ, o MC e o graffiti. O quinto elemento é o conhecimento. E por que seria um quinto elemento, que a gente, às vezes, não houve falar muito, né, e ele é um elemento abstrato? Porque sem o conhecimento você não vai fazer nenhum dos outros quatro elementos com qualidade.*[49]

O conhecer, na perspectiva de Beto Teoria, é fundamental para o bom desempenho dos outros elementos. É necessário não apenas saber usar o material, como, por exemplo, a picape, mas sim, conhecê-la na sua plenitude e no seu alcance. Ainda, segundo ele, o B.boy ou a B.girl só poderão executar suas manobras com boa qualidade estético-cultural se conhecerem intimamente cada movimento e cada reação do seu próprio corpo.

Em contrapartida, Eduardo Sô[50] não acredita na conceituação de elementos. De acordo com o B.boy, a ideia dos quatro elementos surgiu apenas para explicar às(aos) leigas(os) o modo de andar, falar, produzir e pesquisar das(dos) integrantes da manifestação. Quem vive o Hip-Hop, segundo Sô, está além de uma categorização, pois quem pertence ao Hip-Hop o toma como uma filosofia de vida e nada mais, sem que haja uma segmentação do que pertence, ou não, ao universo.

Tanto para Márcio Santos como para Beto Teoria, a presença do conhecimento é fundamental para o Hip-Hop. Na opinião do primeiro, o conhecimento está inerente a qualquer tipo de ação e, para o segundo, é um elemento abstrato, um a mais para somar às ações.

---

[48] Entrevista realizada com Márcio Santos em 22/10/2014.
[49] Entrevista realizada com Beto Teoria em 06/08/2013.
[50] Entrevista realizada em 07/10/2016.

Para Sharylaine[51], o que fundamenta o Hip-Hop é o conhecimento, tanto na formação das(dos) praticantes quanto na consolidação e na busca de aprimorar suas técnicas artísticas fortalecendo cada um dos elementos. O conhecimento, de fato, para a cantora, é o elemento agregador da manifestação.

De acordo com Emdin (2011), a juventude urbana engajada no Hip-Hop, imersa na prática de quatro principais elementos do Universo Hip-Hop (rapping, B.boying, graffiti e deejaying), tem a possibilidade não apenas de acesso a um fazer cultural autêntico, mas também ao desenvolvimento de técnicas de comunicação, argumentação e interação por meio da linguagem, num processo de educação coletiva.

Segundo Freire (2005), quando as(os) oprimidas(os) descobrem a opressora e o opressor e se engajam na luta organizada por sua libertação, passam a crer em si mesmos, superando a convivência pacífica com o regime opressor. No Hip-Hop, este processo pode ser vivenciado por meio destes elementos, contemplados pela reflexão, para que se torne práxis.

2.2.1 Elemento: DJ (deejay – djing)

O DJ (disc-jockey, disco jóquei) ou deejay é a(o) música(o) instrumentista do Hip-Hop. Munido de picapes, ou *turntables*, discos de vinil, fones de ouvido e muita criatividade, ela ou ele é a(o) responsável pela base musical do rap. De acordo com Rose (1994), os instrumentos são *sampler*[52]*,* que produzem versões sintetizadas de instrumentos tradicionais, reproduzindo sons reais (copos quebrando, sirenes, etc.) e a dinâmica explosiva da mixagem ao vivo.

As picapes são tocadas como instrumento, compostas da seguinte maneira: dois toca-discos e um mixer[53] – aparelho que permite que duas músicas toquem sincronizadas. O trabalho do DJ é misturar os sons das músicas nas caixas de som, passando de uma para outra sem interromper as batidas, o ritmo e a cadência.

Salles (2007) afirma que o disco de vinil, conhecido por bolacha preta, além de ser uma metáfora da força discursiva do rap e fonte de parte considerável dos *sampler*,

---

[51] Entrevista realizada em 04/11/2016.

[52] *Samplers* são computadores que digitalmente podem duplicar todos os sons existentes e reproduzi-los em qualquer tecla ou em qualquer ordem, sequência e *loops*, indefinidamente (ROSE, 1994).

[53] Equipamento eletrônico que possibilita a mistura dos sons de outros canais, sem prejudicar a performance, possibilitando diferentes efeitos sonoros.

atua no sentido de mobilizar o corpo, uma vez que é de onde encena, quase sempre, o som que embala o discurso do rap.

A música foi a orientadora do agrupamento dos elementos do Hip-Hop, muito mais do que outras questões sociais, pois seja qual elemento se esteja praticando, sem a música não há Hip-Hop. De acordo com Weller (2011), a música é o canal condutor do diálogo da diáspora transatlântica com a construção da identidade negra.

Segundo Chang (2005), DJs é o termo usado pelas(os) jamaicanas(os) para as(os) rappers que viriam a imitar os antigos repetidores *Burru*, homens de grande influência nas decisões locais. De acordo com Pimentel (1997), as(os) DJs jamaicanas(os) mandavam mensagens políticas e espirituais enquanto tocavam suas músicas. Em Nova York (EUA), as(os) DJs respondiam pela trilha sonora em casas noturnas, assim como no Brasil houve o surgimento dos bailes. As músicas mais tocadas eram o *funk* e o *soul*, de músicos como James Brown, K&C and Sunshine, dentre outros.

Segundo Chang (2005), Kool Herc adaptou suas festas de rua com o *sound system*, potentes caixas de som e usando um mixer e dois discos idênticos para repetir indefinidamente um mesmo pedaço de música e desenvolveu o *break beat*[54]. As festas, sob seu comando, tinham a participação de Grandmaster Flash, responsável por criar umas das técnicas mais completas do djing, o scratch. Além de surpreender no controle dos vinis, Grandmaster Flash superou o próprio Kool Herc, ao transformar as picapes em instrumentos musicais (HIP-HOP..., 2016).

De acordo com Rose (1994), as(os) DJ's passaram a chamar mais atenção do público com as performances inusitadas e a capacidade de animação dos salões. As festas se tornaram mais populares, saindo dos quarteirões e evoluindo a uma postura mais incisiva das(dos) suas(seus) executoras(es). A participação da(do) DJ ao microfone foi diminuindo devido à complexidade das mixagens, aparecendo um personagem a mais nas festas: a(o) mestre de cerimônia, ou MC, fazendo o emcing.

2.2.2 Elemento: MC (emcee – emcing)

A(O) Emcee, inicialmente, assumiu a postura de narradora e narrador das festas. O responsável em provocar o público e animar o espaço. Não era exatamente

---

[54] Segundo Seidel (2011), há um ponto específico nas músicas em que o ritmo é isolado, basicamente, quando o baixo e a bateria tocam os solos.

um canto, mas palavras de ordem como as ditas por DJ Hollywood e MC Loverbug ao proclamarem Hip-Hop-duh. Segundo Leal (2007), a própria história americana registra a presença dos *griots*, homens negros escravizados que trabalhavam nas lavouras de algodão, que também utilizavam o canto falado para divertir, contar histórias das(dos) suas(seus) antepassadas(os) e resistir às opressões do senhor de escravos.

No princípio da "onda" Hip-Hop, a(o) MC exercia o papel da animadora e do animador dos bailes. As pesquisas, até o momento, apontam a(o) MC como criador do rap, contudo, o rap foi um elemento que surgiu após a presença desta importante figura, no desenvolvimento do Hip-Hop. Característica muito presente nos bailes *blacks* brasileiros, entre os anos de 1980 e 1990, e adotada pela juventude funkeira como parte do seu pseudônimo, o termo MC já não está tão presente na cultura Hip-Hop atual.

Segundo Höfs (2014), os *griots* são detentores de um saber artístico complexo, conhecido como *djaliá*. Sua arte nasceu junto com o Império do Mande, ainda no século XIII e, desde então, vem sendo praticada por toda a África Ocidental. Contemporaneamente, nós os vemos atuar em cerimônias rituais e religiosas, como batizados, casamentos, celebrações do aniversário do Profeta Maomé e dos seus mortos e do fim do Ramadão. Os *griots* desenvolvem também atividades na vida moderna, realizadas em Centros Culturais, teatros, salas de concerto, bares, monumentos históricos, escolas e fundações. No período da escravidão, estes *griots*, ao chegarem às terras estranhas, passavam a tradição do seu povo aos mais novos, dando continuidade à própria história.

Segundo Pimentel (1997), nos guetos norte-americanos, essas tradições eram expressas no preaching, no toasting[55], ou nas dozens, espécie de desafio em rima, versados na gíria dos bairros de origem, impossibilitando a compreensão da opressora e do opressor, contando histórias de prostitutas, cafetões, brigas, tiroteios e todo o cenário da marginalidade. Foi no início dos anos de 1970 que surgiram artistas dos guetos nova-iorquinos que recuperaram essa tradição poética colocando-a a serviço de toda a luta política daquele momento histórico.

Para Pimentel (1997), o começo, os versos improvisados eram bem simples. Kool Herc apenas falava algumas gírias e ditados populares. Além disso, era fácil para

---

[55] Preaching – pregação. Toasting, segundo Yoshinaga (2014), é o nome da técnica jamaicana de rimar sobre instrumentos de reggae, ska, dub ou dancehall, com versos improvisados, tendo por objetivo interagir com o público.

ele mandar recados e fazer brincadeiras com as pessoas da plateia, porque quase todos se conheciam, eram gente do próprio bairro. Com o sucesso das festas, os improvisos (o famoso freestyle) foram ficando mais elaborados, envolvendo versos populares tradicionais. Nessa época, o rap ainda era chamado de “mcing” (ato relativo ao MC ou ao mestre de cerimônias).

Kool Herc, com o tempo, passou a se dedicar mais às suas invenções de DJ e convidou dois amigos, Coke La Rock e Clark Kent, para os microfones. Juntos, eles apresentavam-se como Kool Herc and The Herculoids. Afrika Bambaataa, também com a sua equipe de som, a Zulu Nation, inicialmente, assumia os microfones junto com as picapes, até perceber que o djing exigia muito mais atenção.

Para Souza (2011), a(o) emcee torna-se a(o) porta-voz da periferia ao narrar as experiências cotidianas e suas mazelas, em forma de poesia rimada, agindo como a(o) sábia(o), a(o) conselheira(o) ou ainda, a contadora e o contador de histórias dos territórios das(dos) pretas(os) e brancas(os) pobres. Porém, não é o único. No Hip-Hop, as(os) suas(seus) ativistas agem de maneira diversa, fazendo uso de diferentes linguagens, que vão do corporal até o imagético.

2.2.3 Elemento: Breaking (B.boy e B.girl)

Em entrevista, Cris Ribeiro, dançarina de rua, coreógrafa, professora de Educação Física, pesquisadora e diretora da companhia de dança Eclipse, de Campinas (SP), ao ser questionada sobre o porquê de seu envolvimento com a cultura Hip-Hop, afirmou:

> *Primeiro, por que dançava com um grupo de amigos, era divertido. Só fui entender, me apaixonar pela cultura e pelo movimento, me identificar por esta relação do Hip-Hop, acho que depois de uns três ou quatro anos que comecei a dançar [...]. E nós já fazíamos, o que em geral o Hip-Hop prega, trabalhar em grupos, o mais velho ensina o mais novo, meio uma tradição oral. Mas, não tinha a ideia do que era isso. Aí nesta época, para nós da dança, veio o filme Breakdance, o Beat Street, assiste por causa da dança e começava a identificar outros elementos que traziam a cultura para nós, o estilo de roupa, a música e o DJ. Mas, eu só tive contato mesmo com a dança, [...] só fui ter um contato mais forte com o MC, DJ e o graffiti bem depois.*[56]

[56] Entrevista realizada com Cris Ribeiro em 02/03/2015.

Yoshinaga (2014), ao escrever a biografia de Nelson Triunfo, traz questionamentos à história do surgimento do breaking. Nos anos de 1990 foi apresentado por diferentes autoras(es) e pesquisadoras(es) que alguns dos movimentos do breaking seriam uma forma de protesto à Guerra do Vietnã, em nome dos soldados negros e latinos que retornavam ao lar, mutilados e debilitados e que não recebiam assistência social governamental. Por exemplo, o movimento “moinho de vento” do breaking era considerado uma imitação dos helicópteros americanos que sobrevoavam as florestas vietnamitas. Segundo os estudos deste autor, esta versão, assim como outras associações à guerra, foi desmentida por membros precursores da técnica dos “power moves” (movimentos acrobáticos realizados no chão). Em contrapartida, as histórias e lendas acerca do breaking auxiliaram no aumento de novas(os) adeptas(os) praticantes.

Sharylaine[57] revelou que começou sua história no Hip-Hop dançando nas festas blacks, no centro de São Paulo (SP). Também Eduardo Sô[58] disse que sua trajetória no movimento teve início em Belo Horizonte (MG). Foi nos bailes que ambos tiveram contato com – se não o primeiro elemento do Hip-Hop – mais um elemento midiático e de grande divulgação, o breaking.

Sharylaine assistia aos grupos de meninos que estavam dançando no meio do salão, fez amizades, passando a frequentar os mesmos lugares, assim como a agitação dos grupos da Praça São Bento, ouvindo e aprendendo, até que, encorajada pelos demais – neste caso, apenas meninos – resolveu arriscar-se nas próprias composições. Foi assim, então, que se descobriu cantora.

Citados por Cris Ribeiro[59], o filme *Breakin’* (1984) e *Beat Street* (1984) foram, como afirma Yoshinaga (2014), as primeiras “vídeo-aulas” para o aprendizado inicial da dança das ruas; não apenas dos movimentos executados e dos vestuários, mas foi o primeiro contato para que suas(seus) adeptas(os) começassem a compreender o Hip-Hop como uma cultura mais ampla e complexa. O breaking passou a ser conhecido, popularizado e a agregar mais pessoas.

B.boy Eduardo Sô[60] ressalta que o Hip-Hop foi inicialmente divulgado pela mídia televisiva, musical e radiofônica. Em várias partes do território nacional, o estilo

---

[57] Entrevista realizada em 04/11/2016.
[58] Entrevista realizada em 07/10/2016.
[59] Entrevista realizada em 02/03/2015.
[60] Entrevista realizada em 07/10/2016.

breaking se espalhava na mesma proporção do que ocorria na capital paulistana. Para Eduardo Sô, os filmes de John Travolta, particularmente, *Xanadu*, apresentou ao mundo os primeiros passos de locking e popping. O B.boy ressente-se um pouco quando as publicações dão ênfase apenas a São Paulo (SP), pois, segundo ele, a Praça Savassi, em Belo Horizonte (MG), também agregava uma extensa juventude que gostava da música e dos movimentos do Hip-Hop.

Na cidade de Salvador (BA), segundo Miranda (2014, p. 28), é bastante delicado afirmar que "[...] uma única pessoa é pioneira numa determinada arte". Com relação ao Universo Hip-Hop, isso é ainda mais problemático no território nacional brasileiro, pois os mesmos filmes e músicas, que influenciaram o desenrolar da manifestação em um local, inspiraram outras pessoas, na mesma época, em outros locais. Miranda (2014) ainda destaca que os grupos, geralmente, mantinham características e perfis sociais semelhantes e, mesmo sem se conhecerem, faziam uso de recursos midiáticos iguais para seu aprendizado.

Segundo Chang (2005), as(os) dançarinas(os) foram batizadas(os) por DJ Kool Herc como B.girls e B.boys, ou breakers-girls/boys, durante suas festas. Estes grupos, formados inicialmente por meninos, formavam círculos e realizavam acrobacias no momento de quebra da música, no exato momento do break beat, daí surge o nome breakers. De fato, o breaking e o break têm o mesmo significado. As B.girls surgiram tempos depois nas festas e alguns círculos de maneira tímida, pois, na sua maioria, acompanhavam as performances das(dos) suas(seus) amigas(os) e companheiras(os).

De acordo com Ribeiro e Cardoso (2011), a nomenclatura da dança presente no Hip-Hop nasceu na década de 1980, nos EUA, na Costa Oeste e, paralelamente, na Costa Leste surgiram os complementos corporais ao breaking, o locking e o popping.

"*No começo tudo era break*", afirma MC Jack[61] em depoimento para o documentário *Nos tempos da São Bento* (2010). Esta afirmação, corroborada pelo considerado mais importante representante do Hip-Hop no Brasil, Nelson Triunfo[62]. Segundo esse ator-dançarino e arte-educador de 60 anos, Triunfo, participando como

---

[61] MC Jack (Foto 9, Galeria de fotos I) é rapper e ex-B.boy, companheiro de Nelson Triunfo e um dos pioneiros da Estação São Bento, São Paulo (SP).

[62] Nelson Triunfo (Foto 11, Galeria de fotos I) é pernambucano, educador social, dançarino, coreógrafo, ator, rapper e idealizador do grupo de dança Funk e Cia.

uma das principais referências presentes neste mesmo documentário de 2010, *"[...] no começo não tinha essa história de quatro elementos, foi King Nino Brown que escreveu para o Afrika Bambaataa para perguntar o que eram esses elementos e qual a função de cada um deles*".

Esta afirmação está presente nos depoimentos das B.girls e dos B.boys da Estação São Bento, registrados pelo diretor Guilherme Botelho. De acordo com os relatos, em 1983, elas(eles) – as(os) primeiras(os) dançarinas(os) – não sabiam de nada, nem sequer da existência do Hip-Hop; a única coisa que importava era reproduzir os movimentos copiados de filmes da época, uma dança robotizada e que se dançava na rua. O breaking, segundo o ex-B.boy Kl Jay, foi uma iniciação à cultura.

De acordo com Pimentel (1997), foi o breaking o principal responsável pelo início do nosso Hip-Hop, pois por esta expressão corporal surgiram as primeiras organizações das B.girls e dos B.boys brasileiros, as gangues, ou crews. Aos poucos foram surgindo Nação Zulu, Back Spin Break Dance, Street Warriors e Crazy Crew e, a Estação São Bento da cidade de São Paulo passou a ser a "meca" do breaking. Um dos depoentes no documentário *Nos tempos da São Bento* (2010), Mister Mistério relata:

> *A gente descobriu um diamante, mas a gente tinha que lapidar. A gente teve que reinventar o break, por que o break foi inventado nos EUA, mas não teve ninguém que veio de lá para cá na época, para a gente poder treinar e pegar a fita dos cara e assistir. A gente via eles dançando uma ou outra vez num clip, e a partir daí, agente (sic) teve que inventar o break no Brasil, reinventar ele aqui para o Brasil.*

Para MC Jack, como consta nos registros de Botelho em 2010, "[...] ainda bem que a gente não teve muita informação vinda lá de fora, que aí o nosso break foi puro, ele veio da alma, mesmo". De acordo com Seidel (2011), a tradição de samplear e ressignificar não é exclusiva da música, mas também está presente em outros aspectos do Hip-Hop, na dança, por exemplo, pois há um medley de movimentos adaptados aos diferentes momentos, ou seja, um agrupamento de movimentos que variam de planos (plano alto e baixo), agregando giros com um apoio (cabeça, mãos, pés), acrobacias (com apoio e sem apoio), sincronizados e compassados a um estilo musical específico.

As(Os) praticantes do breaking utilizam todo o histórico motor vivenciado, ou assimilado por outros estilos de dança. Vale dizer que o mesmo se aplica a outras

expressões culturais, como os movimentos aéreos da capoeira, que foram adequados ao som das picapes.

Segundo Leal (2007), a crew Dynasty Rockers conta com King Uprock como liderança e como multiplicador das *up rocking* no Brooklin (EUA). De acordo com o autor, os movimentos do robô da TV, principalmente, da série televisiva “Perdidos no Espaço” são copiados e reproduzidos de forma dançante ao som dos gêneros como o *funk music*. A eles incorporam-se movimentos de pés, como o *goodfoot* e saltos seguidos com queda, criados por James Brown.

Os movimentos das ruas foram para os palcos. Artistas como Michael Jackson popularizou o movimento *Moonwalker*, ou o deslizar para trás utilizando as pontas dos pés, em meados dos anos de 1980. De acordo com Leal (2007), o criador deste movimento chama-se Boogaloo Sam, a quem jamais foram dados os créditos por desenvolver tal técnica. Outros movimentos, outros nomes foram atribuídos a cada tipo novo que surgia, além do breaking, sendo dançado com a música do DJ e com a entoada do MC.

Nomes como Boogaloo Sam, criador do estilo popping*,* em meados dos anos de 1975, Don Campbellock, responsável pelo locking*,* no início dos anos de 1960, estão entre os principais divulgadores da dança no Hip-Hop, como afirmam Ribeiro e Cardoso (2011). O breaking, propriamente dito, que concentra os *footworks* (movimentos de chão), power moves (movimentos que demandam força e grande agilidade) e os freezes (posição final em posição estática da/o executante) tornou-se o principal representante das B.girls e dos B.boys*,* mas não o único.

Para uma melhor compreensão destes personagens e dos movimentos estético-corporais do Hip-Hop, reporto-me, a seguir, às definições de Ribeiro e Cardoso (2011). De acordo com eles, o Brooklyn Rock (Rocking) é o estilo de dança que surgiu entre 1967 e 1968, no Brooklyn (NY), disseminado por dois dançarinos: Rubber Band e Apache.

O locking, estilo muito utilizado pelas(os) B.girls e B.boys brasileiras(os), surgiu em 1969, em Los Angeles, na Califórnia (EUA), com Don Campbellock. O breaking, mais famoso de todos os estilos e que deu origem aos nomes B.boy e B.girl, surgiu em meados dos anos de 1972, no meio das festas dos quarteirões, também no Bronx (NY). Como primeiras referências desse estilo são citados Nigger Twins, Clark Kent e Zulu Knights.

Boogaloo Sam é considerado o criador do popping. Segundo afirmam Ribeiro e Cardoso (2011), é um estilo precursor e responsável por alguns dos movimentos que Michael Jackson realizava em suas performances. O estilo é originário de Fresno, na Califórnia (EUA), em meados dos anos de 1975.

Freestyle, Newstyle e Hip Hop Dance são estilos mais populares, presentes em performances variadas, incluindo cantoras e cantores pops. Sem referência ao seu local de origem, popularizou-se nos anos de 1980, tendo como representante Budda Stretch, Scoob & Scrap.

A House Dance é um estilo presente nas casas noturnas, caracteriza-se por movimentos mais rápidos com diversas influências, inclusive de danças africanas e com batida Techno. Tem como referência de origem a cidade de Chicago (EUA), nos anos de 1980; já a *Dance Hall Ragga* aparece no final dos anos de 1970, na Jamaica (sem uma localidade precisa). A música *ragga* mesclou-se com a *dance hall*. O Krumping e o Clowning[63] surgidos, respectivamente, em 1997 e 2001, são estilos mais recentes e recheados de influências e misturas dos estilos anteriores.

2.2.4 Elemento: Graffiti (grafiteira, grafiteiro – tag – pixo)

Segundo Stowers (2012), antes de se tornar uma grafiteira ou um grafiteiro é necessário escolher um novo nome, um *renaming.* Para muitas classes trabalhadoras norte-americanas do início do século XX, a vida na comunidade torna-se uma conexão com a mudança de fase, de criança a adulto(a) trabalhador(a). E a escolha de um novo nome, um *nickname*, seria o coração desta parcela da população, que seria utilizada mais adiante por escritoras(es) dos muros como uma maneira de se promover.

Importante destacar que o ato de riscar as paredes é uma ação humana advinda da Pré-História, muito antes, portanto, de qualquer associação ao Hip-Hop (PIMENTEL, 1999). Conforme Stowers (2012), os primeiros “rabiscos” com estes novos nomes são datados da época da Guerra Civil Norte-americana, feitos pelos jovens soldados que retornavam aos seus lares após o serviço militar ou pós-guerra.

---

[63] Não serão aprofundadas aqui as definições e conceitos de cada gestual. Como referência sobre os estilos das diferentes danças, assim como sobre suas(seus) criadoras(es), sugiro a obra de Ribeiro e Cardoso (2011).

Uma das assinaturas investigadas era a de Bozo Texino, criando uma *road identity*, ou identidade da estrada. Esta identidade espalhou-se por meio das assinaturas encontradas em diferentes vagões de trem do continente estadunidense, aparentemente, de acordo com Stowers (2012), cada uma das assinaturas tinha um propósito para estarem naquele lugar. De acordo com o autor, foram encontrados indícios de aviso sobre segurança para os andarilhos, símbolos que indicavam se havia, ou não, trabalho naquela cidade, e assim por diante.

Durante um tempo, início dos anos de 1900, esta prática de registro escrito chegou a desaparecer dos trens, porém, com a depressão em 1929, os andarilhos retornaram às mudanças de cidades e os trens tinham, cada vez mais, desenhos e nomes em suas paredes.

De acordo com Stowers (2012), com o passar do tempo, não apenas os apelidos estavam escritos nas paredes dos trens, mas alguns vinham acompanhados de pequenos desenhos sem significados claros. Esta mudança apareceu com frequência na cidade de Nova York (EUA), durante os anos de 1960, com o aumento da migração latino-americana para esta região.

Segundo o autor acima, os nomes passaram também por uma mudança na estrutura da escrita. Anteriormente, facilmente se liam os nomes; porém, alguns escritores, tanto de Nova York como da Filadélfia, criaram estilos diferentes para cada cidade, agregando e misturando nomes, apelidos ou, simplesmente, aderindo às iniciais de mensagens que são apenas identificadas por um grupo restrito de pessoas, ou apenas por pessoas de um determinado grupo.

De acordo com Chang (2005), TAKI 183, um jovem grego-americano, morador do Bronx (NY/EUA), foi o primeiro nome a aparecer na mídia, em um jornal de grande circulação, no verão de 1971. A prática nos trens urbanos já existia desde 1965, porém esta técnica não tinha atores de grande projeção pública.

Logo após a notícia se espalhar, os atores desta prática passaram a expor suas alcunhas, dentre eles, meninas e meninos. DJ Kool Herc já estava nesta ação assinando CLYDE AS KOOL (Clyde é legal). A assinatura acabou se transformando em Kool e o Herc vem de Hércules, pois Clyde era um rapaz gigantesco.

De acordo com Leal (2007), o ato de grafitar é assumido, também, por manifestos de ativistas políticos na França, Itália e nos próprios EUA, nos movimentos pela paz, como os hippies e por gangues de rua nas demarcações de seus territórios.

A cidade de Nova York (EUA), especialmente, e todo seu sistema de metrô tornam-se poderosos divulgadores desta nova Arte de rua.

2.2.5 Elemento: Rap (rapper – rapping)

Devido à grande força que o rap possui, muitas(os) autoras(es) e pesquisadoras(es) do Hip-Hop tendem a separá-lo como um estilo musical que, necessariamente, não está vinculado ao cenário do Hip-Hop. De acordo com Teperman (2015), o rap não existiria sem a construção social trazida pelo Universo do Hip-Hop. Em outras palavras, sem Hip-Hop não há rap, assim como sem rap não há Hip-Hop.

Segundo Pais (2006), o rap popularizou uma sensibilidade justiceira ao denunciar situações de injustiça, para anunciar outros futuros. As palavras soletradas são recuperadas de uma semiótica de rua, transgressiva por natureza, palavras encavalitadas em palavrões para melhor insultar, atingir, provocar. Palavras que são vozes de consciência, que se vestem de queixumes, que se revestem de revolta. Voz singular (a de vocalista) que contagia, que se transforma num coletivo (*nós*, os do movimento), que se insurge contra *eles* (que não nos entendem).

De acordo com Rocha, Domenich e Casseano (2001), o rap é a vertente artística do Hip-Hop com o maior poder de sedução ao jovem da periferia, pois tem a capacidade de agrupar centenas de jovens, homens e mulheres, para ouvir e curtir. Como afirma Novaes (2006), é capaz de modificar trajetórias pessoais, alavancando um “sentido para a vida”, criando grupos locais e podendo ser compreendido como lócus de aprendizado para a participação social.

A narrativa dos fatos é um grande aliado no rap, uma narração sem um enredo triunfalista. Como definiu Burke (2008), a narrativa é uma força histórica pelo direito próprio, expressando uma multiplicidade de pontos de vista, uma maneira de tornar inteligíveis os conflitos, bem como de resistir à tendência à fragmentação anteriormente descrita.

De acordo com Yoshinaga (2014), o MC[64] não queria apenas animar, queria transformar. Esta transformação só poderia ser concretizada quando as palavras de

[64] Nos escritos de Yoshinaga (2014) a presença masculina era dominante no cenário histórico apresentado.

ordem se tornassem frases e rimas, ritmo e poesia. Historicamente, a primeira gravação de rap foi *King Tim III* (*personality jock*), lançada em meados de outubro de 1979, pela banda Fatback. Contudo, foi a canção *Rapper's delight* que apresentou nos seus versos a expressão "hip-hop", lançada no mesmo ano pelo grupo Sugarhill Gang. Seguindo este caminho, começaram a surgir, nos EUA, outros registros fonográficos semelhantes. Os bailes brasileiros, divulgadores da música norte-americana, passaram a executar este novo estilo musical, juntamente com a música funk.

Segundo Leal (2007), em 1981, Daryl Admaa Nubyan, o Brother D. foi o responsável por levantar, pela primeira vez na história do Hip-Hop, a bandeira do rap politizado, em contrapartida, o rapper Too Short trouxe à discussão um estilo de rap que divulgava a imagem do cafetão e suas garotas. Nos anos subsequentes, este estilo, junto ao gangsta, tornar-se-ia uma forte influência para gerações de rappers da Costa Oeste Americana no ano de 1985.

