

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Instituto de Ciências Humanas Programa
de Pós-Graduação em História



Dissertação

Visões de mundo e inter-relações no movimento Hip Hop em Pelotas

Paulo Renato Souza lenczak

Pelotas, 2016.

Paulo Renato Souza Ienczak

Visões de mundo e inter-relações no movimento Hip Hop em Pelotas

Dissertação apresentada ao Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof.^a Dra. Lorena Almeida Gill

Pelotas, 2016

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

I22v lenczak, Paulo Renato Souza

Visões de mundo e inter-relações no movimento Hip Hop em Pelotas / Paulo Renato Souza lenczak; Lorena Almeida Gill, orientadora. — Pelotas, 2016.

151 f.

Dissertação (Mestrado) — Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2016.

1. Hip Hop. 2. Pelotas. 3. Identidade. 4. Intergeracionalidade.
I. Gill, Lorena Almeida, orient. II. Título.

CDD : 981.657

Paulo Renato Souza Ienczak

Visões de mundo e inter-relações no movimento Hip Hop em Pelotas

Dissertação aprovada, como requisito parcial, para obtenção do grau de Mestre em História, Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas.

Data da Defesa: 22 de agosto de 2016

Banca examinadora:

Prof^a. Dr^a. Lorena Almeida Gill (Orientadora)
Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Aristeu Elisandro Machado Lopes
Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof^a. Dr^a. Flávia Maria Silva Rieth
Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Mario de Souza Maia
Doutor em Música – Etnomusicologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo

IENCZAK, Paulo Renato Souza. **Visões de mundo e inter-relações no movimento Hip Hop em Pelotas**. 2016. 151f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.

A dissertação apresentada discute o movimento Hip Hop na cidade de Pelotas-Rio Grande do Sul- Brasil, buscando compreender, a partir de aporte documental, bibliografia selecionada e entrevistas de História Oral, quais são os diálogos, semelhanças e diferenças dessa manifestação local em relação as suas vertentes nacionais (no caso o Hip Hop realizado na região do eixo Rio-São Paulo, que acaba influenciando o restante do país) e suas influências globais (que emanam principalmente dos Estados Unidos, berço da cultura Hip Hop no mundo). Através de reflexões sobre o próprio Hip Hop, procura-se entender como ele se configura em Pelotas em termos organizacionais, buscase identificar um histórico - ainda que se tenha consciência de ser um histórico parcial - e ao mesmo tempo um perfil médio do movimento. Mais do que procurar essa representação nas fontes provenientes dos meios de comunicação e bibliografia existente, é nas narrativas dos próprios produtores culturais envolvidos com o Hip Hop que são encontradas as definições mais caras ao presente trabalho. O Hip Hop é um movimento multifacetado e nas suas diferenças internas reside um material importante para entender a relação de seus envolvidos com os demais grupos sociais, e quais são os locais e posições que os indivíduos almejam para si e para o grupo em que estão inseridos. Sendo assim, a representação social do movimento, a identidade de seus participantes, as relações intergeracionais dentro do Hip Hop pelotense e a análise dos diferentes posicionamentos sobre temas debatidos pelo movimento (que variam muitas vezes de acordo com a geração em que cada indivíduo está inserido) são o mote da pesquisa.

Palavras-chave: Hip Hop; Pelotas; Identidade; Intergeneracionalidade.

Abstract

IENCZAK, Paulo Renato Souza. **Worldviews and interrelations in the Hip Hop movement in Pelotas**. 2016. 151f. Dissertation (Masters in History) - Graduate Program in History, Institute for Human Sciences, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2016.

The following dissertation revolves around the discussion of the Hip Hop movement in the city of Pelotas - Rio Grande do Sul - Brasil, trying to understand, from documentary contribution, selected bibliography and oral history interviews, what are the dialogues, similarities and differences of this local manifestation in relation to their national sides (in that case Hip Hop made in the axis of the region Rio-São Paulo, which influences the rest of the country) and its global influences (emanating mainly from the United States, birthplace of Hip Hop culture in the world). Through reflections on the Hip Hop itself, trying to understand how it is configured in Pelotas in organizational terms, we seek to identify a historical- although it is aware of being a partial historical- and at the same time an average profile of the movement. More than seeking such representation in the sources from the media and existing bibliography, it is in the narratives of the cultural producers involved with Hip Hop is that we find the most expensive settings to this work. The Hip Hop is a multifaceted movement, and in its internal differences resides important material to understand the relationship of their involved with other social groups, and what are the locations and positions that people crave for themselves and for the group to which they belong. Therefore, the social representation of the movement, the identity of its participants, the intergenerational relations (between different generations) inside the Hip Hop from Pelotas and analysis of different positions on issues discussed by the movement (which often vary in accordance with the generation in which each individual is inserted) are the theme of the research.

Key-words: Hip Hop; Pelotas; Identity; intergenerationality.

Sumário

1. Introdução.....	6
<u>1.2. Quadro teórico</u>	<u>10</u>
<u>1.3. História Oral, Memória e Identidade</u>	<u>11</u>
<u>1.4. Representação social</u>	<u>20</u>
<u>1.5 A Intergeneracionalidade</u>	<u>25</u>
2. Origens do Hip Hop: das ruas de Nova Iorque para o mundo	28
<u>2.1. Quem (alguém?) inventou o “balançar de quadris”?</u>	<u>28</u>
<u>2.2. As “festas de bloco” e os quatro elementos</u>	<u>30</u>
<u>2.3. Cultura de rua ou cultura da mídia?</u>	<u>33</u>
<u>2.4. O documentário como fonte</u>	<u>37</u>
3 . Hip Hop no Brasil- Os primeiros passos.....	43
<u>3.1. O fortalecimento de uma cultura de protesto</u>	<u>45</u>
<u>3.2. O RAP/HIP HOP ALTERNATIVO, OU “UNDERGROUND”</u>	<u>53</u>
4. Um estudo sobre a trajetória da comunidade negra pelotense na música.....	62
<u>4.1. Os Bailes Black em Pelotas</u>	<u>70</u>
<u>4.2. Hip Hop em Pelotas</u>	<u>83</u>
5. O movimento Hip Hop pelotense por ele mesmo: a construção de narrativas	92
<u>5.1. Um pouco da história do Hip Hop em Pelotas, pela memória de seus participantes</u>	<u>94</u>
<u>5.2. A relação com os meios de comunicação</u>	<u>118</u>
<u>5.3. Inserções sociais do movimento Hip Hop</u>	<u>125</u>
<u>5.4. Drogas</u>	<u>132</u>
6. Considerações Finais	136
Referências	138
Anexos	146

1. Introdução

Durante boa parte da minha vida o envolvimento com um ou mais dos elementos do Hip Hop se fez presente, muitas vezes, obviamente, sem que eu tivesse consciência disso. Até recordava os fatos, primeiros contatos com a música rap, a lembrança dos primeiros grupos que travei conhecimento através das primeiras fitas cassete adquiridas. Mas, como me foi apontado em uma das comunicações em eventos realizadas durante o percurso da pós-graduação, eram somente fatos que ficavam no nível descritivo, sem que houvesse uma reflexão maior. Para se pensar essa questão, é interessante a colocação de Horácio Brião (2010), que destaca a diferença entre ter familiaridade com um assunto ou tema e estar aprofundado neste.

[...] observo a necessidade de levar em consideração as palavras de Roberto DaMatta (1981) quando observa distinções entre familiaridade e intimidade. Percebo que até o início de minha pesquisa na antropologia, onde tive como objeto de estudo o movimento Hip-Hop local, havia de minha parte certa familiaridade com o mesmo. Porém, como DaMatta (1981) observa, a intimidade é um processo mais complexo que requer uma observação minuciosa e criteriosa do objeto de estudo. O exemplo citado pelo autor, que afirma ter familiaridade com a música de Bach, e não ter intimidade, pois não tinha conhecimento de que forma ela é feita, nem como Bach havia realizado suas composições, é propício à minha pesquisa. Assim, “transformar o familiar no exótico” (DaMatta, 1981) foi uma necessidade desde o início de minha pesquisa (BRIÃO, 2010, p. 12).

Foi exatamente isso que aconteceu comigo durante os dois anos de mestrado: passei de alguém familiarizado com o Hip Hop, para um sujeito que desejava/necessitava de um maior aprofundamento no tema. Para isso, era também preciso realizar um processo de distanciamento. Durante o percurso percebi que muita coisa que eu acreditava conhecer, justamente por isso, ficava somente em um nível de conhecimento e compreensão ainda superficial. Muitas situações vividas, ainda que eu soubesse a importância, não se

relacionavam a significados, contextos e implicações. Por exemplo, ao pensar no fato de que uma das primeiras canções de rap com a qual tive contato, ainda criança, era do grupo Planet Hemp e que fazia parte de uma fita cassete do Planeta Atlântida, festival realizado por um dos conglomerados de comunicação do Rio Grande do Sul, o Grupo RBS, já é possível estabelecer várias reflexões, partindo dos próprios questionamentos que realizei durante a escrita da dissertação, bem como os que estão incluídos no roteiro de História Oral.

Primeiramente, o grupo Planet Hemp é reconhecido por sua polêmica postura em relação às drogas durante a década de 1990, principalmente em relação à maconha. Nas letras das músicas eram debatidas questões vinculadas à legalização e ao uso dessa substância, o que causou para o grupo problemas com a lei, e também acabou levantando a discussão sobre qual a postura que os artistas que participam deste meio devem ter, quando o assunto é as drogas na sociedade, para dentro do movimento Hip Hop. Nem todos os Mcs, B. Boys, DJs e grafiteiros tem a mesma opinião quando esse assunto entra em pauta. Veremos no capítulo dedicado às narrativas como se dá essa discussão.

Para além da postura do grupo Planet Hemp, o fato de eles terem aceitado também participar de um festival promovido por uma filial da Rede Globo é algo que chama a atenção, ainda mais durante a década de 1990. Criou-se um discurso muito forte contra os meios de comunicação de massa do Brasil, por seu reconhecido monopólio, pelo poder que exerce e centraliza, pelo fato de não representar o pobre e o negro, se não de forma cômica e caricata. Por conta de tudo isso, muitos grupos integrantes do Hip Hop no Brasil fugiam dos holofotes da mídia.

Tais reflexões, em cima de minha lembrança sobre a primeira vez que recordo algum contato com a música rap, eu jamais poderia fazer se não fossem os dois anos dedicados às leituras, reflexões, busca de artigos, documentários, filmes, acerca de meu objeto de pesquisa.

No início da escrita da presente dissertação utilizei muito, até exageradamente, a primeira pessoa. Acreditava que seria diferenciado, um texto mais intimista e que instigaria uma leitura mais agradável para o público não acadêmico, que é o que eu desejava e ainda desejo alcançar. Optei por

corrigir o que já havia escrito, fugindo da primeira pessoa, por conselho da banca de Qualificação. Também compreendi que a primeira pessoa do plural e uma escrita mais impessoal representam melhor a intenção de atingir um público de fora da faculdade e, possivelmente, de dentro do Hip Hop.

A lógica do Hip Hop tem muito mais a ver com o uso do “nós”, ao invés do exagerado uso do “eu”. A cultura Hip Hop é uma construção coletiva, nesse meio é valorizada a noção de comunidade, de união, e a constituição dos seus elementos envolvem sujeitos diversos e influências culturais que se somam criando uma manifestação que mais inclui as culturas locais, as musicalidades, linguagens e as causas sociais, do que exclui e se impõe.

Por conta do citado acima, julguei mais coerente evitar o uso da primeira pessoa, exceto na apresentação, justamente por envolver algo mais pessoal, minhas motivações individuais para a pesquisa.

Durante minha trajetória na graduação demorei a decidir o que seria meu tema de trabalho de conclusão de curso. Com o passar dos semestres já tinha colegas decididos, inclusive realizando algumas experimentações em trabalhos de iniciação científica, enquanto ainda me encontrava indeciso.

Um episódio que já narrei em alguns eventos de apresentação de trabalhos ocorreu bem no início da graduação. Em companhia de um colega fui a uma livraria da cidade de Pelotas, localizada na zona das universidades, e fomos olhar os títulos da área de História. Como estávamos com tempo para garimpar em meio aos livros, dei uma olhada geral no que a loja disponibilizava, e por fim acabei comprando um título que não se encontrava exatamente na prateleira de História. Tratava-se do livro “Pergunte a quem conhece: Thaíde”, de autoria de César Alves. No momento meu colega brincou comigo, visto que fomos com a intenção de adquirir algo interessante para a nossa trajetória acadêmica e acabei saindo da livraria com um livro sobre Hip Hop, um gosto pessoal desconectado de nossos estudos até então.

Desse episódio até que eu conseguisse perceber que era possível pesquisar essa temática que para mim era tão familiar, passaram-se no mínimo dois anos. Meu trabalho de conclusão de curso foi a respeito do período um pouco anterior ao Hip Hop, ou seja, os bailes Black, ou baile Charme, no contexto da cidade de Pelotas.

Foi somente durante o mestrado que percebi o quanto meu TCC da graduação tinha conexão com a temática da dissertação, e a partir de meu aprofundamento é que optei por revisitar a temática como base para melhor entendimento da história do Hip Hop no Brasil, e também em Pelotas.

A minha metodologia principal seguiu, assim como no TCC, a História Oral. Revisitei duas entrevistas feitas para a minha pesquisa sobre o movimento Black em Pelotas, e foram realizados novos diálogos com narradores mais envolvidos com o rap, o movimento Hip Hop e seu desenvolvimento em Pelotas.

Além das entrevistas muita informação foi coletada em trabalhos de outros pesquisadores, que também investigaram o Hip Hop pelotense em suas dissertações. Desses o recente trabalho do jornalista Carlos Alberto Jardim Cogoy, intitulado “Hip Hop pelotense: saberes educativos desafiando a opressão” (2015) foi de grande utilidade, por conter em seus anexos muitas fontes provenientes do jornal Diário da Manhã, onde o próprio autor trabalha como jornalista e realiza um acompanhamento do movimento Hip Hop em Pelotas escrevendo diversas matérias, a primeira datando do ano de 1994. Até hoje, Cogoy segue acompanhando e registrando os passos da cena Hip Hop na cidade. Muitas dessas matérias foram digitalizadas e disponibilizadas em sua dissertação, o que ajudará muito os próximos pesquisadores que forem se debruçar sobre a temática.

Ao fim da escrita da dissertação, pude perceber que antes do Mestrado eu ainda sabia muito pouco sobre o que é pesquisa, o que é História e o que é o Hip Hop. O conhecimento é justamente isso: uma eterna busca. O sentido está na caminhada, na procura, e é uma estrada sem fim, eternamente se busca e só se para quando não há mais tempo, porque o conhecimento é infinito.

Após essas reflexões sobre o encerramento desse ciclo, exponho a metodologia e o aporte teórico da pesquisa. Minha linha de pesquisa dentro do Programa de Pós-Graduação em História é “Sociedade e Cultura”, bastante de acordo com os propósitos do meu trabalho:

No quadro dos estudos da História Social e Cultural, a linha congrega as discussões das fronteiras e identidades em seus

aspectos mutáveis e relacionais. Analisa as fronteiras socioculturais entre classes, grupos ou setores e seus mecanismos de integração e afirmação social; o processo de formação e evolução de suas identidades e seus instrumentos associativos e culturais. Enfoca as diversas formas de manifestação e expressão do social que permitem a construção das identidades individuais ou coletivas, como: a saúde, o lazer, a cultura, a educação, a religião (PPGH, 2016).¹

Procurei além de apresentar como se configura o Hip Hop em sua história, e em seu contexto local na cidade de Pelotas, demonstrar que este não é um grupo social uniforme, e que nele existem especificidades e diferenças internas, que não necessariamente geram conflito, mas mais do que isso, debates, diálogos, por vezes acalorados, mas que fazem parte da dinâmica de interação e desenvolvimento do movimento, de seus indivíduos e sua formação identitária.

Começo aqui no capítulo 1 com uma apresentação do quadro teórico utilizado, passando também pela metodologia. O capítulo 2 trata da história do surgimento do Hip Hop, sua origem social e como se desenvolve nos Estados Unidos. O capítulo 3 discute como o Hip Hop começa a ser assimilado no Brasil, com suas particularidades regionais e ressignificações. Finalmente chegamos a Pelotas no capítulo 4, com uma exposição da trajetória da música negra até a “chegada” do Hip Hop. No capítulo 5 é feita a discussão das narrativas das entrevistas de História Oral. Finalizando com o capítulo 6 apresento minhas considerações finais

Agora, tomo a liberdade de evitar a primeira pessoa, deixando o leitor mais a vontade para conhecer, questionar, tirar suas próprias conclusões e deixar-se levar.

1.2. Quadro teórico

¹“Sociedade e cultura”, linha de pesquisa do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Pelotas. Disponível em: <http://ich.ufpel.edu.br/ppgh/linhas.htm>. Acesso em 10/07/2016.

O quadro teórico utilizado, para que fosse possível uma melhor análise e compreensão do fenômeno Hip Hop em suas múltiplas facetas, inclui uma combinação de conceitos de autores diversos, próprios às necessidades dos questionamentos da pesquisa. Temos como base: a representação coletiva e identidade social, partindo especificamente do conceito de Chartier (1991); a ideia de relações intergeracionais, semelhante à utilizada por Martins (2004; 2010) em suas pesquisas na cidade do Rio de Janeiro sobre o movimento Charme, um subgênero da Black Music. O conceito de gerações vem de Mannheim (1982); os conceitos de identidade e memória, principalmente a partir de Candau (2012), que se fazem importantes também pela metodologia da pesquisa, que é a História Oral; por fim, as considerações de Kellner (1995) a respeito do que ele chama de Cultura da Mídia, que ajudaram a caracterizar e explicar muito sobre a cultura do Hip Hop, tanto em suas defesas teóricas quanto em seu capítulo dedicado à análise da música rap nos Estados Unidos.

1.3. História Oral, Memória e Identidade

História oral é um método, um conceito ou um tipo de fonte? Para que serve? Basicamente, pode-se dizer que História oral é uma metodologia que serve para produzir fontes históricas a partir de relatos orais, que podem ou não ser transcritos.

Diferente da entrevista jornalística, a História oral envolve maior preocupação e tempo para se pensar um roteiro, necessitando de um projeto de pesquisa bem elaborado, que é o que realmente caracteriza uma entrevista como sendo de História oral. Meihy e Holanda (2007) definem a importância do projeto para um verdadeiro trabalho com História oral, chamando atenção que na verdade todo esse conjunto de antecipar ações através do projeto, que deve conter justificativa, relevância social da pesquisa e uma boa fundamentação teórica, e depois levar a cabo a pesquisa, realizar a entrevista e transcrevê-la, obter uma carta de cessão e retornar à comunidade com o resultado do trabalho, todo esse processo é o que podemos chamar de História oral. Não

constitui apenas uma metodologia e sua transcrição é ato primordial, segundo os autores.

Já Verena Alberti (2005c) usa o termo “método-fonte-técnica” (ALBERTI, 2005c, p.18) para se referir à História oral, já elencando três diferentes possibilidades de encará-la. A autora traz em seu texto uma pequena história da História oral, renegada durante muito tempo pela tradição positivista, que considerava apenas o documento escrito como fonte verdadeira e confiável. A História oral começa a ser levada a sério a partir da década de 1960, quando havia um anseio entre os pesquisadores de ciências humanas por fontes mais qualitativas e, de certa forma, mais humanas. Também foi na década de 1960 que o uso de gravador portátil se popularizou, facilitando o registro de depoimentos orais.

É importante destacar também que existem diferentes tipos de História oral. Meihy e Holanda (2007) a divide em três tipos: História oral de vida, História oral temática e tradição oral. Outros autores usam termos diversos para classificá-la em outros campos.

História oral de vida pretende focar na vida do narrador desde sua infância, buscando ser um trabalho de memória individual e social, quase biográfico. Por constituir-se em uma narrativa longa e detalhada, exige mais de um encontro para realização das entrevistas. História oral temática busca saber qual a experiência do narrador em relação ao assunto que estiver sendo investigado. Tradição oral é a mais complexa e demanda bastante tempo convivendo *in loco* com o narrador. Assemelha-se ao trabalho de um antropólogo, no campo da etnografia.

A modalidade de História oral mais adequada a presente pesquisa, sem dúvida, é a História oral temática, já que se pretende entender qual a participação dos narradores dentro do tema de pesquisa: o movimento Hip Hop no contexto da cidade de Pelotas.

É fundamental ao pesquisador ter duas questões muito claras em mente antes de partir para a prática de pesquisa em campo: o conhecimento sobre o objeto de pesquisa estudado, o que implica um estudo através da bibliografia já produzida sobre o assunto, e um bom conhecimento teórico a respeito das dificuldades e cuidados com a metodologia a ser utilizada.

No caso da presente pesquisa, isso significa entender o universo, linguagem e história do Hip Hop e ter consciência do que implica o trabalho com a História oral.

Para Meihy, todo historiador que deseja utilizar a História oral deve estar ciente dos seguintes pontos:

- 1-É um ato premeditado, realizado segundo a orientação expressa em um projeto;
- 2-É um procedimento que acontece no tempo real da apreensão e que para tanto necessita de personagens vivos colocados em situação de diálogo;
- 3-Ao assumir-se como manifestação contemporânea, a história oral mantém vínculo inevitável com o imediato e isso obriga reconhecer o enlace da memória com modos de narrar;
- 4-A história oral ao valer-se da memória estabelece vínculos com a identidade do grupo entrevistado e assim remete à construção de comunidades afins;
- 5-O espaço e o tempo da história oral são o “aqui” e o “agora”, e o produto é um documento;
- 6-Como manifestação contemporânea, a história oral se vale dos aparatos da modernidade para se constituir, então, além de pessoas vivas reunidas para contar algo que lhes é comum, a eletrônica se torna meio essencial para sua realização (MEIHY; HOLANDA, 2007, p. 14-15).

Para melhor compreensão da História Oral é indispensável atentar para alguns conceitos que estão intrinsecamente ligados a essa metodologia, tais como a memória e a identidade. Memória, no senso comum, é a capacidade que o ser humano tem de lembrar-se de fatos, nomes, datas, sons, imagens, pessoas, situações, etc.

Para os intelectuais que se utilizam dela enquanto conceito e objeto de discussão, principalmente os envolvidos com entrevistas de História Oral, é muito importante dissecar suas variantes, aspectos e facetas que podem ser proveitosas ou problemáticas.

Ao contrário das memórias de computadores que conservam e recuperam dados com precisão, a memória humana é inexata, podendo cometer equívocos e está sujeita às emoções, traumas e opiniões.

Para o intelectual que trabalha com a História, a memória é a base de seus estudos e pesquisas, e também é, queira ou não, um dos objetivos e/ou resultados de seu trabalho.

Ao produzirmos um texto ou ministrarmos uma aula ou palestra, estamos fazendo a propagação de uma memória sobre determinado assunto, de acordo com nossa reflexão pessoal enquanto sujeito historiador, influenciada por nossa formação acadêmica de leituras, conversas, debates com professores, orientadores e demais colegas e alunos.

Autores como Maurice Halbwachs (2004) e seus seguidores defendiam que a História e a memória são coisas distintas, pois a História seria uma disciplina que buscava a “verdade”, enquanto a memória era um aspecto subjetivo e considerado impreciso enquanto fonte para pesquisa histórica, que sempre se pretenderia como universal.

Há muito, os historiadores desistiram de buscar “a verdade” sobre os acontecimentos do passado investigados por estes, admitindo que a área de estudo seja o oposto da exata, encontrando na eterna incerteza sua riqueza, seu combustível para que sejam feitas mais pesquisas, para que novas perguntas sejam jogadas sobre velhos temas e velhas fontes, para que ocorram discussões e reflexões sempre considerando a possibilidade de um novo ponto de vista.

Este último campo é, sem dúvida, aquele ao qual a História oral pode trazer contribuições mais interessantes. No início, grande parte das críticas que o método sofreu dizia respeito justamente às “distorções” da memória, ao fato de não se poder confiar no relato do entrevistado, carregado de subjetividade. Hoje se considera que a análise dessas “distorções” pode levar à melhor compreensão dos valores coletivos e das próprias ações de um grupo (ALBERTI, 2005a, p.66).

Sendo assim, a memória passou a ser considerada uma fonte muito cara aos estudos históricos. O estudo das culturas humanas pode servir-se muito bem da metodologia da História Oral e das discussões sobre memória e história, para entender as significações e subjetividades dos diferentes sujeitos que interpretam a vida através de códigos próprios de seus grupos de sociabilidade.

O exercício de acessar a memória é algo que é feito sempre no presente, mas remetendo-se ao passado. Segundo Candau (2012), a memória

abarcam os três tempos: passado, presente e futuro. Por isso a memória, assim como a História, sempre estará sujeita a esse filtro do presente, onde as emoções subjetivas, o contexto pessoal e social, as novas experiências e ideias que o indivíduo que está a recordar está exposto- que são, provavelmente, diferentes das que ele viveu no passado a ser relatado- irão influenciar na narrativa.

Os historiadores, já acostumados a trabalhar com História Oral, podem se deparar com momentos em que os fatos narrados nas entrevistas nem sempre podem ser “confirmados”, cruzados ou debatidos com as informações contidas em outras fontes. No entanto, há vezes em que os próprios narradores dão pistas de onde podemos encontrar outras pessoas que venham a fazer parte da rede de entrevistados, ou então estes mesmos possuem outras fontes que podem ser importantes para o esclarecimento do tema investigado, tal como fotografias, documentos, filmagens, etc.

Uma das discussões clássicas em torno da memória versa sobre o modo como ela é apreendida, como se desenvolve e é “cultivada”. A pergunta inicial é: A memória é um fenômeno individual ou coletivo? Ou pode ser os dois ao mesmo tempo? Tal fato depende do objeto específico da lembrança?

O autor base para essa discussão é novamente Halbwachs (2004), principalmente com seu texto “A memória coletiva”. Como o título já sugere, para Halbwachs, a memória é um fenômeno principalmente coletivo, até mesmo quando se tem a impressão de que alguma memória é individual na verdade ela acaba tendo alguma relação com um grupo maior ou com demais indivíduos. Halbwachs dá pouca importância para a memória individual, priorizando a memória coletiva.

Halbwachs explica que o ser humano participa de vários grupos, cada qual produtor de suas próprias memórias, sendo assim a memória individual, meramente, é a soma de diversas memórias coletivas:

O indivíduo participa, portanto, de dois tipos de memórias, sendo a individual, uma mera combinação das inúmeras coletivas. Assim, as memórias não estariam materializadas nos corpos ou mentes, mas na sociedade circundante, através dos diversos grupos que a compõe (CASADEI, 2010, p. 155-156).

Apesar dessa afirmativa, é importante ter em mente que os atos de memorizar e rememorar podem ser operações individuais, realizadas por um único indivíduo, mas este irá se remeter a outras pessoas e grupos para ativar /acessar suas lembranças. Essa noção influencia na prática da História Oral, já que se procura realizar a mesma pergunta para diferentes entrevistados, assim como confrontar os relatos orais com outras fontes históricas. A partir do momento em que já foram realizadas várias entrevistas com indivíduos de uma mesma rede, inseridos no mesmo contexto ou grupo social, pode-se traçar um “perfil coletivo”, apontando as características, ideias e discursos recorrentes nas narrativas.

Halbwachs é reconhecido por sua contribuição para a discussão sobre memória nas ciências sociais, mas isso não quer dizer que ele não tenha sido bastante questionado. Um de seus críticos contemporâneos foi o historiador Marc Bloch, que apesar de reconhecer a importância e pioneirismo de Halbwachs, acrescentou reflexões na relação da memória coletiva com a História, discordando da visão de sociólogo de Halbwachs. Bloch aponta que muito do que Halbwachs classificou como memória coletiva na verdade era conteúdo de uma comunicação humana, sobretudo entre duas gerações, onde muito das histórias de um grupo eram transmitidas. Essa comunicação, no entanto, não era perfeita:

Para entendermos a crítica de Bloch, é necessário sublinhar que, para ele, pelo menos uma parte dos fenômenos que são chamados de memória coletiva é, na verdade, “fatos da comunicação entre indivíduos” [...]. Ao tratar a questão da memória coletiva como um dado comunicacional, várias implicações são articuladas a partir da noção de que os mesmos problemas que afligem a comunicação atingem também a memória coletiva. E isso diz respeito, basicamente, ao fato de que ela está sujeita a erros de transmissão, a mal entendidos e até mesmo, a distorções conscientes em torno do passado (CASADEI, 2010, p. 156-157).

Outra discussão de interesse remete ao resultado final do trabalho histórico baseado, principalmente, em relatos orais, ou seja, em memórias dos entrevistados a cerca de suas próprias trajetórias e de temáticas específicas. Afinal, podemos dizer que ao pesquisar a história do Hip Hop na cidade de

Pelotas, com base em narrativas, estamos escrevendo a história do movimento, ou pelo menos uma interpretação dela, ou um trabalho de memórias dos ativistas do movimento sobre suas próprias atuações?

Para ajudar nessa reflexão tomemos emprestadas as palavras de Verena Alberti:

A História oral é uma metodologia de pesquisa e de constituição de fontes para o estudo da história contemporânea surgida em meados do século XX, após a invenção do gravador a fita. Ela consiste na realização de entrevistas gravadas com indivíduos que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos e conjunturas do passado e do presente. Tais entrevistas são produzidas no contexto de projetos de pesquisa, que determinam quantas e quais pessoas entrevistar, o que e como perguntar, bem como que destino será dado ao material produzido (ALBERTI, 2005a, p.155).

Essa definição precisa e direta de Alberti constitui a maneira mais completa e simples de explicar a História oral para aqueles que ainda não a conhecem. História oral é uma metodologia que cria fontes, por isso além do cuidado metodológico durante a realização das entrevistas, é preciso um cuidado teórico ao trabalhar com memórias, deve-se ter a preocupação com o manejo dos arquivos que depois devem ir para um acervo.

Em meados das décadas de 1970, as entrevistas de História Oral eram todas transcritas, convertendo-se em documentos escritos. Em uma primeira análise isso poderia parecer, para os mais críticos, uma inércia por parte dos historiadores, ainda muito apegados aos palpáveis documentos escritos. No entanto, um dos principais motivos para se realizar as transcrições era a falta de um modo seguro de arquivar os áudios das entrevistas.

Os primeiros gravadores utilizados para registros de História Oral arquivavam a captação do áudio em fitas cassetes, mídias muito frágeis, que corriam o risco de se deteriorar em poucos anos, ou mesmo durante sua reprodução em aparelhos de som. Mesmo o ato de pausar e retroceder a entrevista para transcrição e melhor compreensão da narrativa era trabalhoso e também aumentava o risco de “descarrilhar” a fita. Diante de tais riscos a

transcrição era uma prática indispensável, apesar de ser um trabalho minucioso e um tanto demorado.

O desenvolvimento da tecnologia e o surgimento dos gravadores de áudio digitais, os computadores, os *pendrives*, os discos digitais que permitem gravar dados na internet, os reprodutores e editores de formatos como MP3, facilitaram muito a manipulação e análise dos arquivos das entrevistas, bem como seu arquivamento.