Conforme Pimentel (1997), o rap nacional começou nas rodas de breaking, na Estação São Bento do metrô, depois na Praça Roosevelt, ambas na cidade de São Paulo. Os primeiros rappers cantavam na rua, ao som de latas, palmas e beatbox. Grandes nomes do rap nacional, como Thaíde e DJ Hum, Racionais e outros surgiram a partir desta experiência. Conforme explica Thaíde, no documentário *Nos tempos da São Bento* (2010): "*O JR Blow*[65] *é quem dividia o esquema do rap na São Bento comigo, eu tenho esse privilégio de poder dizer que nós começamos a parada de rap ali na São Bento, não estou falando de Brasil [...]".*

De acordo com Leal (2007), em cada país, o rap adquiriu uma linguagem própria, de acordo com a realidade ali existente, respeitando todos os grupos étnicos e todas as raças, uma ação que engloba cultura, Arte, lazer, informação e política. Em depoimento para Leal (2007), o rapper Mano Brown afirmou que a música rap passou a ter mais destaque pela própria forma de se expressar, por meio da linguagem e das possibilidades de expansão. Coisas que as outras práticas do Hip-Hop não têm, denominado pelo rapper de artes caladas (fazendo referência ao breaking e ao graffiti).

Larabie (2012) destaca que, nos anos de 1990, uma nova categoria do rap surgiu com força e prestígio na indústria cultural – o gangsta rap. Considerado pelo

---

[65] JR Blow era primo de Márcio Santos e responsável por sua inserção como rapper.

público, em geral, a maneira mais controversa do rap, pois suas letras continham conteúdos misóginos, homofóbicos e violentos. Característica associada atualmente ao funk ostentação.

A partir de uma perspectiva menos politizada e mais mercadológica, ampliando a possibilidade de gerar mais renda, o Run DMC[66], segundo Leal (2007), simplificou por completo a maneira Hip-Hop de ser. Não se tratava mais de fazer música, e sim de atitude. Atitude controversa e cheia de personalidade. Nessa vertente, o rap assume uma postura previsível, com um visual de correntes de ouro no pescoço e um jeito durão estampado no rosto.

Em contrapartida, na cidade de Nova York (EUA), um grupo aparece inspirado na luta política, nos líderes Malcom X, Martin Luther King e do grupo ativista Panteras Negras: o Public Enemy[67]. De acordo com Leal (1997), a principal proposta do grupo era uma mensagem politizada ao povo afro-americano. Na mesma onda de um rap politizado e com palavras diretas, o N.W.A[68] pautou sua filosofia musical e modo de vida.

---

[66] Run DMC, fundado por Jason Jam-Master Mizell, Joseph DJ Run Simmons e Darryl D.M.C. Mc Daniels, em 1982, no bairro do Queens, Nova York (EUA).

[67] Public Enemy, grupo formado em 1982, considerado o pioneiro em utilizar o *rap* para o enfrentamento com a ação policial nova-iorquina, por Chuck D, Flavor Flav e DJ Lord. Disponível em: <http://www.publicenemy.com/>. Acesso em: 15 maio 2015.

[68] N.W.A, Niggaz wit Attitude – Negros com atitude – formado em 1986, em Comptom, Califórnia, composto por Eazy E., Dr. Dre, Ice Cube, DJ Yella, Arabian Prince, Krazy Dre e Candy Man (CHANG, 2005).

CAPÍTULO 3 – A GERAÇÃO HIP-HOP

Imagem 5 – Foto do Graffiti do grupo de rap Racionais MC’s da parede de um pequeno comércio e residência em Capão Redondo, São Paulo (SP). Autoria de Eduardo Kobra, abril 2015

Fonte: Arquivo da pesquisadora.

CAPÍTULO 3 – A GERAÇÃO HIP-HOP

Os homens ilustrados na Imagem 5 (página anterior) são integrantes do grupo de rap nacional de maior influência no cenário do Hip-Hop brasileiro: os Racionais MC's. O grupo, fundado em 1989, consagrou-se não apenas como referência musical, mas também como sinônimo de resistência e representatividade da juventude negra da periferia. Atualmente, em plena atividade, é formado por Mano Brown, Ice Blue, KLJay e Edi Rock[69] (da direita para a esquerda na Imagem 5). Seus integrantes compõem letras com conotações políticas, narrando os fatos reais da dura vida das periferias e de suas(seus) moradoras(es), abordando o descaso das políticas públicas e a violência cotidiana dentro da cena periférica (GONÇALVES, 2001).

De acordo com os estudos examinados até aqui, o Hip-Hop como Universo social e cultural possui diferentes destaques em cena, como Afrika Bambaataa, DJ Kool Herc, o grupo N.W.A e Public Enemy, além de Queen Latipha, Grandmaster Flash e Grand Wizard Theodore[70]. Todos de origem norte-americana. No Brasil, destacam-se Nelson Triunfo, aclamado como o "Pai do Hip-Hop" brasileiro, GOG, Dexter, Sabotage, Thaíde, Sharylaine, Dina Di, Mv Bill[71], dentre tantos membros. Na perspectiva de Kitwana (2002), estas(es) são filhas(os) da primeira geração da era da globalização, as(os) nascidas(os) entre 1965 e 1984, a Hip-Hop generation (geração Hip-Hop).

Estes nomes e personalidades, além de referências musicais e ideológicas, também foram mencionados nas entrevistas realizadas. A partir destas referências, americanas e brasileiras, advindas do universo juvenil periférico com perfis e históricos semelhantes, o Hip-Hop foi processualmente criado, proporcionando à juventude contemporânea uma forma de expressar-se e dizer, para quem quisesse

---

[69] Mano Brown – Pedro Paulo Soares da Silva; Ice Blue – Paulo Eduardo Salvador; KL Jay – Kleber Geraldo Lelis Simões; Edi Rock – Edivaldo Pereira Alves. Disponível em: <http://www.racionaisoficial.com.br/>. Acesso em: 15 maio 2015.

[70] Grandmaster Flash, Joseph Saddler e Grand Wizard Theodore, Theodore Livingstone, DJ, desenvolveram as técnicas da picape na década de 1980, utilizadas até o momento. Disponível em: <http://www.hiphop-network.com/articles/djarticles/fantastic5.asp>. Acesso em: 15 maio 2015.

[71] GOG, Genival Oliveira Gonçalves, brasiliense, rapper e escritor, conhecido por poeta do Hip-Hop (revista *Rap Nacional*, 2012); Dexter, Marcos Fernandes de Omena, rapper, paulistano (revista *Rap Nacional*, 2014); Sabotage, Mauro Mateus dos Santos, rapper e ator (TONI C., 2013); Thaíde, Altaír Gonçalves, paulistano, ator, apresentador, rapper, produtor musical (*Caros Amigos* Especial, 2005); Sharylaine, Ildslaine Mônica da Silva, paulistana, uma das primeiras rappers brasileiras (Foto 12, Galeria de fotos I); Dina Di, Viviane Lopes Matias, campineira, rapper, falecida em 20/03/2010; e MV Bill, Alex Pereira Barbosa, carioca, escritor, rapper, produtor, ator e diretor. Disponível em: <http://www.mvbill.com.br/mvbill/>. Acesso em: 15 maio 2015.

ou não ouvir, qual a sua função nesta sociedade. Para Márcio Santos, em entrevista, o Hip-Hop foi criado pela juventude e para a juventude, ou seja, sabia exatamente qual seu papel e para quem seria destinado. Assim ele diz:

> *Ela é uma cultura que nasceu dos jovens e para os jovens, e será eternamente jovem. E naquele momento os jovens que faziam aquela Cultura, a gente não tinha um irmão mais velho – tinha alguns mais velhos – mas, todos jovens. E era um momento de apoderamento (sic) daquela juventude, a juventude se encontrando e tomando consciência de problemas sociais, de questões raciais.*[72]

A juventude, além de ser abordada como a principal responsável pela idealização e construção deste Universo, ao propor o debate da sua identidade e enfatiza a necessidade de visibilidade, ou problematiza a ausência dela, na sociedade. A periferia destaca-se como epicentro de inspiração, a matéria bruta real do dia a dia (KEHL, 2008), não apenas para as letras de rap ou para a Literatura Marginal, mas também nas imagens do Graffiti, nos vestuários e no linguajar das(dos) envolvidas(os). Com relação à categoria transformação, esta pode ser compreendida como uma possível ressignificação do sujeito da sua realidade cruel, enchendo a todas e a todos de esperança e de renovação, sem abandonar valores positivos da sua *quebrada*.

Para Eisenstadt (1968), embora a estrutura funcional do grupo e os valores de diversas(os) jovens das classes alta e média variem de um lugar para o outro, e de um país para outro, ainda assim, os seus principais valores e diretrizes parecem assemelhar-se no desejo de reconhecimento e na valorização das suas manifestações. No caso da periferia, na contemporaneidade, o conceito de juventude reclama por uma definição mais complexa, como veremos a seguir.

3.1 O conceito sobre juventude da periferia

Segundo Gonçalves (2001), o fenômeno social e histórico da juventude foi gerado pela sociedade moderna, durante seu processo de constituição. Nos primórdios da história da humanidade, a natureza juvenil e as crises relacionadas a este momento não existiam. As crianças eram inseridas diretamente nas tarefas sociais e, ao ficarem mais velhas, assumiam determinadas responsabilidades

[72] Entrevista realizada com Márcio Santos em 22/10/2014.

apreendidas com as gerações anteriores. Como afirma Peralva (2007), enquanto a(o) adulta(o) vive ainda sob o impacto de um modelo de sociedade que se decompõe, a(o) jovem já vive em um mundo radicalmente novo, cujas categorias de inteligibilidade ela(ele) ajuda a construir e a popularizar.

Segundo Mannheim (1964), a sociedade depende da sobrevivência das(dos) mais jovens e do seu dinamismo. Enquanto a velha geração prevê as futuras ações, as novas gerações agem. Devido ao seu dinamismo e a facilidade de adaptação, a juventude possui duas características básicas: ela pode seguir para um lado mais comprometido e reformatório, em termos sociais, ou adequar-se aos desejos e anseios do sistema, revitalizando o próprio sistema.

Evidentemente, não se trata de uma dicotomia, já que adaptação e transformação são fenômenos indissociáveis, no movimento histórico. O que Mannheim (1964) expõe é que, em determinados contextos históricos, há uma tendência mais evidente de grupos que se colocam na vanguarda das mudanças e outros que, ao contrário, resistem a elas com vistas a manter uma certa situação social ou, no limite, retornar a antigas ordens, o que ocorre, neste último caso, com os movimentos reacionários.

Bastos (2008) destaca que, na contemporaneidade, a maioria dos organismos nacionais e internacionais, como IBGE e Unesco, considera juventude o período que se estende dos 15 aos 24 anos de idade. No Brasil, o Estatuto da Criança e do Adolescente (ECA), de 1990, considera juridicamente criança a(o) menor de 12 anos e adolescente aquela(e) que tem entre 12 e 18 anos, não fazendo referência ao termo “juventude”.

Segundo Bastos (2008), há a necessidade de reflexão sobre o alto nível de atribuições dadas ao ser humano neste período delicado de inserção social e construção de uma identidade individual e coletiva. À juventude estaria atribuída a responsabilidade pela construção de um mundo melhor, mais justo e equilibrado, no entanto, este papel de fato é cargo de adultas(os) conformistas e atreladas(os) politicamente a instituições e discursos que prezam pela manutenção da ordem social de cunho reacionário e preconceituoso.

De acordo com Valitutti (1968), em determinado momento da história, a juventude é mantida à parte da vida pública da nação (referindo-se à alemã, do início do século XX), exercendo apenas o papel de aprendiz, contentando-se com uma sociedade mesquinha e de ser apenas o representante de gerações mais velhas.

Contudo, mesmo neste cenário limitante, a juventude sentiu a necessidade do conflito, fugindo da convenção do mundo adulto imposto naquele período.

A partir dos anos de 1960 e início dos anos de 1970, surgem os movimentos estudantis, a oposição aos regimes governamentais, as lutas por igualdade e justiça, assim como os movimentos de contracultura e as comunidades hippies, conduzidas(os) por jovens mulheres e homens. Neste sentido, como afirma Abramo (2007), verifica-se que a juventude lutava contra a maré, recusando permanentemente adequar-se ao padrão ideal de sociedade.

Mediante a angústia provocada pela padronização dos valores e do comportamento, a juventude apropriou-se de um elemento intangível: a música. Ela tornou-se um bálsamo, uma alternativa de resposta ao conflito instaurado no interior das(dos) jovens. A música, a primeira ação contra o mundo, de acordo com Muchow (1968), é visível, primeiramente, no universo das(dos) fãs de jazz, nas décadas de 1960.

A juventude, nesse contexto, sentia por meio da música algo que não conseguia explicar, ou exprimir: uma possibilidade de encontrar o sentido e a ordem da vida cotidiana e pacífica, dentro do caos estereofônico. Segundo Muchow (1968), neste período da história do jazz, o jovem da classe média e alta, na sua maioria homens, com idades entre 16 e 22 anos, vivia uma monotonia constante, sem grandes desafios ou desejos.

Para Sousa (2009), a música foi eleita pelas(os) jovens, em diferentes momentos da história do século XX, como a principal interlocutora de seus desejos e experiências de vida. A linguagem musical é uma das responsáveis pela aproximação de interesses estabelecida entre jovens de diferentes matrizes sociais que, por meio deste suporte externo de resistência, conseguem escapar do controle e da normatização social.

A juventude dos anos de 1980, de acordo com Abramo (2007), foi considerada oposta à da geração dos anos de 1960, por ter-se tornado individualista, consumista, conservadora e indiferente aos assuntos públicos e sociais, negando o papel atribuído de fonte de transformação. Acrescentando as palavras de Kehl (2008), ser jovem virou clichê publicitário, pois o mercado consumidor encontrou-se em meio a um discurso de consumidoras(es) predispostas(os) às compras, sem freios morais e religiosos.

Nos anos de 1990, a visibilidade social das(dos) jovens aproxima-se com a perspectiva dos anos de 1950, na concentração da atenção aos problemas de

comportamento que levam a situações de desvio no processo de integração social das(dos) adolescentes. Há uma maior presença da figura juvenil nas ruas, envolvida em diversas manifestações individuais e coletivas, contudo, o foco desta população ainda era o individual, da fragmentação, da violência e do uso de drogas. As brigas de gangues e o envolvimento na criminalidade tornou-se também uma característica deste período (ABRAMO, 2007).

Segundo Herschmann (1997), as características destes grupos juvenis, provenientes da década de 1990, parecem ser regidas por um estilo pós-moderno e caracterizado por uma busca de intensidade no lazer, em contraposição a um cotidiano que se anuncia medíocre e insatisfatório, admitindo, desta maneira, a incapacidade de grandes transformações sociais, não significando indiferença aos fatos políticos, e sim uma forma de preservação de si mesmos.

Para Kehl (2008), ser jovem era o significante para tudo o que, até então, vivia nos porões da civilização. Jovem era a inteligência quando se aventurava a pensar para além dos cânones universitários. Jovem era a sexualidade aflorada e exposta, dispensando as culpas e tabus que fizeram a angústia e a acne das gerações anteriores. Mais que o sexo, as(os) jovens eram as pulsões de vida toda, eróticas ou agressivas que impregnaram a música, a política e os costumes, na esperança de que a vida pudesse revolucionar-se de ponta a ponta, estetizar-se, fazer-se puro fluxo, em nome de tudo o que parecesse com o desejo.

Dayrell (2001) destaca que há uma grande dificuldade de conceituar o termo juventude sem debandar para uma perspectiva estreita, na qual seria incapaz de responder aos questionamentos essenciais para a plena compreensão do termo. Desta maneira, sugere a necessidade de se construir uma noção de juventude na ótica da diversidade, pois, ao considerar o contexto de classe por meio da origem social, manteria os cuidados de não cair no determinismo e levaria em consideração os diferentes sistemas de interações sociais e simbólicas construídas na trajetória social das(dos) jovens.

Mas, afinal, quem são estas(es) jovens? Segundo Novaes (2007), são pessoas nascidas há 14 ou 24 anos, no entanto, não é possível fixar tal limite de idade. Para aquelas(es) que não têm direito à infância, a juventude começa mais cedo e, possivelmente, termina precocemente. No outro extremo, com o aumento da expectativa de vida e com as mudanças no mercado de trabalho, uma parte desta população acaba por alargar o chamado “tempo da juventude”, até a casa dos 30

anos. De fato, tem-se a seguinte conclusão, qualquer que seja a faixa etária, “[...] jovens com idades iguais vivem juventudes desiguais” (NOVAES, 2007, p. 105).

De acordo com Abramo (2007), a tematização pela ótica do “problema social” é histórica e já foi assinalada por muitas autoras e muitos autores: a juventude só se torna objeto de atenção quando representa ameaça de ruptura com a continuidade social, tornando-se uma ameaça para si própria ou para a sociedade. Seja porque o indivíduo jovem se desvia do seu caminho em direção à integração social – por problemas localizados no próprio indivíduo ou nas instituições encarregadas de sua socialização ou ainda por anomalia do próprio sistema social –, seja porque um grupo ou movimento juvenil propõem ou produzem transformações na ordem social, ou ainda porque uma geração ameace romper com a transmissão da herança cultural. E os jovens da periferia? Quem são?

Para Dayrell (2007), é de fato importante compreender que, na perspectiva da diversidade, a juventude deverá ser considerada não mais presa a critérios rígidos, e sim como parte de um processo de crescimento mais totalizante, gerando contornos específicos no conjunto das experiências vivenciadas pelos indivíduos no seu contexto social. Nesse sentido, a juventude é iniciada quando fisicamente tem a capacidade de procriação, independência de seus familiares ou responsáveis legais, pela chegada das responsabilidades para sua subsistência e para as necessidades prazerosas, e pela busca de sua autonomia. Ou seja, de acordo com o escritor, a juventude é parte de um processo natural na constituição de sujeitos, influenciado pelo meio social concreto (DAYRELL, 2007). Significa, portanto, que ele não é, a rigor, “natural”, mas cultural.

De acordo com Novaes (2007), seriam três os possíveis recortes de desigualdade da juventude brasileira: classe social, gênero e raça. Classe social aparece explicitamente na vivência e na relação escola/trabalho. Muitos são os casos de jovens que abandonam a escola antes de concluir o Ensino Médio, ou mesmo o Ensino Fundamental, para trabalhar e auxiliar nas despesas domésticas de suas casas. Outras(os) optam por continuar os estudos no período noturno para que possam trabalhar durante o dia.

Quanto à questão de gênero, as meninas ou moças têm um aumento na “oferta” de emprego doméstico, porém, se realizam o mesmo trabalho dos meninos e moços, ganham menos. E este salário tende a diminuir para qualquer um dos gêneros, se forem de etnia negra. Segundo Novaes (2007), esses três fatores (classe social,

gênero e raça), embora não possam mais ser compreendidos isoladamente, não são suficientes para a compreensão desse quadro. Para ele, há uma geografia da exclusão que deve ser considerada em qualquer análise sobre o Hip-Hop, já que o local de moradia ainda é um grande divisor, ou como afirma Ferréz (2009, p. 57), ao explicar que da ponte para cá tudo é diferente, porque "[...] não adianta ser a capital da fartura se essa fartura é pra (sic) uma minoria", e essa minoria mora depois da ponte[73].

Refletindo, especificamente, sobre esta parcela da população, a juventude afrodescendente, periférica e marginalizada cresce sem expectativas de vida e é mais facilmente coagida a integrar a criminalidade, tornando-se, ao final da sua breve vida, mais um número na estatística do mapa da violência (MOURA, 2013), ou como abordou os Racionais MC, nos versos de *Capítulo 4, versículo 3*:

> 60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras. Nas Universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros. A cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo. Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente (RACIONAIS MC's, 1998)[74].

Os dados parecem criados da imaginação dos rappers, contudo, não são. Segundo a pesquisa realizada pela Secretaria de Direitos Humanos da Presidência da República (SDH/PR), o Fundo das Nações Unidas para a Infância (Unicef), o Observatório de Favelas e o Laboratório de Análise da Violência da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (LAV-UERJ), publicado no dia 28/01/2015[75], e de acordo com a revista *Carta Capital*, 70% destas mortes foram de jovens negros das periferias.

> 42 mil adolescentes, de 12 a 18 anos, poderão ser vítimas de homicídio nos municípios brasileiros de mais de 100 mil habitantes entre 2013 e 2019. Isso significa que, para cada grupo de mil pessoas com 12 anos completos em 2012, 3,32 correm o risco de serem assassinadas antes de atingirem os 19 anos de idade. A taxa representa um aumento de 17% em relação a 2011, quando o IHA chegou a 2,84 [76].

---

[73] A ponte em questão é a Ponte João Dias, localizada na zona sudoeste de São Paulo (SP) que separa o distrito do Capão Redondo das outras regiões mais nobres da cidade.

[74] Música *Capítulo 4, Versículo 3*, do CD Sobrevivendo no Inferno, faixa 3, Cosa Nostra.

[75] *Violência contra jovens brasileiros apresenta pior índice desde 2005 e pode ceifar a vida de 42 mil até 2019*. Disponível em: <http://www.brasilpost.com.br/2015/01/28/violencia-jovens-brasil_n_6563826.html>. Acesso em: 28 jan. 2015.

[76] *A violência contra jovens negros no Brasil.* Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/a-violencia-contra-jovens-negros-no-brasil>. Acesso em: 28 jan. 2015.

Para Novaes (2007), a juventude teme o futuro que parece incerto e, principalmente, a morte. Falar em juventude, tanto na literatura como na história, é sempre falar de riscos, transgressões, aventuras, necessidade de adrenalina, violência e paixões. Contudo, do ponto de vista histórico, os limites são testados justamente porque as(os) jovens estão biologicamente falando, mais longe da morte.

No entanto, esta geração teme a morte e convive com a morte prematura de seus pares. Este medo da juventude tem referência à bala perdida, à polícia, ao aumento da violência e do tráfico, à prisão, à violência sexual, ao espancamento e a diversas formas de injustiças. Medos provenientes tanto de jovens de classe média e alta quanto de jovens da classe baixa, das periferias.

Toni C. (2013, p. 43) descreveu a juventude de Sabotage da seguinte maneira:

> Maurinho era aluno aplicado, aprendia logo as duras lições da vida. Na escola, porém, não passava de um estudante mediano, mas com sensível melhora em relação ao ano anterior. Se esforçava somente o necessário. As salas de aulas ofereciam poucos desafios, bem diferente das difíceis lições do dia-a-dia.

Sabotage cresceu no meio da violência, aprendeu a traficar, a usar e a fazer o que fosse necessário para ajudar seus entes e para sobreviver. Aos oitos anos de idade ele já fazia “aviãozinho” para os traficantes, porém, ansiava diariamente sair daquele mundo e viver da sua música, ser uma pessoa mais feliz e poder estar presente na vida da sua família.

Nas composições de N.W.A, o grupo descreve as ações da polícia norte-americana sobre a juventude negra dos guetos de Nova York (EUA). O grupo aborda a tensa relação destes dois elementos da sociedade, das ações de racismo e ataques, chegando ao ponto de serem vigiados pela justiça federal como causadores de conflitos entre jovens negros e a polícia, na década de 1980 (CHANG, 2005).

O ser humano busca por segurança. A falta desta segurança individual tende a ser compensada pela companhia de pares semelhantes nas ideias, nos valores, na etnia, no gênero e na classe social. Porém, os valores do que seria importante para a boa convivência com as(os) suas(seus) estão atreladas(os) a valores pelos objetos, ou por status. O “ter” passou a ser mais importante do que o “ser”. Uma característica mercantilista da sociedade. De acordo com Santos (2011, p. 52), as(os) moradoras(es) da periferia deixam de “ser” algo para “ter” algo: “Ter é o imediato, e

passa a ser sinônimo de valorização, de ser melhor". Desta população periférica, quem mais tem reproduzido este discurso é a juventude.

As(Os) jovens representam o segmento mais expressivo no prazer de consumir, principalmente os produtos da cultura de massa. Vende-se a utopia do consumo ao alcance de todas(os), inclusive da juventude periférica que entende que, ao consumir, pode, quem sabe, mudar sua condição social.

Ao invés de buscar apenas o "agito" na sua vida social, a juventude periférica procura encontrar sentido em uma vida turbulenta, em que há constantes embates com a polícia, com instituições escolares incapacitadas e com a total falta de opções para superar as dificuldades cotidianas. No entanto, como afirma Toni C. (2013), quem move o universo é a periferia, e sem a periferia, sem a sua população, provavelmente, as culturas juvenis estariam esquecidas e abandonadas.

3.2 A periferia como epicentro da juventude

No gueto norte-americano, berço do Hip-Hop, estava presente o afro-americano Afrika Bambaataa, um jovem líder de gangue da periferia do Bronx, que abandonou a criminalidade pela musicalidade. Jovens também eram o jamaicano e a jamaicana, radicados nos EUA, DJ Kool Herc e Cindy Campbell, imigrantes de Kingston/Jamaica, idealizadores da primeira festa do quarteirão, as *Block Parties,* da 1520, Sedgwick Avenue. Também era jovem o pernambucano Nelson Triunfo ao realizar a primeira roda de dança, no centro da cidade de São Paulo, em meados da década de 1980.

Dayrell (2007), após todas as análises e estudos relacionados especificamente a um grupo de rappers e funkeiros, compreendeu que, para este grupo, o tempo da juventude localiza-se no aqui e agora, imersos que estão no presente. E um presente vivido no que ele pode oferecer de diversão, de prazer, de encontros e de trocas afetivas, mas também de angústias e incertezas diante da luta da sobrevivência, que se resolve a cada dia. Como afirma Kehl (2008, p. 67), "[...] sabem para quem estão falando, e sabem, sobretudo, de onde estão falando", estabelecendo uma ligação única, uma relação de igualdade e humildade com o outro.

A juventude brasileira, no período que compreende o surgimento do Hip-Hop, não tinha muitas opções. Um grande número de mulheres e de homens aprendeu sobre esta manifestação por meio das revistas, rádios, programas televisivos e pelo

contato com outras(os) participantes mais “descoladas(os)”. Nos depoimentos, entrevistas e declarações destes personagens, todas e todos afirmam que ser jovem e querer algo diferente, que isso só foi possível quando passaram a tomar o Hip-Hop como parte de suas vidas, desejando ao final da sua trajetória poder sobreviver, e viver, fazendo aquilo que gostam, na música, na dança e na pintura.

No documentário *The Hip-Hop Project* (2006), as(os) jovens envolvidas(os) no processo de composição e produção de álbum de rap afirmavam que possuíam muita raiva de absolutamente tudo e de todas(os). Sentiam raiva de suas famílias pelas cobranças, do poder público pelo descaso, uma ira que, geralmente, era transformada em atitudes negativas e preocupantes. Contudo, com a ideia de compor rap e poder cantá-lo, as(os) jovens conseguiam desabafar suas angústias e frustrações, sentindo-se desafiadas(os) a fazer algo diferente, tanto na música como na vida.

Ao estudar os textos de Ferréz[77] sobre a periferia, ou melhor, sobre a *quebrada* (SANTOS, 2011), identifiquei a complexa relação existente entre suas(seus) moradoras(es) e seu entorno. Uma população com evidentes traços de heterogeneidade, tanto no sentido cultural quanto econômico. A Literatura Marginal[78] produzida na periferia e da periferia representa não somente uma(um) personagem isolada(o), mas toda a comunidade envolvida, tornando-se um ato de comprometimento e de transgressão do comportamento estipulado e aceito pela sociedade burguesa.

De acordo com Pereira (2007), a ideia de *quebrada* contém os elementos da categoria pedaço (MAGNANI, 2012), designando também uma forma de o apresentar para quem é de fora, mostrando-o como um lugar hostil e perigoso para quem não pertence a ele, que desconhece suas regras básicas de sobrevivência.

Ferréz, morador do Capão Redondo, uma das grandes periferias da cidade de São Paulo, descreve nas páginas dos seus romances a história da periferia e das(dos)

---

[77] Reginaldo Faria da Silva – o Ferréz – é escritor mundialmente conhecido da Literatura Marginal brasileira, ativista do Hip-Hop, rapper, empresário, produtor musical, cineasta e morador do Capão Redondo, zona sudoeste da cidade de São Paulo (Foto 21, Galeria de fotos I).

[78] Segundo Nascimento (2009), a expressão “literatura marginal” classifica as obras literárias produzidas e veiculadas à margem do corredor editorial, no caso do escritor Ferréz, assim como tantos outros; os adeptos são advindos das periferias, integrantes do Hip-Hop ou ex-presidiários - diferentemente dos poetas marginais da década de 1970, que eram oriundos das classes média e alta. Muitos desses eram estudantes universitários com vínculos com membros da comunidade artística. A relação entre a Literatura Marginal e o Hip-Hop pretende ser aprofundada no Capítulo 4 desta pesquisa.

periféricas(os), o descaso das políticas públicas e a ineficiência em sanar as dificuldades básicas da população (SANTOS, 2011[79]).

Esta demanda é percebida da zona sul à zona norte de São Paulo, como relatou Márcio Santos, durante a entrevista:

> *Foi de 1989 para frente ouvi Racionais MC's contando todo o problema da zona sul, e que o problema da zona sul é o mesmo problema que tinha lá na zona oeste, onde eu morava. E eu me identifiquei com aquilo e eu escutei o que eles falavam, o que o rap falava: você precisa estudar, precisa se informar, para ser uma pessoa melhor, para poder brigar e dar mais condições para os seus e ajudar a outros e formar a outros. E eu falei, é isso. Essa é a verdade. Por que você é preto como eu e você sofre a mesma coisa que eu. É verdade.*[80]

A partir das semelhanças do cotidiano, o Hip-Hop encontrou morada e relaciona-se com outros locais das grandes metrópoles urbanas nacionais e internacionais, pois, ao que tudo se comprova, a periferia é periferia em qualquer lugar[81].

O descaso do poder público pela periferia não é recente, e nem dá sinais de grandes mudanças, nem é, muito menos, um fator isolado. Além da baixa infraestrutura, como afirmam Santos (2011) e Kehl (2008), a miséria, o desamparo, o descaso com que o Estado veio descartando, durante décadas, sua responsabilidade em relação aos direitos elementares das cidadãs e dos cidadãos atinge diretamente a parte mais frágil da sociedade.

A outra parcela da população capaz de se garantir por meio do poder econômico, não é violentada diretamente pela degradação do espaço público, propriamente dito. Mas mesmo que não percebam, também sofrem as consequências da desmoralização dos ideais coletivos, republicanos, que deveriam orientar e civilizar a sociedade toda (KEHL, 2008).

A periferia é assim. E aquelas e aqueles pertencentes a esta realidade buscam, nas manifestações do Hip-Hop, a oportunidade para se expressarem e meios para sobreviver. Contudo, nem todas e todos conseguem o suficiente no meio

---

[79] Ao estudar as obras de Ferréz identifiquei um fato curioso acerca da sua aprendizagem. Sendo um jovem oprimido na periferia, apesar das adversidades sociais e, segundo Freire (2005), ao expor as características da superação dos oprimidos, por causa disso mesmo, redefiniu seu aprendizado formal, agregando elementos da educação não formal e informal. O resultado desta junção foi a produção de escritos em diferentes gêneros literários, de canções de rap, dentre outras ações de transformação social e cultural, não apenas do indivíduo, mas, principalmente, do coletivo periférico.

[80] Entrevista realizada com Márcio Santos em 22/10/2014.

[81] Trecho da música *Periferia é Periferia*, do grupo Racionais MC's, composição Edy Rock e Mano Brown, gravado no vinil *Sobrevivendo no Inferno*, 1998.

artístico. Apresentando-se com grupo de rap sem retorno financeiro, Lu Afri e Suburbano, ambos rappers de Poços de Caldas (MG), na época da pesquisa do livro, citados na obra de Balbino (2010), trabalhavam em outras atividades para sobreviver. Ele, como auxiliar de uma empreiteira, e ela, tosadora de animais em um pet shop.

O rapper Sabotage (TONI C., 2013) versou sobre sua comunidade, a Favela do Canão[82], em quase todas as faixas do seu único CD gravado, talvez sensibilizado com a poesia de um outro rapper consagrado GOG, conhecido como o "poeta do rap nacional". Segundo GOG, a realidade da periferia foi transformada em poesia e depois cantada em rap, como questionou Sabotage (1999):

> Brooklyn, o que será de ti? Regar a paz, eu vim
> Jesus já foi assim, brigas traz intriga, ai de mim
> Se não tolim, Zé povim quer meu fim
> Se esperar, apodrece, se decompõe
> Se a gente faz, corre atrás, pede a paz, eles esquecem
> Sempre assim, crocodilo hoje não rasteja em solo fútil

Racionais MC's (1998) complementam:

> Periferia é periferia... Vários botecos abertos, várias escolas vazias...
> Periferia é periferia... E a maioria por aqui se parece comigo...
> Periferia é periferia... Mães chorando, irmãos se matando, até quando...
> Periferia é periferia... Em qualquer lugar.... Gente pobre...

Ferréz denuncia a violência na quebrada – produzida dentro e fora dela – o uso de drogas (lícitas e ilícitas), como os principais causadores e propagadores da morte precoce de jovens adolescentes e de famílias desamparadas (SANTOS, 2011):

> Encontrei outro amigo e logo que começamos a conversar, a falar, veio o assunto desemprego, a conclusão no final da nossa conversa foi que pouca coisa mudou, quem tem mais estudo e alguém para indicar até pode arrumar alguma coisa, mas a maioria dos meninos e meninas daqui está literalmente fora do mercado de trabalho, e não há nenhum plano nem governamental nem da própria população para que isso mude (FERRÉZ, 2009, p. 14).

Segundo Rose (1994, p. 202), "[...] a identidade do Hip-Hop está profundamente arraigada à experiência local e específica e ao apego a um status em um grupo local ou uma família alternativa". O vínculo cultural semelhante possibilita

---

[82] Localizada no Brooklin, zona sul da cidade de São Paulo, na Rua Conde de Porto Alegre, próximo à Av. Roberto Marinho – onde Sabotage nasceu e viveu até sua morte precoce, em 2003 (TONI C., 2013).

que estes grupos se transformem em uma nova configuração de família; o mesmo exemplo em relação às gangues, promovem isolamento e segurança em um ambiente complexo e inflexível. E, de fato, contribuem para as construções das redes da comunidade servindo de base para os novos movimentos sociais. Sabotage já dizia nas suas letras: *Rap é compromisso*[83]. Compromisso este que você estabelece com a música, com os "manos", com a sua comunidade e com o seu povo favelado.

3.3 A transformação da Geração Hip-Hop – o sujeito transindividual

O ato de transformar aparece como uma consequência da ação do Hip-Hop na vida de suas(seus) integrantes. Em 90% dos depoimentos e palestras acerca das questões que constrói, ou construiu, este universo refere-se ao transformar-se, ou transformar. Buzo (2010) perguntou às entrevistadas e aos entrevistados quais foram as mudanças que o Hip-Hop lhes proporcionou. As respostas variaram entre descobrir uma carreira profissional até a possibilidade de sair da criminalidade. Toni C. (2013), ao escrever sobre Sabotage, afirmou que o rap o salvou da vida do crime, contudo, o crime não se esqueceu dele e cobrou seu preço. O rapper Dexter (BUZO, 2010) declarou que, durante os 13 anos em que passou exilado[84], apenas o Hip-Hop e seus princípios mantinham-no vivo. Por isso, segundo ele, o Hip-Hop é nada mais que uma ação para salvar vidas.

Nas entrevistas realizadas nesta pesquisa, apesar de utilizarem palavras diferentes, as(os) entrevistadas(os) concordam com as mudanças na vida das(dos) jovens por meio do Hip-Hop. Em seus depoimentos, os elementos culturais presentes no Hip-Hop tendem a provocar o senso crítico das relações sociais, incentivando suas(seus) integrantes a superar ou minimizar sua condição oprimida, na busca por novos conhecimentos, e a desejar realizações, enfim, novos sonhos para si e para as(os) outras(os).

Para Beto Teoria,

> *Porque quando você começa a entender que o que você faz é positivo não só para você, mas para as pessoas que estão a sua volta, que essa sua ação é uma coisa positiva para o coletivo, eu acho que isso desperta em você um olhar mais amplo de mundo, e acho que o Hip-Hop proporciona isso, ele (o Hip-Hop) pega o indivíduo e mostra para*

---

[83] Artista: Sabotage, música: *Rap é compromisso*, CD Rap é compromisso, 1999.
[84] A palavra "exilado" é usada pelo rapper referindo-se aos anos em que passou encarcerado.

> *ele uma coisa mais de mundo. Mostra que você não é o indivíduo que vive numa bolha, né. Então, acho que o despertar que o Hip-Hop provoca com seus elementos culturais, acho que foi o que me cativou e fez fazer essa caminhada até hoje no Movimento Hip-Hop; acho que foi este despertar de mundo, mesmo, de realidade mesmo. Acho que, talvez, o Hip-Hop proporciona muito isso, esse choque de realidade de quem você é, o que você faz, onde você mora... é... acho que tudo isso faz com que você entenda o que é o Hip-Hop e por que o Hip-Hop te serve e te atende de alguma maneira*.[85]

Na perspectiva de Márcio Santos, a transformação vem por meio da informação, do estudo:

> *E eu me identifiquei com aquilo e eu escutei o que eles falavam, o que o rap falava: você precisa estudar, precisa se informar, para ser uma pessoa melhor, para poder brigar e dar mais condições para os seus e ajudar a outros e formar a outros. E eu falei, é isso. Essa é a verdade. Por que você é preto como eu e você sofre a mesma coisa que eu. É verdade. A gente era parado pela polícia simplesmente por conta da cor e por conta da vestimenta... e era isso que o rap dizia, era a minha vida. E eu tomei aquilo para mim, preciso estudar. Preciso melhorar e eu preciso transformar, ajudar a transformar as pessoas. E a partir do momento que eu pus essa ideologia na minha história de vida, pus isso dentro do meu DNA, eu fui fazer tudo aquilo que o rap dizia para fazer, tudo aquilo que implementava, que eu tinha que estudar... que eu vi na camisa hoje: não basta ser vivo, tem que ser sonhado... você sonha e coloca em prática o seu sonho.*[86]

No caso de Robsoul, que deu seus primeiros passos, ou melhor, suas primeiras letras ao Hip-Hop, após os 13 anos de idade, o que mais mudou foi sua percepção de mundo:

> *A timidez..., a vontade de se expressar. A música foi determinante na questão de poder me expressar e de sistematizar minhas ideias e, também, outras questões relacionadas à vida na periferia, de quem está exposto a um cenário violento. Mudei bastante o rumo da minha vida a partir do momento que comecei a levar o Hip-Hop a sério.*[87]

Segundo Melucci (2004), as necessidades são sinais de falta de algo e a busca pela participação em ações de mobilização coletiva e em movimentos sociais. O engajamento em atividades de inovação cultural e em ações voluntárias de cunho altruísta fundamenta os alicerces sobre essa necessidade de identidade e contribuem para saciá-la. A resposta para estas necessidades compete a nós reconhecê-la e

---

[85] Entrevista realizada com Beto Teoria em 06/08/2013.
[86] Entrevista realizada com Márcio Santos em 22/10/2014.
[87] Entrevista realizada com Robsoul em 13/09/2016.

elaborá-la culturalmente. Talvez, tenha sido este estopim que reuniu jovens, homens e mulheres, em torno da filosofia do Hip-Hop: paz, amor, união e diversão[88].

Ao relacionar os fatos sociais com os sujeitos coletivos, podemos considerar duas situações de um provável processo transformador e educativo neste universo:

a) trata-se de um conhecimento que se aprende fazendo no cotidiano, ou seja, na troca de informações, em locais não formais de aprendizagem, como nas praças, no hall das escolas e na própria rua;
b) resulta sempre de um processo coletivo, um debate em conjunto com as(os) outras(os).

Essas duas situações remetem-nos a dois conceitos relacionados à ideia de produção cultural: os saberes de experiência feitos, concepção recorrente na obra de Paulo Freire (1999, 2005), e o sujeito transindividual, que é o protagonista da criação cultural, conforme descrita por Lucien Goldmann (1970 apud LÖWY; NAÏR, 2008).

Para Goldmann (1970 apud LÖWY; NAÏR, 2008), as criações culturais não resultam da genialidade de uma pessoa ou de um pequeno grupo. Elas são resultado de processos coletivos, os quais não devem ser entendidos como a mera soma dos conhecimentos individuais, mas que resulta das interações dos sujeitos, gerando um conhecimento qualitativamente superior aos demais, desenvolvido pelo coletivo e, precisamente, para o coletivo.

As(Os) agentes do Hip-Hop pertencem a uma categoria social cuja ação possui pertinências particulares e coletivas para as transformações sociais. Para Goldmann (1970 apud LÖWY; NAÏR, 2008), a juventude forma grupos sociais com suas práxis cotidianas, diretamente relacionadas a segmentos, mas não se limitam a campos particulares da sociedade, como o círculo de amizade. De acordo com o pensador, essa criação cultural, embora de origem social específica, expande-se para o conjunto de relações inter-humanas, seja para conservá-las ou para transformá-las.

Estas ações, ocorridas na estância cultural, só podem ser compreendidas em seu significado e explicadas em sua gênese, a partir de um sujeito coletivo, ou antes, transindividual, em que cada indivíduo faz parte desse mesmo sujeito e participa da tomada de consciência, ou da ação comum. Ou seja, cada elemento presente no Hip-Hop não pode ser apreendido sem a presença de outras pessoas, ou sem a participação dos outros elementos e, principalmente, sem a presença de uma ideia,

---

[88] Princípios da Universal Zulu Nation (CHANG, 2009).

ou um profundo sentido de luta, confrontos e contradições, mantendo como objetivo central a não reprodução de uma visão de sociedade opressora e injusta.

Os discursos presentes nos elementos artísticos do Hip-Hop foram difundidos e desenvolvidos pelo diálogo e pela oralidade, pela instrumentalização de técnicas inovadoras e informais e, principalmente, por saberes coletivos de cada uma das pessoas direta e indiretamente envolvida. Estes saberes na dança, na música e na imagem têm suas origens em diversas influências, tanto da mídia cultural como na tradição familiar e são mediatizados pela condição social das(dos) envolvidas(os).

O sujeito desta prática busca pelo direito de ser, pertencer à periferia, ao movimento, ao Hip-Hop e ao direito a sua própria identidade racial, de gênero e sexual, caminhos seguidos rumando à liberação das(dos) oprimidas(os), a partir do seu próprio ponto de vista, uma consciência possível que está mais próxima de sua própria realidade social, emocional e física. Freire (2005) afirma que é a liberação, e não resgate, que importa, pois o sujeito torna-se responsável por si e por seu entorno coletivamente e não individualmente. O Universo Hip-Hop escancara esta necessidade quando aborda discussões reais e possíveis com instrumentos considerados pertencentes à elite (no caso da música, dança e imagem) potencializando sua ação e não se justificando à cultura hegemônica.

De fato, surgem valores que ultrapassam o ser individual. A dança breaking desenvolve-se em formação circular (a roda), exibindo a sua movimentação para que todas(os) possam, de alguma maneira, compartilhar daqueles movimentos. A roda, como é conhecida, é composto por B.girls e B.boys, e o público em geral, concentrando toda a energia necessária para as performances. No graffiti, iniciar os traços em grupo também é uma prática recorrente para o aprendizado dos estilos e para a execução das assinaturas e da identidade. Enfim, a(o) MC raramente está sozinha(o) no palco. Não falo das(dos) músicas(os), e sim de outras(os) MCs rimando e dando suporte.

A criação cultural do Hip-Hop é coletiva, mediatizada pelos saberes de experiências, feitos de todos e todas, por um sujeito que transpassou o individual sem perder sua identidade social e cultural. De acordo com Goldmann (1970, apud LÖWY; NAÏR, 2008, p. 53), “[...] o que faz a grandeza do gênio é precisamente a sua capacidade de expressar os valores espirituais de um grupo social em um nível universal”.

O indivíduo, ao tomar parte da Arte, ou de qualquer ação distinta, abandona uma determinada parte da sociedade, tornando-se distinto dela. De acordo com Félix (2005), essa distinção da Arte na sociedade pode ser entendida por meio dos bailes Black, na década dos anos de 1970, locais que eram a sensação da juventude paulistana.

Considerando o pensamento de Martuccelli (2007), o sujeito atuante aciona suportes para estabelecer sua identidade. Tais suportes podem ser de fora para dentro, simbólicos, materiais, institucionais, visíveis e invisíveis, explícitos e implícitos. A ação de formação do Hip-Hop agrega tais características e as fundamenta como válidas para o processo de construção, tanto das(dos) suas(seus) praticantes como do próprio Hip-Hop.

Segundo Andrade (1996), a juventude do Hip-Hop define-se como um grupo social específico, distinto de outros grupos sociais. A cultura advinda deste grupo é uma cultura de resistência que possibilita às(aos) integrantes do movimento desenvolver práticas sociais de contestação, por meio não apenas da música, como sugeriu a autora, mas também pela dança, pela linguagem, pela escrita e pelas demais manifestações artísticas.

De acordo com Dayrell (2007), existem várias maneiras de se constituir como sujeito, a partir dos recursos de que se dispõe, configurando um jeito próprio de viver o que está a sua frente.

> Quando cada um desses jovens nasceu, a sociedade já tinha uma existência prévia, histórica, cuja estrutura não dependeu desse sujeito, portanto, não foi produzida por ele. Assim, o gênero, a raça, o fato de terem como pais trabalhadores desqualificados, grande parte deles com pouca escolaridade, entre outros aspectos, são dimensões que vão interferir na produção de cada um deles como sujeito social, independentemente da ação de cada um. Ao mesmo tempo, na vida cotidiana, entram em conjunto de relações e processos que constituem um sistema de sentidos, que dizem quem ele é, quem é o mundo, quem são os outros. É o nível do grupo social, no qual os indivíduos se identificam pelas formas próprias de vivenciar e interpretar as relações e contradições, entre si e com a sociedade, o que produz uma cultura própria. (DAYRELL, 2007, p. 160).

Nos depoimentos recolhidos nos documentários – *Nos Tempos da São Bento* (2010), *A história do Hip-Hop* (2007), *Hip-Hop em movimento* (2012) e *The Hip-Hop Project* (2006) – observa-se que o Hip-Hop transforma o desejo de suas(seus) integrantes, modificando desejos negativos em ações positivas, na apropriação dos espaços das(dos) brancas(os) pelas(os) negras(os), fazendo-se perceptível e

tangível, desafiando a si mesmas(os), não apenas como diferentes, mas como construtoras(es) de seus projetos na Arte e na vida.

Silva (2012), ao apresentar a análise sobre a trajetória de Mano Brown, classifica-o como um novo intelectual, o intelectual periférico. Segundo o autor, esse é o tipo de intelectual que, forjado no ambiente oprimido, longe dos espaços acadêmicos, busca por transformação para superar ou resistir às múltiplas formas de violência social a que está submetido. É aquele que, no contexto de uma juventude vista sem futuro, por meio de sua expressão artística nascida na própria realidade social, luta por um projeto coletivo em que a vida seja mais digna para todas e todos.

Para Lucien Goldmann (1967), a história é o produto da práxis de sujeitos humanos coletivos. Como sujeito da criação cultural, o Universo Hip-Hop, que hoje está inserido em diferentes camadas sociais e lugares no mundo, torna-se um processo culturalmente transformador, seja na dimensão coletiva "[...] porque você começa a entender que o que você faz é positivo, não só para você, mas para as pessoas que estão a sua volta", como me disse Beto Teoria[89], seja na dimensão pessoal, como declarou Márcio Santos:

> *E eu me identifiquei com aquilo e eu escutei o que eles falavam, o que o rap falava: você precisa estudar, precisa se informar, para ser uma pessoa melhor, para poder brigar e dar mais condições para os seus e ajudar a outros e formar a outros.*[90]

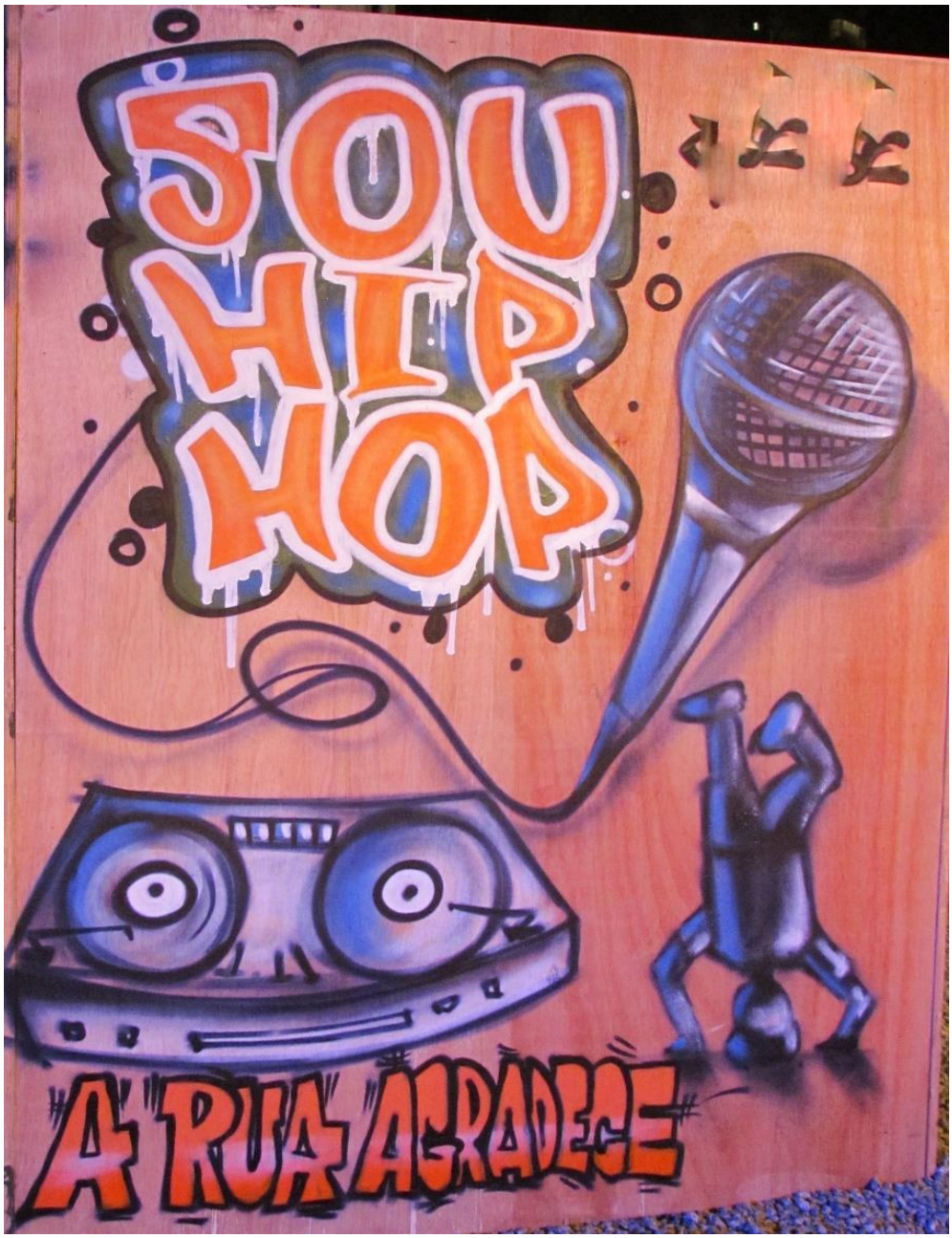
Como se pode interpretar, a partir das falas acima, o Hip-Hop como sujeito transindividual, não é apenas um movimento que faz apologia de um projeto cultural de transformação. Em si mesmo, ele se manifesta como ação transformadora, na medida em que, tornando-se um projeto de vida de suas(seus) protagonistas, é capaz de promover mudanças políticas, culturais, econômicas e históricas, primeiramente, daquelas e daqueles que vivem e realizam o cotidiano desse movimento e, assim, de toda a sociedade. Nesse sentido, nunca é demais recordar uma das teses centrais de Agnes Heller (2016), ao afirmar que o cotidiano é a morada da história.

---

[89] Entrevista realizada em 06/08/2013.
[90] Entrevista realizada com Márcio Santos em 22/10/2014.

CAPÍTULO 4 – “AQUI SÃO VÁRIOS ELEMENTOS. CADA UM COM SEU TALENTO”

Imagem 6 – Foto do Graffiti na entrada do SESC Campo Limpo, São Paulo (SP), para o evento Sou Hip-Hop, SESC e Secretaria de Cultura de São Paulo (SP). Autoria desconhecida, abril de 2015



Fonte: Arquivo da pesquisadora.

CAPÍTULO 4 – "AQUI SÃO VÁRIOS ELEMENTOS. CADA UM COM SEU TALENTO"[91]

De acordo com Souza (2011), o Hip-Hop tem como principal característica refletir e criticar a relação de desigualdade social e racial usando a poesia, a gestualidade e a presença de quatro figuras artísticas: a(o) MC, a(o) DJ, a B.girl e o B.boy, a grafiteira e o grafiteiro, criando um espaço, não necessariamente físico, de produção cultural e política em que uma série de ações de uso de diferentes linguagem são mobilizadas em função de suas necessidades, como sujeitos de direitos e produtores de conhecimentos, capazes de atuar dentro e fora da comunidade em que vivem, instigando práticas singulares de leitura, de escrita e da oralidade, construindo novas identidades sociais. Como afirma Melucci (1997), uma ação coletiva do tipo antagonista é uma forma que, só pelo fato de fazer-se presente e se proliferar com suas próprias regras, transmite uma importante mensagem para a sociedade.

O Hip-Hop surge e se desenvolve tomando proporções significativas e contribuindo para explicar a relação umbilical entre festa e política, entre cultura e movimentos sociais, possibilitando compreender e fazer política por meio da cultura, revelando o que seria uma marca de e para a cultura de rua. Além de ser caracterizado como um modo de intervenção artística, o movimento impõe um modo de viver e de se expressar, usando os lugares públicos como espaços de práticas sociais e culturais. (SOUZA, 2011).

Retomo, neste ponto, a fala de Cindy Campbell, já mencionada no Capítulo 1 deste trabalho. Limitar ou regular o Hip-Hop em 3, 4 ou 5 elementos poderia significar uma simplificação do seu valor (cultural, social, político, artístico e educacional), o que poderia não permitir uma compreensão do seu potente alcance junto à juventude produtora e consumidora desta manifestação.

Segundo Weller (2011), no seu estudo comparativo sobre os jovens rappers na Alemanha e no Brasil, a origem do Hip-Hop está vinculada também ao cinema e aos meios de comunicação. O apelo universal gerado pelo Hip-Hop está cada vez mais pautado pelo multiculturalismo e pelo hibridismo, como afirma Amaral (2013). Adquiriu

[91] Artista: Negreestyle, música *Vários Elementos*, CD Negreestyle, 2013.

um papel essencial na formação de jovens, auxiliando-os a compreender o mundo em que vivem.

A partir de então, a capacidade comunicacional transcultural promove a presença e a atuação de novas carreiras artísticas, e novas formas de comunicação entre culturas distintas, ressignificando, com isso, novas condições para a periférica e para o periférico, ou melhor, das periferias metropolitanas, possibilitando uma construção de suas identidades territoriais, étnicas e sociais.

O Hip-Hop possibilita uma perspectiva social a mais, devido ao seu caráter transcultural (MOASSAB, 2011), e às oportunidades de agrupamentos de bandos, turmas, galeras que exibem nas roupas, nas falas, na postura corporal e, principalmente, nas preferências musicais, como afirma Magnani (2012), o pedaço a que pertencem, o que pensam e como pensam.

Como afirma Moassab (2011, p. 20),

> [...] o Hip-Hop é fortemente embasado por “conhecimento” e “atitude”, isto é, o pensamento e a ação em acordo com as posições discursivas que circulam e amadurecem por todos os eventos e meios de divulgação do movimento. Essa base constitui a sobrevivência do movimento enquanto resistência e autonomia, sem que seja capturado pelo sistema produtivo hegemônico da sociedade de consumo.

Para Moassab (2011), o movimento Hip-Hop, presente na territorialidade da juventude, é parte de uma ecologia de saberes, na medida em que dialoga horizontalmente com diversas territorialidades e territórios, com outras periferias e outros movimentos sociais, como resistência, transformação e ressignificação. Sendo assim altamente dialógico, permite que outras atitudes e ações possam ser executadas e agregadas aos elementos artísticos da manifestação, dita também cultural.

De acordo com Teperman (2015), o disco de vinil ocupou um lugar central na divulgação do Hip-Hop, no sentido seminal de produzir, comercializar e consumir; contudo, não foi o único objeto. A venda do produto musical estava e está associada às roupas e acessórios usados pelas artistas e pelos artistas nas capas destes discos, assim como o graffiti era utilizado para compor o cenário das fotos dos mesmos.

Neste caso, continuando com Teperman (2015), fica difícil distinguir nestas ações as dimensões festivas e críticas do Hip-Hop. Uma capa de disco cheia de contrastes, cores e pessoas fora do padrão de um determinado período histórico da música, porém, recheado de identidade peculiar e atitude de resistência ao seu redor.

Sendo assim, apresento mais um capítulo que discute os elementos do Hip-Hop. São elementos que auxiliaram na construção dos fundamentos da manifestação por um outro viés, sem necessariamente ter como foco principal a via artística, e sim uma perspectiva de identificação de quem são e por que o são.

4.1 "O bonde não para[92]": a gíria e o beatbox – linguagem oral do Hip-Hop

Problema com escola
Eu tenho mil, mil fitas
Inacreditável, mas seu filho me imita
No meio de vocês
Ele é o mais esperto
Ginga e fala gíria
Gíria não, dialeto.
(Racionais[93])

De acordo com Preti (2000b) os primeiros documentos com gírias, dos quais se tem notícia, datam do século XV na França, conhecido por *argot*. Esta linguagem surge em versos de um poeta popular, François de Villon, e em textos que remetem à linguagem de marginais (neste caso, criminosos) e mascates, durante o período após a Guerra dos Cem Anos. Neste mesmo período histórico, segundo o autor, na Inglaterra e na Itália surgem documentos escritos e ligados aos seus muitos diferentes dialetos. Na Espanha há relatos do uso de gírias influenciadas pela comunidade cigana e, em Portugal, as gírias aparecem nas peças teatrais de Gil Vicente. Entende-se ser, então, um vocabulário de todas as épocas e de todos os povos, ao associar o sentido da linguagem a um determinado grupo social.

Preti (2000a) afirma que estes estudos são difíceis de serem encontrados devido, principalmente, ao preconceito e à falta de interesse dos linguistas deste período. Observou-se que, com o correr dos séculos, houve uma tendência para excluir a gíria da "boa" linguagem, procurando-se vê-la como uma espécie de vocabulário marcado pelo sentimento de agressividade e de oposição, a partir da perspectiva de um grupo social hegemônico e determinante. A gíria passa então a ser associada a grupos criminosos e de pouco estudo.