[...] as informações sobre cada entrevista disponibilizada ao público são as mesmas que eram apresentadas no primeiro catálogo [...] publicado em 1981, e, ainda que não passemos mais todas as entrevistas para a forma escrita, o sumário e o índice temático são produzidos para todos os depoimentos liberados à consulta (ALBERTI, 2005b, p.3).

Além da importância da memória, outro conceito que se deve ter em vista ao pensar as narrativas orais é o de identidade, que tem total relação com a própria ideia de memória. Como foi tangenciado acima, ao se falar das características da História Oral, as entrevistas são pensadas a partir de um roteiro, onde constam, entre outras coisas, os objetivos e um questionário básico para guiar o diálogo com o entrevistado. No questionário elaboram-se perguntas de acordo com os objetivos da pesquisa, além de se levar em conta características já conhecidas dos entrevistados. Embora os entrevistados possam ser bem diferentes entre si, algo em comum os reúne na rede de narradores, o que acaba fazendo com que ao relatar, lembrar, discutir durante as entrevistas ocorra uma reflexão do entrevistado sobre sua própria identidade e seu papel e relação com seu grupo.

Ao mesmo tempo, o trabalho com a História oral pode mostrar como a constituição da memória é objeto de contínua negociação. A memória é essencial a um grupo porque está atrelada à construção de sua identidade. Ela [a memória] é resultado de um trabalho de organização e de seleção do que é importante para o sentimento de unidade, de continuidade e de coerência - isto é, de identidade (ALBERTI, 2005a, p.167).

Ao mesmo tempo em que refletem, os entrevistados (re) constroem e (re) afirmam suas identidades. Um grupo para conquistar seu espaço precisa

apresentar suas diferenças em relação a outros grupos, marcas de diferenciação que estão nas roupas, posições políticas, modos de linguagem e expressão, e também na sua coesão interna. A afirmação da identidade no Hip Hop passa por muitos aspectos, além da importância do conhecimento da história (ou mito) das origens, como as festas do Bronx e outras manifestações, o consumo de músicas, filmes e clipes, e outros produtos da cultura da mídia, o uso e consumo de vestimentas e outros acessórios são parte dessa afirmação:

É dessa forma que baseamos nossa análise do consumo de produtos de moda por parte de sujeitos de classes populares, que compõem um movimento como o hip-hop, buscando entender, por exemplo, o que um par de tênis ou uma corrente prateada grande pendurada no pescoço podem significar [...] acreditamos ser possível a análise desse processo de consumo como forma de sociabilidade, interação, representação, formação e comunicação de traços identitários (MARQUES, 2014, p. 2).

Um autor importante para entendimento da relação memória e identidade é Joel Candau (2012), que traz uma análise e uma espécie de classificação da memória mais aprofundada. Segundo Candau, a memória se relaciona com a identidade em diversos níveis. A protomemória, por exemplo, refere-se a questões que o indivíduo faz habitualmente, ou seja, seu modo de andar, falar, suas expressões faciais, posturas e reflexos quase involuntários e inconscientes. Protomemória é como se fosse a memória ou o passado, inscrito e manifesto no corpo humano.

A memória propriamente dita, ou de alto nível, refere-se à memória sobre fatos da própria vida ou de conhecimentos adquiridos. Ela pode ser acessada proposital ou involuntariamente pelos indivíduos.

Já a memória que se relaciona a construção de uma identidade cultural ou social, mais interessante ao pesquisador de História oral e principalmente à pesquisa sobre Hip Hop, é, para Candau, a metamemória.

A metamemória, que é, por um lado, a representação que cada indivíduo faz de sua própria memória, o conhecimento que tem dela e de outro o que diz dela dimensões que remetem ao "modo de afiliação de um indivíduo a seu passado" e igualmente, como observa Michael Lamek e Paul Antze, a

construção explícita da identidade. A metamemória é, portanto, uma memória reivindicada, ostensiva (CANDAU, 2012, p. 23).

Candau aponta que a protomemória só pode ser pensada para a memória individual, pois um grupo ou sociedade não pode manifestar características físicas e movimentos exatamente iguais, isso simplesmente não existe. Já ao pensar a metamemória é possível pensar em um coletivo, onde alguns indivíduos do grupo podem reivindicar para o grupo inteiro certas características, baseadas em memórias selecionadas.

É interessante salientar que Candau fala em *construção* da identidade. Assim como a memória sobre um mesmo assunto pode modificar-se com o passar dos tempos, a identidade sofre o mesmo processo. De acordo com as situações e novos contextos, os indivíduos adaptam suas identidades, em um processo de troca entre o subjetivo e a realidade com que se deparam.

1.4. Representação social

A investigação da representação social que os indivíduos almejam para si e para o movimento que participam é um dos eixos de análise das entrevistas de História Oral. A representação social tem a ver com o conceito de identidade, que por sua vez está atrelado ao conceito de memória, por esta razão é importante explicar cada um desses conceitos separadamente, mas apontando as relações que se estabelecem entre um e outro.

A representação é explicada por Chartier (1991) como um campo de disputas, que ocorre no interior das sociedades, envolvendo indivíduos e grupos. A luta de representações é o que dá sentido à existência dos sujeitos envolvidos, ou seja, a representação está estreitamente ligada à identidade individual e/ou de grupo dos indivíduos.

Chartier destaca o que considera um modo interessante de compreender a maneira como um grupo se impõe dentro de uma luta de representações na sociedade. Segundo o autor são:

[...] três modalidades de relação com o mundo social: de início, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade; em seguida, as práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais "representantes" (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, da comunidade ou da classe (CHARTIER, 1991, p. 183).

Do trecho acima podemos perceber que os grupos, para inserirem-se no esquema das representações coletivas, primeiro constituem um corpo próprio de ideias onde expõem sua visão de mundo, que pode vir a ser contraditória e conflituosa com a visão de outros grupos; depois que já existem as ideias que aglutinam os indivíduos, as demarcações externas vão surgindo em práticas que descortinam um jeito próprio de ser do indivíduo no mundo, relacionado ao grupo do qual faz parte; por fim, uma parte avançada na luta das representações sociais forma-se quando há sujeitos ou coletivos que representam seus grupos nas instâncias de poder da sociedade, ou nas situações quando é necessário um posicionamento do grupo perante a sociedade.

A maioria dos grupos sociais vai se formando de maneira mais ou menos espontânea, de acordo com a conjuntura de vários fatores, tais como a situação econômica, decisões políticas, o estado do desenvolvimento tecnológico, condições geográficas, ondas migratórias, entre outros fatores. A partir de todas essas variantes a que muitos indivíduos acabam submetidos, fazendo com que entre eles haja algo em comum, é que os sujeitos vão buscando se organizar de maneira coletiva, partindo geralmente de uma necessidade que se impõe. Tendo em vista as particularidades que compartilham é que os indivíduos vão se alinhando intelectualmente, e ao se tornar um coletivo fica ainda mais fortalecida e destacada sua especificidade, sua identidade social, assim fazendo com que mais sujeitos venham a aderir a tal identidade.

Exemplificando com o objeto da presente pesquisa, ao se estudar a história do Hip Hop identificamos uma conjuntura social específica: a situação

de exclusão social dos bairros pobres da cidade de Nova Iorque. Esse contexto favoreceu a criação de um cenário cultural com características próprias de bairros como o Bronx, berço do Hip Hop no mundo. A partir do manuseio de aparatos tecnológicos- dois toca-discos conectados por um aparelho de mixagem (chamado de mixer)- os primeiros DJs organizavam festas de rua. Essas festas eram um meio de diversão barato e acessível, por acontecerem nas próprias comunidades negras e latinas, não havia necessidade dos grupos se deslocarem até o centro da cidade ou a outros bairros que pudessem ser hostis a presença de “forasteiros”.

Assim, as primeiras festas e encontros de Hip Hop foram configurando o perfil dessa comunidade, que em suas origens era restrita a negros e latinos moradores das periferias de Nova Iorque, que passavam por situações de violência, convivência com gangues, discriminação e pobreza. A partir dessa realidade compartilhada é que foram se configurando ideias, atitudes e estética em comum, já existindo inclusive, alguns anos depois, uma organização que trabalhava com os elementos e ideais do Hip Hop, que era a Zulu Nation, fundada em 1973.

As três modalidades, que Chartier explica sobre a formação de um grupo social na luta por representações, ajudam a entender o que foi acontecendo com o Hip Hop ao longo dos anos, na passagem de uma cultura germinada nas ruas de Nova Iorque até sua presença cada vez maior na mídia, em diversos tipos de entretenimento, tornando-se muito influente na cultura popular dos Estados Unidos e fazendo parte das manifestações culturais de outras diversas comunidades ao redor do globo.

Além dessas três modalidades de “relação com o mundo social” descritas na citação acima, Chartier também aponta duas atitudes diferentes de inserção na luta de representações:

Uma dupla via abre-se assim: uma que pensa a construção das identidades sociais como resultando sempre de uma relação de força entre as representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear e a definição, de aceitação ou de resistência, que cada comunidade produz de si mesma; outra que considera o recorte social objetivado como a tradução do crédito conferido à representação que cada grupo dá de si mesmo, logo a sua capacidade de fazer reconhecer

sua existência a partir de uma demonstração de unidade (CHARTIER, 1991, p. 183).

A identidade social pode ser, dentro desses termos, construída a partir da aceitação ou não, por parte da comunidade, das representações que são feitas dela por agentes externos. Esses agentes, que detêm o poder para “produzir” representações, podem ser líderes que possuem poder político, conglomerados de mídia, meios de comunicação de massa, que emitem opiniões e criam ideias e “verdades” (nem sempre verdadeiras) sobre os diversos grupos sociais. A aceitação ou recusa dessas representações impostas é o que pode determinar o jogo de construção da identidade social dos indivíduos e grupos.

Já a segunda via de construção da identidade social tem muito a ver com o fortalecimento da representação própria de um grupo, e sua demonstração de unidade, o que acabaria por lhe conceder um crédito, a partir dessa espécie de orgulho próprio e organização interna.

Nesse sentido podemos ver ambos os tipos de atitude envolvendo os sujeitos do movimento Hip Hop, já que tanto buscam enfatizar o lado positivo do seu grupo social, bem como o lado construtivo dos bairros de periferia de onde surgiram as manifestações da cultura Hip Hop, sendo um exemplo disso o início do movimento o lema da Zulu Nation ser “Paz, amor, união e diversão”, buscando uma coesão do movimento e também das comunidades de onde ele surgia. Também os elementos de “paz e amor” vêm no sentido de negação à representação negativa que havia das comunidades negras e latinas, sempre associadas às zonas pobres, violentas e perigosas.

Para se entender melhor o conceito de representações é importante saber que há diferença entre aquilo que é representado e a representação. Nem sempre a representação corresponde fidedignamente ao objeto que está ali sendo representado. Às vezes uma representação não é fiel por conta de quem a interpreta não possuir o conhecimento necessário para o entendimento, causando uma comunicação falha. Em outros casos, a representação busca mesmo encobrir ou distorcer a realidade do objeto representado.

É portanto no processo de longa duração de erradicação da violência, tornada monopólio do Estado absolutista, que é preciso inscrever a importância crescente das lutas de representação, cuja problemática central é o ordenamento, logo a hierarquização da própria estrutura social (CHARTIER, 1991, p. 186).

A disputa por espaço e reconhecimento na sociedade se dá a partir das lutas de representações, principalmente porque a prática da violência é um monopólio do Estado, e os indivíduos que se impõem por meio dela são criminalizados, por isso na sociedade contemporânea é muito presente a luta por meio de representações.

As representações são variáveis segundo as disposições dos grupos ou classes sociais; aspiram à universalidade, mas são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. O poder e a dominação estão sempre presentes. As representações não são discursos neutros: produzem estratégias e práticas tendentes a impor uma autoridade, uma deferência, e mesmo a legitimar escolhas. Ora, é certo que elas colocam-se no campo da concorrência e da luta. Nas lutas de representações tenta-se impor a outro ou ao mesmo grupo sua concepção de mundo social: conflitos que são tão importantes quanto as lutas econômicas; são tão decisivos quanto menos imediatamente materiais (CARVALHO, 2005, p. 149).

Interessante observar na citação acima o destaque dado à importância da luta de representações, tão importante quanto as disputas econômicas. A luta de representações se desenvolve tanto de um grupo social para outro quanto dentro de um próprio grupo. Nesse sentido, vemos que ocorre uma luta de representações internas do movimento Hip Hop, que será debatida principalmente nos capítulos que tratam especificamente do Hip Hop pelotense e suas gerações. Através de contato empírico com o movimento, bem como o destaque de vários discursos, que por vezes, apesar de partirem de dentro do próprio Hip Hop, apresentam-se como contraditórios, gerando mais do que rachas e fragmentações, discussões e debates entre os sujeitos e os ideais que defendem.

Dentro desse esquema de luta por representações, que perpassa as várias instâncias da sociedade, na relação de grupos sociais com outros grupos sociais, e também na dinâmica interna destes, é importante pensarmos

como se dá a construção da identidade dos indivíduos e grupos em meio a esse jogo.

A identidade é um conceito intimamente ligado à memória, um indivíduo sem memória torna-se, por consequência, sem identidade, pois se esquecerá de si e será incapaz de definir-se. A identidade é um processo dinâmico, de lutas e demarcações de fronteiras. Tais fronteiras imaginárias dividem aquilo que faz parte da identidade e aquilo que não faz. Nesse sentido é possível dizer que a identidade é uma construção, e se faz a partir da diferença: para dizer aquilo que é, muitas vezes se parte do processo de apontar aquilo que não o é (SILVA, 2005).

1.5 A Intergeracionalidade

O autor clássico e muito utilizado para se falar do conceito de gerações é Mannheim (1982), por seu trabalho de reflexão em torno do conceito, e por sua defesa de um entendimento menos quantitativo, e mais qualitativo da ideia de gerações. A ideia de Mannheim é que as gerações têm mais a ver com indivíduos vivenciando e experimentando influências semelhantes, em um mesmo espaço de tempo, em um mesmo momento de suas vidas, do que com a idade dos indivíduos, a duração - entenda-se por início e término - que a sociedade estabelece para o que chamamos de juventude, ou o tempo que demora para que uma geração “saia de cena”, dando lugar a uma próxima geração.

Para se participar da mesma situação de geração, isto é, para que seja possível a submissão passiva ou o uso ativo das vantagens e dos privilégios inerentes a uma situação de geração, é preciso nascer dentro da mesma região histórica e cultural.[...] Um nexó mais concreto é necessário para que a geração se constitua como uma realidade. Esse nexó adicional pode ser descrito como a participação no destino comum dessa unidade histórica e social (MANNHEIM, 1982, p. 85).

Além de compartilhar um contexto histórico e realidade cultural, os sujeitos, para estarem na mesma situação de geração, tem de estar também

relacionados por conta de suas interações dentro do processo de dinâmica dessa realidade. No entanto, nem sempre a situação geracional vincula-se a um grupo específico.

Assim, queremos dizer, por grupo concreto, a união de um número de indivíduos através de laços naturalmente desenvolvidos ou conscientemente desejados. Embora os membros de uma geração estejam indubitavelmente vinculados de certos modos, esses vínculos não resultam em um grupo concreto. Como, então, podemos definir e compreender a natureza da geração enquanto um fenômeno social? (MANNHEIM, 1982, p. 70).

Os “laços naturais”, que o autor refere-se, seriam as relações familiares e de parentesco, enquanto que os laços “conscientemente desejados” seriam as formas associativas, as quais os indivíduos aderem voluntariamente. Esses dois tipos de relações podem ser consideradas como formadoras de grupos sociais concretos, no entanto, os membros de uma mesma geração não criam, necessariamente, um grupo concreto, embora isso possa vir a acontecer, como no caso de grupos de idosos, ou movimentos em prol da juventude.