---

92 Artista: MV BILL, CD Causa e efeito, 2009.
93 Artista: RACIONAIS, música *Negro Drama*, CD Nada como um dia após o outro, 2002.

Segundo Kearse (2011), nas primeiras aparições do Hip-Hop norte-americano na cena musical, muito pouco da gíria estava presente nas letras das músicas, assim como termos referentes à cultura das ruas. Com o passar do tempo, e com o fortalecimento da música do Hip-Hop no cenário nacional e internacional, surgiu a necessidade de uma comunicação mais identitária, mais peculiar e única, voltada para o entendimento das comunidades periféricas.

Pode-se afirmar que, de fato, houve uma reinvenção da língua materna, tanto da língua inglesa como da língua portuguesa, nos seus respectivos territórios. O Hip-Hop introduziu, em território brasileiro também, uma nova perspectiva da comunicação entre as(os) suas(seus) adeptas(os). Para Béthune (2015a), é importante observar, principalmente nas letras do rap, uma vontade imperiosa de se fazer compreender pela exposição de uma língua reapropriada, sem ignorar que ela rompe com o consenso, podendo-se considerar uma conquista poética da língua, tomar a palavra para si e se fazer entender dentro do seu universo.

Para Yúdice (1997), a juventude procura estabelecer novas formas de autoconhecimento e representatividade desvinculadas da chamada identidade nacional e do cidadão local. A gíria possibilita esta ação ressignificante, pois ao ser considerada um fenômeno sociolinguístico de determinados grupos sociais restritos (PRETI, 1997), com específicos vocábulos em conflito com a comunidade da “fala correta”, a juventude apoia-se e estabelece critérios particulares e de compreensão limitada e comunicação às(aos) integrantes ativas(os), demarcando o seu espaço e a sua origem.

De acordo com Santos (2006), a(o) MC cumpre sua função ao usar a linguagem da rua para agregar aquele que vive a rua e não excluir o conhecimento da rua, funcionando como uma(um) repórter investigativa(o) dos fatos, usando a linguagem que lhe é mais confortável. Para tanto, recorre-se à gíria com seus códigos de pronúncia e acentos diferenciados, fazendo com que esta juventude reafirme e interprete um mundo atravessado por múltiplos conflitos e potencializado pelo processo de globalização que chega e impacta de maneira diversa os diferentes lugares.

Para Sharylaine, “[...] a gíria não é um dialeto, é a linguagem dinâmica da periferia”[94]. Uma linguagem como as demais, que representa uma parcela da sociedade. Silva (2003) observa que a criação de uma linguagem diferenciada do

[94] Entrevista realizada em 04/11/2016.

padrão hegemônico atende ao desejo de originalidade e também tem o intuito de codificar a comunicação para quem não pertence àquele determinado grupo.

“Gíria não, dialeto”, como afirma Moassab (2011). Não se trata de um linguajar rude ou pobre, mas, ao contrário, é um mecanismo de coesão do grupo, no qual ele se reconhece e pensa seu mundo. A insistência nesse modo de falar implica criar um confronto contra a imposição externa dos vocabulários da língua culta e de suas regras gramaticais e construir um modo próprio de se expressar. As letras de rap tem uma característica que as mantém permanentemente em confronto simbólico: o uso despreocupado da língua portuguesa, conforme digerido e utilizado nas ruas, valorizando a tradição oral sobre a ditadura da escrita imposta pelo Ocidente.

A gíria não está presente apenas nas letras de rap e na troca de ideias; ela se faz presente em outras linguagens do Hip-Hop, dentre as quais se destaca a linguagem corporal.

Imagem 7 – Foto dos alunos na batalha individual no Fórum de Cultura de Rua na EMEF de Capão Redondo, São Paulo (SP), outubro de 2014

Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Imagem 8 – Foto dos alunos na batalha individual no Fórum de Cultura de Rua, na EMEF de Capão Redondo, São Paulo (SP), outubro de 2014

Fonte: Arquivo da pesquisadora.

As imagens acima retratam uma “batalha” expressa na linguagem do corpo, com duração média de um minuto para cada disputa. Cada um dos movimentos tem um nome e um objetivo: dar o recado. Na Imagem 7, o B.boy realiza um power moves, que consiste em um movimento com o apoio de uma das mãos sustentando a parte superior do corpo, enquanto os pés criam uma dinâmica circular. Este movimento é

conhecido por pião. Na Imagem 8, em devolutiva, outros dois B.boys realizam os freezes, poses elegantes que demandam, além da força, equilíbrio e flexibilidade para sustentar o corpo.

Cada um dos movimentos apresentados pelos dançarinos gera uma resposta: esta é a batalha. Uma comunicação insurgente (MOASSAB, 2011), por meio de movimentos de dança não comuns às danças formais, mas, sim, uma gíria corporal com o objetivo de superação e, ao mesmo tempo, aprendizagem. Quanto mais difícil, melhor.

O graffiti não só expõe figuras e poemas, mas, principalmente, palavras de ordem da periferia, que apenas algumas pessoas são capazes de compreender. A gíria ressignificada em imagens, a gíria não falada, mas desenhada com cores, formas e expressões como ilustrado neste trabalho em diferentes momentos.

A gíria também está presente na linguagem musical das(dos) DJs. Ao manusear uma picape, a(o) DJ realiza as manobras com os vinis emitindo sons únicos e que raramente são imitados, pois cada um tem uma distorção própria e uma compreensão difícil de ser entendida por quem não conhece o movimento e as batidas.

Imagem 9 – Foto da Picape sendo preparada pelo DJ Dan Dan para a batalha de B.girls e B.boys, no evento *Block'Out – Original Hip-Hop*, Ribeirão Preto (SP), agosto de 2013

Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Com a junção da música e das letras de rap, há uma construção presente e atuante no Universo Hip-Hop, porém pouco pesquisado no meio: o beatbox. De acordo com Bethônico (2013), esta mimese musical é uma técnica de vocalização que descaracteriza os timbres naturais da voz, que valoriza, revela ou descobre potências sonoras da voz, copiando as baterias eletrônicas programáveis dos anos de 1980.

De acordo com Bethônico (2013), em 1931, o Rhythmicon desenvolvido por Leon Theremin, a pedido de Henry Cowell, é considerado a primeira máquina especialmente desenvolvida para executar padrões rítmicos. Porém, somente na década de 1980 os timbres sintéticos da percussão eletrônica vão se popularizando, tanto no custo (os preços caem de US$ 5.000,00, em 1980, para US$ 42,00, em 1986, com a SpecDrum da inglesa Cheetah Marketing) quanto na inserção no Hip-Hop e em outros estilos, tornando-se um elemento marcante da música pop do período. “As Drum Machines, por causa do seu formato, eram chamadas de Beatbox e as pessoas que começaram a imitar seu som eram os human Beatbox”. (BETHÔNICO, 2013, p. 250-251).

De acordo com Stowell e Plumbley (2008), o beatboxing é capaz de criar ilusões sonoras, imitar sons de percussão, melodias e polifonia musical, podendo ser executado com o uso de amplificadores ou a capela, realizando uma extensão vocal. Sua origem está diretamente associada ao desenvolvimento do Hip-Hop norte-americano, porém raramente é citado como parte dos elementos.

No documentário *Nos tempos da São Bento* (2010), relatos de algumas personalidades destacam o beatbox como a primeira batida de Hip-Hop que os acompanhavam nos improvisos e, principalmente, nas batalhas de rimas da Praça Roosevelt. Contudo, há uma grande dificuldade nas informações acerca desta prática, por meio de pesquisas acadêmicas e não acadêmicas.

De fato, pouco se sabe sobre a trajetória do beatbox no Universo Hip-Hop, contudo, o beatboxing reúne, ao mesmo tempo, o djing e o mcing em uma única pessoa produtora corporalmente de uma sonoridade peculiar, harmônica e dançante.

Os efeitos produzidos por meio da caixa torácica humana são, em parte, da imitação de instrumentos eletrônicos, como guitarra e bateria, acrescida da característica pessoal da(do) sua(seu) executora(or). No documentário alemão *Love, Peace and Beatboxing*, de 2008, dirigido por Volker Meyer-Dabish, os jovens alemães (não há, neste documentário, depoimentos de meninas alemãs beatboxing) falam como esta técnica de produzir sons com a boca os ajudou a entender o sentido e o valor da música como essencial para relacionar-se com outras pessoas, e como essa linguagem cheia de “barulhos estranhos” os ajudou a seguir uma carreira artística alternativa e com sucesso, fora do considerado formal na sociedade alemã.

No VII Encontro Paulista de Hip-Hop, dezembro de 2013, as(os) beatboxers foram convidadas(os) pela organização para se apresentarem em batalhas, ou

mostrando seu som como em um show. Márcio Santos, organizador, disse que o beatbox tinha sua história para contar e também contribui para fomentar o Hip-Hop durante toda sua trajetória histórica.

4.2 A moda do Hip-Hop

De acordo com Britto (2016), a moda e a música estão relacionadas de maneira intrínseca. Segundo o autor, a partir daquilo que vestimos, é possível deduzir, também, o que ouvimos. Moda também é identidade, ou a mais visível representação, e, ao transcender a expressão individual, torna-se o retrato da sociedade no tempo passado e presente. Esta moda indissociável tanto à música quanto ao tempo adquire valores significativos entre a juventude urbana, pela conquista do espaço por meio de símbolos estéticos próprios. Para Britto (2016), dessa relação identitária do vestuário da(do) jovem deu-se a construção do que hoje chamamos Hip-Hop.

Negar a presença do jeito de vestir, andar, pentear-se e o uso de acessórios como fator constitutivo do Universo Hip-Hop é, basicamente, ignorar uma das mais importantes características identitárias de um determinado grupo. Não pretendo apresentar a seguir uma discussão sobre a moda e a juventude, pois seria necessária uma tese específica para este assunto e, ademais, nem é o objetivo do presente estudo. Abordo neste instante um elemento constante como identificação cultural: a moda feita para e pelo Hip-Hop, um elemento tão importante quanto os elementos artísticos apresentados anteriormente.

Segundo Feghali e Dwyer (2001), independentemente da época ou lugar, a roupa sempre foi um diferenciador social, uma espécie de retrato de uma comunidade ou classe. E mais, a roupa pode revelar o perfil de uma pessoa. Dependendo do que se usa, pode-se estar vestido para influenciar, impressionar ou seduzir alguém. Mais do que tudo, portanto, a maneira de vestir expressa a personalidade e o status social. E passados anos de padrão estético determinado pela burguesia ascendente no Renascimento, a moda vira seu foco para a juventude, principalmente aos grupos urbanos.

De acordo com Blackman (2011), nos anos de 1980, tênis, agasalhos e moletons saíram das quadras para o asfalto. A cultuada moda *sportswear* introduziu uma mudança radical quando os fãs de Hip-Hop começaram a usar camisas e bonés de futebol, beisebol e, principalmente, basquetebol, com os emblemas dos times,

números dos jogadores e logotipos, criando um estilo explorado até hoje com sucesso por algumas marcas, como Tommy Hilfiger.

Para Barthes (2009), em nossa sociedade, uma sociedade baseada no consumo, a divulgação da moda é em grande parte uma atividade de transformação: há passagem da estrutura tecnológica para as estruturas icônica e verbal. Em se tratando de estruturas, essa passagem só pode ser descontínua: o vestuário real só pode ser transformado em “representação” por meio de alguns operadores, pois servem para transpor uma estrutura para outra ou, digamos, passar de um código para outro.

De acordo com Runell e Diaz (2007), as(os) adolescentes são as(os) mais preocupadas(os) com o consumo das marcas certas, em geral as que estão em destaque na mídia, com o intuito de ganhar aceitação pelo grupo social. Não é nenhuma surpresa, portanto, que o Universo Hip-Hop começou a permear a cultura jovem, atraindo designers e grandes fabricantes da indústria têxtil para a produção de vestuário específico para um público crescentemente consumidor e de renda mais baixa do que as(os) clientes habituais, no entanto com poder de compra semelhante.

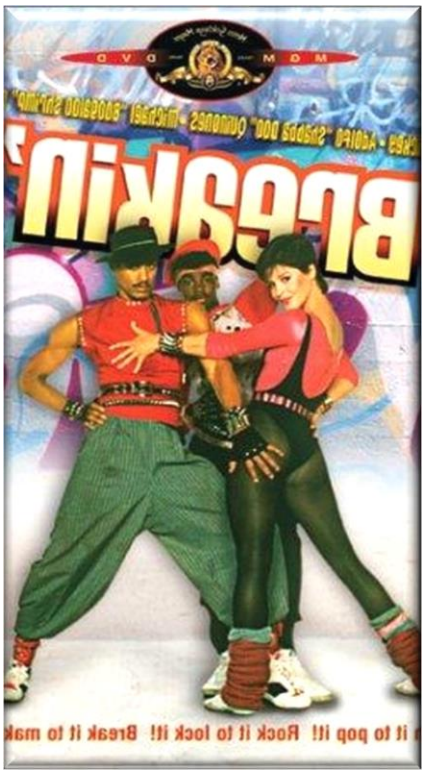
O Hip-Hop atraiu patrocinadoras(es) dispostos a investir nesta roupagem diferente dos estilos das marcas comerciais. A empresa de vestuários e acessórios Adidas, após assistir ao show do Run DMC em 1986, e ver como o público usava a mesma marca de tênis do grupo de rap, entendeu as possibilidades de mercado naquele segmento. Charles Stettler e Tommy Hilfiger passaram a criar marcas alternativas (não necessariamente com menor custo, porém com vendas garantidas) dentro das suas próprias marcas. As(Os) artistas americanas(os) que passaram a despontar com o Hip-Hop usavam as marcas em programas de televisão e nos shows, ou seja, propaganda de baixo custo.

A moda, vista como discurso, segundo Moassab (2011), é o princípio do confronto e da ruptura com os valores vindos de fora. O uso de uma determinada roupa menos formal, com uma proposta estética diferente, representa opor-se ao que é imposto, tanto pela mídia como pela sociedade.

Segundo Runell e Diaz (2007), reza a lenda que a moda do Hip-Hop tem origem nas prisões norte-americanas. As prisões pararam de emitir cintos, nos anos 1970, porque os detentos poderiam utilizá-los para suicídios, ou assassinatos, nos vestuários das celas. Assim, se um prisioneiro magro recebesse calças extragrandes, o mesmo não tinha opção a não ser deixá-las cair. Por este mesmo motivo, os tênis

das prisões também eram enviados aos detentos sem cadarços, mania que contagiou as(os) primeiras(os) adeptas(os) do Hip-Hop.

Imagem 10 – Capa do filme *Breakin'* (1984)



Fonte: <http://www.imdb.com/title/tt0086998/>.
Acesso em: 10 fev. 2017.

Imagem 11 – Cena do filme *BeatStreet* (1984)

Fonte: <http://ilovegraffiti.de/blog/2012/10/04/beat-street-full-movie/>. Acesso em: 10 fev. 2017.

Tanto a Imagem 10 quanto a 11 representam dois filmes bastante citados, tanto na literatura quanto pelas(os) entrevistadas(os) desta pesquisa. Trata-se dos filmes *Breakin'* (1984) e *Beat Street* (1984), respectivamente. Na Imagem 11, quase nada, ou muito pouco, relaciona-se com o vestuário do Hip-Hop atualmente; provavelmente, as(os) figurinistas do filme acreditavam que a ideia de roupa de rua deveria estar recheada de informações baseadas nas cantoras pop daquele período histórico, como Madonna e Cindy Lauper.

Em várias cenas do filme é possível ver que não havia um padrão ou estilo único de vestuários; os grupos dividiam-se, geralmente, em latinos e afro-americanos e usavam acessórios pouco práticos, porém determinantes para definir quem eram naquela época. Não havia apenas a presença de roupas mais despojadas; muitos dos grupos optavam por algo mais formal, como ternos e calças sociais.

Já na cena do filme *Beat Street* (Imagem 11), a presença dos agasalhos apresenta uma praticidade maior para a realização dos power moves. As(Os) dançarinas(os) deixam o chapéu de lado e tomam o boné como elemento essencial da composição visual, assim como correntes e tênis.

Com o passar do tempo e com o contato com a indústria da moda, rappers passaram não apenas a promover o estilo do vestuário nos videoclipes, retirando-os da rua, mas criando uma indústria têxtil jovem, dinâmica e lucrativa, um canal de comunicação mundial e de transformação, pois as épocas mudam e os estilos visuais também. (PORTINARI; COUTINHO, 2006).

Imagem 12 – Foto de divulgação do primeiro álbum do trio Salt-N-Pepa

Fonte: <https://fanart.tv/artist/26bcd35d-56a3-4e4d-8ad7-7bc5787c3af1/salt-n-pepa/>. Acesso em: 10 fev. 2017.

Segundo Blackman (2011), o grupo norte-americano Salt-N-Pepa[95], na foto de divulgação do álbum *Hot, Cool e Vicious*, de 1986 (Imagem 12), transmitia uma mensagem à sua audiência, uma mensagem voltada ao público feminino. O trio de Hip-Hop, formado por garotas, mistura cores com jaquetas de beisebol customizadas com logotipos, correntes douradas pesadas e chapéus confeccionados em tecidos africanos. O grupo feminino contribuiu com o seu estilo e mistura de cores à construção da cultura Hip-Hop. O fato de serem peças mais baratas e livres para combinação permitiu o acesso à juventude menos abastada e mais criativa.

[95] Salt-N-Pepa – trio feminino de rap formado em 1985, na cidade de Nova York (EUA), em atividade até o momento. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Salt-N-Pepa>. Acesso em: 23 mar. 2017.

De acordo com Miranda (2014), o Hip-Hop é um estilo de vida que foi além da própria manifestação artística. Ao se constituir em um determinado jeito de falar, andar e expor, o Hip-Hop passou a conceber características cotidianas, o quer dizer: a pessoa não veste a calça estilizada apenas para dançar, por exemplo, ela a veste diariamente de maneira naturalizada, construída a partir de valores e atitudes próprias.

4.3 Streetball – basquete nas ruas e das ruas!

Segundo o site *Streetbasketball Association*, no início dos anos de 1900, a população mais carente norte-americana se adaptava com o que tinha nas mãos, ou seja, realizar mais proezas com o pouco liberado. O basquete de rua é resultado desta postura, concebido em meio à resistência de grupos afro-americanos e latino-americanos, nas cidades de Nova York e na capital Washington (EUA).

O cenário desta adaptação era, de acordo com Silva e Correia (2008), as quadras de cimento do Brooklyn e do Harlem, ambos em Nova York (EUA). Sem estrutura, sem cobertura, ou mesmo jogado nas ruas sem saída dos becos. Totalmente fora do enquadramento imposto pelos jogos em quadras formais.

De acordo com Canan e Silva (2013), o basquete de rua, ou streetball, tem duas concepções: primeiro, uma prática informal do basquetebol tradicional; e segundo, prática própria com os mesmos elementos deste basquete tradicional, contudo, com alguns aspectos peculiares, possuindo signos e códigos próprios, além de uma estreita relação com o Hip-Hop.

Segundo Canan e Silva (2013), o basquete tradicional surgiu em meados de 1890, nos EUA, praticado exclusivamente por integrantes de clubes da alta sociedade, com origem europeia e pele branca. Aqueles que não pertenciam a este círculo social, ou seja, a maioria da população não europeia e de classe menos abastada, se desejassem praticar este esporte, optavam por espaços públicos, como ruas e praças.

Foi somente a partir da década de 1950 que houve a abertura destes espaços esportivos para a população não elitizada nos EUA. Sendo assim, o streetball ganhou novos contornos com jogadas mais lúdicas, acrobáticas e dinâmicas. Para Canan e Silva (2013), o basquete de rua não se caracterizava apenas como praticado de maneira informal, era visto com significados de resistência, luta e Arte e,

principalmente, com o Hip-Hop, devido à música que sempre acompanhava as partidas, com a postura de protesto e militância.

De acordo com Jesus e Votre (2012), os grandes criadores e divulgadores do streetball americano foram os Harlem Globetrotters. A equipe foi formada em 1927, por Abe Saperstein, proprietário do salão de dança Savoy Ballroom, no Harlem (NY). O time foi criado para, após as apresentações de música, continuar ganhando dinheiro e manter um público fiel. Um público que era privado de ir aos grandes eventos esportivos, ou de poder sentar nos estádios em cadeiras e locais melhores que a população branca.

Segundo Jesus e Votre (2012) o streetball é praticado ao som da música do Hip-Hop, as jogadas embaladas pelo ritmo que anima a torcida e conduz a temperatura do lugar. A(O) DJ é uma das figuras marcantes e responsável pela intensidade e o ritmo das partidas, além também da presença da(do) MC para apimentar as disputas e fazer a narração das partidas.

De acordo com Jesus e Votre (2012), duas foram as associações responsáveis pela divulgação do streetball no Brasil, especificamente no Rio de Janeiro, a Liga Urbana de Basquete (LUB), em 2004, e a Central Única das Favelas (CUFA), fundada por Nega Gizza, MV Bill e Celso Athayde, em 1999. As duas ONGs realizaram, e realizam, grandes festivais e competições do esporte, atraindo atletas, mulheres e homens, de várias partes do território nacional.

Desde 2007, o Encontro Paulista de Hip-Hop, organizado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, junto com a Assessoria Especial de Projetos para Hip-Hop, sob a direção de Márcio Santos, tornou-se uma referência de agrupamento das(dos) hip-hoppers. A partir do VII Encontro Paulista, a coordenação do evento decidiu incluir mais um representante do Hip-Hop, o streetball. Segundo Márcio Santos, em entrevista, o streetball é mais uma manifestação das ruas, podendo ser mais um elemento desta cultura, pois na sua prática encontram-se presentes os elementos da cultura Hip-Hop:

> *O DJ manda o som para as quadras, o MC narra a partida e anima o público, frequentemente temos a presença do graffiti criando o cenário das quadras e a dança... sempre está presente seja nos intervalos ou nos cantos das quadras durante as partidas. Desta maneira ele é mais um dos elementos desta vasta cultura e não poderia ficar de fora do Encontro Paulista de Hip-Hop. Ressalto ainda que a maioria das manifestações que nascem nas ruas se ligam ao Hip Hop, por ser esta*

> *uma manifestação que nasceu nas ruas respeitando-as e empoderando aqueles que a esta cultura passam a integrar e respeitar*.[96]

4.4 A Literatura Marginalizada: um novo jeito de musicar

> A literatura de Carolina de Jesus deu à luz e dela nasceu os manos e as minas da geração Hip-Hop. Não Hip-Hop em si, mas o Hip-Hop para si. O proletariado da arte, dus rap, dus scratches, dos giros de cabeça, das tags, dos córdeis, dos zines, sites, rodas de samba, dos saraus periféricos e porque não tiuzão? Dus livros! Eis me aqui: A Literatura do Oprimido. (TONI C., 2009, p. 14).

De acordo com Salles (2004), o rap pode ser uma forma de literatura, a crônica poética oral. Esta literatura repleta de narrativas cotidianas de um segmento da sociedade sem os mesmos direitos políticos assegurados a outra parcela da população. O rap narra fatos e situações diversas por meio de rimas faladas; no entanto, com o tempo e com a construção de ideias mais concisas, a oralidade não bastou para suas(seus) adeptas(os): chegou a hora de devastar um setor considerado de elite, a literatura.

De acordo com Miranda (2014), a divulgação do Hip-Hop nos anos de 1980 e 1990, na Bahia, deve-se ao surgimento de uma revista produzida por fãs brasileiras(os) sobre o Hip-Hop, o fanzine. Segundo Wright (1997), o fanzine começou a ser produzido por fãs aficionadas(os) por ficção científica e pela literatura fantasia, na busca e troca de informações das suas músicas preferidas, bandas, cantoras(es), animação, videogame e tantos outros, com os quais grandes revistas de circulação nacional não se interessariam.

De acordo com Béthune (2015b, p. 236), o Hip-Hop seria, “[...] talvez, a primeira forma de expressão a estabelecer de maneira deliberada uma tensão entre as polaridades do oral e da escrita, e a produzir, sistematicamente, uma tensão no seu processo de criação”. E esta afirmação está em acordo com o estudo realizado por Souza (2011).

Na pesquisa de Souza (2011), com um grupo de rappers sobre letramento, a autora aponta que um dos entrevistados dizia não sentir necessidade de ler. Curioso com relação ao Hip-Hop, o entrevistado, então, sentiu a urgência em saber mais, compreender conceitos, nomes e etapas deste fenômeno:

---

[96] Entrevista realizada com Márcio Santos em 02/03/2017.

> [...] ao expressar que a vontade de ler “eu adquiri através da cultura mesmo”, e ao referir-se à busca de informações e à leitura de fanzines, o enunciador traz para a roda um aspecto constituinte dos discursos da cultura hip-hop: o incentivo à leitura. O hip-hop se configura, assim, como agência de letramentos que possibilita aos sujeitos descobrirem suportes escritos, além de legitimar usos nem sempre reconhecidos, porque não autorizados, na sociedade altamente hierarquizada em que vivemos. Nesses fragmentos, está problematizada a fala corrente de que “o jovem não lê”, principalmente se for morador de regiões periféricas. (SOUZA, 2011, p. 113).

Os fanzines, talvez, tenham sido os primeiros escritos publicados revelando uma Literatura Marginal (não por ser criminosa, mas por estar à margem da sociedade), incentivando e divulgando um novo tipo de escrita que atraiu escritoras(es) com perfis sociais (moradoras e moradores das grandes periferias urbanas em regiões de vulnerabilidade social) e experiências cotidianas semelhantes (confrontos com as instituições públicas).

De acordo com Nascimento (2009), estas(estes) escritoras(es) têm como grande diferencial, em relação às literaturas do circuito editorial hegemônico, o fato de que, além de observadoras(es), são também agentes dos espaços retratados no texto, sujeitos marginais inserindo suas experiências sociais no plano cultural.

Para Nascimento (2009), do mesmo modo que “carências sociais” são divulgadas, há uma maneira diferenciada de formular identidades coletivas e de reproduzir a cultura da periferia. Não há, assim, espaço para uma visão romântica da(do) leitora(or), pois esta leitora e este leitor buscam identificação, representatividade, um significado capaz de proporcionar mudanças positivas dentro e fora do sujeito periférico.

Portanto, são escritoras(es) que não codificam suas histórias, não fazem uma versão romantizada da realidade, para que as mesmas possam atingir o maior número de pessoas da periferia, utilizando-se da linguagem coloquial, gírias, palavrões e expressões comuns aos moradores da região. São publicações alternativas com preços acessíveis, divulgação nas escolas e até palestras com exemplares gratuitos para as comunidades periféricas, como meio de divulgação dos trabalhos.

Nascimento (2009) aborda, como uma das características desse movimento, a criação de circuitos de produção e divulgação alternativos nos teatros, na música, no cinema e, principalmente, na literatura, ao serem publicados textos em livrinhos mimeografados, pichações em muros, jornais e camisetas. Uma característica muito semelhante à das(dos) atuais autoras(es) marginais é que muitas(os) delas(deles)

tiveram seus textos publicados com a ajuda de editoras que estão fora do circuito editorial, ou com o auxílio da comunidade, ONGs e blogs especializados na cultura Hip-Hop.

A Literatura Marginal ou, como afirma Santos (2011), uma Literatura Marginalizada, ficcional ou não, romântica ou não, é determinada pelo tempo histórico no desenrolar das histórias narradas, ao representar uma realidade recheada por situações de conflito, violência, descaso, impunidade, entre outros. Segundo Ferréz, citado por Nascimento (2009, p. 68),

> [...] a Literatura Marginal, sempre é bom frisar, é uma literatura feita por minorias, sejam elas raciais ou socioeconômicas. Literatura feita à margem dos núcleos centrais do saber e da grande cultura nacional, ou seja, os de grande poder aquisitivo.

Ferréz, de fato, não é único autor e nem foi o primeiro a escrever sob a batuta da Literatura Marginalizada, mas foi o que mais divulgou dentro e fora do país (SANTOS, 2011). Até o momento, seu maior destaque de divulgação e venda foi a obra *Capão Pecado*, de 2000. De acordo com Santos (2011), a obra foi traduzida para Espanha, França e Alemanha, além de premiações em festivais nacionais e internacionais.

De acordo com Nascimento (2009), estas(estes) escritoras(es) das classes populares, diferente do que nos anos de 1970 eram os escritores marginais, são populares e moradoras(es) de bairros das periferias urbanas brasileiras. Segundo a autora, os primeiros representantes, todos homens, apareceram na edição especial da revista *Caros Amigos*, sobre Literatura Marginal, em abril de 2004. Além do perfil social semelhante, eram todos conectados, de alguma maneira, com o Hip-Hop.