Para explicar tal fato, Mannheim usa o termo unidades de gerações: “[...] é evidente que a unidade das gerações é constituída essencialmente através da similaridade de situação de vários indivíduos dentro de um todo social.” (MANNHEIM, 1982, p. 71). O autor compara a situação de geração ao local de classe dos sujeitos na sociedade, argumentando que a classe social, a qual o indivíduo pertence irá influenciar na sua vida, em suas possibilidades, decisões e vivências, mesmo que ele não tenha consciência disso, mesmo que não tenha consciência de classe. Assim também ocorre com a questão da geração a que o indivíduo pertence.

As gerações estão constantemente se renovando com o passar do tempo e, conforme os indivíduos das novas gerações vêm participando das interações na sociedade, associando-se a grupos que já têm um histórico vivenciado por gerações anteriores, vão se desenvolvendo relações intergeracionais. Daí os costumes, manifestações, posturas e ideias vão se modificando, através da apreensão, pela nova geração, da tradição acumulada historicamente. Esse contato da nova geração com as tradições e práticas já existentes é chamado de “contato original”, ou “seleção original”.

O aparecimento contínuo de novos seres humanos certamente resulta em alguma perda de possessões culturais acumuladas; mas, por outro lado, somente isso torna possível uma seleção original quando for necessária; ele facilita a reavaliação do nosso inventário e nos ensina tanto a esquecer o que já não é mais útil como a almejar o que ainda não foi conquistado (MANNHEIM, 1982, p. 76)

As novas gerações, por vezes, fazem uma seleção, talvez inconsciente, do que lhes serve dentro do aparato cultural já existente, e o que daí ele vai aproveitar, reinventar e acrescentar de novo ou diferente.

[...] com o advento do novo participante no processo da cultura, a mudança de atitude ocorre em um indivíduo diferente, cuja atitude em relação à herança transmitida por seus predecessores é completamente nova (MANNHEIM, 1982, p. 75).

Dessa maneira, as reflexões sobre gerações de Mannheim nos ajudam a pensar nas mudanças internas que ocorrem em grupos sociais. No caso do Hip Hop, que é muitas vezes abordado como sendo uma cultura juvenil, a questão das gerações está muito presente nos debates do que é chamado de “velha escola” e “nova escola”. A “velha escola” se constituiria dos pioneiros do Hip Hop, a primeira geração, enquanto a “nova escola” são as gerações posteriores, ou simplesmente a geração mais atual. Os momentos históricos em que cada uma surge variam de acordo com a localização geográfica, já que o movimento Hip Hop surge primeiramente nos Estados Unidos, para depois reverberarem experiências semelhantes nos mais diferentes países, cada qual com suas peculiaridades. Muitos debates surgem do fato de as novas gerações ressignificarem certos conceitos, práticas e costumes, causando estranhamento nos membros da geração anterior.

Para entender melhor como se desenvolve essa história e esses diferentes pontos de vista dentro de um mesmo grupo cultural, é importante conhecer a trajetória e o surgimento da cultura Hip Hop no mundo.

2. Origens do Hip Hop: das ruas de Nova Iorque para o mundo

No capítulo a seguir serão expostas características históricas e teóricas sobre o Hip Hop, passando para algumas preocupações e cuidados metodológicos traçados na trajetória de leituras, pesquisa e escrita.

Será mantido o foco em algumas discussões específicas sobre as origens do Hip Hop nos Estados Unidos. Alguns termos próprios da linguagem do Hip Hop serão explicados, possibilitando uma melhor compreensão do tema. Pretende-se cruzar trabalhos acadêmicos com outras produções sobre Hip Hop. Alguns *sites*, blogs de fãs, documentários, entre outros, ajudam a compreender melhor o que significa esse movimento social, cultural e político.

No âmbito acadêmico, o uso de entrevistas de História Oral é bastante eficiente para auxiliar na pesquisa sobre Hip Hop. Por ser uma manifestação de origem estadunidense, mas que se espalhou para outras comunidades e países através da mídia, é que ela se torna bastante diversa e complexa. Através de argumentos ao longo do texto busca-se compreender o Hip Hop através do conceito de Cultura da Mídia, com vários aspectos correspondentes com essa teoria de Douglas Kellner (2001).

Sendo assim, nada mais coerente do que recorrer a fontes imersas na própria realidade midiática, pois, como será demonstrado ao longo do texto, através das fontes bibliográficas e das narrativas orais, o Hip Hop se reproduz tanto nas ruas das cidades ao redor do mundo quanto por meio das diversas plataformas midiáticas.

2.1. Quem (alguém?) inventou o “balançar de quadris”?

A cultura Hip Hop surge em meados da década de 1970 nos bairros de conjuntos residenciais da cidade de Nova Iorque. Tais conjuntos habitacionais eram compostos de grandes prédios, onde moravam as populações pobres, sobretudo eram bairros de comunidades negras e hispânicas, bem como de imigrantes da América Latina.

O nascimento do Hip Hop se deu na cidade de Nova Iorque, mas podemos ir mais além afirmando que foi no bairro do Bronx, para ser mais específico, que a cultura Hip Hop foi se forjando. Para sermos mais específicos ainda, podemos mesmo indicar a rua e o prédio, entre tantos outros do Bronx, onde “nasceu” a cultura. Veremos que local é esse mais adiante.

A junção de seus quatro principais elementos foi proposta por Afrika Bambaataa, apontado por muitos fãs e pesquisadores como o principal idealizador, que pregava a união entre os adeptos das diversas manifestações do movimento. É o fundador da primeira organização social a trabalhar com esse tipo de cultura: a Universal Zulu Nation. Também é considerado o responsável por criar o termo Hip Hop. (ALVES, 2004).

A discussão de quem teria sido de fato o primeiro a utilizar/inventar/cunhar tal nomenclatura, no entanto, é longa e difícil de precisar. A realidade é que há de se entender o contexto cultural da cidade de Nova Iorque, bem como as origens dos quatro elementos básicos do Hip Hop: *Mc*², *DJ*³, *break dance*⁴, e *grafite*⁵, para depois buscar elucidar quem é pioneiro em cada segmento. É complicado afirmar que uma criação cultural seja mérito de uma única pessoa, trata-se de uma construção social e que pode ser remetida, no máximo, a um grupo ou comunidade, mas não a indivíduos. César Alves, em “Pergunte a quem conhece: Thaíde”, faz um resumo da origem do movimento nos Estados Unidos:

Segundo a Universal Zulu Nation (maior organização de Hip Hop no mundo, representada em nosso país pela Zulu Nation Brasil, que tem King Nino Brown como seu representante), o nascimento oficial do movimento data de 12 de novembro de 1974, exatamente um ano após a fundação da Zulu Nation. A expressão Hip Hop teria sido cunhada também por Bambaataa ainda em 1968 para descrever o movimento de ‘balançar os quadris’ durante a dança (ALVES, 2004, p. 11).

² O mestre de cerimônias se encarrega de apresentar os eventos, improvisar rimas, compor e cantar o rap.

³ Disc-jôquei, encarregado da música nas festas e da discotecagem junto aos Mcs.

⁴ Estilo de dança que envolve movimentos quebrados e robóticos, em estilos como o popping e o locking.

⁵ Pinturas com tinta spray feitas nas ruas, paredes, vagões de metrô, etc.

Em contraposição, o *site* Oldschoolhiphop⁶ traz as versões de quem popularizou de fato a palavra Hip Hop foi DJ Hollywood, um DJ de Disco que incorporava as suas apresentações rimas improvisadas, sendo considerado um dos pioneiros no elemento DJ a obter fama e seguidores. O mesmo site deixa claro de que há também quem atribua ao Mc Lovebug Starski, que trabalhava com DJ Hollywood, a popularização do termo.

O site oficial da Zulu Nation, considerado uma fonte segura sobre história do Hip Hop, no texto “Where did the name Hip Hop come from?” (De onde vem o nome Hip Hop?), defende que de fato o criador da palavra foi Afrika Bambaataa, que ao promover uma de suas festas, resolveu botar o nome de “The Hip Hop Beeny Bop” nos panfletos para assim chamar a atenção do público. Seu companheiro, o Mc Lovebug Starski (o mesmo do DJ Hollywood), começou a usar o termo para animar as festas enquanto mestre de cerimônia. Ou seja, Bambaataa teria criado o nome, Starski e outros praticantes da então ainda não nomeada cultura, o popularizaram.

2.2. As “festas de quarteirão” e os quatro elementos

A música Rap foi surgindo no meio da música Disco, do Funk americano e da cultura dos DJs. Rap é a abreviação de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) e significa, basicamente, o ato de rimar em cima de um instrumental, geralmente conduzido por um DJ e criado por este mesmo ou por outro *beatmaker* (aquele que produz as batidas, mas não necessariamente realiza performances de DJ). As primeiras festas com aparelhagens de som e atração principal de DJs aconteciam nas ruas de Nova Iorque, promovidas por DJ Kool Herc e também Afrika Bambaataa, no fim dos anos 1960 e início de 1970. (MACEDO, 2011). Essas festas ficaram conhecidas como Block Party's (festas de quarteirão). No início, o Rap era apenas uma maneira de entreter e cativar o público para a discotecagem, animando os frequentadores das festas. Com o tempo, os MCs começaram a levar as rimas mais a sério.

⁶ Disponível em: <http://www.oldschoolhiphop.com/artists/deejays.htm>. Acesso em: 05/07/2016.

Na História é discutido o conceito de “mito fundacional” ou “mito criador”, que seria a série de eventos ou algum evento específico que inaugura uma sociedade ou algum partido, movimento social.

Ao falarmos em mito, nós o tomamos não apenas no sentido etimológico de narração pública de feitos lendários da comunidade (isto é, no sentido grego da palavra *mythos*), mas também no sentido antropológico, no qual essa narrativa é a solução imaginária para tensões, conflitos e contradições que não encontram caminhos para serem resolvidos no nível da realidade (CHAUÍ, 2000, p. 5-6).

No Hip Hop encontramos também essa característica, que acaba por ajudar na linearidade da história do movimento, além de ser um fator de identificação para os envolvidos com a cultura. O mito trata-se da primeira festa organizada por DJ Kool Herc, no bairro do Bronx em Nova Iorque. O festejo comemorava o aniversário da irmã de Herc, chamada Cindy, e ali ele pôde demonstrar o ensaio de suas discotecagens, que já vinha apresentando em outras festas menores ao lado de seu pai. Mais tarde, suas técnicas foram aprimoradas por outros DJs que foram criando o estilo próprio do Hip Hop lidar com os toca-discos. A história dessa festa e do início da carreira de DJ Kool Herc são relatadas no livro do jornalista Jeff Chang (2005), no qual Herc foi um colaborador.

Tornou-se um mito, o mito da criação, essa festa em West Bronx no final do verão de 1973. Cindy havia calculado que custaria um pouco mais que metade de seu salário alugar o salão de festas do prédio em que moravam no 1520 da Sedwick Avenue. O seu irmão, que ela chamava de Clive, mas todo mundo conhecia como Kool Herc, era um aspirante a DJ com acesso a um poderoso sistema de som. Tudo o que ela tinha a fazer era comprar Licor de Malte Old English 800, cerveja Colt 45 e refrigerante, e anunciar a festa. (CHANG, 2005, p. 80).⁷

⁷ It has become myth, a creation myth, this West Bronx party at the end of the summer in 1973.[...] Cindy calculated it would cost a little more than half her paycheck to rent the rec room in their apartment building at 1520 Sedgwick Avenue. Her brother, whom she knew as Clive but everyone else knew as Kool Herc, was an aspiring DJ with access to a powerful sound system. All she had to do was bulk-buy some Olde English 800 malt liquor, Colt 45 beer, and soda, and advertise the party (Texto original).

Essa primeira festa lançou Kool Herc como DJ, que com o passar do tempo teve de começar a promover festas nas ruas, nos parques do Bronx, por conta do público crescente. O salão de festas do prédio já não comportava tais eventos.

Dentro dessas primeiras festas de rua, onde os DJs eram protagonistas e os MCs começavam a ganhar destaque, ocorriam também as batalhas de dança, tema destaque do documentário *Style Wars*⁸ (algo como “guerra de estilos” ou “batalha de estilos”) que retrata como a dança na cultura Hip Hop era uma questão de disputar quem era o melhor entre os diferentes grupos, as chamadas *crews* de dança, assim como a competição era algo presente nos outros elementos do Hip Hop.

A ideia de estilo e competir para o melhor estilo é a chave de todas as formas de ‘rocking’. Para o M.C. de Rap é ‘abafar’ o microfone. (rocking the mic). Para os B-boys é mexer o corpo no breakdance (rocking your body). Ou para os ‘escritores’ é rodar a cidade com um nome num vagão (rocking the city). (Style Wars, 1983, 31min.)

No início do Hip Hop não havia distinção entre pichação e grafite: ambas as práticas eram consideradas crime. Os grafiteiros de Nova Iorque iam às estações durante os fins de semana e nas madrugadas no intuito de finalizarem suas artes, para que segunda-feira circulassem por toda a cidade através dos trilhos, como uma galeria em constante movimento no cenário urbano.

O grafite emergente dos anos de 1970 era feito, sobretudo, nos vagões de metrô, prática considerada ilegal e que foi combatida pela prefeitura de Nova Iorque. Cada um dos elementos que faz parte do Hip Hop possui sua particularidade, sendo uma espécie de mundo dentro do universo da cultura. Sobre os grafiteiros, Luciano Spinelli explica:

⁸ SILVER, Tony; CHALFANT, Henry. (1983). **Style Wars**. EUA, PBS Television.(documentário). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wuRr4n1ZTRM/> Acesso em: 15/03/2015

Quem faz a pintura noturna da cidade, vive como em um grupo de Rapina, cuja motivação é a adrenalina, a aventura, diferente da racionalização manifesta por uma parte sedentária da população que acumula casa, carro e dinheiro em um processo rotineiro de enraizamento. O deslocamento errante do pichador é mais livre em uma cidade escura, vazia e desprotegida. Vaguear por toda a cidade é inerente a seu *ethos*, a recorrência da visibilidade para um anônimo conhecido (SPINELLI, 2007, p. 114).

Spinelli explica também que a comunidade dos pichadores-ou escritores-deixa suas marcas pelas cidades, as chamadas *tags* - assinatura que marca o nome de um grafiteiro, pichador ou *crew* (grupo) - sem se importar com o fato de que a maioria da população não irá entender o que elas significam. Em *Style Wars*, um dos grafiteiros explica que fazia suas marcas nos vagões do metrô para sua satisfação própria e também para reconhecimento entre o grupo dos grafiteiros, não se importando com a opinião da população comum. “É para mim, não é para mais ninguém ver. Não me importo se mais ninguém ver, ou o fato de conseguirem ler ou não. É para mim e os outros ‘escritores de graffiti’, que podemos ler. Todas as pessoas que não ‘escrevem’ são excluídas” (*Style Wars*, 1983, 6 min.)⁹.

Os grafiteiros e pichadores muitas vezes são indivíduos excluídos dos benefícios da sociedade de consumo, ou então inconformados com algo na sociedade e aflitos para expressar isso de alguma maneira. Com seu código e linguagem restritos, excluem os demais grupos sociais e se sentem incluídos em algo que lhes é próprio, invertendo de alguma forma a lógica de exclusão que a sociedade lhes impõe.

2.3. Cultura de rua ou cultura da mídia?

Para melhor compreensão de como este fenômeno cultural, que se iniciou como um movimento *underground*, alternativo, ligado às classes

⁹ Ao longo da dissertação é citado o documentário enquanto texto, pensando em sua semelhança com a História Oral. São citados fragmentos de entrevistas ou falas do narrador do documentário. No capítulo 2.4 o uso do documentário é mais bem discutido.

populares e excluídas, tornou-se parte integrada da cultura pop, tendo sua linguagem utilizada pela publicidade e pelos grandes conglomerados de produtores de bens culturais, e que ao mesmo tempo não deixa de ter significado de resistência para seus adeptos, é interessante atentarmos para a compreensão de Douglas Kellner sobre o assunto em seu trabalho “A cultura da mídia” (KELLNER, 2001). Juntamente com a noção de Cultura da Mídia é importante também sinalizar o Hip Hop e suas manifestações dentro do esquema da globalização, então poderemos entender porque pode ser considerada uma cultura global.

[...] as identidades na contemporaneidade são marcadas pelo acirramento da globalização, e estão relacionadas impreterivelmente ao consumo de produtos e bens materiais simbólicos e culturais disponíveis num mercado global. É neste sentido, que consideramos o hip hop no Brasil como a expressão local de um fenômeno mundial, pois seus agentes se apropriaram de uma série de bens simbólicos e produtos culturais advindos predominantemente dos Estados Unidos (MACEDO, 2011, p.265).

Ao longo de seu texto, Kellner explica o que ele entende por cultura da mídia:

Afirmamos que a cultura da mídia é um terreno de disputa no qual os grupos sociais importantes e ideologias políticas rivais lutam pelo domínio, e que os indivíduos vivenciam essas lutas por meios de imagens, discursos, mitos e espetáculos veiculados pela mídia (KELLNER, 2001, p. 10-11).

Dentro dessa disputa, o Hip Hop é ao mesmo tempo significado como parte de uma ideologia dominante, ligada ao consumo e à música pop, e uma ferramenta de resistência e crítica a esse mesmo sistema, exercendo um papel ambíguo e, por vezes, contraditório.

É preciso reconhecer que o espetáculo hoje, como advertem Hardt e Negri, pode estar a serviço do ‘biopoder globalizado imperial’, promovendo experiências não só de fruição e escapismo, mas também reiterando e legitimando ideias, ações, valores e códigos sociais. Entretanto, esses autores ressaltam também que o espetáculo pode também ser agenciado pelas minorias e usado como

estratégia para se alcançar mobilização social e realizar “resistências”, agendando e mobilizando diferentes públicos em torno de um conjunto de questões lançadas na cena midiática (HERCHMANN, 2005, p. 154).

O Hip Hop é também, ao mesmo tempo, uma cultura de rua e uma cultura da mídia, mesmo que muitos membros do movimento possam estranhar essa afirmação. O que queremos dizer é que: “O movimento hip hop chegou ao Brasil através da mídia, mas entendemos que este processo de transposição não esteve fundamentado apenas no consumo passivo, mas na sua reapropriação” (MACEDO, 2011, p. 261).

Por muito tempo no Brasil, a maioria dos artistas envolvidos com o Hip Hop evitavam aparições em grandes meios de comunicação, por acreditarem que ao estarem nos mesmos locais de aparição de artistas populares estariam perdendo sua essência enquanto músicos e artistas de protesto, além de contribuírem com a programação de emissoras de TV, rádio, entre outros entretenimentos de massa, vistos como propagadores de alienação. O pessoal do meio que se expunha na mídia era visto com desconfiança, sendo rotulado de “vendido” ou “modinha”. (MARQUES, 2014).

O desenvolvimento da cultura Hip Hop no Brasil ocorre condicionado por vários fatores: os caminhos seguidos pela indústria cultural, a evolução dos meios de comunicação e os rumos da grande imprensa e da imprensa alternativa. A situação com que se deparam os *hip-hoppers* brasileiros foi, e ainda é, bem diversa da que se encontram os estadunidenses.

Ao longo dos anos de 1990, o Hip Hop brasileiro teve uma relação particularmente conturbada com a mídia, ora pela atitude de alguns artistas que se recusavam a dialogar com determinados veículos, ora porque havia muito preconceito com o estilo. Por seu forte teor político, e por ser um estilo musical de contestação social, produzido principalmente por negros e brancos advindos das periferias, dificilmente um Rap entrava nas paradas de uma grande rádio comercial, ou então em um popular programa televisivo de auditório.

Douglas Kellner analisa as diversas manifestações culturais que se constituem como “Cultura da Mídia”, produzidas com o intuito de, em algum momento, circularem largamente pelos diversos meios como televisão, internet, rádio, ou que simplesmente circulam e se mantêm em mídias reproduzíveis

como CDs ou revistas. Esse tipo de expressão cultural depende muito do desenvolvimento tecnológico, e o Hip Hop corresponde a muitas dessas características.

Essa cultura é constituída por sistemas de rádio e reprodução de som (discos, fitas, CDs e seus instrumentos de disseminação, como aparelhos de rádio, gravadores, etc.); de filmes e seus modos de distribuição (cinemas, videocassetes, apresentações pela TV); pela imprensa, que vai de jornais a revistas; e pelo sistema de televisão, situado no cerne desse tipo de cultura (KELLNER, 2001, p. 9).

Muitos no Brasil tiveram seu primeiro contato com a cultura Hip Hop através do cinema, durante a década de 1980. Há um filme que influenciou sobremaneira os dançarinos de Break no Brasil foi *Beat Street*, como destaca César Alves:

Entre abril e maio de 1984, o filme *Beat Street* estreou em São Paulo. [...] Até então todo mundo já tinha visto alguma coisa em videoclipe, mas não daquela forma. Era algo específico sobre o movimento ao qual estávamos ligados. Era como se aquilo estivesse falando diretamente para mim, para todos nós que estávamos começando o movimento. [...] O *Beat Street* abriu a cabeça de muita gente para o Hip Hop. Foi quando todo mundo se tocou de que aquilo era um movimento (ALVES, 2004, p. 29-30).

É possível inferir que se não fosse o poder dos Estados Unidos de divulgar sua produção cultural através do cinema e outros meios, talvez o Hip Hop não fosse hoje uma manifestação global. Seu consumo e recepção ao redor do mundo não é passivo, e cada país, cidade, gueto, faz sua releitura a partir de seus dados culturais próprios. Fica evidente também que a cultura circulante na mídia serve de base para construção de identidades, hoje cada vez mais construídas pela hibridização entre cultura local e cultura global /da mídia. A questão da formação de identidade, que além de relacionada com os produtos midiáticos está atrelada à memória, é indispensável para o trabalho com a metodologia de História oral.

Dentre os vários produtos midiáticos que Kellner analisa, desde filmes como *Rambo* ou desenhos animados como *Beavis and Butt-Head*, há um

capítulo dedicado a entender a luta dos negros por espaço na sociedade estadunidense por meio de filmes do diretor negro Spike Lee e também pela música Rap.

Nos anos 1970 e 1980, a cultura urbana do hip hop desenvolvia novas formas de música, dança e canto, apropriadas à experiência e à cultura negras- grafite urbano, break, rádio negro, DJs de clubes que praticavam o chamado *sampling* (sobreposição de músicas populares com sons de Rap e ruídos eletrônicos), *scratching* (movimentação rápida da agulha sobre o disco) e *punch-phrasing* (mudança hábil de um prato para o outro). Portanto, o Rap começou como uma performance em clubes noturnos ou em festas Rap, mas a sua explosão em CDs e vídeos musicais tornaram o Rap e o hip hop muito visíveis, produzindo novas formas de identidade e experiência. Popularizado em filmes como *Beat Street* (A loucura do Ritmo) *Breakin'* e *Wild Style*, e tocado com mais frequência nas chamadas BET (Black Entertainment Television) e na MTV, o Rap foi ficando mais conhecido, popular e controverso a medida que a década avançava. (KELLNER, 2001, p. 230).

Na citação do parágrafo anterior, o autor demonstra como o Hip Hop vai das ruas às diversas mídias em questão de uma década, expandindo para um grande número de pessoas, o que acelerou também a incorporação de outros setores da sociedade, não somente os pobres, latinos e negros. Esses novos atores trazem outros discursos para a música Rap, além de investimentos e sua incorporação à indústria fonográfica.

É possível notar que os meios técnicos possibilitam uma mediatização das manifestações culturais, e essas mudanças técnicas influenciam na forma e no discurso de manifestações, que anteriormente eram locais e circunscritas a um pequeno número de pessoas.

2.4. O documentário como fonte

Para minha pesquisa, o gênero de cinema chamado documentário exerce uma dupla função: a de ser uma das fontes de informação sobre a cultura Hip Hop e sua história; e de ser um dos produtos/resultados finais da pesquisa, pois, juntamente com a dissertação, será produzido um

minidocumentário sobre a experiência do meu trabalho com o Hip Hop durante o Mestrado.

Por muito tempo, o cinema foi visto com desconfiança pelos historiadores, devido à exagerada importância que se dava ao documento escrito, geralmente ligado aos arquivos oficiais, em detrimento de outras fontes. Assim foi com a fonte oral, os jornais, e outros produtos do meio do entretenimento, negligenciados enquanto fontes históricas. A cada nova geração de historiadores, no entanto, são incluídas novas fontes, novas teorias e novos métodos. Atualmente, existem cada vez mais estudos sobre fontes históricas audiovisuais, muitas vezes produtos midiáticos e de consumo.

Toda fonte, porém, deve ser contextualizada e criticada para seu correto e melhor aproveitamento. No caso dos jornais, por exemplo, é importante buscar saber qual a sua origem, se há alguma filiação política, quais são os patrocinadores e anunciantes, qual a linha editorial, as condições materiais de produção da publicação, sua periodicidade, quem são os jornalistas, colaboradores e suas posições ideológicas. Essa crítica interna, igualmente, deve ser feita quando a fonte for de natureza audiovisual, com um campo de produção já estabelecido e que deve ser compreendido criticamente.

Os atuais estudos já salientam que produções audiovisuais, como o cinema ou mesmo o documentário, não são espelhos da realidade, mesmo que alguns profissionais do cinema e do jornalismo prefiram tratar como tal.

O documentário continua sendo visto de forma imediatista e por considerações ultrapassadas por analistas e comentaristas de cinema, apesar de estudos avançados sobre a virtualização da imagem, a imagem numérica com sua maleabilidade, das discussões sobre subjetividade e objetividade no cinema, com a contribuição do produtor cultural, as questões sobre representação. Até que ponto o documentário contemporâneo reflete esse conceito que certa bibliografia sobre o tema colocou referindo essa produção como uma representação da realidade? (LUCENA, 2007, p. 7).

Napolitano chama a atenção para o fato de que a imagem e som têm um poder de fascinar e influenciar o ser humano, pois:

A primeira visão - "objetivista" - decorre do "efeito de realidade" que o registro técnico de imagens e sons denota para o espectador ou ouvinte. Com efeito, todas as imagens e sons obtidos pelo registro técnico do real criam um "efeito de realidade" [...]. Entre as fontes audiovisuais aqui discutidas, os filmes documentários e os diversos tipos de jornalismo (no rádio, no cinema e na TV) podem potencializar esse "efeito de realidade", pois a busca de eventos e processos fornece o mote para a criação. (NAPOLITANO, 2005, p. 236)

No caso do cinema, incluindo-se aí os documentários, é indispensável saber o contexto de produção, ter em mente que os enquadramentos de câmera, as técnicas de filmagens, os cortes, o texto do roteiro, os atores contratados, as opções de temática e as diferentes manifestações e opiniões trazidas nos documentários e demais obras não são frutos do acaso, mas escolhas conscientes do diretor e de mais pessoas envolvidas com a produção fílmica.

O cinema é discurso e como qualquer linguagem é construção. Ao ligar uma câmera, o produtor de imagens recorta o mundo sob o seu olhar subjetivo e cola os fragmentos de acordo com as suas verdades. Por outro lado, existe algo na imagem que foge ao controle de toda e qualquer subjetividade [...] (MARQUES, 2012, p. 321)

A riqueza de um documentário é que ele realiza um registro audiovisual de determinado local, época, comunidade e manifestação social/cultural. A respeito do Hip Hop temos documentários interessantes, com depoimentos de importantes ícones que praticamente inventaram e/ou popularizaram aspectos da cultura chegando a tornarem-se sinônimos de suas áreas de atuação. Muitas festas, Rappers, DJs, grafiteiros, dançarinos tiveram seus trabalhos filmados de maneira esparsa, mas é através de uma produção, como um filme ou documentário, que se pode ter um registro mais seguro e completo, pois além de ser uma produção visual e sonora pensada e executada por profissionais do ramo, passa por um plano de distribuição, alcançando grande número de pessoas.

Por um lado, as fontes audiovisuais (cinema, televisão e registros sonoros em geral) são consideradas por alguns, tradicional e erroneamente, testemunhos quase diretos e objetivos da história, de alto poder ilustrativo, sobretudo quando possuem um caráter estritamente documental, qual seja, o registro direto de eventos e personagens históricos. Por outro lado, as fontes audiovisuais de natureza assumidamente artística (filmes de ficção, teledramaturgia, canções e peças musicais) são percebidas muitas vezes sob o estigma de subjetividade absoluta, impressões estéticas de fatos sociais objetivos que lhe são exteriores (NAPOLITANO, 2005:235-236).

Apesar dessa importância, documentário não é sinônimo de realidade, mas apenas mais uma representação da realidade. Uma produção cinematográfica, ou um livro, não podem apresentar o todo absoluto sobre algum tema, mas alguns aspectos, representações e interpretações de situações históricas ou sociais.

A parte estética da produção de um filme é pensada para estar em sintonia com a proposta de representação que se pretende apresentar ao público, além do conteúdo dos diálogos, o visual se faz muito importante também para a veiculação da ideia que se quer passar, bem como também a trilha sonora.

O documentário não pode ser pensado como retrato fiel da realidade, até mesmo por que os seres humanos ao se verem em frente a uma câmera podem mudar suas atitudes, que não seriam as mesmas se não soubessem que estavam sendo filmados. Sabendo do propósito do documentário, por exemplo, atores sociais podem enfatizar um tipo de comportamento visando afirmar suas identidades pessoais e de seu grupo, mesmo que inconscientemente. Algo parecido ocorreu, por exemplo, no filme que é considerado o primeiro documentário feito:

O filme que comumente se atribui a origem do documentário, *Nanook, o esquimó* (1922) de Robert Flaherty, detém polêmica semelhante visto que os atores sociais que representam a comunidade esquimó no filme já não tinham muitos dos hábitos que foram representados diante da câmera. Além disso, hoje é consenso que outros processos interferem na elaboração de um discurso cinematográfico por aqueles que manejam os

equipamentos, seja na escolha de enquadramentos, da iluminação, na montagem, dentre outros (FEITOSA, 2013, p.6).

No caso do documentário, ao ser utilizado como fonte histórica, é necessário entender qual a discussão da temática que se tinha na época da produção do filme ou qual seria a situação do grupo ou fenômeno apresentado, e qual foi a posição mais enfatizada pelos documentaristas. É preciso um conhecimento do contexto histórico da época. Se um documentário ou filme de ficção sobre determinado tema foi realizado é porque havia interesse e motivação pessoal dos produtores, no caso de produções independentes principalmente, ou por que existia, além disso, o interesse de corporações, grandes estúdios e patrocinadores, para viabilizar verba para o projeto. Há também iniciativas no âmbito do governo que lançam editais públicos em apoio às produções de filmes independentes, que geralmente passam por um processo seletivo para que sejam contemplados com uma quantia em dinheiro e apoio. Produções realizadas através desses editais podem indicar sensibilidade de governos com as temáticas desses filmes.

Apesar de ser muito comum pensar como polos opostos o cinema documental e o ficcional, há trabalhos de diretores que brincam com esses limites, transitando entre um e outro para surtir efeitos nas plateias ao redor do mundo. É exemplo disso o impacto ao se fazer um filme “baseado em fatos reais”, utilizando-se de algum acontecimento interessante como ponto de partida para a criação de um roteiro ficcional e mais espetacularizado. Outros diretores também se utilizam da linguagem de documentários para contar histórias ficcionais, em uma mescla dos dois gêneros.