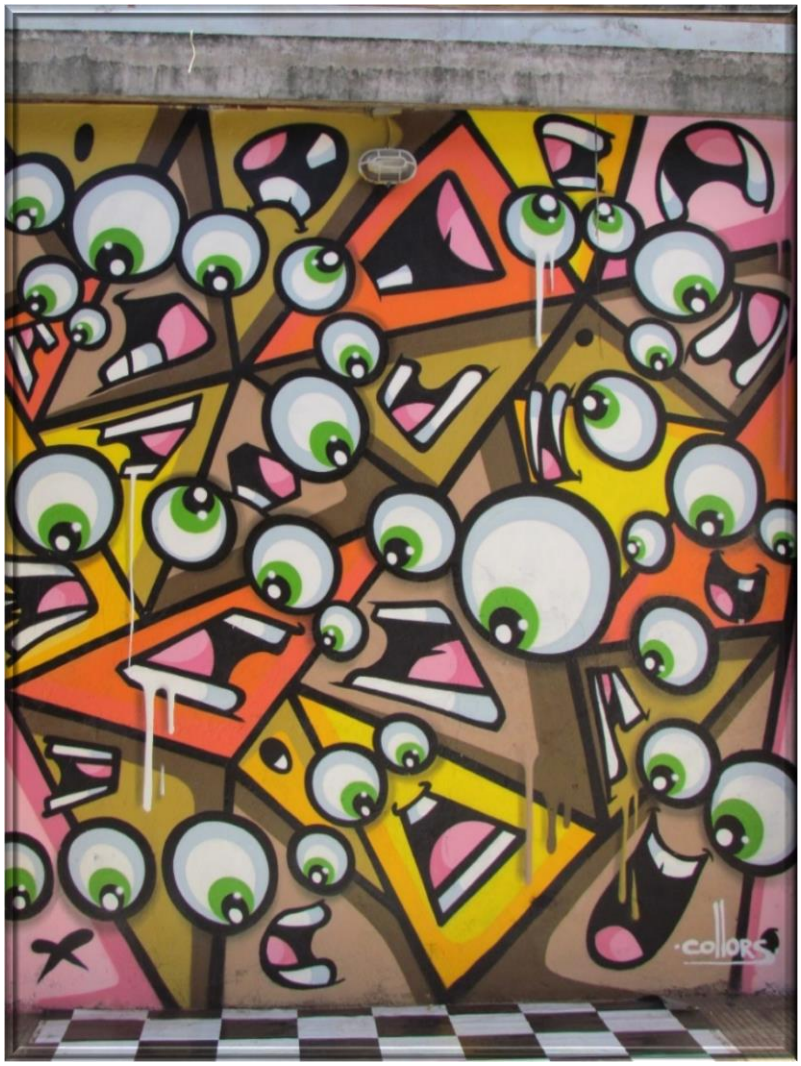
Sérgio Vaz[97], que se autointitula “vira-lata da Literatura”, é poeta, criador do Sarau da Cooperifa no Jardim Guarujá, distrito do Capão Redondo, São Paulo (SP), e morador de Taboão da Serra. Publicou seu primeiro livro de poesias em 1988. Alessandro Buzo é escritor, cineasta, apresentador e proprietário da Livraria Suburbano Convicto, localizada no bairro Bixiga, centro de São Paulo (SP). São apenas alguns nomes de um mundo de autoras(es) ligadas(os) ao Hip-Hop e à literatura, ao teatro, aos saraus, às publicações diversas, ao cinema e diferentes manifestações.

---

[97] Sérgio Vaz (Foto 35, Galeria de fotos II), poeta e idealizador da Cooperifa – Cooperativa Cultural da Periferia – e produtor dos eventos Sarau da Cooperifa e Cinema da Laje – no distrito do Capão Redondo, São Paulo (SP), no bar do Zé Batidão (Foto 44, Galeria de fotos II).

CAPÍTULO 5 – O CONHECIMENTO-AÇÃO DO HIP-HOP

Imagem 13 – Foto do Graffiti “Os mil olhos”, na parede lateral externa da Casa de Cultura de Ribeirão Preto (SP), local do evento *Block’Out 2013*, em comemoração aos 40 anos do Hip-Hop. Autoria: Collors Crew, agosto de 2013



Fonte: Arquivo da pesquisadora.

CAPÍTULO 5 – O CONHECIMENTO-AÇÃO DO HIP-HOP

Para Alexandre de Maio[98], em entrevista a Buzo (2010, p. 34),

> [...] o quinto elemento é uma forma de agregar as artes do Hip-Hop e um conteúdo mais profundo, um algo a mais que a simples forma de se expressar. É no quinto elemento que o Hip-Hop se diferencia na música, nas artes plásticas, nos toca-discos e na dança. Conhecimento é a chave, a história mostrou que a verdadeira revolução se faz pela educação. Não tem outro caminho. E o Hip-Hop traz isso – vamos nos expressar, vamos fazer arte.

Essa ideia tem raiz na concepção de Afrika Bambaataa. Para ele, o conhecimento é o quinto elemento do Hip-Hop.

Segundo a visão de Bambaataa, em palestra no Brasil, em 2013, o quinto elemento – conhecimento – é o que mantém os elementos artísticos reunidos em prol da causa de um coletivo, um fator determinante na luta contra a opressão e o racismo.

De acordo com Robsoul, em entrevista, a sua contribuição ao Hip-Hop é poder integrar um movimento de educação política dentro das comunidades e debater junto a todas e a todos sobre as problemáticas da periferia e tentar encontrar soluções juntamente com a população "[...] de uma forma mesmo de tá junto (sic), não é nem o artista iluminado que vai fazer, colando nas comunidades e ter uma abertura para o diálogo".[99]

Contribuir e compartilhar são verbos muito presentes nas falas das(dos) entrevistadas(os). Para Beto Teoria[100], a principal essência do Hip-Hop é a troca de informações, o compartilhar o conhecimento. De acordo com o rapper, a essência do Hip-Hop está na cultura ancestral africana, baseada na educação geracional passada de pai para filho, e assim por diante. Beto me revelou que viveu esta forma de aprender no início do seu contato com o Hip-Hop por meio de pessoas como Nelson Triunfo, Nino Brown,

> *[...] que são pessoas que passaram este conhecimento do que é o Hip-Hop, e aí você vai levando isso para outras pessoas. Então, da mesma forma que eu recebi essa informação, que eu recebi esse conhecimento do Hip-Hop, eu estou contribuindo passando esta filosofia do Hip-Hop, o que é o Hip-Hop para frente e, além desta*

---

98 Alexandre de Maio é jornalista e quadrinista. Ao lado de escritor Ferréz, publicou a HQ *Os Inimigos não merecem Flores*, em 2006. Disponível em: <http://alexandredemaio.myportfolio.com/bio>. Acesso em: 19 jul. 2017.

99 Entrevista com Robsoul realizada em 13/09/2016.

100 Entrevista realizada em 06/08/2013.

> *questão griot, né, da oralidade e da informação, eu acho que é esta contribuição mesmo, pela ferramenta que você se dispõe a usar*.[101]

Para Márcio Santos, o rap soava aos seus ouvidos como um alerta e um aviso sobre os fatos cotidianos. O rap contava uma história real e triste, e na necessidade de estudar, não apenas para aprender, mas para aprender e transformar. Aprender sempre e cada vez mais, e compartilhar o que aprendeu com o maior número de pessoas possíveis,

> *E quando eu entrei na Secretaria de Cultura (do Estado de São Paulo) foi o momento que eu tive a oportunidade de devolver tudo aquilo que eu aprendi com o Hip-Hop, então é aqui que vou pôr tudo em prática e fazer para o maior número de pessoas, claro, alcançar todos é muito difícil, mas pelo maior número de pessoas que eu puder tudo aquilo que eu consegui conquistar, tudo o que eu aprendi com o Hip-Hop, eu preciso devolver para as pessoas e foi essa a minha intenção quando eu assumi a Assessoria do Hip-Hop.*[102]

Sharylaine, além de se candidatar ao cargo de vereadora pela cidade de São Paulo nas eleições de 2016, participa ativamente de ações educativas em vários órgãos não governamentais, como o Geledés[103] e a Ação Educativa[104], no Estado de São Paulo, entre outras. Para a cantora, o conhecimento é o que fundamenta e justifica a presença do Hip-Hop, "*ele (o conhecimento) tem que estar em cada um dos quatro elementos, na formação, na consolidação e na busca*"[105], fortalecendo-os como elementos próprios e com funcionalidade, uma cultura agregadora e com base.

Para Diaz (2015), o Hip-Hop também é uma Arte que transmite conhecimento e possibilidades metodológicas educacionais. É um movimento que oferece competências para a vida, como pensamento crítico, solução de problemas, autoconsciência, gerenciamento de tempo e trabalho em equipe.

---

[101] Entrevista com Beto Teoria realizada em 06/08/2013.

[102] Entrevista com Márcio Santos realizada em 22/10/2014.

[103] A Geledés - Instituto da Mulher Negra é uma ONG brasileira de mulheres negras no combate ao racismo e sexismo, assim como encabeça lutas contra demais questões de gênero presentes. O Instituto foi também responsável pela publicação da revista *Pode Crê* na qual realizou parcerias com rappers para falar de negritude, periferia e justiça social. Mais informações em <http://www.geledes.org.br>. Acessado em: 10 mar. /03/2015.

[104] Ação Educativa é uma Organização Não Governamental (ONG) que realiza assessoria, pesquisa e produz materiais pedagógicos sobre Educação Popular, atuando e promovendo distintos eventos culturais. Mantém, em sua sede no centro de São Paulo (SP), uma sede de ponto de cultura: Espaço Cultural Periferia no Centro, aberto ao público, que promove regularmente atividades de formação, intercâmbio e difusão cultural. Mais informações em: <http://www.acaoeducativa.org>. Acesso em: 10 mar. 2015.

[105] Entrevista com Sharylaine realizada em 04/11/2016.

Refletindo sobre a trajetória deste estudo até o momento, é possível considerar que o princípio da intencionalidade ou a busca por uma ação coletiva transformadora, na qual propunha um debate nas instâncias do racismo, sexismo, entre outras questões sociais relevantes, foi tornando-se presente no Hip-Hop aos poucos, ao contrário do que se afirmou em alguns dos trabalhos, conforme exposto no Capítulo 1. Para algumas autoras e alguns autores, essas e outras questões seriam objetos "naturais" do debate político do movimento, como se a conscientização fosse algo automático e absolutamente simultâneo ao movimento cultural do Hip-Hop.

Examinando a história do Hip-Hop, observa-se que sua origem está muito ligada a uma alternativa de sobrevivência em meio aos ambientes violentos e, posteriormente, à medida que abria espaços nas massas, como mercadoria para a indústria cultural. Assim, observamos que os primeiros grandes sucessos comerciais tiveram como marco desta manifestação juvenil, nos Estados Unidos, a banda The Sugarhill Gang, em 1979, e, no Brasil, dez anos depois, o cantor Pepeu[106], em 1989. Em ambos os casos, ao avaliar os conteúdos de suas letras, não se observam discussões propriamente políticas e sociais, nem a respeito de questões raciais e muito menos das problemáticas de gênero.

De acordo com Herschmann (1997), as manifestações culturais juvenis potencializam a experiência cultural heterogênea com identidades mistas, híbridas ou transicionais presentes tanto nos encontros sociais e fortificadas por meio da linguagem oral (gírias) como pela preferência musical e no vestuário.

A resistência expressada pelas festas, as *Block Parties*, também surgiram a partir do desconforto desses jovens causado pelas experiências da vida cotidiana e pela necessidade de se expressarem, ouvirem a própria voz e celebrar. Spivak (2010) afirma que esta necessidade surge quando o grupo não quer mais ser representado, mas representar a si mesmo, seus pensamentos e sua realidade, sem floreiros ou enfeites.

---

[106] The Sugahill Gang composto por Wonder Mike, Master Gee e Big Bang Hank, no final dos anos de 1990, em Nova Iorque (EUA). O rap *Rapper's Delight* é considerado o primeiro single de rap e foi o grande marcador do Hip-Hop norte-americano como single, em 1979 (CHANG, 2005). No Brasil, Pepeu, primeiro rapper paulistano, lançou em 1989 o vinil Cultura do Rap, primeiro LP de rap nacional. Fez grande sucesso com o rap *Nome de Meninas*. Disponível em: <http://www.djric.com.br/2013/06/25/pepeu-primeiro-rapper-paulista>. Acesso em: 30 jun. 2016.

Em contrapartida, a “diversão”, inicialmente, era isso mesmo, transgressora e polêmica. Os discursos não possuíam um debate aprofundado das demandas de jovens daquele determinado período em que o Hip-Hop se estabeleceu.

No percurso desta pesquisa verifiquei que temas como as questões de gênero e étnico-raciais foram gradativamente incluídos nas manifestações, por meio do contato com as(os) outras(os) personagens heterogêneas(os), periféricas(os) e marginalizadas(os) em seus direitos. Tratou-se, portanto, de um processo lento, gradual e não linear, ocorrendo de forma trans e multicultural (AMARAL, 2015).

Na tentativa de identificar como foi construído o debate político-ideológico no Universo Hip-Hop, apresento, a seguir, uma cronologia, não exatamente precisa, do processo formador dos elementos artísticos:

a) 1970 – 1980: período da resistência cultural – a música, a dança e a festa, a busca pelo direito à diversão;
b) 1980 – 1985: construção do debate étnico-racial, o empoderamento da diáspora africana e o surgimento de grupos que enfatizam nomes e a cultura africana;
c) 1985 – 1990: período de construção do debate de gênero com a ascensão do gangsta rap e o surgimento de figuras femininas contrapondo-se à figura estereotipada da mulher;
d) 1990 – 2000: debate sobre gênero e sexualidade se consolida e ganha mais adeptos e novos contornos;
e) 2000 – 2017: a identidade de gênero passa a integrar as letras do rap, as posturas das(dos) integrantes, revelando a presença de diferentes identidades de gênero e sexual, temas que passaram a ser discutidos diretamente por todas e todos.

Para Silva (1998), o rap paulistano e de outras regiões, assim como os demais elementos constituintes, possui três momentos específicos. No primeiro momento, de 1985 a 1990, predomina a ênfase nas descrições das experiências pessoais da juventude urbana; no segundo, do início dos anos de 1990 até o início dos anos 2000, há uma busca pelo reconhecimento da identidade negra; e no terceiro momento, a partir de 2000, a periferia passa a ser o foco das rimas, não que a presença do espaço já não fosse citada nos anos anteriores, apenas o debate ganha novas perspectivas.

Esta abordagem sobre os marcos da história do Hip-Hop confirma uma das hipóteses iniciais deste estudo: o Hip-Hop não nasceu como um projeto de educação;

ao contrário, surgido nas contradições das situações violentas, portanto, anti-educativas, consolidou-se em sua trajetória histórica como um momento culturalmente educativo. Um processo educativo alternativo que se estrutura pela presença do ensino formal, não formal e informal, e por meio de uma relação comunicativa e de compartilhamento das ideias e de objetivos, fomentando a ação cultural em locais não convencionais de aprendizagem, como praças, festas e ruas.

Como se pode observar, o conhecimento tomado, como toda forma de aprendizagem, está intrinsicamente vinculado à cultura do Hip-Hop, na medida em que esse movimento cultural configura-se em uma constante busca de respostas às demandas e necessidades materiais e culturais de suas(seus) integrantes. Todavia, em meu entendimento, não é exato situar o “conhecimento” como um dos elementais do Hip-Hop, já que ele não se situa na mesma natureza de categorias dos demais elementos constitutivos desse fenômeno (dança, grafite, música, vestimenta e linguagem). O conhecimento é, acima de tudo, resultado inerente a toda prática social, não se constituindo, portanto, como um elemento à parte.

Conforme demonstra Paulo Freire, em grande parte de suas obras, mas, sobretudo nas obras *Educação como prática da liberdade* (2011) e *Pedagogia do oprimido* (2005), em toda prática humana, em todo grupo social, seja de cultura letrada, seja de não alfabetizados, sempre se produzirá conhecimento. Para Freire, esses conhecimentos não sistematizados, não científicos, tão válidos quanto as demais formas de conhecimentos, podem ser definidos como “saberes de experiência feito”. A partir dessa premissa, conclui-se que o conhecimento está em toda atividade humana porque, além de produzir saberes, ele propicia aos grupos certa “leitura do mundo” que precede sempre a leitura da palavra. Assim, se compreendemos o conhecimento no Hip-Hop a partir da arte do grafite, da arte da dança e da arte da música, é porque aceitamos o fato de que ele está em toda parte, não se constituindo, portanto, como um elemento separado desse todo.

Em meu entendimento, a “unidade” do movimento, se podemos assim nos expressar, não se dá nem pelo conhecimento, em geral, nem pelo elemento político-ideológico, mas por outros elementos identitários desse fenômeno. Não encontramos apenas um tipo específico de saber, nem apenas uma posição política unificadora. Ao contrário, cada manifestação artística demanda saberes específicos, assim como cada grupo posiciona-se política e ideologicamente de forma específica, havendo, inclusive, aqueles que se dizem não políticos. Nesse aspecto, não há homogeneidade

no Hip-Hop. Porém, observei, nesse fenômeno, outros elementos muito marcantes que lhe dão identidade: existe no Hip-Hop uma maneira própria de se vestir, de se falar, de se cantar, de se fazer poesia e de agir.

É de comum acordo entre as(os) ativistas entrevistadas(os), na presente pesquisa, a ideia de que o Hip-Hop se difunde não apenas pelos seus elementos artísticos, culturais ou políticos, mas, sobretudo, por um processo de difusão capaz de agregar ideias e diferentes pensamentos em prol de um único objetivo, transformar. É nesse sentido, e apenas nesse sentido, que podemos falar de um conhecimento que não é um conhecimento em geral, mas o que podemos chamar de "conhecimento-ação" que, materializado em diferentes manifestações artísticas, responde de diversas formas aos desejos pessoais e coletivos: o desejo de transformação.

Esse conhecimento-ação é o responsável por gerar diferentes atitudes dentro do Hip-Hop e suas entidades próprias (ONGs, Posses, Nação Hip-Hop Brasil, MHH2, FNMHH, Cooperifa e diversos outros coletivos): desenvolvimento de políticas de fomento à cultura da periferia[107], empreendedorismo (marcas de vestuário própria, editoras de livros, produtora musical, Ensaiaço)[108] e uma pedagogia própria[109].

O rapper/professor Robsoul desenvolvia ações junto à Prefeitura Municipal de São Paulo (SP) e às escolas, profissionais, estudantes. Com as mensagens presentes no rap, multiplicava e multiplica seus conhecimentos sobre questões étnico-raciais, justiça social e educação. A bailarina/escritora Cris Ribeiro desenvolve oficinas de dança, cria eventos de dança de rua e busca promover o empoderamento social por meio da cultura. Márcio Santos, advogado/rapper, uso o aparelho do Estado de São Paulo, para trazer personalidades do mundo do Hip-Hop, nacionais e internacionais, contribuindo para o debate.

---

[107] A lei de Fomento à Cultura da Periferia (ANEXO C) está, desde o ano de 2015, na Câmara dos Vereadores da cidade de São Paulo (SP), com o apoio da sambista e vereadora Lecy Brandão. Ver ANEXO C e ANEXO E, exemplos de algumas ações desenvolvidas por coletivos e posses do Hip-Hop durante os últimos três anos da pesquisa. O ANEXO B é apenas uma ilustração dos diferentes eventos relacionados ao Hip-Hop e a formação educativa, assim como apresento, no ANEXO E, alguns folders de divulgação de shows de artistas do Hip-Hop que não estão em evidência na grande mídia e que dependem, exclusivamente, das diferentes redes sociais disponibilizadas como propaganda gratuita e eficiente.

[108] A Marca de roupas 1DaSul (ANEXO A) está localizada na Avenida Comendador Santana, no bairro do Capão Redondo, seu proprietário é o escritor Ferréz, responsável pelo estúdio de gravação e espaço cultural Ensaiaço, localizado na Favela do Grissom, Capão Redondo, São Paulo (SP). Na própria loja, além de roupas e acessórios com o foco no Hip-Hop, são vendidos livros – Literatura Marginalizada e outros –, CDs e revistas especializadas em Hip-Hop. (SANTOS, 2011).

[109] O Hip-Hop Education Center é uma das ações e organizações americanas dedicadas a desenvolver uma pedagogia voltada para crianças e adolescentes negras(os) da periferia americana, sob a supervisão da Profa. PhD Martha Diaz.

Da mesma maneira, Beto Teoria, rapper/presidente da Nação Hip-Hop, viaja à Brasília (DF) para discutir as situações de risco da juventude periférica. A cantora/candidata Sharylaine, em palestras e ações, propõe o feminismo e o Hip-Hop, trabalhando juntos. O breaker/oficineiro Eduardo Sô viaja por várias partes do país, conversando, compartilhando seus movimentos e buscando sua sobrevivência na arte, inspirando as(os) demais.

Como afirma a escritora norte-americana Bettina Love (2012, p. 1),

> [...] I went to school for my formal education and listened to Hip-Hop for my street education; to me, they are equal importance. I was a youngster searching for answers, and Hip-Hop explained to me why violence was taking over the streets on which I used to play how drugs had dismantled my Family and the families of my friends. More importantly, Hip-Hop provided a lens for making sense of my environment and, ultimately, a means to deal with watching my community's soul decaying right before my eyes. Through this book, I hope to pay back a small portion of my debt to Hip-Hop. I feel I owe it to Hip-Hop to explain its significance and the way it shapes the lives of urban Black Young girls who, like me, learned more from Hip-Hop and Black popular culture than from twelve years of attending America's public school.[110]

As palavras da escritora, que é também professora e militante do movimento LGBTT (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Travestis e Transexuais), traduzem o sentido da transformação possível por meio do Hip-Hop, ao dizer que este Universo "forneceu uma lente para dar sentido" ao seu ambiente, ou seja, recursos para compreender e entender quais as necessidades daquele ambiente hostil e de como ela poderia ajudar a transformar tal realidade cruel. O Hip-Hop e a rua a ensinaram mais do que seus anos de formação na escola.

Desta forma, as relações do Hip-Hop com a Educação não se resumem a uma ferramenta pedagógica ou didática, a ser utilizada em determinados momentos na escola, para atingir objetivos escolares, mas, como há muitos anos se estuda, como

---

[110] Eu fui para a escola para a minha educação formal e ouvi Hip-Hop para minha educação de rua; para mim, eles são de igual importância. Eu era uma jovem procurando respostas, e Hip-Hop me explicou por que a violência estava tomando as ruas em que eu costumava jogar, como as drogas desmantelaram minha família e as famílias de meus amigos. Mais importante ainda, o Hip-Hop forneceu uma lente para dar sentido ao meu ambiente e, em última instância, um meio para lidar com a alma da minha comunidade decaindo bem diante dos meus olhos. Através deste livro, espero pagar uma pequena parcela da minha dívida para o Hip-Hop. Eu sinto que devo isso ao Hip-Hop para explicar seu significado e a maneira como ele molda a vida das jovens negras urbanas que, como eu, aprenderam mais da cultura popular Hip-Hop e negra do que doze anos de frequentar a escola pública americana. (LOVE, 2012, p. 1, tradução nossa).

abertura de perspectivas que possibilitam elementos de superação das dificuldades opressoras e subsídios sociais para o coletivo.

5.1 "Guerreiras! Desse espaço eu não abro mão"[111]

No ano de 2012, participei como ouvinte do Colóquio Internacional das Culturas Jovens, realizado em São Paulo (SP), no período de 10 a 13 de abril. Acompanhei várias conferências e mesas redondas com temáticas diferenciadas sobre e para a cultura juvenil contemporânea. Foi a primeira vez que vi o Hip-Hop ser discutido academicamente, não apenas o rap, mas o Hip-Hop na sua integralidade.

No segundo dia do evento, assisti à conferência de duas jovens militantes: Tiely Queen[112] e Re.Fem[113], feministas e rappers. Além de apresentarem suas composições, relataram suas trajetórias nas questões de gênero e sexualidade, e destacaram a importância de problematizar tais questões na busca por superar os preconceitos e a injustiça presentes dentro de uma manifestação periférica, rompendo o silêncio imposto.

Na entrevista com Sharylaine[114], perguntei se no começo de sua carreira como cantora e compositora havia se deparado com o preconceito de gênero[115]. Ela me respondeu com serenidade que não, foi o contrário. Segundo a cantora, os amigos foram os principais apoiadores e incentivadores do seu trabalho e, na presença das meninas, os rapazes com os quais ela trocava ideias as tratavam com respeito e atenção:

> *Depois de um tempo que eu fui saber que as rappers americanas, que seriam as minhas referências, estavam começando ao mesmo tempo que eu. Só que toda a produção fonográfica era masculina, além disso demoravam para vir*.[116]

---

[111] Artista: Re.Fem, música *Rap de Saia*, Álbum online: Revolta, 2009. Disponível em: <https://soundcloud.com/refem/albums>. Acesso em: 10 jun. 2013. (Foto 20, Galeria de fotos I).

[112] Tiely Santos, 42 anos, paulistano e coordenador da empresa Hip-Hop Mulher – ponto de cultura. Atualmente, o artista assumiu-se como homem trans.

[113] Re.Fem, ou Revolta Feminina, Janaína Oliveira, carioca, rapper, militante e cineasta.

[114] Entrevista realizada em 04/11/2016.

[115] No roteiro de entrevista esta pergunta não consta, porém, como as respostas da entrevistada eram livres, sempre que houvesse necessidade, argumentava um pouco mais na tentativa de colher mais informações ao trabalho.

[116] Entrevista com Sharylaine realizada em 04/11/2016.

No segundo semestre de 2015, eu fazia parte da equipe de professoras(es) da Diretoria Pedagógica (DIPED), da Diretoria Regional de Campo Limpo, e, entre os cursos de formação oferecidos, havia o debate das questões de gênero e sexualidade. Um dos eventos promovidos contou com a participação de militantes e professoras(es) envolvidas(os) com a discussão. Em um destes eventos, assisti à palestra de Rico Dalasam, um jovem rapper e gay. Seu relato apresentou o quão distante ainda está o Hip-Hop em superar a rejeição à sua homossexualidade (homofobia) e a aversão às mulheres (misoginia), nas letras e no comportamento de rappers.

De acordo com Moassab (2011), o papel desempenhado pelo Hip-Hop é fundamental no desenho da resistência que está em toda parte. Cada uma(um) das(dos) participantes é, em sua comunidade, multiplicadora(or) do conhecimento para outros tantos jovens, sem contar aqueles que não estão diretamente envolvidos na produção das vertentes artísticas do Hip-Hop e nem por isso deixam de fazer parte desse grande coletivo, passando a mensagem adiante, transformando, amadurecendo, abrindo os caminhos para que essa mesma juventude seja produtora da sua história e da sua mensagem, construindo o seu próprio conhecimento.

Contradições? Sabia que as encontraria, pois sei quanto o comportamento discriminatório com as mulheres (machismo) é prejudicial a todas(os), independentemente de sua orientação sexual ou de sua identidade de gênero. Antes de pesquisadora, sou mulher. Durante um bom tempo, busquei, como dançarina, aprender com os B.boys os movimentos. Nesse intento, por várias vezes, deparei-me com as negativas e olhares, como se minha condição de mulher fosse um defeito de fabricação.

No entanto, demorei para compreender o que significava esta rejeição por parte dos meninos em dividir seus conhecimentos comigo. Atribuía quase sempre ao fato de ser mais fraca fisicamente. Não conseguia perceber o que estava por trás daquela barreira. Segundo Said (2008), esta visão que não percebe as atitudes machistas é derivada de uma perspectiva androcêntrica, uma postura em que propostas, ideias e análises partem exclusivamente de um olhar masculino, tanto em homens quanto em mulheres.

Para superar esta visão, segundo o autor (SAID, 2008), é necessário um esforço consciente maior, para não reproduzir nenhuma das manifestações sexistas tão naturalizadas na sociedade machista. Esse é um exercício constante do qual

nenhuma pessoa que se proponha a ele deve se eximir, sabendo que essa superação nunca é definitiva, já que o desvelamento da cultura androcêntrica é sempre um processo. Eu mesma, que tenho tido essa preocupação conscientizadora há anos, seja no Hip-Hop, seja como educadora, nesse percurso da pesquisa me percebi, muitas vezes, reproduzindo essa perspectiva opressora.

De acordo com Lima (2014), o Hip-Hop foi, e ainda é, de suma importância para a construção da identidade das(dos) jovens negras(os), como já abordado no capítulo 3. No entanto, como destaca a autora, essa identidade construída pela manifestação, em seu processo de legitimação, não fez a distinção de gênero, deixando, mais precisamente, a mulher como uma subordinada ao homem, que se fortalecia. Indo além, não estamos falando apenas do gênero feminino, ou também da mulher, falo da perspectiva da mulher negra, que, em uma escala de ações de superação do preconceito, está arriscada a ocupar a última e mais distante posição. Sem mencionar a questão da hipersexualização desta mulher, negra e periférica. (ALVES; VOTRE, 2009; LOVE, 2012; WELLER, 2005).

“Fértil é, ou são, aquela/e que transforma sonhos em algo palpável” (NASCIMENTO, 2014).[117] Refletindo sobre a frase da escritora Jenyffer Nascimento, pretendo introduzir uma reflexão sobre o gênero no Hip-Hop em conceitos concretos, mesmo de maneira breve. Não tenho por intenção aprofundar esta reflexão, pois não se trata do foco desta pesquisa, mas iniciar uma problematização sobre as complexidades que emergiram e a necessidade de debater o Hip-Hop como uma dinâmica social de aprendizagem, na intenção de avançar e superar preconceitos sobre diferentes questões sociais e não apenas no debate da luta de classes.

Ao discutir sobre gênero e suas problematizações, Louro (2004) entende que esta discussão não tem por intenção negar o gênero que se constitui com ou sobre corpos sexuados, mas, sim, enfatizar deliberadamente a construção social e histórica produzida sobre as características biológicas. Tornou-se, portanto, fundamental nesta pesquisa colocar este debate no campo social e em suas relações com o Hip-Hop, pois é nele que são construídas e reproduzidas as relações (desiguais) entre os sujeitos.