Assim, estilos realistas podem ser encontrados também em filmes romanescos ou documentários. A escola neorrealista italiana é um excelente exemplo disso. Seus filmes buscaram representar os dramas da Itália após a Segunda Guerra, utilizando imagens documentais e procurando intervir no mundo social, apesar de seus filmes serem ficcionais. Nesse sentido, são muito próximos de muitas das mais caras características do documentário [...] (FEITOSA, 2013, p. 13).

É possível perceber que mesmo filmes propositalmente ficcionais podem trazer elementos interessantes para se entender e debater temas históricos, enquanto que algumas produções com intuito documental, se não trabalhadas com cuidado, podem constituir um verdadeiro desserviço ao conhecimento.

É preciso ter em mente que há traços de ficção no cinema documental, principalmente nos seus métodos de edição:

Tomando como exemplo o filme *Índio do Brasil* (1995), de Sylvio Back, Rosanne Kaminski expõe a parcela ficcional dos documentários, salientando a presença da câmera como desestabilizadora do realismo. Ressalta o poder da montagem para articular conceitos e desnudar ideologias. Por meio da colagem de filmes variados e da não congruência entre sonoro e visual, Back revelou os artifícios dos documentários e como paradoxalmente os efeitos antirrealistas da montagem podem trazer à tona olhares subjacentes, válidos e desconsiderados pela história oficial. (MARQUES, 2012, p. 321)

Independente desses cuidados teórico-metodológicos, que os historiadores devem ter no momento em que utilizam fontes audiovisuais, o cinema, tanto puramente ficcional quanto pretensamente documental, não deixa de ser uma forma de propagar conhecimentos, entreter e gerar discussões sobre inúmeras temáticas.

Para a História, o cinema pode ser objeto de pesquisa, fonte e - por que não? - um aliado para divulgação dos conhecimentos resultantes de nossas pesquisas, ampliando nossa produção para além da academia e de suas linguagens mais comuns.

3. Hip Hop no Brasil- Os primeiros passos

Se nos Estados Unidos os locais que remetem ao mito de criação do Hip Hop são as ruas do Bronx, os parques onde aconteciam as festas de bloco, o prédio onde DJ Kool Herc residia com sua família e onde promoveu suas primeiras festas, no Brasil também temos um local onde a cultura Hip Hop “nasce”. Esse local mítico, é a saída da estação de metrô São Bento, no centro de São Paulo.

Foi na São Bento onde muitos dos ícones do Hip Hop no Brasil, em seus primeiros anos, se encontravam preparados para dançar, trocar ideias, tentar seus primeiros raps, aprender um com o outro sobre o que seria essa tal de cultura Hip Hop. Em uma época onde o acesso à informação era mais restrito, era muito importante essa troca através do diálogo.

Enquanto no Bronx os primeiros passos da cultura Hip Hop se davam no início da década de 1970, no Brasil os encontros na São Bento começam em meados da década de 1980.

Toni C., em seu livro “O Hip Hop está morto! A história do Hip Hop no Brasil” (2014), utiliza uma maneira muito interessante de contar como se deu o surgimento e desenvolvimento da citada cultura em nosso país. No marca-página do livro está escrito: “Este é um livro ficcional, com drama verdadeiro”. O que Toni faz é personificar o Hip Hop, que aparece como o personagem protagonista do livro, e vai interagindo com Samara, uma universitária que está realizando seu trabalho de conclusão de curso sobre a cultura Hip Hop. Samara vai até a periferia e lá encontra, literalmente, com o Hip Hop, e em várias entrevistas e em encontros, divididos nos diferentes capítulos do livro, este vai apresentando-se à universitária. Cada capítulo conta histórias verdadeiras sobre o Hip Hop brasileiro. Uma interessante obra ficcional contendo informações reais, uma espécie de romance histórico.

A partir do livro de Toni é possível conhecer muitas características do Hip Hop em sua “versão tupiniquim”, como o próprio diz. Sobre a São Bento, o personagem Hip Hop nos diz:

[...] Aqui me apresentei e conheci muita gente, mas eu já a ndava pela Rua 24 de maio, nos bailes blacks, na Praça Roosevelt. Aqui Thaíde fortaleceu a parceria com DJ Hum, foi ele o cara que batizou sem saber dois irmãos que dançavam dizendo: “Da hora os gêmeos dançando”. A partir daí Gustavo e Otávio se tornariam Os Gêmeos, os graffiteiros brasileiros mais consagrados em todo o mundo. Foi nessa época que os amigos Edivaldo e Kleber conheceram os primos Paulo Eduardo e Pedro Paulo. [...] Estou falando de Edi Rock, KL Jay, Ice Blue e Mano Brown, unidos por um cara chamado Milton Sales, que formaram o grupo Racionais Mc’s (C., 2014, p. 33).

Na citação acima podemos destacar que vários indivíduos que iniciaram no Hip Hop nessa época dançavam *break*, e muitos depois ficaram conhecidos pelo envolvimento com outros elementos da cultura, por exemplo, os Gêmeos, que obtiveram muito reconhecimento através do grafite. Interessante também a citação da dupla Thaíde e DJ Hum e do grupo Racionais Mc’s, dois destaques importantes da música rap no Brasil. Thaíde também é outro indivíduo que começa pelo break, mas depois se destaca como Mc. A dupla Thaíde e DJ Hum “[...] ao lado dos Racionais Mc’s, seria um dos principais responsáveis pela popularização do rap e do movimento Hip Hop brasileiro” (ALVES, 2004, p. 13).

A popularização do *break* no Brasil foi o que apresentou pela primeira vez a cultura Hip Hop para muitas pessoas, mesmo que elas ainda não tivessem o conhecimento de que o break fazia parte de um contexto cultural maior.

Ao contrário do que muitos pensam, em nosso país o primeiro elemento do Hip Hop a ganhar destaque - chegou pelas mãos das classes mais abastadas, que viajavam aos Estados Unidos, aprendiam a dança e utilizavam seus passos nas pistas de casas noturnas badaladas do Brasil. Foi o pernambucano Nelson Triunfo o responsável por tirar o break das casas fechadas e levá-lo a seu lugar de origem, a rua (ALVES, 2004, p. 11-12).

Nelson Triunfo também fazia parte daquela geração dos encontros da São Bento, mas ele, junto de sua *crew* intitulada Funk Cia, já praticava o *break* nas ruas de São Paulo, até mesmo um pouco antes dos encontros passarem a se desenvolver por ali na lendária saída do metrô. Nelson e sua turma tiveram aparições em reportagens de TV e também participaram da abertura da novela Partido Alto, da Rede Globo. O break se tornou popular no

Brasil na década de 1980, por conta dos passos de dança do cantor Michael Jackson, inspirados altamente na dança de rua. Tudo isso demonstra como o break tornou-se popular à época (ALVES, 2004).

Nelson Trunfo já dançava nos bailes Black enquanto Thaíde era adolescente, e em uma reportagem de TV foi que Thaíde conhece o estilo de dança do break, em uma aparição de Nelson Trunfo e outros dançarinos em um baile da equipe Chic Show (ALVES, 2004, p. 25).

3.1. O fortalecimento de uma cultura de protesto

A cena Hip Hop se desenvolve no Brasil por meio de um processo comunicacional, no qual o eixo Rio-São Paulo, por ser um local central em questão de economia e onde se localiza os principais canais de comunicação, acesso à tecnologia e por possuir alta densidade populacional, com uma gritante desigualdade social, acaba tornando-se também o centro da cultura Hip Hop no país. “A articulação entre a cena local e nacional, estimulada pelas tecnologias virtuais, demonstra a cultura *Hip-Hop* em comunicação” (BRIÃO, 2010, p. 5). O Hip Hop é muitas coisas, inclusive um meio de comunicação, no qual pessoas de diferentes localizações geográficas, idades diversas, crenças e realidades sociais acabam se conectando.

Apesar da presença do Hip Hop paulista e carioca ser expressiva, existem manifestações dos quatro elementos acontecendo por outras partes do país, prova disso é que existem os Bailes Black, berço da cultura Hip Hop no Brasil, em diversas cidades no Rio de Janeiro e em São Paulo, mas também no Rio Grande do Sul, Porto Alegre e também Pelotas.

Foi em ocasiões de lazer como aquelas a que se atribui o seu surgimento, momentos em que jovens se encontravam para atividades variadas, que o rap (e o hip hop em geral) teve sua história ampliada, graças a adeptos brasileiros que passaram a se dedicar a essa arte. As práticas isoladas de canto, dança e consumo/fruição cultural que possibilitaram a construção de uma identidade hip hop apareceram não apenas (ou primeiramente) em São Paulo, como se costuma pensar, mas

quase que simultaneamente em várias cidades do país; não de maneira idêntica, porém, similar (OLIVEIRA, 2015, p. 40).

Na década de 1990, podemos observar a presença do Hip Hop em diversas outras capitais brasileiras, como é destacado na reportagem da revista *Veja*, da edição de 12 de janeiro de 1994, intitulada “Pretos, pobres e raivosos”.

Podemos partir dela para traçar um perfil histórico do Hip Hop brasileiro na década de 1990, bem como realizar uma análise de como uma revista de circulação nacional retratava o movimento Hip Hop, já estabelecido no Brasil, mas ainda sendo uma manifestação bastante restrita às periferias e à comunidade negra, desconhecida do resto da sociedade, em parte por se desenvolver longe dos meios de comunicação de massa, como podemos ver:

Empurrada pela mão negra na contracorrente do disco a agulha arranha o vinil. Jovens pretos, garotos pobres, adolescente enfezados saltam, dão piruetas, rolam no chão [...]. Os pretos e pobres berram junto com o Mc (émeci), o mestre-de-cerimônias: “sub-raça é a pqp!!!!” [...] A cultura funk, rap, espalha-se. Não adianta procurá-la na Rede Globo [...]. A cultura da periferia e dos morros está lá: na feiura dos subúrbios e das favelas [...]. A música e a dança estão mobilizando os corações e mentes dos jovens dos morros e subúrbios. É um movimento jamais visto, talvez desde os primórdios do samba, quando, antes de o carnaval virar um grande espetáculo, batucadas e gafieiras provocavam desconfiança e até temor. (VEJA, 1994, p. 52).

Nessa reportagem da *Veja*, podemos ver como se configurava o Hip Hop brasileiro na década de 1990: uma manifestação integrante da cultura negra, ligada às periferias, feita pela periferia e para a periferia. As rimas das músicas de rap sendo utilizadas como protesto contra o racismo. A cultura era baseada na música e tudo que a envolvia: a dança, os DJs, os bailes. Apesar de arrastar multidões de jovens, como a reportagem destaca, permanece alheia aos grandes canais da mídia nacional.

Essas características, que a reportagem traça sobre a cultura Hip Hop, correspondem muito ao que os seus próprios produtores entendiam sobre seu trabalho, sua arte e seu estilo de vida. O grupo Racionais Mcs, entrevistado na

referida reportagem, declara que suas músicas são direcionadas para os negros, não para os brancos.

Mas a revista *Veja*, publicação voltada para as classes média e alta, de maioria branca, apresenta a matéria com a linguagem voltada ao seu público leitor, descrevendo esse mundo “estranho”, que causa ao mesmo tempo temor e curiosidade a quem não faz parte.

Eles são dezenas de milhões de brasileiros- jovens, negros e pobres. Habitam o outro lado do espelho do país oficial, onde se fazem três refeições por dia, discute-se o preço das mensalidades nas escolas particulares e vai-se para Miami com as crianças. Imagine ligar a TV e nunca encontrar a notícia de um bom programa para fazer no fim de semana. Ou andar por um shopping Center e ser seguido por seguranças desconfiados. Imagine que sua filha assiste ao programa da Xuxa e, em vez de se divertir, fica triste. “Xuxa pensa que não pode ter negra paqueta. Minha filha vê o programa e se sente inferiorizada porque nunca vai ser uma delas.”, afirma William Santiago, 38 anos, cinco filhos, promotor de bailes em São Paulo e dono de uma gravadora da turma, a Zimbabwe (VEJA, 1994, p. 52).

Ao dizer “imagine” a revista *Veja* admite que seu público faz parte do “país oficial”, que vive alheio à realidade da periferia, precisando fazer um esforço para compreender qual é o universo do público do Hip Hop- os jovens, negros e pobres. Também é reconhecida a discriminação que o negro e o morador da periferia sofrem nos locais destinados à sociabilidade das classes com poder aquisitivo, ou seja, os shoppings centers, bem como não é negado que a televisão brasileira realmente não é representativa para a população afro-brasileira.

Interessante notar a participação de William Santiago, da produtora de bailes Black e gravadora Zimbabwe. William é o exemplo da continuidade do baile Black no âmbito da cultura Hip Hop, uma vez que fazia bailes de Black Music e também lançava grupos de rap por meio de sua gravadora.

A Zimbabwe é a gravadora que veio a lançar muitos CDs do grupo Racionais Mcs, que tinha uma postura semelhante ao dono da gravadora, pelo menos quando o assunto era visão crítica em relação aos meios de comunicação. Os Racionais Mcs fugiam dos holofotes de grandes canais de televisão e outros veículos de grande porte da mídia comercial. Tal postura de

boicotar esses canais se justificava pela falta de representatividade que estes davam aos negros em sua grade de programação, bem como sua programação considerada alienada, ou alienante, e, portanto, não compatível à ideologia do grupo, que continha e contém muita crítica social e racial em suas letras.

Veremos no capítulo das narrativas que discute a relação do movimento Hip Hop com a mídia como essa postura do Racionais Mcs influenciou o restante do movimento no Brasil.

Na matéria são também citadas as diversas capitais brasileiras onde há manifestações ligadas ao Hip Hop:

Os bailes funks reúnem milhares de adolescentes todos os finais de semana, especialmente no Rio de Janeiro. Na Bahia, terra da axé music, enormes galpões se improvisam em salões de bailes que misturam funk e rap, nos bairros afastados de Salvador. Nas cidades-satélites de Brasília o movimento é um estouro e, em Belo Horizonte, existem cerca de cinquenta bandas de rap, e os shows chegam a reunir até 5.000 pessoas. Em Porto Alegre, que se imagina puramente branca mesmo com o negro Alceu Collares no Palácio Piratini, os rappers agitam as ruas do centro da cidade com suas performances relâmpago, protestos mal-humorados e palavrões. Em São Paulo, os grupos de rap chegam a centenas, e os bailes reúnem dezenas de milhares de jovens todos os finais de semana. (VEJA, 1994, p. 53).

Como podemos ver pela citação acima, o Hip Hop poderia ser considerado um movimento de proporções nacionais, por estar presente em diversas capitais brasileiras. Na época, o Rio de Janeiro já era considerado um ponto forte da música funk, baseada no funk dos Estados Unidos, mas a essa altura já com uma característica bastante brasileira e com vários Mcs de funk compondo e interpretando suas canções em português.

São Paulo é apontado como o local onde já existem centenas de grupos de rap, explicitando como a capital paulista é a cidade onde a música rap tinha maior expressão, enquanto no Rio de Janeiro já era mais presente o funk. É interessante perceber como a capital do Rio Grande do Sul é considerada pelo restante do país: uma cidade de população, de maioria absoluta, branca, enquanto na verdade, Porto Alegre é uma das capitais onde a cultura negra é

muito expressiva e onde há dezenas de equipes de baile Black, e uma cultura Hip Hop bastante ativa.

Um ponto que chama atenção é o fato do Hip Hop, do rap e do funk serem abordados na mesma reportagem - na capa da revista, a manchete é “Hip Hop, rap e funk: A cultura da Periferia”. Hoje em dia, o rap continua sendo considerado a música do movimento Hip Hop no Brasil, já o funk foi se tornando com o passar dos anos um estilo musical separado e, muitas vezes, até antagônico ao rap e à cultura Hip Hop.

Tal demarcação, de diferenciação com o funk, fez parte da construção da identidade da música rap no Brasil, que buscava delimitar o que era rap, mas também, e às vezes até mais importante, o que não era.

Se formos pensar objetivamente, ambos os estilos utilizam, geralmente, um instrumental eletrônico produzido previamente como fundo musical para o desenvolvimento de rimas. Até ai aparentemente não teriam diferenças entre o rap e o funk, exceto a batida do funk ser geralmente mais acelerada que a do rap. Nos dois estilos há a figura do DJ e do Mc, bem como há os produtores das músicas. A origem social é a mesma: periferia das grandes cidades, habitadas pela maioria negra e pobre. Onde então começa essa necessidade de diferenciação?

O rap no Brasil, como podemos ver, ia assumindo, ao longo dos anos de 1990, um caráter cada vez mais crítico e de protesto. O movimento Hip Hop era considerado por seus adeptos como um movimento social, que deveria ter compromisso com a comunidade, a qual exigia certa atitude de quem quisesse com ele envolver-se. Enquanto isso o funk se desenvolvia como gênero musical, sem estar atrelado a nenhum compromisso ou responsabilidade social.

O rap no Brasil adquiriu aos poucos um estatuto cultural “autônomo”, conforme os envolvidos iam construindo significados e empenhando-se na defesa de determinados sentidos para a prática, ao passo que alguns modos de fazer e pensar se tornaram hegemônicos. [...] Especialmente nos anos 1990, essas transformações se agudizaram, evidenciando inclusive rupturas que se mostravam cada vez mais claras. Não havia mais espaço para confusões entre rap e funk, tomados quase como sinônimo, ainda mais porque aqueles que aderiram ao rap começaram a se colocar numa relação por contraste: o que o rapper é, o funkeiro não é, e vice-versa. (OLIVEIRA, 2015, p. 46).

Seguindo o texto, Oliveira (2015) destaca que além do discurso dos rappers se diferenciar do discurso dos funkeiros pelo seu conteúdo, no caso os primeiros consideravam-se engajados e críticos, enquanto consideravam as letras de funk vazias ou alienadas, também a melodia vinha de influências diferentes. O funk se inspirava na batida do estilo conhecido como Miami Bass, enquanto o rap inspirava-se nos próprios grupos de rap das cidades de Nova Iorque e Los Angeles.

É importante destacar que existiram muitas canções de funk que também carregavam letras de protesto e crítica à sociedade, mas o gênero no geral abordava temas mais variados, por vezes longe das narrativas do cotidiano das periferias e seus problemas estruturais.

Já o rap, que saiu do âmbito dos discos, filmes e bailes e explodiu pelas ruas, seu gabinete de reflexões e interferências no social, deveria ser pensado, antes de tudo, como instrumento de intervenção da realidade. Configurou-se como uma estética do problema, em que se narram episódios de violência, de consumo de drogas e da dinâmica social do comércio de drogas lícita e ilícitas, das péssimas condições de vida nos bairros periféricos e pobres (e o contraste destes com os bairros privilegiados), das condições de miséria e de abandono e do acesso precário aos serviços públicos (OLIVEIRA, 2015, p. 48).

Era essa a identidade que vinha sendo reivindicada pelos sujeitos que estavam construindo a caminhada do Hip Hop brasileiro. Oliveira (2015) aponta que não somente buscava-se uma diferenciação da música rap com o funk, mas com outros estilos populares da música brasileira, que seguiam na lógica comercial da indústria fonográfica, e que não expressavam preocupação social em suas letras, tampouco estavam associados a algum movimento social.

Dentro dessa construção identitária, quem estava dentro do Hip Hop temia que um dia ele perdesse seu compromisso social, e que o rap se tornasse mais um gênero comercial, que embalasse as multidões com letras românticas ou festivas, se esquecendo do compromisso com suas origens periféricas e sua luta pela discussão e transformação da realidade.

Sobre essa questão da diferenciação do funk e do rap no Brasil, é interessante também o ponto de vista de Toni C. para enriquecer a discussão:

Poderia chamá-lo de Proibidão, Tamborzão, Funk Ostentação, Pancadão ou sei lá o que. O Rap e o que você chama de Funk são irmãos que nasceram no mesmo dia. São gêmeos, feitos pelo mesmo povo e tem a mesma origem, mas foi criada uma divisão geográfica dura e artificial da noite para o dia, um virou o Funk Carioca e o outro o Rap Paulista. Um ficou sério demais, o outro deixou de ter qualquer compromisso, um esqueceu de entreter, o outro de informar. É Caim e Abel, um vê no outro uma ameaça, mas não enxergam que possuem mais semelhanças que diferenças. (C., 2014, p. 67).

De certa maneira os indivíduos do Hip Hop não queriam que acontecesse com sua cultura o que houve com o samba, inclusive citado no trecho acima da reportagem da revista Veja, que chegava a ser temido pelas classes média e alta, sendo considerado um subgênero musical criminoso, assim como já foi o rap, por exemplo, mas hoje em dia o carnaval é uma festividade que recebe grandes investimentos públicos e privados, e o samba e, principalmente o seu subgênero, o pagode tornaram-se canções mais comerciais e cada vez menos politizadas.

Em suma, o rap e o Hip Hop no Brasil, durante a década de 1990, foram se fortalecendo como uma cultura de protesto, não comercial e da periferia. Tudo que os seus adeptos não queriam era que sua forma de arte e resistência cultural saísse do morro e se tornasse um gênero comercial, esvaziando o seu conteúdo político.

Em outro fragmento da reportagem da Veja podemos ver esse sentimento compartilhado pelo rapper de Brasília chamado X (se pronuncia équis):

Importado como o rock dos Titãs e o futebol que lota o Maracanã, o hip-hop é uma cultura de resistência, feita com raiva. Tanta raiva que ela não perdoa nem o sucesso de Gabriel, o Pensador, rapeiro branco de Ipanema e única estrela do ritmo em quem uma gravadora, a Sony, investiu na produção de um CD. “Ele não veio do gueto. Por isso, chegou na mídia, mas não no movimento hip-hop. Por que ele fez sucesso tão rápido? Porque é filhinho de mamãe”, diz X, referindo-se à jornalista Belisa Ribeiro, ex-assessora de Fernando Collor. X até prefere que o rap não vire moda, “senão, só vai ter loirinho fazendo sucesso, e a negrada vai dançar” (VEJA, 1994, p. 57).

Interessante notar essa diferenciação apontada por X, que não nega o fato de que Gabriel o Pensador é um rapper, mas isso não quer dizer que ele faça parte do movimento Hip Hop. Mesmo produzindo um dos elementos do movimento, no caso o rap, e obtendo sucesso comercial e atenção nos meios de comunicação e na indústria fonográfica, sua legitimidade é questionada por conta de sua origem social, e mesmo por sua cor de pele branca, demonstrando o quanto o movimento Hip Hop era atrelado à comunidade negra e ao movimento negro. Vir da periferia, conhecer a realidade e ter a vivenciado na pele, ter um compromisso com o movimento e uma atitude eram considerados valores muito importantes, antes do que obter qualquer reconhecimento na mídia ou ganhos financeiros.

A partir desses preceitos que muito do que será analisado a respeito das discussões e debates internos do Hip Hop podem ser compreendidos. Como uma maneira de proteger o que seria a “essência” da cultura Hip Hop, em processo que busca manter essa identidade política e de crítica social do movimento, que se formou principalmente na década de 1990, é que os debates com as gerações seguintes do Hip Hop, bem como com os outros setores da sociedade com que o movimento tinha de se relacionar, vão se desenvolvendo.

Seguindo na análise da reportagem da revista Veja, pensemos em outro aspecto do título: “Pretos, pobres e raivosos”. Pode-se dizer que a reportagem coloca, de maneira até mesmo equivocada, o aspecto do protesto, da crítica contra a desigualdade social e todos os problemas consequentes dela, colocando os envolvidos do Hip Hop como “raivosos”. Realmente, o estilo se pretendia agressivo, e mesmo as letras dos raps eram agressivas, demonstravam indignação e tolerância zero à discriminação, injustiça e ao racismo, e tal modo narrativo, que atacava diretamente e sem meias palavras, utilizando na verdade até palavrões, era mais uma maneira de destacar-se dos outros gêneros musicais, que muitas vezes se omitiam ou faziam uso de um protesto considerado pouco contundente pelos rappers. Essa “raiva” era muitas vezes uma opção estética, um mecanismo de identidade e diferenciação, não apenas uma revolta sem fundamento.

Na reportagem, esse estilo de linguagem do rap brasileiro é apontado também como influência da matriz estadunidense:

A origem desse movimento é a subcultura negra dos guetos americanos, da qual os brasileiros copiaram a roupa, a linguagem áspera e a agressividade, da mesma maneira que as elites imitam os padrões das camadas educadas do Primeiro Mundo, indo ao teatro ou à ópera. [...] Nos guetos americanos e depois no Brasil, a história começou com o break. Em vez de brigar com as gangues inimigas, de outros bairros ou quarteirões, os jovens começaram a promover rachas de break. Ganhava a turma que ficasse mais tempo apresentando passos diferentes. Quanto mais acrobático e rápido, melhor. O som era o funk. Aos poucos, nos bailes, os disc-jóqueis começaram a forçar mais e mais os discos na contramão, criando ruídos para os mestres-de-cerimônia (MC, ou émcis) contarem suas histórias e fazerem protestos rimados. Nasceu o rap. Aos dançarinos de break, vocalistas e disc-jóqueis do rap, juntaram-se os grafiteiros. Assim surgiu o hip-hop, um movimento cultural que une a dança do break, a música do rap e os desenhos do grafite. (VEJA, 1994, p.56-57).

Na reportagem é dito que tanto a estética e o modo de fazer arte, quanto a postura política foram inspirados no estilo dos guetos negros americanos. No entanto, no Brasil, o rap foi se tornando, ao longo da década de 1990, cada vez mais politizado, sendo reconhecido como um gênero que fala da realidade da periferia e de temas sérios, e ficando às margens do mercado, enquanto nos Estados Unidos na mesma época muitos rappers que haviam começado na década de 1980 iam se tornando cada vez mais ricos e famosos, desconectados então dos outros elementos do Hip Hop como o break ou o grafite, que continuavam se desenvolvendo em seu próprio nicho artístico, mas não envolviam tanta badalação da mídia e tantos lucros monetários. Enquanto isso no Brasil, os elementos do Hip Hop eram um pouco mais unidos, lógico que cada manifestação dos quatro elementos sempre teve sua particularidade, mas como nenhum dos elementos estava altamente incorporado ao mercado o movimento mantinha-se muito próximo a sua raiz.

3.2. O RAP/HIP HOP ALTERNATIVO, OU “UNDERGROUND”

O rap no Brasil foi se mantendo durante a década de 1990 com a característica principal do rap “gangsta”, que no Brasil significava muito mais que os grupos que tinham letras de protesto e contundentes e uma postura agressiva eram “gangstas”, e em suas letras que falavam da realidade da periferia acabavam muitas vezes por contar histórias do mundo do crime, gírias desse contexto, falando de um cotidiano violento com o qual eles tinham intimidade, mas não queria dizer que os próprios intérpretes do rap tivessem envolvimento com o crime, ou desejassem se tornar gangsters.

Esse estilo e temática eram dominantes no rap brasileiro, e os grupos que tratavam de outros assuntos em suas letras eram poucos, e os que foram surgindo iam sendo chamados de alternativos, ou undergrounds, identificando assim também o estilo do seu rap.

Tais grupos eram pouco expressivos no cenário da década de 1990, mas nos primeiros anos do século XXI já é possível identificar uma maior variedade de subgêneros no rap brasileiro.

Ricardo Teperman, em seu livro “Se liga no Som: As transformações do rap no Brasil” (2015), aborda justamente esse assunto, analisando como a música do movimento Hip Hop se desenvolveu e modificou, influenciada pela própria dinâmica do desenrolar histórico do movimento, bem como pelas transformações pelas quais o país passou da década de 1980 até os anos 2010. Sobre o Racionais, mais influente grupo de rap no Brasil durante a década de 1990, fala:

Rompendo com a versão conciliatória do pacto social brasileiro, o Racionais assumiu nos seus primeiros anos uma posição que propõe o enfrentamento de classes e, por isso, pode ser considerada revolucionária. São muitas as letras que descrevem o playboy, figura que encarna o jovem rico, como inimigo (TEPERMAN, 2015, p. 79).

Para além das letras do Racionais, que eram muito importantes, havia também a postura, a atitude, a maneira como levavam sua carreira na música, que foi dando certo com o passar dos anos, mesmo com a relação mais fechada que mantinham com o mercado e a grande mídia.

Não se trata apenas de um discurso presente na produção artística do grupo, mas também de modo de ação ou inserção social- recusa renitente aos convites da grande mídia e aos contratos publicitários, fidelidade aos meios de produção

(gravadoras, mídia, espaços de apresentação) de sua própria classe (TEPERMAN, 2015, p. 81).

Essa atitude do Racionais de filtrar as aparições na mídia, geralmente restritas a veículos culturais, especializados em música, ou educativos, além dos próprios espaços que eram gerenciados por militantes do Hip Hop, e manter sua produção de discos ligada a selos próprios ou independentes, tornou-se uma quase regra no rap brasileiro. Os que não a seguem até hoje são acusados de “traidores do movimento”, ou pelo menos é levantada uma discussão polêmica quando alguém importante do movimento aparece em algum grande programa midiático, ou integra uma gravadora de fora do círculo independente do Hip Hop.

A postura do Racionais implicava em uma constante negociação, em um jogo de recusas e escolhas. Com o passar dos anos, muito do que o grupo defendeu de maneira mais extrema foi sendo modificado, com uma postura diferente ao modo de fazer música e com algumas aparições dos integrantes em veículos da mídia impressa e até mesmo televisiva.

Mano Brown foi capa da revista Rolling Stone, no ano de 2009. Até então nenhuma concessão tão drástica, já que o grupo costumava ser mais receptivo em mídias especializadas em música, como o canal MTV, ou a própria revista Rolling Stone. Em 2013, quando Edi Rock foi promover seu disco solo no programa “Caldeirão do Huck” da Rede Globo, é que muitos fãs ficaram contrariados, gerando debates sobre a participação ou não do Hip Hop na televisão aberta, bem como questionando o Racionais por sua mudança de postura, agora menos radical. Além disso, em 2009, Mano Brown havia feito uma parceria com a Nike, e Ice Blue, em 2013, participa do clipe “Estilo Gangstar”, de Túlio Dek, um rap mais puxado para o gênero ostentação, e que teve sua estreia no programa Fantástico, da Rede Globo (TEPERMAN, 2015, p. 85).

Sobre essa diferenciação de posturas do Racionais da década de 1990 em comparação com a década atual, levando em conta que o grupo sempre foi influente no meio do Hip Hop no Brasil desde que começaram a fazer sucesso, Teperman analisa:

[...] proponho ainda que esse realinhamento é também aproximação do Racionais da chamada nova escola do rap nacional. [...] nesse movimento, o grupo afastou-se do posicionamento de classe que havia marcado sua primeira fase, e que propôs considerar revolucionário [...] Se, ao longo dos anos 1990, a tendência hegemônica do rap nacional estava marcada por um espírito revolucionário, nos últimos dez anos houve um significativo realinhamento a um posicionamento radical, para manter a terminologia de Candido. Ao assumir que o Racionais Mc's desempenhou e segue desempenhando uma notável centralidade no gênero, permito-me falar em tendências hegemônicas baseando-me sobretudo na trajetória desse grupo (TEPERMAN, 2015, p.85-86).