Segundo Louro (2004, p. 35),

---

[117] Jenyffer Nascimento, escritora marginalizada, militante feminista, integrante do Coletivo Audácia. Trecho do livro de poesias, “Terra Fértil”, publicado em 2014. A frase é a dedicatória feita pela autora à pesquisadora no seu livro de poesias.

> [...] ao aceitarmos que a construção do gênero é histórica e se faz incessantemente, estamos entendendo que as relações entre homens e mulheres, os discursos e as representações dessas relações estão em constante mudança.

De acordo com Bettina Love (2012), o Hip-Hop cresce à sombra de princípios conservadores, como a ideologia da ordem e dos bons costumes, e de uma família "tradicional". Isso se percebe tanto pela ênfase da valorização do indivíduo como autônomo, independente dos demais sujeitos (individualismo), quanto pela exacerbação do reconhecimento do mérito pelo esforço e dedicação (meritocracia), obviamente, valores gerados na estrutura do modelo capitalista. Para a autora, estas prioridades da atual sociedade de consumo e de exploração são grandes obstáculos para a superação dos preconceitos de gênero, racial, sexual e de classe social.

Retomo, neste ponto, um pouco da origem e construção do Hip-Hop. No auge do gangsta rap americano, representado por artistas como Tupac Shakur e Notorius B.I.G[118], nos anos de 1990, a presença das mulheres na música e nos videoclipes eram sempre associadas a dinheiro, fama e ostentação. MacLaren (2000) observou a emergência de um falso niilismo constante neste estilo do Hip-Hop. Por um lado, um elemento de resistência comercial, evocando o "homem negro armado" a serviço da exploração comercial e, por outro lado, artistas feministas, como Queen Latifah[119], que se impunha ao microfone com letras fortes e impactantes, na contramão do rentável.

De acordo com Hooks (1994), os modos de pensar e agir sexistas, misóginos e patriarcais são glorificados neste estilo de rap, o gangsta rap. Trata-se da expressão mais cruel e brutal de um reflexo da prevalência na nossa sociedade de valores criados e sustentados pelo patriarcado capitalista hegemônico branco. Nesse modelo, o sexismo e as atitudes misóginas tendem a ser retratados pela cultura dominante como uma expressão do desvio masculino. Na realidade, segundo o autor, fazem parte de um *continuum* sexista, necessário para a manutenção da ordem social patriarcal.

O debate de gênero não apenas despontou, ele foi sendo construído e ainda está. De acordo com MacLaren (2000), Queen Latifah recusa o papel dado às mulheres negras no gangsta rap. Ao agir desta maneira, a rapper coloca em cheque

---

[118] Tupac Shakur, ou 2PAC, rapper estadunidense, morto em 1993 a tiros. Notorius B.I.G., Christopher George Wallace, rapper estadunidense, morto em 1997, também a tiros. Ambos eram fortes referências no Hip-Hop, principalmente no estilo gangsta rap. Diversas histórias foram contadas pela mídia acerca das suas mortes prematuras, nenhuma confirmada e as(os) autoras(es) dos crimes nunca foram encontradas(os).

[119] Queen Latifah, Dana Elaine Owens, rapper estadunidense, produtora e atriz.

a própria função social do Hip-Hop perante estas discussões, pois o mesmo ainda está atrelado a uma visão misógina, no sentido do uso e da presença da mulher, e homofóbica na não aceitação do grupo LGBT.

De acordo com Love (2012), as canções de rappers como Lauryn Hill, Salt-N-Pepa, Queen Latifah, entre outras, a fizeram desenvolver a sua "*Black female consciousness*", ou sua consciência feminina negra, ao ouvir letras sem estereótipos, a aceitar-se do jeito que é e a descobrir suas preferências sem medo, ajudando a compreender a força do capitalismo e do patriarcado na sociedade norte-americana.

Nos estudos realizados por Said (2008), em Belo Horizonte (MG), foram analisados dois grupos de rap: *Revolucionárias do Rap* (formação com 3 mulheres) e *Os Mensageiros* (um casal de irmãos). As *Revolucionárias do Rap* tinham como proposta, nas suas letras, sensibilizar as(os) jovens sobre a necessidade de se repensar as relações e a posição das mulheres negras na sociedade. Todas as integrantes do grupo, além de comporem juntas, cantavam no palco compartilhando suas ideias.

Os Mensageiros, segundo Said (2008), tinham uma proposta voltada às questões religiosas. Autointitulavam-se rappers gospel. As letras de rap, na sua maioria, eram escritas pelo irmão, e a irmã, apesar de cantar em todas as músicas, suas partes eram menores e atuava como *backing* vocal em outras partes. Além disso, no palco, ela posicionava-se atrás do irmão, deixando toda a iluminação e destaque para ele.

"Vamos bater palmas para as mulheres. Elas estão mandando bem no break"[120], é uma fala ainda presente nestes circuitos. Ainda há um tratamento diferenciado, como se a participação da mulher devesse merecer um "olhar de desconto" e não de profissionalismo.

O documentário *Rap de Saia*, realizado na cidade do Rio de Janeiro (RJ), em 2009, pela rapper Re.Fem, problematiza justamente este "tratamento especial". Um tratamento presente não apenas no rap, mas também em todos os outros elementos artísticos deste universo.

Para Matsunaga (2008), a explicação que melhor responderia ao uso de um tratamento diferenciado no Hip-Hop pelos integrantes masculinos refere-se à representação da mulher periférica. As mulheres, para este grupo específico de homens, em parte criado por mulheres, veem a questão do sujeito mulher, com uma

[120] No documentário *Rap de Saia* (2009).

imagem conservadora, a de mãe de família. As mulheres têm suas imagens vinculadas aos valores maternos e domésticos que, no aspecto negativo, as privam de viver “na rua” ou, quando isso é possível, as obrigam a atuarem sempre como pessoas coadjuvantes que acompanham os seus parceiros, estes sim, “os verdadeiros” protagonistas.

Contudo, como uma manifestação cultural, o Hip-Hop poderia ainda reproduzir a opressão contra minorias de direito na sociedade? Nos anos de 1980, outros grupos femininos já haviam se organizado, também com o intuito de abordar estes questionamentos. Por exemplo, o Salt-N-Pepa (trio feminino estadunidense), nas suas letras, informava às outras mulheres sobre as políticas de gênero não existentes e as cortes judiciais de direito heteronormativo.

Com o aumento das mulheres nas diversas frentes, proporcionado pelo Hip-Hop (fazendo música, desenhando e dançando), Weller (2005) relatou que os próprios B.boys “reconheceram” a vantagem em abrir o grupo de break para as mulheres. A participação feminina possibilitaria a introdução de aspectos e gestuais novos e originais nas performances, aumentando as chances de vitória nas competições. Este fato também é apontado por Alves e Votre (2009), ao estudarem um grupo de B.boys em Pedra de Guaratiba (RJ). Aproximar e “permitir” a presença feminina seria não apenas uma novidade para os adversários, mas uma grande surpresa.

Segundo Butler (2017, p. 26), o termo gênero abre espaço para uma interpretação múltipla do sexo. De acordo com ela, “[...] supondo por um momento a estabilidade do sexo binário, não decorre daí que a construção de ‘homens’ se aplique exclusivamente a corpos masculinos” ou, de outro lado, “[...] que o termo ‘mulheres’ interprete somente corpos femininos”. Nesse sentido, não há razão suficiente para supor que os gêneros também devam se resumir a dois. Nas manifestações artísticas, esta multiplicidade não se apresenta de maneira diferente, porém a Arte permite a saída do binarismo, a interpretação de personagens diferentes e a composição de sujeitos de ações distintas.

O artista Prince, falecido em 21 de abril de 2016, não era um rapper, mas trazia em suas canções um pouco de cada estilo musical de épocas (1980 e 1990), que foram seminais para a formação da música no Hip-Hop. Além da versatilidade musical e de ser considerado um grande multi-instrumentista, Prince deixava sua marca nos palcos e nos vídeos, com salto alto, maquiagem, barba e heterossexual. Um choque estético para as(os) conservadoras(es), recheado de música de qualidade.

O rapper brasileiro Rico Dalasam se apresenta, tanto no palco como na sua rotina diária, com um estilo muito parecido ao do astro norte-americano Prince. Barba, maquiagem e longas madeixas. Rico, ou Jefferson Ricardo da Silva, é o primeiro e, até o momento desta pesquisa, o único rapper brasileiro a assumir sua homossexualidade e a trazer situações cotidianas nas suas composições, falando sobre seus amores e paixões de um jeito libertário. Começou sua trajetória nas batalhas de rima, no centro da cidade de São Paulo (SP), ao lado de outras(os) expoentes da cena Hip-Hop.

Na mesa-redonda promovida pela DIPED/DRE Campo Limpo, São Paulo (SP), em 2015, chamada de Arco-Íris Periférico; Diferença Sexual, Memória e Educação, Rico Dalasam relatou parte da sua trajetória e das situações de discriminação que sofre dentro do mundo da música e do Hip-Hop. Segundo o artista, a sua presença causa certo desconforto a outros rappers (homens), pois, aparentemente, não sabem como tratá-lo. Para Dalasam, este é um momento de desconstrução, em que todas(os) aprendem a conviver entre si e a desconstruir seus preconceitos.

Porém, a questão não para por aí. Re.Fem, rapper e documentarista, foi questionada por um grupo de hip-hoppers, certa vez, se era lésbica. Afinal, não ficava com ninguém, não aparecia com um “homem” nas festas e nem nas batalhas de rima. Ao ser inquerida, respondeu: “[...] e daí se eu fosse lésbica?”[121]. Como se observa, as questões de gênero ainda estão sendo construídas e desconstruídas no Hip-Hop, assim como na sociedade mais ampla.

As identidades sexuais, segundo Louro (2004), são formas como os sujeitos vivem sua sexualidade. No caso da sociedade machista, se as mulheres são as mais atingidas, isso não ocorre de maneira homogênea. De acordo com Love (2012), lésbicas negras enfrentam, simultaneamente, questões relacionadas ao preconceito de uma sociedade racista que marginaliza e persegue práticas sexuais diferentes da heterossexualidade (heteronormatividade), como a homofobia, o racismo, o classicismo e o sexismo – valores de uma sociedade patriarcal e branca. Durante anos, a identidade lésbica de Love (2012) ficou escondida de sua identidade racial e de seu envolvimento com o Hip-Hop.

---

[121] No documentário *Rap de Saia* (2009).

5.2 “O que importa é a cor. E quem tem cor age”[122]

As palavras proferidas pelo rap do grupo Z’África Brasil têm mais significado do que se pode imaginar, elas nos fazem refletir sobre o que é ser negra(o) em um país que, durante seus anos iniciais de colonização, escravizou, assassinou e torturou centenas de milhares de pessoas e, ainda hoje, tem imensa dificuldade de compreender o significado destes atos para a formação e desenvolvimento de uma nação democrática.

É preciso entender a dimensão do que é ter “cor”, cor da pele, pois não basta tê-la; não se torna militante ou ativista, simplesmente, por ser negra(o). Esta é uma construção diária e coletiva.

Relato, brevemente, mais uma história desta trajetória de pesquisa. Em um dos encontros promovidos pela Nação Hip-Hop Brasil, fui convidada a participar, contribuir com algumas falas. Este encontro ocorreu logo nos primeiros momentos da efervescência política que vem assolando o país, em 2015.

Nesta assembleia com jovens mulheres e homens, traçamos alguns paralelos e ações políticas às(aos) companheiras(os) sobre como o Hip-Hop poderia prestar auxílio na compreensão da problemática social. Em um determinado momento, um dos presentes, um jovem rapper de 20 e poucos anos, dirigiu-se à plenária e fez um desabafo sobre a política brasileira.

De acordo com este rapaz, a culpa de todos os problemas sociais era do PT, da Dilma, do Lula, da polícia e de quem mais ele pudesse lembrar. Culpou os órgãos que desenvolveram a Lei de Cotas, considerando como reforço ao preconceito. Não lembro exatamente as palavras, mas fiquei bastante incomodada com esta fala tão carregada de certezas e sem grandes argumentações. Deu-se início à discussão, porém não irei me estender a ela, apenas queria ilustrar este fato importante.

Como se observa, as questões políticas e ideológicas que envolvem as relações étnico-raciais e de gênero precisam ser constantemente debatidas para superar os “achismos” e as falsas ideias. Muitas(os) que se integram ao Hip-Hop têm a falsa perspectiva do imediato, ou seja, “integro, logo conscientizo”, parafraseando a frase de Descartes, “penso, logo existo”. De fato, a superação de qualquer estrutura cultural, seja no âmbito da consciência, seja no âmbito da prática social, exige uma

---

[122] Artista: Z’África Brasil, música *Tem cor age*, CD Tem cor age, 2006.

longa caminhada, tendo em vista que os modos de pensar e de viver resultam de uma temporalidade histórica.

De acordo com Freire (2005), o caminho dessa superação é comunicacional, já que o diálogo é o movimento constitutivo da consciência. Não se pode entender a conscientização como um espaço a ser preenchido pelo ser humano. A consciência está em constante diálogo com o mundo, uma relação dialética e de mão dupla. A realidade vivenciada pela pessoa tem o poder de condicioná-la, mas não a determina, já que há a possibilidade da reflexão crítica para transformar, ou aceitá-la como posta.

Não estou afirmando que este rapaz negro, rapper e periférico não se reconheça como tal, porém, em seu discurso, revelou resquícios do mito da democracia racial, que Abdias do Nascimento (1978) tanto questionou. Apesar das semelhanças com o cenário da(do) negra(o) norte-americana(o), difere-se na ausência de uma autoestima promovida pela ascensão da negritude, como afirma Kabengele Munanga (2009), na sociedade negra brasileira.

A sociedade afro-americana, como afirma Perry (2009), agrupou-se em bairros com baixa infraestrutura, devido ao *apartheid* americano escancarado. De acordo com este autor, a(o) negra(o) americana(o) sempre soube quem era e quais os resultados de um período escravocrata na sua formação como cidadã(ão), aliás, na sua exclusão como tal. Contudo, após o período chamado de libertação da escravatura – 13/05/1888 –, a população negra brasileira foi abandonada à própria sorte e coube a ela tentar sobreviver da melhor maneira possível, inclusive esquecer o passado.

De acordo com Nascimento (1978), a história da(do) negra(o) brasileira(o) foi escrita e redigida pelas(pelos) brancas(os). Sendo assim, a elite branca hegemônica elege como símbolo de uma nação a(o) mulata(o), como resultado da mestiçagem e símbolo de harmonização de todas e todos. Para o autor, isto representa nada mais do que uma forma de discriminação racial e genocídio cultural.

Para Munanga (2009), a negritude é uma reação racial negra a uma agressão racial branca. A negritude busca o desafio cultural do mundo negro, protestando contra a ordem colonial, lutando pela emancipação de seus povos oprimidos, uma civilização do universal e não uma extensão de uma civilização regional imposta pela força.

A necessidade de se compreender a negritude no Hip-Hop vem da reflexão de que o Hip-Hop é uma amálgama de culturas africanas, provenientes da diáspora africana, como afirma Osumare (2015). Segundo a autora, a estética do Hip-Hop, mergulhada na polirritmia, na cultura do canto responsório, na oralidade como estratégia de convívio social e na incorporação vital de todos os elementos, é apreciada por brasileiras(os), caribenhas(os), africanas(os), subsaarianas(os) e toda a América Latina negra, em razão das conexões culturais e contribuições em trânsito da estética negra em si. Ou seja, não discutir os fenômenos sociais que se referem a esta etnia é discriminar sua base e rejeitar sua história.

Nas festividades da juventude negra brasileira, em meados dos anos de 1970, havia os bailes das grandes metrópoles. De acordo com Felix (2005), os bailes do centro de São Paulo (SP) concentravam uma juventude negra para ouvir a música *black* americana, trocar informações e ouvir as(os) demais, tornando evidente que era nesses encontros que tinham oportunidade de reflexão, pois “[...] são bons para pensar. Eles são componentes interessantes no processo de construção da identidade negra” (FELIX, 2005, p. 46).

Durante os anos de 1980 e 1990, quando o Hip-Hop desembarcou no Brasil, a juventude que o consumiu estava vivenciando justamente um período de luta por democracia racial e, talvez, tenha sido um dos motivos da identificação étnica no Hip-Hop brasileiro, que ainda estava em construção. Na tese de Felix (2005), um dos jovens participantes da coleta de dados da pesquisa declarou que o rap, atualmente (início dos anos 2000), não tocava mais no assunto racismo, pois esta era uma temática já superada na sociedade.

De acordo com Félix (2015), a primeira geração do Movimento Hip-Hop no Brasil só decidiu assumir com mais força a “negritude” em função dos contínuos ataques desferidos, sem justificativas, pela polícia militar, nos anos de 1988, às(aos) frequentadoras(es) da Praça Roosevelt, em São Paulo (SP). Havia certa reticência das(dos) iniciantes do Hip-Hop em envolverem-se nas questões políticas do Sindicato Negro, uma das primeiras posses a serem fundadas com o intuito do promover não apenas o Hip-Hop mas as questões sociais.

Para Félix (2015), a Posse Força Ativa, também de São Paulo (SP), no início das suas atividades, nos anos de 1990, procurava defender uma posição política mais abrangente, deixando em segundo plano a questão racial e enfatizando a política partidária, em detrimento da parte artística. Em contrapartida, a posse

enfrentou conflitos internos, pois algumas e alguns das(dos) suas(seus) integrantes não conseguiram aceitar esse desequilíbrio, pois estas(estes) entendiam a necessidade de debater tais questões para o desenvolvimento do Hip-Hop na própria posse.

Félix (2015) afirma que o Hip-Hop, quando sai dos bailes e toma as ruas, cria condições para o movimento assumir-se, continuamente, numa postura política de confronto com relação às condições de vida das(dos) negras(os) brasileiras(os). No interior dos bailes, a posição política do público era mais de resistência, sem recair, no entanto, num choque mais direto com aquelas(es) que ocupavam o lugar de discriminadoras(es). Portanto, o Hip-Hop adotou, com as letras de seus raps, os graffitis nos muros, a corporeidade, o tema da luta contra o racismo, o preconceito e a discriminação racial.

Para Perry (2009), o Hip-Hop atual, globalizado, como um dos mais importantes e visíveis disseminadores sociais do imaginário afro-americano – comercialmente, não mediado apenas pelo consumo musical, mas por outros recursos mediáticos como filmes, televisão e o marketing corporativo –, assumiu um importante papel na formação contemporânea de uma nova consciência negra da diáspora.

Para Béthune (2015a), ainda que as(os) agentes do Hip-Hop reconheçam a natureza política da sua atitude, há uma certa recusa em limitar seu conteúdo a uma estrita dimensão política. Mesmo havendo diferentes posturas e perspectivas, como é o caso de Beto Teoria, que enfatiza uma concepção mais politizada do Hip-Hop que Eduardo Sô, não significa a ausência do viés e da natureza política do mesmo.

Intencionalmente, considerando que a discussão surgiria naturalmente durante as entrevistas, então, não formulei nenhuma questão específica sobre as temáticas raciais e étnicas do Hip-Hop. Entretanto, ao reler e ouvir em profundidade as entrevistas, compreendi que elas (as temáticas) perpassaram todos os depoimentos, ao descreverem o Hip-Hop como um processo de empoderamento e de autoafirmação étnica; ou seja, o enfrentamento ao racismo, mesmo que de maneira implícita, está integrado às ações e às lutas diárias de cada uma(um) delas(deles) no cotidiano de seus treinos, ensaios, oficinas, discursos e palestras.

5.3 “Revolucionário é todo aquele que quer mudar o mundo e tem a coragem de começar por si mesmo”[123]

Revolucionário, no pensamento e nas ações, o escritor Sérgio Vaz, em palestra em 2015[124], contou que começou assim: um sarau no Jardim Guarujá, no boteco do pai, o Zé Batidão. O sarau, que ficou conhecido como o Sarau da Cooperifa, não apenas mudou seu pensamento, como o ensinou a desenvolver novos pensamentos com os outros. Aprendeu com o Hip-Hop e compartilhou os seus saberes por meio da literatura.

De acordo com Gohn (2010), a educação formal é a acadêmica, a exemplo do que ocorre com formadoras(es) preparadas(os) por meio de cursos específicos. A educação informal é a formação intuitiva desenvolvida pelas mães e pais, avós e avôs, familiares e amigas(os) em geral. O espaço dos Saraus de Sérgio Vaz, assim como vários outros espalhados por todo o país, é uma formação não acadêmica, que exerce influência e com propostas educacionais próprias. Para Gohn (2010), as associações e organizações propõem, nos seus planejamentos, uma educação não formal associada ao mundo da vida, utilizando como ferramenta pedagógica o compartilhamento de experiências e vivências em ambientes de ações coletivas com propostas de atividades discutidas previamente. Esse tipo de educação ocorre em diferentes locais, dentre os quais a posse, que será abordada mais à frente, como um de seus representantes mais emblemáticos.

Para Moassab (2011), por meio da Arte pode-se ser e fazer a diferença na comunidade, formulando uma educação contra-hegemônica: não é formal (pois não a nega), não é não formal (pois não seria o suficiente) e não é informal (mas a tem como base). Assim como a comunicação contra-hegemônica, que age diretamente no mundo, o Hip-Hop vem ”[...] engendrando uma gramática comunicativa insurgente e múltipla em contraposição àquela hegemônica e monossilábica” (MOASSAB, 2011, p. 192), um discurso e uma ação simultânea.

A articulação e o diálogo. Estes foram os principais meios de formação do sujeito transindividual do Hip-Hop com seus(suas) pares. Miranda (2014) descreve a

---

[123] VAZ, Sérgio. *Frases*. Disponível em: <https://pensador.uol.com.br/autor/sergio_vaz/>. Acesso em: 16 mar. 2017.

[124] Foto 44, Galeria de fotos II - 8º Mostra Cultural da Cooperifa em parceria com Diretoria Regional de Campo Limpo, ocorrido em 24 de outubro de 2015, na biblioteca do CEU Cantos do Amanhecer, Campo Limpo, São Paulo (SP).

trajetória do Hip-Hop na Bahia, nos anos de 1990 e a mobilização de grupos diferentes, incluindo a todos os elementos artísticos. Para ele, criou-se naquele contexto baiano um compromisso com a memória do passado com o que estava sendo construído. Este, segundo o autor, foi um fator determinante no desenvolvimento da manifestação e da agregação de diferentes integrantes. Por meio do Hip-Hop, aprenderam a escrever editoriais, crônicas, contos, músicas, reportagens e a comandar e construir programas de rádio, TV e, agora, de internet.

De acordo com Magnani (2012), o “pedaço” não é apenas um espaço físico, é um local com código de relações. Não bastando apenas “ser”, era preciso “estar” situado e reconhecido como tal. A posse se encaixa nesta afirmação, mais especificamente, a um terceiro domínio apontado por Magnani (2012), intermediário entre a rua e a casa: enquanto esta última é o lugar da família, com acesso às(aos) suas(seus) conhecidas(os), parentes e afins, a rua também é das(dos) estranhas(os); o pedaço é o lugar dos colegas, dos chegados. Aqui, não é preciso nenhuma interpelação. Na posse, todas(os) sabem quem são, de onde vêm, do que gostam e o que se pode ou não fazer, configurando um grande círculo (fechado) de amizade, troca de experiências e aprendizado.

O pedaço da posse é, ao mesmo tempo, resultado de práticas coletivas, incluídas o lazer e a condição para suas atividades culturais, políticas e de fruição. A Praça São Bento e a Praça Roosevelt, ambas em São Paulo (SP), como em Salvador (BA) e em Belo Horizonte (MG), são exemplos dessas posses.

De acordo com Andrade (1996, 1999), a função social das posses é desenvolver atividades artísticas entre as(os) próprias(os) integrantes dos grupos, por meio de ensaios nas suas reuniões semanais, ou quinzenais, agendamento de apresentações, ou palestras em escolas, associações comunitárias e ONGs. Para Andrade (1999), a vertente educativa ocorre por meio da ação pedagógica, utilizando os instrumentos artísticos de jovens para pleitear direitos, atingir objetivos e intervir nas relações sociais.

Para Leão e Ferreira (2015), no Brasil, o trabalho desenvolvido nas posses, envolvendo cultura e cidadania, dá à(ao) jovem a possibilidade de criar, trocar, transmitir informações, estabelecendo uma convivência enriquecedora, noções de respeito, reflexão e educação, fazendo com que todas e todos atuem como formadoras(es) de opinião, levando para outros locais a experiência adquirida.

Nesse contexto, a cidade de São Paulo (SP) não é o único polo do Hip-Hop, como apontou, em entrevista, o B.boy Eduardo Sô. Para este, tem surgido, ou já surgiram, diversas iniciativas de posses neste Estado e em outros, como em Minas Gerais, Rio de Janeiro, Pernambuco e Rio Grande do Sul. Identificar estes locais tornou-se mais fácil devido às redes sociais (como *Facebook*, *Whatsapp* e *Twitter*) e aos vídeos e documentários disponibilizados pelo *YouTube*[125] ou em sites similares. Essas posses, cada qual com as suas especificidades (viés político ou não), foram se constituindo em todo o Brasil.

Diaz (2015) afirma que o valor educacional inerente ao Hip-Hop deriva de sua autoconsciência, determinação e expressão. A verdadeira educação do Hip-Hop é fundada na pedagogia do Hip-Hop, que procura processos de aprendizagem alternativos, e múltiplas teorias e práxis de ensino e aprendizado. Suas teorias e métodos estão alinhados aos organismos de trabalho que a autora considera como ideias transnacionais de conhecimento. De acordo com ela, encontram-se aí a perspectiva de inteligência experimental e pluralidade de John Dewey; a teoria de múltipla inteligência de Howard Gardners; as ideias de intelectuais orgânicos de Antonio Gramsci; a teoria de mídia sócio-construtivista de Steve Goodman; a pedagogia do oprimido de Paulo Freire; e a teoria feminista libertadora de Bell Hooks. Como se vê, no aspecto pedagógico, uma das marcas do movimento é a pluralidade e a constante adaptação.

Para Seidel (2011), ao desenvolver um projeto específico de High School[126] em conjunto ao Hip-Hop, o principal objetivo é fazer com que a juventude aumente suas possibilidades e suas opções. Estudantes engajadas(os) tendem a não apenas consumir o que está a sua volta. Empoderada, a juventude prepara-se também para criar e encontrar quais seriam as suas reais habilidades.

O Hip-Hop não pode ser visto apenas como uma ferramenta ou, como Seidel (2011) define, uma pasta de amendoim para atrair jovens. O fato de uma ou um jovem morar na periferia não quer dizer que ouça rap, ou compreenda a dinâmica em torno deste universo.

---

[125] Posse Hausa, disponível em: <http://possehausa.blogspot.com.br/>; Casa do Hip-Hop, disponível em: <http://acasadohiphop.blogspot.com.br/>. Acesso em: 31 jan. 2017; e demais.

[126] HSRA – associação norte-americana voltado para estudantes do High School – equivalente ao ensino médio brasileiro – que desejam seguir seus estudos em elementos artísticos, em St. Paul, Minessota. Disponível em: <http://www.hsra.org/About.aspx>. Acesso em: 31 jan. 2017.

De acordo com Runell e Diaz (2007), para o Hip-Hop todo o conhecimento acadêmico é importante e influencia na constituição da manifestação e na luta por princípios da justiça social educativa. Afinal, saber geografia – principalmente, a geografia local – possibilita observar e compreender as influências presentes na produção de material artístico e a dimensão das diferenças deste universo em outras culturas.

Para Souza (2011), uma das marcas do Hip-Hop é a intimidade com que ele combina e recombina, sem hierarquizar, “os multiletramentos” (SOUZA, 2011, p. 35), em produções que mesclam mídias orais, verbais, imagéticas, analógicas e digitais. Este universo tem como característica levar em conta, tanto as práticas educativas das quais as(os) jovens compartilharam na esfera escolar, que nem sempre têm precedentes em seus grupos de origem, quanto aquelas produzidas por elas(es) na esfera do cotidiano, atribuindo-lhes significados, objetivos e tornando-as próprias.

De acordo com Souza (2011), os “letramentos” do Hip-Hop também são sustentados por práticas engendradas pelos movimentos sociais negros que, historicamente, reivindicam direitos, inclusive, no campo da Educação. Para ele, os grupos de Hip-Hop que se dedicam à educação sustentam princípios organizativos e também constituem grupos de autoformação, visando à busca e à posse de conhecimento para suas(seus) integrantes:

> O Hip-Hop mostra-se como um reinventor de tradições, por recriar, de maneira singular, as práticas culturais e educacionais que marcam o movimento social negro nas diferentes épocas, desde a chegada dos negros africanos ao Brasil. Eles abordam os letramentos como práticas sociais que, para além das habilidades individuais de uso da linguagem, se realizam em determinados contextos: social, político e cultural. (SOUZA, 2011, p. 43).

Segundo Souza (2011), em suas práticas sociais, ainda que não faça apologia ao crime, nem tampouco defenda apenas a educação escolar, o Hip-Hop considera a existência e a força dos dois caminhos. Por um lado, acolhe e, por outro, negocia de um outro ponto: o da educação inscrita nos propósitos do coletivo. São estas vozes polifônicas que informam, e assim o Hip-Hop se posiciona num terceiro lugar que não desune os dois lados, mas os “costura”, sem desconhecer e nem desconsiderar as batalhas da complexidade deste terceiro espaço: as táticas de reexistência, aproximação, negociação, diálogo tenso entre o estabelecido e a recriação astuta das táticas que reinventam e buscam fundar estratégias de reexistir. “Nem centro, nem

periferia, nem escola, nem cadeia, numa jornada cotidiana investida de duplo valor: cultural e político" (SOUZA, 2011, p. 128).

Segundo Brandão (2007), não existe uma única forma e nem um único modelo de educação. De fato, a escola, ao assumir o papel de única detentora do saber, assume uma ação que não é capaz de cumprir. O ensino escolar não promove a liberdade, negando à(ao) outra(o) aquilo que afirma na lei. Segundo Brandão (2007, p. 56),

> [...] não há liberdade no país e a educação não tem tido papel algum nos últimos anos para a conquista da primeira; não há igualdade entre os brasileiros e a educação consolida a estrutura classista que pesa sobre nós; não há nela a consciência nem o fortalecimento dos nossos verdadeiros valores culturais.

Na linha de Brandão (2007), e bem antes dele, Paulo Freire (2005) alertava para o valor do saber popular da educação nas ruas e em todo espaço não escolar. Ao fazer suas observações e análises, a partir de sua prática educativa nos círculos de cultura desenvolvidos no Movimento Cultura Popular (MCP), iniciado nos anos de 1950, Freire concluiu que, em certas condições, o saber popular é o lócus no qual se pode fazer avançar as diferentes manifestações do conhecimento. Nesse sentido, o Hip-Hop, desde a sua origem, é uma verdadeira universidade (no sentido de *universitas*; diversos saberes) para as(os) suas(seus) adeptas(os).

Por isso mesmo, o Hip-Hop desenvolveu-se, como disse o rapper Robsoul,[127] como uma autêntica "cosmovisão de mundo", para "entender a sociedade e interagir com ela", por meio de conceitos e categorias emergidas nas construções de saberes do próprio movimento.

Debater o Hip-Hop como uma questão educativa possibilita pensar um processo educativo, uma pedagogia própria, na formação da juventude. Autoras e autores como Hill (2009), Seidel (2011) e Runell e Diaz (2007) elaboraram teorias de como compreender a dinâmica pedagógica do Hip-Hop e suas possibilidades de transformar o ensino formal em algo significativo para a juventude atendida. Dentre elas(eles), há as(os) autoras(es) de livros didáticos Ganter (2013) e Sitomer e Cirelli (2004), com propostas metodológicas não apenas para professoras(es) que são do Hip-Hop, mas também para aquelas(es) dispostas(os) a conhecer e/ou a ingressar neste universo.

---

[127] Entrevista realizada em 13/09/2016.

Neste sentido, a Secretaria de Educação da cidade de São Paulo (SP), na administração da Prefeita Luiza Erundina (1989 a 1993), desenvolveu o Projeto RAPensando[128], em que se discutia a violência policial, o racismo, a miséria, o tráfico de drogas, enfim, o cotidiano da periferia em um período em que ainda se acreditava na democracia racial, tornando-se pioneiro e agregando educadoras(es) do Universo Hip-Hop, além de artistas já conhecidas(os) do grande público.

O Projeto teve grande repercussão, principalmente nas comunidades em que as palestras e outras atividades de formação aconteceram, e propôs uma mudança na perspectiva de vida de muitas pessoas. As atividades foram desenvolvidas com a participação de diferentes pessoas do segmento do Universo Hip-Hop. Um destes educadores era Nelson Triunfo (YOSHINAGA, 2014), que pôde experimentar, na prática, a amplitude social ao usar a cultura como instrumento para orientar jovens que largaram os estudos, ou estavam à mercê de serem recrutadas(os) pela criminalidade.

Como descrito por Toni C. (2009, p. 15), mesmo sem apoio, o Hip-Hop segue teorizando:

> Vi mais cultura nas feiras livres do que nas Galerias de Arte. Aprendi mais no CD do grupo Matéria Rima que na Enciclopédia Britânica. Há mais informação no programa Balanço Rap do que nos telejornais. Mais verdades em parachoques de caminhão do que nas revistas semanais. Aprendi mais com ditos populares do que nos jornais. Na mesa de bilhar no buteco da esquina, há mais cálculos de física do que no livro de Stephen Hawking.

Como se observa, o cotidiano, no Universo Hip-Hop, não é apenas uma fonte de expressão artística, mas construção e reconstrução de saberes que expressam, em grande medida, a sua dimensão popular e as possibilidades de alcance deste segmento peculiar. A cultura e a educação estão nas ruas não se limitando aos espaços institucionalizados.

---

[128] As informações do desenvolvimento do referido Projeto perderam-se, impedindo seu estudo mais aprofundado. Parte das informações podem ser encontradas no site do Racionais em <http://www.racionaisoficial.com.br/timeline/?p=518>. Acesso em: 20 mar. 2017.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

O UNIVERSO HIP-HOP E A FÚRIA DOS ELEMENTOS

CONSIDERAÇÕES FINAIS: O UNIVERSO HIP-HOP E A FÚRIA DOS ELEMENTOS

Inicio estas considerações finais com uma história. Há anos não fazia aulas de dança. Na ocasião do fechamento da minha tese e também para viver mais uma experiência relacionada ao meu tema de estudo, resolvi aventurar-me, no período de férias, em um curso sobre danças urbanas. Organizado com uma agenda de atividades dividida em vários dias, o curso foi promovido por uma escola bastante conceituada nesse campo artístico de formação na cidade de São Paulo. Muitas(os) das(dos) profissionais que estavam no comando das aulas são, ou foram, B.girls e B.boys, ou dançarinas(os). É importante enfatizar esta separação, pois, nem toda(o) dançarina(o) é B.girl ou B.boy e vice-versa.

A primeira aula chamada de “Hip-Hop” trouxe-me, de imediato, uma inquietação no próprio título. A rigor, não se tratava de uma aula sobre a manifestação Hip-Hop. Iríamos tão somente desenvolver, naqueles dias, uma breve formação sobre um de seus elementos, a dança, o que justificaria, no máximo, intitular aquele curso com algo próximo à ideia de “Hip-Hop Dance”. Já na primeira aula, diga-se, bastante prazerosa, observei que, além de mim, não havia alunas(os) negras(os). É que, para quem está no movimento, como artista, militante ou estudioso, isso não é apenas um detalhe, uma vez que o Universo Hip-Hop é formado majoritariamente por pessoas negras.

Pois bem, naquela primeira aula, com o objetivo de criar uma atmosfera mais próxima ao que ocorre no cotidiano dessa expressão cultural, a professora pediu a todas(os) que imitassem o gestual da periferia, conclamando: “*Pessoal, vamos imitar os mano da perifa?!”*. Confesso que, de imediato, fiquei um pouco confusa com a comanda, mas tentei seguir as instruções: ombros caídos, movimentos mais bruscos e por aí foi...

Sem questionar e seguindo as instruções, afinal de contas estava ali primordialmente para dançar, percebi que, em determinados momentos, sentia-me muito “pouco periferia”. Mas, resignada, prossegui, procurando determinar, com o corpo, o que seria essa tal “atitude”.

Logo veio-me o estereótipo, tão difundido no imaginário social, de que a “atitude” sugerida pela professora tem a ver com a ideia do homem negro, de preferência, “malandrão”, típico das regiões periféricas da cidade paulistana ou dos

guetos de Nova Iorque. Tomei-me de surpresa, pois havia esquecido que fomentar esse e outros estereótipos era uma prática comum das academias. Nos primórdios do *cardio-funk*, era comum, nesse espaço, relacionar o Hip-Hop à sua dança, com uma postura masculina e desleixada, representando desprendimento ("liberdade") e segurança ("força").

Bem, estava ali e não iria desistir por isso. Embora em situação de conflito (uma vez que é impossível separar absolutamente os nossos papéis e lugares sociais: professora, dançarina, pesquisadora, feminista etc.), como já havia pago o curso, e desejando me atualizar, continuei a fazer as aulas até o fim.

Retomo esse episódio porque o considero arquetípico (no sentido de imagem ou marca) quando falamos de Hip-Hop. O que problematizo aqui não é a professora branca, bailarina, que, aliás, é importante reconhecer, fez um excelente trabalho coreográfico, lançando mão de uma didática indiscutível sob o ponto de vista técnico e corporal da dança, mas a perpetuação do efeito negativo desse estereótipo cultural, obviamente derivado do estereótipo social. Além do erro epistemológico revelado pelo uso sem contexto da palavra Hip-Hop, subjacente à tentativa de "ensinar" enfaticamente às(aos) outras(os) uma "atitude", supostamente de força e garra, reside uma estrutura de pensamento social preconceituosa, depreciativa e, por isso mesmo, inferiorizante do homem, precisamente do negro, notadamente, da periferia das grandes cidades.

Obviamente, o Hip-Hop não deve ser encarado apenas como ferramenta pedagógica, ou muito menos como tenta fazer o mercado para atrair alunas e alunos para um curso de dança. O Hip-Hop tem uma extensa bagagem social, educativa e política que pode ser compreendido como um elemento, dentre outros, para a construção de um currículo. Ele é, incontestavelmente, um movimento social e cultural de grandes dimensões e em ebulição. Compreendê-lo significa, também, descobrir meios para com ele atuar no mundo social para além da escola.

Mas a compreensão social do alcance desse movimento ainda é marcada por grandes contradições. Enquanto se observam, no Brasil e em outros países (como os Estados Unidos), programas e projetos culturais e sociais voltados para o fortalecimento de suas potencialidades, há, de outro lado, inúmeras manifestações não só de preconceito, mas de oposição direta no sentido de normatizar ou, no limite, de combater essa expressão na sociedade.

Exemplo disso pode ser visto com o que ocorre na cidade de São Paulo. Depois de uma gestão municipal (2012-2016) que fez avançar bastante o diálogo com os movimentos culturais e sociais, com a abertura de programas voltados para o incentivo dos trabalhos dos grupos de cultura popular, dentre os quais o Hip-Hop teve grande destaque, a cidade experimenta um grande retrocesso, atualmente. Neste ano de 2017, o prefeito de São Paulo, João Dória Júnior, reabriu e passou a alimentar um verdadeiro estado de guerra contra grafiteiras(os) e pichadoras(es) da cidade, cobrindo de cinza vários muros e outros espaços artísticos que há anos têm sido utilizados para expressões artísticas no município. Dentre os alvos dessa investida está o muro que cerceia uma das principais avenidas da capital paulista, a Avenida 23 de Maio. Considerada como um dos mais importantes espaços urbanos de visibilidade da arte grafiteira, com trabalhos de nomes internacionalmente reconhecidos, centenas de metros de graffitis foram simplesmente apagados por ordem da Prefeitura que, em nenhum momento, se propôs a discutir essa medida com quaisquer representantes da sociedade paulistana.

Esse movimento repressivo desencadeou uma série de prisões e atitudes de repúdio pelas redes sociais, ao lado das manifestações de apoio de setores conservadores às ações repressivas da Prefeitura. Entre a comunidade Hip-Hop houve um grande rebuliço. Pelas redes sociais virtuais, apareceram milhares de denúncias de arbitrariedades promovidas pelo governo municipal e pela polícia. De fato, quando se verifica a história da administração municipal, nenhum governo anterior nesta cidade foi tão intolerante e opressor em relação a esse tipo de manifestação artística. Para minimizar as críticas, que expuseram nacionalmente a administração local, o prefeito tem artificializado a criação de espaços, segundo ele, para regulamentar a expressão grafiteira na cidade, atitude que vai na contramão da natureza dessa arte que, dentre outros aspectos, se caracteriza pela ocupação espontânea dos espaços urbanos que são ressignificados pelas expressões artísticas do graffiti.

Como se procurou mostrar nesta tese, a dança e o graffiti, assim como o DJ/MC e o rap, elementos fundantes na história do Hip-Hop, são expressões que, hoje, têm se somado a novos movimentos estético-culturais nesse processo que se encontra em constante expansão, tanto do ponto de vista artístico quanto do ponto de vista ideológico e social, construindo novas expressões.

Para Robsoul, rapper e professor, um dos entrevistados nesta tese, o Hip-Hop expressa hoje uma cosmovisão. De acordo com Keim e Silva (2012), a cosmovisão se caracteriza como forma de interação de determinado grupo humano, com as questões que implicam na qualidade e dignidade da vida, debatendo as relações e inter-relações que a constituem.

No que foi possível descobrir nesta pesquisa, metaforicamente, essa cosmovisão constitui, em si, um universo próprio. Fazendo uma analogia com o Big Bang, em que o universo não é estático, mas em constante expansão, penso que o Hip-Hop agrupa diferentes elementos, muitas vezes em fusão, portanto, em transformação. Tal como um tsunami, para usar outra metáfora, o Hip-Hop, surgido na periferia das cidades, tem provocado uma reação em cadeia, sem controle e, por vezes, devastadora. Como todo fenômeno, é de suas contradições que se formam novas sínteses. Nesse sentido, se podemos admitir, de um lado, que o Hip-Hop em sua origem foi marcado pelos quatro elementos fundantes, de outro, hoje, novas expressões são evidentes e, portanto, não podem ser negligenciadas se desejamos compreender com mais exatidão, embora nunca absoluta, a estruturação desse movimento.

Ao agrupar elementos artísticos como a música, a dança e o desenho, em meio a um caos econômico e, principalmente, social, as(os) primeiras(os) resistentes, em meio a tanta opressão, tomaram como ponto de partida uma explosão de sensações, com a necessidade de diversão, amor e, em tantos momentos, de paz. São sensações humanas, inerentes e subjetivas, incapazes de serem controladas por qualquer sistema opressor, que vêm, desde então, promovendo uma verdadeira revolução cultural nas periferias de todo o mundo. Sociologicamente, esse movimento expressa uma dimensão central da teoria de Paulo Freire, a de que a(o) oprimida(o) é capaz não apenas de criar, mas de, em situações-limite, construir novos caminhos civilizatórios.

Como resultado das contradições e sínteses de seus elementos iniciais, o Hip-Hop apresenta, hoje, novos elementos identitários: há uma linguagem, um vestuário, uma literatura, uma prática esportiva autenticamente agregadas ao Universo Hip-Hop, cuja compreensão não se desvincula da ação política da(do) hip-hopper. Pelo contrário, o inclui nesta dinâmica como uma “marca” carregada de significados e de uma trajetória de vida, na qual, ao se enxergar na(no) semelhante, identifica-se como um modo de ser, cuja identidade não o caracteriza como alguém exótico, mas como um ser social autêntico.

Esses elementos identitários são, portanto, desmembramentos dos elementos de uma avalanche de sentimentos, uma ampliação desta tempestade sociocultural que, durante um tempo, foi considerada apenas como uma “marola” (outro efeito da natureza), sem grandes transformações, modismo que passaria com o tempo. De fato, o Hip-Hop veio não apenas para ficar, mas para se reinventar. Isso pode ser percebido a partir de um de seus novos elementos: a linguagem. Caracterizada pela predominância de gírias e pelo uso do beatboxing, ganhou status e assumiu um papel cultural, não apenas no Hip-Hop, já que representa a expressão, hoje, de um segmento social peculiar, a juventude periférica.

Segundo o escritor, professor e grafiteiro Ganter (2013), no seu guia para professoras(es) e grafiteiras(os), o graffiti nasceu, está aí e ninguém pode ignorá-lo nem o derrotar. O que pode ser feito é trabalhar em conjunto. Como grafiteiro por profissão, Ganter aprendeu que a cooperação e os muros compartilhados com as(os) moradoras(es) são o melhor caminho para evitar uma guerra. Lamentavelmente, a potencialidade dessa força é, muitas vezes, incompreendida ou interpretada de forma equivocada, como o que ocorre, neste momento, na cidade de São Paulo, conforme exposto.

O Hip-Hop não pode ser entendido, hoje, sem a estética da vestimenta. Para os grupos desse movimento, a roupa representa resistência a um padrão social dominante; muitas vezes, quer expressar revolta e determinação de um pensamento. Nesse movimento, o vestuário, além do consumo, exibe palavras de ordem e estampa o retrato de uma personalidade significativa para o movimento que, a princípio, passava desapercebido da sociedade. O vestir endossa o resistir para a(o) hip-hopper.

Os elementos caracterizados como político-ideológicos neste trabalho (a educação, as questões de gênero e as questões étnico-raciais) foram determinantes, tanto na formação de multiplicadoras(es) quanto na composição ideológica deste universo. Para Brandão (2007), a Educação é percebida a partir do contexto em que uma sociedade repassa seus saberes para a manutenção dos costumes. Neste caso, os elementos do Hip-Hop, sejam eles artísticos ou políticos, foram construídos ao longo dos anos e repassados entre as(os) adeptas(os), por meio de uma prática geracional. Não fosse essa prática de reprodução, que também significa reinvenção dos valores, certamente, o Hip-Hop, cujo nascimento remonta ao início da década de 1970, não teria sobrevivido nessas últimas quatro décadas.

Como já exposto, o Hip-Hop, nesta tese, não se limita a uma ferramenta pedagógica, um instrumento de transformação ou uma expressão assistencialista para aquelas e aqueles aviltados em seus direitos de cidadania. Ele é um amálgama de todas estas funções e outras de um determinado segmento social (periferia) e para um determinado grupo social, fazendo uso de manifestações artísticas, atribuindo um valor peculiar, sem esquecer do debate coletivo de questões essenciais e tomando posse de locais esquecidos pelas políticas governamentais, trazendo à Educação (na perspectiva freiriana, como sinônimo de cultura) valores autênticos e com conteúdos autênticos.

Então, o que é o Hip-Hop? Enquadrar esse fenômeno em quatro ou cinco elementos artísticos seria, após este estudo, um reducionismo teórico das suas possibilidades. Mais do que quantificar os seus elementos, já que como parte de um universo estão sempre em expansão, o Hip-Hop revelou-se uma expressão cultural que se renova a todo o momento. Não se trata, de maneira alguma, de minimizar a contribuição das pesquisas que antecederam a este trabalho, pois sem suas contribuições acadêmicas este estudo jamais seria concluído. Trata-se, pois, de perceber esse fenômeno dialeticamente, isto é, em sua processualidade, marcado por sínteses, mas também por antíteses e novas teses.

Nesse sentido, a ideia inicial do Hip-Hop – mover os quadris – é um ponto de partida paradigmático, pois remete à ideia de estar sempre em movimento, evidentemente corporal, mas, muito mais amplamente, antropológico. Entender que os clássicos elementos – rap, breaking, MC, DJ e graffiti – são os pilares desta construção é, em grande medida, uma visão consensual. O ponto de divergência se encontra exatamente quando se tenta limitar o Hip-Hop nesse quadrante, que é a hipótese central deste trabalho.

As questões étnico-raciais, incluindo-se aí o combate ao racismo, nas ações do Hip-Hop, não aparecem com tanta afirmação nos primórdios desse Universo. Se pensarmos em uma linha do tempo sobre os debates presentes no Hip-Hop, pode-se dizer que o primeiro incômodo e resistência desta manifestação, no Brasil, denuncia o racismo como expressão da luta de classes, nas quais negras e negros são a maioria entre as(os) oprimidas(os). Dançar, desenhar e cantar tornara-se uma forma de resistência contra uma política castradora e dominadora que, historicamente, excluiu a maioria de seus direitos sociais.

O combate ao racismo aparece como segundo debate ideológico do Hip-Hop, antes mesmo da ascensão da negritude, como explica Munanga (2009). Para esse

estudioso, combater e sobreviver foram os primeiros marcadores ideológicos deste universo. A preocupação com a negritude, entendida aqui como um dos elementos de identidade étnica, aparece, portanto, bem mais tarde. As questões de gênero e, mais recentemente, as identidades sexuais, tornaram-se pautas mais frequentes no Hip-Hop apenas nos últimos anos.

Não há como impedir ou tentar suprimir a heterodoxia como fator marcante na presença de outros elementos, que vão além das manifestações artísticas iniciais do Hip-Hop. Exemplo disso pode ser visto na retomada da luta feminista por meio da união de dois estilos musicais, o rap e o funk, na expressão artística de Karol Conká e MC Carol, com a música “100% Feminista”. Esta composição narra a história das “Carolinas” que crescem e se reconhecem como mulheres e não aceitam serem hostilizadas e oprimidas pelos homens. O resultado disso é uma fusão que agrupa, em uma mesma canção e em um mesmo vídeo, uma funkeira carioca (MC Carol) e uma rapper sulista (Karol Conká). Essa união de estilos, cujas raízes se encontram nas origens das expressões musicais negras, sintetizou, em uma canção, distintas abordagens, incluindo as discussões sobre negritude, gênero, violência contra a mulher e feminismo, unindo o funk e o rap numa só expressão artística.

De fato, dentre tantas possibilidades, o Hip-Hop, como sujeito transindividual da criação cultural, tem cumprido um relevante papel social e, por isso mesmo, histórico. Construindo unidades nas diversidades, politicamente, sua missão tem sido a de, por meio das distintas expressões artísticas e culturais, em permanente movimento de reprodução e de reinvenção, promover o empoderamento de crianças, jovens, adolescentes e adultos nos mais distintos lugares do planeta, especialmente naqueles em que se encontram as representações humanas mais marginalizadas, negras e não negras.

Por fim, encerro esta tese com satisfação e a sensação de dever cumprido e com a certeza de que, nesse campo de conhecimento e de saberes, as certezas são sempre provisórias porque à frente só resta um breve futuro, isto é, todo universo de possibilidades onde, em algum lugar recôndito desse infinito, explode, na fúria de seus elementos, o Universo Hip-Hop...

Eu sou Hip-Hop![129]

Salve!!!

---

[129] Foto 34, Galeria de fotos II.

GALERIA DE FOTOS II

FOTO 23

FOTO 24

FOTO 25

FOTO 26

FOTO 27

FOTO 28

FOTO 29

FOTO 30

FOTO 31

FOTO 32

FOTO 33

FOTO 34

FOTO 35

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Helena Wendel. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. In: FÁVERO, Osmar; SPÓSITO, Marília Pontes; CARRANO, Paulo; NOVAES, Regina Reys (Org.). *Juventude e Contemporaneidade*. Brasília, DF: UNESCO, MEC, ANPED, 2007. p. 73-92.

ALVES, Ana Paula; VOTRE, Sebastião. *A presença feminina no movimento hip hop*: a construção da autoidentidade a partir do breakdance. Trabalho apresentado no XVI Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte (CONBRACE) e III Congresso Internacional de Ciências do Esporte (CONICE), Salvador, BA, 2009. Disponível em: <htpps://www.rcbonline.org.br/congressos/index.php/534>. Acesso em: 1 set. 2011.

AMARAL, Mônica Guimarães T. do. O rap, a revolução e a educação – do Bronx à Primavera Árabe. *IDE*, São Paulo, v. 36, n. 56, p. 145-159, jan. 2013. Disponível em: <http//:pepsic.br.salud.org/pdf/ide/v36n56a/0pdf>. Acesso em: 2 fev. 2016.

_____. O multiculturalismo, o hip hop e a educação: como a música e a história da diáspora de entrelaçam no coração dos jovens da periferia de São Paulo. In: AMARAL, Mônica Guimarães T. do; CARRIL, Lourdes (Org.). *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade:* uma discussão contemporânea sobre cultura e educação. São Paulo: Alameda, 2015. p. 277-302.

_____; CARRIL, Lourdes (Org.). *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade:* uma discussão contemporânea sobre cultura e educação. São Paulo: Alameda, 2015.

ANDRADE, Elaine Nunes de. *Movimento negro juvenil:* um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo. 1996. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

_____ (Org.). *Rap e Educação. Rap é Educação*. São Paulo: Summus, 1999.

BALBINO, Jessica. *Traficando conhecimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

BARTHES, Roland. *Sistema da Moda*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BASTOS, Pablo Nabarrete. *Movimento HH do ABC Paulista:* sociabilidade, intervenções, identificações e mediações sociais, culturais, raciais, comunicacionais e políticas. 2008. 328 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

BETHÔNICO, Jalver. Beatbox em loop: crescimento de ideias musicais e seu desdobramento na arte digital e no design sonoro. *Texto Digital*, Florianópolis, v. 9, n. 1, p. 248-275, jan./jul. 2013. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/1807-9288.2013v9n1p248>. Acesso em: 16 fev. 2016.

BÉTHUNE, Christian. A propósito da expressão “menor”: o que o rap faz à cultura dominante. In: AMARAL, Mônica Guimarães T. do; CARRIL, Lourdes (Org.). *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade:* uma discussão contemporânea sobre cultura e educação. São Paulo: Alameda, 2015a. p. 27-48.

_____. Sobre os traços do rap. In: AMARAL, Mônica Guimarães T. do; CARRIL, Lourdes (Org.). *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade:* uma discussão contemporânea sobre cultura e educação. São Paulo: Alameda, 2015b. p. 235-260.

BLACKMAN, Cally. *100 anos de moda*. São Paulo: Publifolha, 2011.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *O que é educação*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

BRITTO, Rafaela. *A história da moda Hip-Hop*. Império Retrô, 19 jun. 2016. Disponível em: <http://imperioretro.blogspot.com.br/2016/06/a-historia-da-moda-hip-hop.html>. Acesso em: 11 dez. 2016.

BRITTO, Sulamita (Org.). *Sociologia da Juventude*, *III.* Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

_____ (Org.). *Sociologia da Juventude*, *IV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

BUTLER, Judith*. Problemas de Gênero*: feminismo e subversão da identidade. 13. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

BUZO, Alessandro. *HIP-HOP:* dentro do movimento. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

CAMPOS, Cristina Maria. *Rua e Escola:* o HH como movimento porta voz dos sem vez*.* 2007. 200 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CANAN, Felipe; SILVA, Rogério Vaz. Considerações histórico-sociológicas acerca do basquete de rua e suas possíveis relações com a Educação Física Escolar*. Caderno de Educação Física e Esporte*, Marechal Cândido Rondon, v. 11, n. 1, p. 65-77, jan./jun. 2013.

CHANG, Jeff. *Can’t stop won’t stop*: a history of Hip-Hop culture. New York, USA: St. Martin’s Press, 2005.

COSTA, Maurício Priess. A dança do Movimento Hip-Hop e o movimento da dança Hip-Hop. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 3., 2005, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 2005. p. 53-76.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena:* o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte. 2001. 412 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

DAYRELL, Juarez. O jovem como sujeito social. In: FÁVERO, Osmar; SPÓSITO, Marília Pontes; CARRANO, Paulo; NOVAES, Regina Reys (Org.). *Juventude e Contemporaneidade*. Brasília, DF: UNESCO, MEC, ANPED, 2007. p. 155-178.

DIAZ, Martha. Renegados: os empreendedores sociais do Hip-Hop. Liderando o caminho para uma mudança social. In: AMARAL, Mônica Guimarães T. do; CARRIL, Lourdes (Org.). *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade:* uma discussão contemporânea sobre cultura e educação. São Paulo: Alameda, 2015. p. 165-188.

ECO, Umberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

EISENSTADT, Shmuel Noah. Grupos informais e organizações juvenis nas sociedades modernas. In: BRITTO, Sulamita (Org.). *Sociologia da Juventude, IV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 13-30.

EMDIN, Christopher. Supporting Communication and Argumentation in Urban Science Education: Hip-Hop, the battle and the Cypher. *Online Yearbook of Urban Learning, Teaching, and Research*, p. 1-11, 2011. Disponível em: <https://eric.ed.gov/?q=hip+hop&pg=2&id=EJ956222>. Acesso em: 18 fev. 2014.

FEGHALI, Marta Kasznar; DWYER, Daniela. *As engrenagens da moda*. Rio de Janeiro: Senac, 2001.

FÉLIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop:* cultura e política no contexto paulistano. 2005. 206 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

_____. Hip-Hop: cultura ou movimento. In: AMARAL, Mônica Guimarães T. do; CARRIL, Lourdes (Org.). *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade:* uma discussão contemporânea sobre cultura e educação. São Paulo: Alameda, 2015. p. 133-148.

FERREIRA, Norma Sandra de A. As pesquisas denominadas “estado da arte”. *Educação e Sociedade*, Campinas, ano 23, n. 79, p. 257-272, ago. 2002.

FERREIRA, Tania Maria Ximenes. *Hip hop e educação:* mesma linguagem, múltiplas falas. 2005. 110 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

FERRÉZ. *Cronista de um Tempo Ruim*. São Paulo: Literatura Marginal/Selo Povo, 2009.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte.* Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

FONSECA, Ana Silvia Andreu da. *Versos violentamente pacíficos:* o rap no currículo escolar. 2011. 200 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade de Campinas, Campinas, 2011.

FORTINI, Marcela Marques. *Questões de identidade no* Hip-Hop *norte-americano:* um estudo da banda Black Eyed Peas. 2011. 230 f. Dissertação (Mestrado) –

Programa de Pós-Graduação, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.

_____. *Pedagogia da Esperança.* Um reencontro com a Pedagogia do oprimido. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1999.

_____. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GANTER, Chris. *Graffiti School*: a student guide with Teacher's Manual. London, UK: Tahmes & Hudson, 2013.

GOHN, Maria da Glória. *Educação Não Formal e o Educador Social:* atuação no desenvolvimento de projetos sociais. São Paulo: Cortez, 2010.

GOLDMANN, Lucien. *Sociologia do romance*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GONÇALVES, Maria das Graças. *RACIONAIS MC's:* o discurso possível de uma juventude excluída. 2001. 228 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

GUSTSACK, Felipe. *Hip-Hop:* educabilidades e traços culturais em movimento. 2003. 222 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

HELLER, Agnes. *O cotidiano e a história.* São Paulo: Paz e Terra, 2016.

HERSCHMANN, Micael (Org.). *Abalando os anos 90*: funk e Hip-Hop – globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HILL, Marc Lamont. *Beats, Rhymes and Classroom Life*: Hip-Hop pedagogy and the politics of identity. New York, USA: Teachers College Press, 2009.

HÖFS, Carolina Carret. *Griots Cosmopolitas:* mobilidade e performance de artistas Mandingas entre Lisboa e Guiné-Bissau. 2014. 271 f. Tese (Doutoramento em Antropologia Social) – Universidade de Lisboa, Lisboa, PT, 2014.

HOOKS, Bell. *Outlaw culture*: Resisting representations. New York, USA: Routledge, 1994.

INQUÉRITO, Renan. *Poucas Palavras*. São Paulo: Edição do Autor, 2013.

JESUS, Anlessa Cristine Almeida; VOTRE, Sebastião. Basquete de Rua na cidade do Rio de Janeiro. *Pensar a Prática*, Goiânia, v. 15, n. 4, p. 821-1113, out./dez. 2012.

KEARSE, Randy. *STREET TALK:* Da official guide to Hip-Hop & Urban Slanguage. New York, USA: e-book, 2011.

KEHL, Maria Rita. *A frátria órfã*: conversas sobre a juventude. São Paulo: Olho d´água, 2008.

KEIM, Ernesto Jacob; SILVA, Carlos José. *Capoeira e educação pós-colonial*: Ancestralidade, Cosmovisão e pedagogia freiriana. Jundiaí: Paco, 2012.

KITWANA, Bakari. *The HIP-HOP generation*: young Blacks and the crisis in African American Culture. New York, USA: Basic Civitas Book, 2002.

LARABIE, Christine. Coke Rap and Nihilism: na exploration. *Words, Beats and Life:* The Global Journal of Hip-Hop Culture*,* Washington D.C, USA, v. 5, n. 1, p. 21-38, fall/winter, 2012.

LEAL, Sérgio José Machado. *Acorda Hip-Hop*: despertando um movimento em transformação. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LEÃO, Márcia Aparecida da Silva; FERREIRA, Joaquim de Oliveira. Arte e Cidadania: Hip-Hop e educação. In: AMARAL, Mônica Guimarães T. do; CARRIL, Lourdes (Org.). *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade:* uma discussão contemporânea sobre cultura e educação. São Paulo: Alameda, 2015. p. 111-132.

LIMA, Mércia Ferreira. Mulheres no Hip-Hop: a identidade feminina em um movimento juvenil e artístico-cultural. In: REDOR, 18., 24 a 28/11/2014, Recife, *Anais*... Recife: Universidade Federal Rural de Pernambuco, 2014. p. 1.370-1.382. Disponível em: <https://C:/Users/cida__000/Downloads/2231-4756-1-PB.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2017.

LOURO, Guacira Lopes. *Gênero, sexualidade e educação:* uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 2004.

LOVE, Bettina L. *Hip-Hop's Li'l Sistas Speak*: negotiating Hip-Hop identities and politics in the New South. New York/USA: Peter Lang Publishing, 2012.

LÖWY, Michael; NAÏR, Sami. *Lucien Goldmann, ou A dialética da totalidade*. São Paulo: Boitempo, 2008.

LÜDKE, Menga; ANDRÉ, Marli E. D. A. *Pesquisa em educação:* abordagens qualitativas. São Paulo: EPU, 1986.

MACLAREN, Peter. *Multiculturalismo revolucionário:* pedagogia do dissenso para o novo milênio. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Da periferia ao centro:* trajetórias de pesquisa em Antropologia Urbana. São Paulo: Terceiro Nome, 2012.

MANNHEIM, Karl. Funções das gerações novas. In: PEREIRA, Luiz; FORACCHI, Marialice. *Educação e Sociedade*: leituras de sociologia da educação. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1964. p. 91-100.

MARTINS, José de Souza. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.

MARTUCCELLI, Danilo. *Gramaticas del indivíduo*. Buenos Aires, AR: Losada, 2007.

MATSUNAGA, Priscila Saemi. As representações sociais da mulher no movimento hip hop. *Psicologia e Sociedade*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 108-116, jan./abr. 2008. Disponível em: <htpps//webcache.googleusercontent.com/search?q=cache>. Acesso em: 7 set. 2011.

MELUCCI, Alberto. Juventude, tempo e movimentos sociais. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 5/6, p. 5-14, maio/dez. 1997. Disponível em: <http://anped.tempsite.ws/novo_portal/rbe/rbedigital/RBDE05_6/RBDE05_6_03_ALBERTO_MELUCCI.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2014.

_____. *O jogo do Eu*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2004.

MIRANDA, Jorge Hilton de Assis. *Bahia com H de Hip-Hop*. Salvador: [s.n.], 2014.

MOASSAB, Andréia. *Brasil periferia(s):* A Comunicação Insurgente do Hip-Hop. São Paulo: EDUC, 2011.

MOURA, Gabriela. *9 motivos pelos quais você também deveria lutar contra o racismo*. Geledés – Instituto da Mulher Negra. Disponível em: <http://www.geledes.org.br/racismo-preconceito/racismo-no-brasil/22018-9-motivos-pelos-quais-voce-tambem-deveria-lutar-contra-o-racismo#at_pco=smlwn-1.0&at_tot=1&at_ab=per-11&at_pos=0>. Acesso em: 23 nov. 2013.

MUCHOW, Hans Heinrich. Os fãs do jazz como movimento juvenil de hoje. In: BRITTO, Sulamita (Org.). *Sociologia da Juventude*, III. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 107-112.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude*: usos e sentidos. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NASCIMENTO, Abdias do. *O Genocídio do Negro Brasileiro:* processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *Vozes marginais da literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

NASCIMENTO, Jenyffer. *Terra Fértil*. São Paulo: Editora do Autor, 2014.

NOVAES, Regina Reyes. Os jovens de hoje. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; EUGENIO, Fernanda (Org.). *Culturas Jovens:* novos mapas do afeto. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 105-120.

NOVAES, Regina Reyes. Políticas de juventude no Brasil: continuidades e rupturas. In: FÁVERO, Osmar; SPÓSITO, Marília Pontes; CARRANO, Paulo; NOVAES, Regina Reys (Org.). *Juventude e Contemporaneidade*. Brasília, DF: UNESCO, MEC, ANPED, 2007. p. 253-281.

OLIVEIRA, Ana Paula Conceição. *Movimento Hip Hop:* educação em quatro elementos*.* 2007. 79 f. Monografia de Conclusão de Curso (Graduação em Pedagogia) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

OSUMARE, Halifu. “Marginalidades Conectivas” do Hip-Hop na Diáspora Africana: os casos de Cuba e do Brasil. In: AMARAL, Mônica Guimarães T. do; CARRIL, Lourdes (Org.). *O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade:* uma discussão contemporânea sobre cultura e educação. São Paulo: Alameda, 2015. p. 63-92.

PAIS, José Machado. Buscas de si: expressividades e identidades juvenis. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; EUGENIO, Fernanda (Org.). *Culturas Jovens:* novos mapas do afeto. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 7-21.

PERALVA, Angelina. O jovem como modelo cultural. In: FÁVERO, Osmar; SPÓSITO, Marília Pontes; CARRANO, Paulo; NOVAES, Regina Reys (Org.). *Juventude e Contemporaneidade*. Brasília, DF: UNESCO, MEC, ANPED, 2007. p. 13-28.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Pichando a cidade: apropriações “impróprias” do espaço urbano. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; SOUZA, Bruna Mantese. *Jovens na Metrópole*: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. São Paulo: Terceiro Nome, 2007. p. 45-78.

PEREIRA, Luiz; FORACCHI, Marialice M. *Educação e Sociedade:* leituras de sociologia da Educação. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

PERRY, Marc D. HIP-HOP’s: Diasporic Landscapenof Blackness. In: WEST, Michael O.; MARTIN, Willian R.; WILKINS, Fanon Che (Org.). *From Toussaint to Tupac:* The Black International since the Age of Revolution. North Caroline/USA: The University of North Caroline, 2009. p. 232-255.

PIMENTEL, Spensy. Hip Hop como utopia. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). *Rap e educação. Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999. p. 103-112.

_____. *O Livro Vermelho do Hip-Hop*. São Paulo: 1997. Disponível em: <http://bocadaforte.uol.com.br/site/biblioteca/OLivroVermelhodoHipHop.rar>. Acesso em: 26 jun. 2010.

PORTINARI, Denise; COUTINHO, Fernanda Ribeiro. A roupa faz o homem: a moda como questão. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; EUGENIO, Fernanda (Org.). *Culturas Jovens:* novos mapas do afeto. Rio de Janeiro: Zahar, 2006. p. 59-76.

PRETI, Dino. *A gíria e outros temas*. São Paulo: T. A. Queiroz/EDUSP, 1984.

_____. Dicionários de gíria. *Revista Alfa*, São Paulo, n. 44, p. 57-73, 2000a.

PRETI, Dino (Org.). *Fala e escrita em questão*. São Paulo: Humanitas, 2000b.

_____ (Org.). *O Discurso Oral Culto*. São Paulo: Humanitas, 1997.

RECKZIEGEL, Ana Cecília de Carvalho. *Dança de rua:* lazer e cultura jovem na Restinga. 2004. 198 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Ciências do Movimento Humano, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

RIBEIRO, Ana Cristina; CARDOSO, Ricardo. *Dança de Rua*. Campinas: Átomo, 2011.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip-Hop*: A periferia grita! São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

RODRIGUES, Gerson da Silva. *Processos teatrais na periferia:* no contexto do Hip Hop. 2009. 180 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

RODRIGUES, Patrícia Ferreira. *O Rap no âmbito das pedagogias diferenciadas:* aproximando os universos escolar e juvenil. 2005. 67 f. Trabalho de Conclusão de Curso – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

ROSE, Tricia. E-book. *Black Noise*: rap music and black culture in contemporany America. Hanover, N. H.: University Press of New England, 1994.

ROTTA, Daltro Cardoso. *O Hip-Hop (en) cena:* problemáticas acerca do corpo, da cultura e da formação. 2006. 107 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

RUNELL, Marcella; DIAZ, Martha. *The Hip-Hop Education Guidebook*. New York, USA: Hip-Hop Association Inc., 2007.

SAID, Camila do Carmo. HIP-HOP das Minas: um olhar sobre a participação de jovens mulheres no Movimento Hip-Hop de Belo Horizonte. In: REUNIÃO ANUAL DA ANPED, 31., 2008, Caxambú, MG, *Anais*... Caxambú: Anped, 2008. p.1-17. Disponível em: <https://www.anped.org.br/reunioes/32Ra/1trabalho/GT03-4605-Int.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2017.

SALLES, Écio. A Narrativa Insurgente do Hip-Hop. *Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, DF, n. 24, p. 89-109, 2004. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/2156>. Acesso em: 11 jun. 2015.

_____. *Poesia Revoltada*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

SANTOS, Maria Aparecida Costa. *Ensino paralelo na periferia*: uma visão da educação à luz de Ferréz. 2011. 120 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Nove de Julho, São Paulo, 2011.

SANTOS, Rosana Aparecida Martins. *Das estratégias comunicacionais às mediações produzidas por jovens:* Aliança Negra Posse e Núcleo Cultural Força Ativa. 2006. 294 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

SEIDEL, Samuel Steinberg. *Hip Hop Genius:* remixing High School Education. USA: Rowman & Littlefield Education, 2011.

SILVA, Carlos Alberto Figueiredo; CORREIA, Adriana Martins. Espetáculo e Reflexibilidade: a dimensão estética do Basquete de Rua. *Revista Brasileira Ciências e Esporte*, Campinas, v. 30, n. 1, p. 107-122, set. 2008.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na Cidade de São Paulo:* música, etnicidade e experiência urbana. 1998. 286 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de Campinas, Campinas, 1998.

SILVA, Roberta Grangel. *Experimentações juvenis:* nas trilhas do Hip Hop. 2009. 106 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Assis, 2009.

SILVA, Rogério de Souza. *A periferia pede passagem:* trajetória social e intelectual de Mano Brown. 2012. 302 f. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade de Campinas, Campinas, 2012.

SILVA, Vinícius Gonçalves Bento da. *As mensagens sobre drogas do* rap*:* como sobreviver na periferia. 2003. 169 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação, Escola de Enfermagem, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

SIQUEIRA, Cristiano Tierno. *Construção de saberes, criação de fazeres:* educação de jovens no Hip Hop de São Carlos. 2004. 144 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2004.

SITOMER, Alan; CIRELLI, Michael. *HIP-HOP Poetry and the Classics*. CA: Milk Mug Publishing, 2004.

SOUSA, Rafael Lopes. *O MOVIMENTO HIP HOP:* a anti-cordialidade da “República dos Manos” e a Estética da Violência. 2009. 236 f. Tese (Doutorado) – Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramento de Reexistência*. Poesia, grafite, música, dança: Hip-Hop. São Paulo: Parábola, 2011.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SPÓSITO, Marília Pontes (Org.). *O Estado da Arte sobre juventude na pós-graduação brasileira*: Educação, Ciências Sociais e Serviço Social (1999-2006). Belo Horizonte: Argumentus, 2009.

STOWELL, Dan; PLUMBLEY, Mark D. *Characteristics of the beatboxing vocal style.* Department of Eletronic Engineering, Queen Mary University of London, UK, 19.feb.2008. Disponível em: <http://c4dm.eecs.qmul.ac.uk/papers/2008/Stowell08-beatboxvocalstyle-C4DM-TR-08-01.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2017.

STOWERS, Cory L. Puttin'in work: searching to find public name writing's lost working class roots. *Words, Beats and Life* - The Global Journal of Hip-Hop Culture, Washington D.C, USA, v. 5, n. 1, p. 90-100, fall/winter 2012.

TELLA, Marco Aurélio Paz. Rap, Memória e Identidade. In: ANDRADE, Elaine Nunes (Org.). *Rap e Educação. Rap é Educação*. São Paulo: Summus, 1999. p. 30-47.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no Som:* as transformações do Rap no Brasil. São Paulo: Claroenigma, 2015.

TONI C. *Sabotage:* um bom lugar. São Paulo: LiteraRUA, 2013.

_____ (Org.). *HIP-HOP à Lápis:* Literatura do Oprimido. São Paulo: LiteraRUA, 2009.

VALITUTTI, Salvatore. Uma revolução juvenil. In: BRITTO, Sulamita (Org.). *Sociologia da Juventude*, III. Rio de Janeiro: Zahar, 1968. p. 125-132.

WELLER, Vivian. A presença feminina nas (sub) culturas juvenis: a arte de se tornar visível. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 107-126, jan./abr. 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/ref/v13n1/a08v13n1.pdf>. Acesso em: 1 set. 2011.

_____. *Minha voz é tudo o que eu tenho:* manifestações juvenis em Berlim e São Paulo. Belo Horizonte: Humanitas, 2011.

WRIGHT, Fred. *The History and Characteristics of Zines*. The Book of Zines: Reading from the fringe. 1997. Disponível em: <http//www.zinebook.com>. Acesso em: 3 mar. 2017.

XAVIER, Denise Prates. *Repensando a periferia no período popular da história:* o uso do território pelo movimento Hip Hop. 2005. 114 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Geografia, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2005.

YOSHINAGA, Gilberto. *Nelson Triunfo:* Do Sertão Ao Hip-Hop. São Paulo: Shuriken Produções/LiteraRUA, 2014.

YÚDICE, George. A funkificação do Rio. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). *Abalando os anos 90*: funk e Hip-Hop – globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 22-51.

Filmes

BEAT Street – a loucura do ritmo. Direção: Stan Lathan. New York, USA: Orion Pictures, 1984 (105 min).

BREAKIN'. Direção: Joel Silberg. New York, USA: MGM, 1984 (90 min).

THE GET DOWN. Direção: Baz Luhrmann. Série Netflix, 1 temporada, 2 partes, 11 episódios. New York, USA, 2016-2017.

Documentários

A HISTÓRIA do Hip-Hop. São Paulo (SP), 2007. 8'46". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=63ybpWAFJQ4>. Acesso em: 25 fev. 2015.

CULTURE and Its Effects on Interracial Relationships (between Blacks and Whites). Direção: Angela Vallillo. New York, USA, 2013. 10'14". Disponível em: <https://vimeo.com/54870990>. Acesso em: 6 mar. 2014.

HIP-HOP a voz da periferia. Direção: Bell Rodrigues. Jornalismo da Universidade Anhembi Morumbi. São Paulo (SP), 2012. 11'30". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=O8MG1YMK_TE>. Acesso em: 25 fev. 2015.

HIP-HOP em movimento. Direção: Márcio Brown e Ike Banto. São Paulo, 2012. 53'51". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=msmhkP9XF8I>. Acesso em: 25 fev. 2015.

HIP-HOP Evolution. Direção: Darby Wheeler. Co-direção: Sam Dunn e Scot McFadyen. New York, USA, Netflix Production, 2016. 3 episódios de 60 min.

HIP-HOP: movimento de consumo ou resistência – 5º período de Educação Física. Direção: Elijanderson Souza. Parintins, AM, 2013. 6'02". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OQiHRJfvGpl>. Acesso em: 6 mar. 2014.

LOVE, Peace and Beatboxing. Direção: Volker Meyer-Dabish. Berlin (GER), 2008. 1h20'.

NOS TEMPOS da São Bento. Direção: Guilherme Botelho. 1h40'. Disponível em: <https://temposdasaobento.blogspot.com.br>. Acesso em: 17 jul. 2014.

RAP de Saia. Direção: RE.FEM. Rio de Janeiro, 2009, 1h. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=M;52KDQhTFM>. Acesso em: 1 maio 2017.

RED Bull BC One. História do Hip-Hop no Brasil. São Paulo, 2011. 15'41". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=i6HYb9Nk5f0>. Acesso em: 25 fev. 2015.

SCRATCH (Hip-Hop documentary). Direção: Doug Pray. New York (EUA), 2001. 1h27’48”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bj1r6u8zLPo>. Acesso em: 15 fev. 2014.

THE HIP-HOP Project. Direção: Matt Ruskin. New York (EUA), 2006. 1h25’. Disponível em: <http://www.iwannawatch.to/2011/03/the-Hip-Hop-project-2006/ >. Acesso em: 6 abr. 2013.

TUPAC*:* gênio do Hip-Hop. Direção: Charlotte Lewin. New York (EUA), 2004. 1h03’. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gTwsBav2a9M>. Acesso em: 25 fev. 2015.

40 YEARS of Hip-Hop by KRS-One. Direção: Karim Khamis. New York (EUA), 2013. 1h41’46”. Disponível em: <http://documentaryheaven.com/40-years-Hip-Hop/>. Acesso em: 25 fev. 2015.

Palestras

BAMBAATAA, Afrika. *Encontro em celebração aos 40 anos do Hip-Hop*. São Paulo: CEU Campo Limpo, 6 ago. 2013.

HERC, DJ Kool; CAMPBELL, Cindy. *Evento BlockOut’! Original Hip-Hop*. Ribeirão Preto: Casa de Cultura de Ribeirão Preto, 17 set. 2013.

B.O., Max. *Encontro de Hip-Hop:* mesa de debate. Trabalho apresentado no VII Encontro Paulista de Hip-Hop em São Paulo, 29 nov. 2014.

SANTOS, Maria Aparecida Costa. *O Hip-Hop e a Educação* – mesa de debates. Evento Circuito da Nação Hip-Hop Brasil. São Paulo: Fábrica de Cultura do Jd. São Luís, 10 dez. 2014.

Revistas especializadas em Hip-Hop

Revista Rap Nacional, n. 3, ano I, 2012.

Revista Rap Nacional, n. 7, ano II, 2013.

Revista Rap Nacional, n. 9, ano II, 2014.

Revista Caros Amigos Especial, *Movimento Hip-Hop.* São Paulo, n. 3, set. 1998.

Revista Caros Amigos Especial, *Hip-Hop hoje*: o grande salto do movimento que fala pela maioria urbana, São Paulo, n. 24, jun. 2005.

CDs

SABOTAGE. *Rap é compromisso* (CD). São Paulo, 1999.

RACIONAIS MC's. *Sobrevivendo no Inferno* (CD). São Paulo, 1998.

Vídeos informativos

IV Encontro Paulista de Hip-Hop: Do Gueto Pros Mundos. Governo de São Paulo, Assessoria de Cultura Negra para Gêneros e Etnias, Assessoria para o Hip-Hop, 2010.

V Encontro Paulista de Hip-Hop: Alcançando outros voos – da memória à oralidade. Governo de São Paulo, Assessoria de Cultura Negra para Gêneros e Etnias, Assessoria para o Hip-Hop, 2011.

VI Encontro Paulista de Hip-Hop: Fortalecendo as Origens. Governo de São Paulo, Assessoria de Cultura Negra para Gêneros e Etnias, Assessoria para o Hip-Hop, 2012.

VII Encontro Paulista de Hip-Hop: sonhos (em) quadros. Governo de São Paulo, Assessoria de Cultura Negra para Gêneros e Etnias, Assessoria para o Hip-Hop, 2013.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Modelo do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

Eu, _____,
RG:_____, função:_____
autorizo a realização da entrevista e a utilização dos dados coletados para a pesquisa: **O UNIVERSO HIP-HOP E A FÚRIA DOS ELEMENTOS**, realizada pela pesquisadora **Maria Aparecida Costa dos Santos**, do Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, **RG: 22.666.355-3**, e-mail: **cidacostasan@usp.br**, telefone: **(11) 99107-5479**, para âmbito restrito de sua pesquisa de doutorado e seus desdobramentos de divulgação científica (publicações e apresentação em congressos acadêmicos), comprometendo-se a disponibilizar todos os dados coletados, retornar e discutir os resultados obtidos na presente pesquisa, assim como colocar-se a disposição para qualquer dúvida e esclarecimentos.

Data ___/___/_____.

Assinatura _____

APÊNDICE B – Roteiro A de entrevistas semiestruturadas

1. Como você começou no Hip-Hop?
2. O que mudou na sua vida ao envolver-se?
3. Qual sua contribuição/função no Hip-Hop?
4. Defina Hip-Hop para você.
5. Qual a sua visão do futuro para o Hip-Hop?
6. Você participa, ou participou de oficinas abertas à comunidade? Qual elemento?
7. Para você, o Hip-Hop é um movimento social, cultural, ou outros, e por quê?

APÊNDICE C – Roteiro B de entrevistas semiestruturadas

1. Defina Hip-Hop.
2. Como você começou no Hip-Hop? Quem é você no Hip-Hop e por que o Hip-Hop?
3. O que mudou na sua vida ao envolver-se?
4. Fale um pouco sobre os elementos do Hip-Hop. Além da música, da dança e do desenho haveria outros elementos?
5. Como acontece, ou acontecia, o aprendizado do seu elemento?
6. Por que o apelido? Qual motivação para mudar seu nome – artístico e identitário?
7. Qual a sua visão do futuro para o Hip-Hop? Há algo que você considere importante debater e não foi contemplado neste roteiro?

APÊNDICE D – Legenda da Galeria de fotos I e II

Foto 1 – Pesquisadora com Beto Teoria, na Sede da Nação Hip-Hop, São Paulo (SP), 23/09/2014. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 2 – Pesquisadora com Márcio Santos, na EMEF Prof. Ricardo Vitiello, Capão Redondo, São Paulo (SP), 22/10/2014. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 3 – Pesquisadora com Gáspar Z'África, no CEU Campo Limpo, São Paulo (SP), 06/08/2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 4 – Cris Ribeiro. Fonte: Foto de Rede social.

Foto 5 – Pesquisadora com Afrika Bambaataa, no CEU Campo Limpo, São Paulo (SP), 06/08/2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 6 – Pesquisadora com King Nino Brown, no CEU Campo Limpo, São Paulo (SP), 06/08/2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 7 – Pesquisadora com Rappin Hood, na Fábrica de Cultura do Jd. São Luiz. Evento do Circuito Nação Hip-Hop, São Paulo (SP), 13/12/2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 8 – Palestra e mesa redonda com Toni C., Beto Teoria e Rappin Hood. Fábrica de Cultura do Jardim São Luiz, Circuito Nação Hip-Hop, São Paulo (SP), 13/12/2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 9 – Pesquisadora com MC Jack, no Evento Especial organizado pela Assessoria de Projetos para o Hip-Hop, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, São Paulo (SP), 19/11/2014. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 10 – Pesquisadora com Toni Blackman, no Evento Especial organizado pela Assessoria de Projetos para o Hip-Hop, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, São Paulo (SP), 19/11/2014. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 11 – Pesquisadora com Nelson Triunfo, no Colóquio Internacional das Culturas Jovens - Afro-Brasil América, SESC Pinheiros, São Paulo (SP), 10/04/2012. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 12 – Pesquisadora com Sharylaine, no Evento Especial organizado pela Assessoria de Projetos para o Hip-Hop, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, São Paulo (SP), 19/11/2014. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 13 – Pesquisadora com OG Skeeter Rabbit, no Evento *Block´Out* – Original Hip-Hop, em Ribeirão Preto (SP), 17/08/2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 14 – Pesquisadora com Martha Diaz, no evento *Think Tank III*, Nova York, EUA, 17/11/2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 15 – Pesquisadora com Alessandro Buzo, no Colóquio Internacional das Culturas Jovens – Afro-Brasil América, SESC Pinheiros, São Paulo (SP), 10/04/2012. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 16 – Pesquisadora com DJ Dan Dan, no Evento *Block´Out* – Original Hip-Hop, Ribeirão Preto (SP), 17/08/2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 17 – Pesquisadora com Moisés Lopez, na Casa do Hip-Hop, Diadema (SP), 17/07/2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 18 – Palestra de Max B.O., no VII Encontro Paulista de Hip-Hop, promovido pela Assessoria Especial de Projetos para o Hip-Hop, da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, Barra Funda, São Paulo (SP), 21/12/2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 19 – Palestra de DJ Kool Herc e Cindy Campbell, no evento *Block´Out* – Original Hip-Hop, Ribeirão Preto (SP), 17/08/2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 20 – Palestra de Re.Fem, no Colóquio Internacional das Culturas Jovens – Afro-Brasil América, SESC Pinheiros, São Paulo (SP), 11/04/2012. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 21 – Tarde de autógrafos de Ferréz, na filial da 1DaSul, Galeria 24 de maio, São Paulo (SP), 2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 22 – Pesquisadora com Toni C., no Evento *Think Tank III*, Nova York, EUA, 17/11/2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 23 – Evento de aniversário da Casa do Hip-Hop de Diadema (SP) – roda de B.boys, 17/07/2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 24 – Mesa de discussão sobre a presença do Hip-Hop em diferentes partes do mundo. *Think Tank III*, na Schomburg Center for Research in Black Culture, Nova York, EUA, 10/11/2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 25 – Pesquisadora com a cantora Sharylaine, na Ação Educativa, São Paulo (SP), 04/11/2016. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 26 – Eduardo Sô. Fonte: Foto de Rede social.

Foto 27 – Afrika Bambaataa interagindo com as alunas e os alunos da EMEF Prof. Ricardo Vitiello, no CEU Campo Limpo, São Paulo (SP), 06/08/2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 28 – Fórum Municipal de São Paulo. Reunião com a comunidade sobre o Mês do Hip-Hop, a ser celebrado em março/2016, na cidade de São Paulo (SP), Galeria Olido, 15/12/2015. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 29 – Casa do Hip-Hop, em Ribeirão Pires (SP). Reunião com vereadores e representantes com Moisés Lopez, 09/08/2014. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 30 – Fórum de Cultura de Rua, organizado pelas alunas e pelos alunos da EMEF Prof. Ricardo Vitiello, com apresentações de rap, batalha de B.girls e B.boys e bate-papo com Márcio Santos, Capão Redondo, São Paulo (SP) – 22/10/2014. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 31 - VII Encontro Paulista de Hip-Hop, promovido pela Assessoria Especial de Projetos para o Hip-Hop, Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, Barra Funda, São Paulo (SP), 21/12/2013. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 32 – Evento “Sou Hip-Hop”, promovido pelo SESC Campo Limpo, São Paulo (SP), com a presença de Gilberto Yoshinaga, Nelson Triunfo, Toni C., Paulo Brown, Ivan 13P e Wanderson “Sabotinha”. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 33 – Robsoul. Fonte: Foto das redes sociais.

Foto 34 – Apresentação do grupo de Street Dance do Espaço Cultural Eldorado, em 20/12/1998. Clube Pinheiros, São Paulo (SP). Fonte: Arquivo da pesquisadora.

Foto 35 – Pesquisadora e Sérgio Vaz, no Evento da Cooperifa, parceria da DIPED/DRE Campo Limpo, CEU Cantos do Amanhecer, Jd. Mitsutani, São Paulo (SP), 24/10/2015. Fonte: Arquivo da pesquisadora.

ANEXOS

ANEXO A – Algumas empresas e marcas relacionadas ao Hip-Hop

ANEXO B – Alguns eventos educativos e de formação profissional sobre Hip-Hop

ANEXO C – Algumas ações de incentivo à cultura da periferia

ANEXO D – Algumas revistas especializadas sobre o Hip-Hop[130]

[130] A revista *Caros Amigos* lançou duas edições especiais falando exclusivamente do Hip-Hop nos anos de **1998 e 2005** e lançou uma edição especial organizada por Ferréz com autoras(es) da Literatura Marginalizada, em 2001.

ANEXO E – Alguns shows e eventos culturais do Hip-Hop

ANEXO F – Alguns fanzines de breaking e graffiti