Podemos ver, por conta da diferença da postura do Racionais, que o grupo acaba atenuando seu discurso revolucionário, e por consequência, suas ações também se alteram. O posicionamento radical, que Teperman se refere, é uma espécie de atitude crítica e vontade de transformação da sociedade, mas de maneira mais branda e conciliatória, não chegando por isso a ser revolucionária.

Para falarmos das diferenças das gerações do Hip Hop, podemos também recorrer a Teperman, que explica o que significam as expressões velha escola e nova escola:

As expressões “old school” e “new school”, que também aparecem em português como velha e nova escola, referem-se a duas grandes fases do rap: grosso modo, anos 1980 e início dos 1990 seriam a velha escola, e final dos anos 1990 e anos 2000, nova escola (TEPERMAN, 2015, p. 85).

Voltando um pouco agora a falar do rap que era chamado de “alternativo”, isso porque abordava temas alternativos ao protesto e ao relato do cotidiano das periferias brasileiras, é evidenciado por muitos autores que o rap e o movimento Hip Hop são manifestações plurais, que possuem diferenças internas. Caso essas diferenças, essa pluralidade, não existissem, o presente trabalho também não poderia existir, já que a riqueza que se encontra na investigação, o que instiga melhor o ato de dissertar, são as buscas pelo plural, pelas dissonâncias, pelos debates internos ao próprio grupo social do Hip Hop.

Na nova escola do rap nacional, um dos estilos que ganhou bastante destaque foi o rap chamado de alternativo há alguns anos atrás, e que, paradoxalmente, vem se tornando hegemônico na década de 2010.

O estilo underground, ou alternativo, é o que influenciou muito o Hip Hop brasileiro produzido pela chamada nova escola. Além de diferenças no modo de escrever rap, nas influências musicais que buscam para a produção de suas músicas, também há um contexto diferenciado em que cresceram esses novos personagens do Hip Hop no Brasil. Suas posturas em relação à inserção social do movimento também são diversas, e as ferramentas que possuem para se comunicar com o mundo são múltiplas, devido, principalmente, à evolução tecnológica na área de comunicação, o que diminuiu um pouco as distâncias geográficas e culturais, além de modificar e ampliar o acesso à informação, o consumo de música, o contato com pessoas em diferentes localidades do globo.

O rap se tornou não apenas mais plural- no que diz respeito às várias bandeiras político-ideológicas que se associam ao gênero- como tendeu a baixar a guarda com relação às instituições que representam o status quo, como mídia e mercado. Além das eventuais particularidades estilísticas, e sem prejuízo de certa carga crítica que carrega em suas letras, a chamada nova escola se caracteriza pela fluência com que trata o rap como negócio (TEPERMAN, 2015, p. 117).

O rap underground era muito mais forte no Rio de Janeiro do que em São Paulo. Uma das características desse estilo é a promoção de batalhas de rimas, uma prática não muito disseminada entre os rappers brasileiros da década de 1990. Se durante a década de 1980 filmes como *Beat Street- A loucura do Ritmo-* influenciaram muito os dançarinos de break, nos anos 2000 o filme *8 Mile- Rua das Ilusões -* influenciou bastante e ajudou a disseminar e fazer conhecer as batalhas de rima.

Essas batalhas de rima, ou batalhas de *Freestyle* (estilo livre) como também são conhecidas, se caracterizam por ser um enfrentamento entre dois Mcs, que improvisam rimas atacando um ao outro com ofensas. Existem também modalidades de batalhas temáticas, em que ao invés de os oponentes dispararem rimas ofensivas e provocativas um ao outro, devem versar sobre algum assunto escolhido na hora, e quem for mais habilidoso com as rimas e ideias é o ganhador. Esse tipo de batalha ficou conhecida como “Batalha do

Conhecimento”, uma criação do Mc Marechal, do Rio de Janeiro, e que inspirou integrantes do Hip Hop em outras cidades ao redor do Brasil, inclusive Pelotas.

Sobre os jovens envolvidos na vanguarda da nova escola:

O perfil aproximado dos MCs de batalha é de jovens entre quinze e 25 anos, cursando ou tendo concluído o ensino médio, em seguida conciliando pequenos trabalhos com a formação em nível superior (no geral em faculdades particulares) ou em nível técnico. É o suficiente para distingui-los dos integrantes do Racionais- nenhum deles concluiu o ensino médio. Quase trinta anos depois da estreia brasileira do filme *A loucura do ritmo*, “dos tempos da São Bento” e do surgimento do grupo Racionais Mc’s, a posição relativa do rap e dos rappers no campo da produção cultural no Brasil foi significativamente alterada, como parte das transformações pelas quais o país passou nesse período, suscitando novos dilemas, contradições e demandas para os músicos e consumidores dessa música. [...] A maior escolaridade, o maior acesso a bens de consumo, a desenvoltura no trato com a mídia e o desembaraço com as noções de “carreira” e “mercado” são alguns dos aspectos que diferenciam as duas gerações. (TEPERMAN, 2015, p. 124).

Além das letras diferenciadas do rap da década de 1990, que geralmente falavam de temáticas sociais, evitando abordar vivências pessoais ou falar de si mesmo nas músicas, enquanto muitos Mcs da nova escola escreviam por vezes álbuns inteiros falando de suas experiências próprias, sentimentos, conquistas e frustrações, também havia a questão de como essa nova leva de produtores da cultura Hip Hop encaravam a cultura, onde a levariam, e de que maneira. Em que locais iriam dialogar, e em que outros não farão questão de chegar com sua arte.

Dentre esses novos Mcs o que mais se destacou no mercado, e passando a receber diversos convites para entrevistas, participações em programas, comerciais, shows em grandes festivais, parcerias com cantores e bandas consagradas de fora do rap, e até mesmo chegando a cantar na abertura da Copa do Mundo no Brasil em 2014, foi o paulista Emicida.

Influenciado pelo estilo alternativo ou underground, Emicida era fã do Mc Marechal e da cena de batalhas de rima que aconteciam no Rio de Janeiro. A famosa Batalha do Real no Rio de Janeiro, que começou a ser organizada em 2003, mesmo ano em que as batalhas de rima estavam sendo conhecidas por muitas pessoas que viram o filme do rapper Eminem, 8 Mile- Rua das Ilusões,

influenciou uma nova geração de jovens desejosos em fomentar a cena Hip Hop em São Paulo, que criaram a Batalha do Santa Cruz, que ocorre desde fevereiro de 2006 na saída da estação de metrô Santa Cruz.

Da Santa Cruz saíram muitos dos talentos da nova escola do rap nacional, que eram muitas vezes participantes ou mesmo organizadores da batalha. Nomes como Projota, Emicida, Rashid, Flow Mc, Marcello Gugu e, o mais recente deles, Rico Dalasam passaram pela batalha, que se tornou uma espécie de escola para novos Mcs.

Se muitos dos ícones do Hip Hop de São Paulo, das décadas de 1980 e início de 1990, haviam travado seus primeiros contatos ativos com a cultura na saída do metrô São Bento, onde ocorriam os encontros de rima e as batalhas de break, é agora na estação Santa Cruz que muitos passam pelos rituais de iniciação.

Exemplificando como a nova escola do rap nacional lida melhor com a questão do mercado, de fazer com que sua arte gere renda e se torne seu meio de sobrevivência, é também em Emicida que encontramos um bom exemplo. Sua notoriedade começou nas rodas de rima, onde venceu diversas batalhas. Como na maioria desses encontros, sempre havia alguém com um celular ou filmadora digital registrando as batalhas, logo, Emicida ficou conhecido na internet, através do site de vídeos Youtube.

Depois que já possuía certo respeito nas ruas, Emicida lança sua primeira mixtape, espécie de cd demo com uma variedade de músicas gravadas ao longo dos anos, intitulada “Pra quem já mordeu um cachorro por comida até que eu cheguei longe”. A mixtape é gravada em casa, em CDs virgens, a capa e o encarte são produzidos de maneira artesanal, e cada disco é comercializado pelo valor máximo de cinco reais. A distribuição foi feita pelo próprio Emicida e sua equipe, que vendiam nas ruas, shows, festivais e festas de Hip Hop, e também pela internet. Dessa maneira, totalmente independente, foram comercializadas mais de 10.000 cópias.

Da mesma maneira que o Racionais, Emicida também não obteve ajuda de um grande canal da mídia para alavancar sua carreira, iniciando de maneira independente. Além das rádios comunitárias, gravadoras independentes criadas por membros do Hip Hop, e outros canais próprios do movimento, a nova geração conta com uma arma muito forte de divulgação: a internet e o

acesso a computadores pessoais. Foi daí que Emicida conseguiu maior visibilidade para o seu talento com as rimas improvisadas nas ruas, e se não fosse pelo Youtube, seu nome ficaria conhecido somente entre os frequentadores dessa rua por muito mais tempo, até que a mídia tradicional percebesse a movimentação cultural promovida por eventos como a Batalha da Santa Cruz, o que poderia levar meses ou anos, e com um alcance talvez não tão significativo para seu trabalho em particular. Já a existência dos computadores e a possibilidade de gravar seus CDs em casa propiciaram o barateio do custo para ter suas músicas registradas em uma mídia móvel física, encurtando a demora que representa conseguir lançar um disco oficial através de uma gravadora, processo muito mais caro e demorado.

Além de a divulgação ter sido facilitada e democratizada pelo acesso às tecnologias, internet e redes sociais, também a própria produção das músicas ficou mais acessível e teve um salto qualitativo e quantitativo. Para a produção de um instrumental de rap era preciso vários aparelhos eletrônicos que possibilitassem fazer a batida, além de acesso a um estúdio profissional, o que representava a necessidade de um investimento financeiro relativamente alto. Atualmente, existem softwares de produção de música eletrônica que podem ser baixados gratuitamente na internet, e apenas com um computador razoável já é possível produzir os instrumentais em casa.

Na década de 1990, muitos grupos não tinham como produzir seus próprios instrumentais, por isso muitas vezes eram utilizados os chamados discos de base, que eram CDs ou vinis que continham somente as bases musicais do rap, então manuseados pelos DJs nas apresentações para que os Mcs pudessem rimar. Tal prática possibilitava que os Mcs se expressassem, e muitos grupos começaram suas carreiras utilizando esses discos, no entanto, isso limitava um pouco a musicalidade do rap e a produção de instrumentais originais, como já foi dito, não era acessível a todos.

Atualmente, existe outro elemento da cultura Hip Hop, que era muito mais raro antes da popularização dos computadores pessoais: são os *beatmakers*, literalmente os fazedores de batidas. Em sua maioria, ainda não chegam a ser produtores musicais, por não acompanharem necessariamente todo o processo de gravação de uma música. Trabalham em seus próprios computadores, podendo ou não utilizar algum outro aparelho, como uma

bateria eletrônica. No geral vendem as batidas para que os Mcs produzam suas músicas, não se envolvendo necessariamente no processo de captação da voz, mixagem, masterização, e outras etapas da gravação da música rap. Muitos rappers que não podem pagar pelas batidas ainda tem a opção de aprender a produzir as suas próprias, caso possuam um computador e o software adequado para tal.

A questão dos estúdios também foi democratizada com o surgimento de inúmeros Home Studios, ou seja, estúdios caseiros. Muitos *beatmakers* acabam montando estúdios em suas casas para que possam, além de fazer as batidas, participar do processo de gravação das músicas.

A tecnologia utilizada para montar um estúdio desse porte é de custo muito menor do que de um estúdio profissional, o isolamento pode ser feito de maneira improvisada, até mesmo adaptando as divisórias de um guarda-roupa e o forrando com caixas de ovos, e o computador é mais uma vez o aliado para a captação da voz, apenas utilizando placas de som externas, software adequado e um bom microfone.

É possível perceber o quanto a tecnologia facilitou a produção, promoção e acesso à música rap no Brasil da última década. Com tal popularização, outros sujeitos, outras vozes, outras pautas, outras camadas da sociedade, passam a consumir e produzir a música rap, e a envolver-se com o Hip Hop, inclusive em Pelotas.

4. Um estudo sobre a trajetória da comunidade negra pelotense na música

A presente pesquisa investiga aspectos do Hip Hop, que é um fenômeno que tem eco ao redor do mundo, sendo readaptado e consumido por diversas comunidades em diferentes países, mas o diferencial é que trazemos como foco o Hip Hop produzido em Pelotas.

“Essa ênfase na realidade local, além de necessidade para delimitar o âmbito da pesquisa, mostra-se fundamental, pois implica na reflexão sobre singularidades que propiciaram o surgimento, fortalecimento e perfil do Hip Hop pelotense” (COGOY, 2015, p. 16). Para entender como a cultura Hip Hop vem se organizando em Pelotas é importante ressaltar aspectos da história da cidade.

A cidade de Pelotas situa-se ao sul do estado do Rio Grande do Sul, ou seja, no extremo sul do Brasil, e sua fundação data de 1812.

Durante o século XIX a cidade viveu o que alguns autores chamaram de época de “opulência e cultura”, ou *belle époque*, quando a economia da região girava em torno principalmente da produção de charque, carne que era salgada e seca ao sol para que fosse conservada por mais tempo, podendo assim ser vendida para o Rio de Janeiro e outras regiões do Brasil, enriquecendo os charqueadores, donos deste lucrativo negócio. (MAGALHÃES, 1993).

Essa atividade, pilar da economia da cidade em grande parte do século XIX, influenciou diretamente na formação e ocupação do espaço urbano pelotense, que ia se configurando: “a população concentrou-se mais afastada do local das charqueadas em uma topografia elevada da planície, formando um núcleo urbano, onde as edificações arquitetônicas refletiam a riqueza originada pela atividade industrial saladeiril” (VARA, 2009, p. 34).

A escravidão era o modo de trabalho dominante do século XIX no Brasil, e em Pelotas não era diferente. O trabalho mais temido entre os escravos era o realizado nas charqueadas, por ser insalubre e desgastante, passando por ter de enfrentar o frio (pois a feitura de charque tinha que ocorrer durante o inverno), o desgastante abate do gado, e ainda o local de trabalho, as charqueadas, possuía péssimas condições de higiene.

A produção do charque, que alavancava a economia em Pelotas, dependia da mão de obra escrava negra, que trabalhava arduamente para enriquecer a elite branca. O charque feito em Pelotas pelos escravos era o principal alimento destes e de outros escravos ao redor do Brasil, e quando, da abolição da escravatura em 1888, a produção de charque perde sua demanda.

Portanto, o declínio da atividade industrial do charque a partir de 1890, devido, aparentemente, a um fator de nível nacional, mas na verdade, causado por determinantes internacionais, somado ao acelerado crescimento populacional e a falta de um planejamento urbano eficaz, modificaram profundamente a organização do espaço pelotense. Os casarões e prédios suntuosos de arquitetura colonial, remanescentes do período das charqueadas, convivem agora, com a arquitetura moderna e rica dos bairros de classe de alta renda, mas também, com a pobreza dos espaços ocupados pela população de baixa renda que apresentam irregularidades urbanísticas e/ ou fundiárias (VARA, 2009, p. 38).

Houve décadas do século XIX em que o número de população escrava era parelho com o de cidadãos livres da cidade, e mesmo após a abolição da escravatura, a população negra seguia em número significativo, pois permaneceu na região buscando se integrar a recém-nascida república brasileira. “Pelotas, cidade que enriqueceu com os produtos da charqueada, teve uma expressiva presença negra em seu povoamento, pois eles formavam um terço da população urbana em 1890” (LONER; GILL, 2009, p 146-147).

Os casarões com arquitetura imponente de inspiração europeia, os teatros frequentados pela elite, os clubes e associações, todas as criações da elite da cidade para seu consumo próprio e de seus pares, estavam ancorados na venda do charque e na escravidão da população negra.

Mesmo após o fim da escravidão, a situação do negro pelotense continuou complicada pelo racismo. “Em algumas de suas praças, negros não podiam sentar, assim como não tinham ingresso em cafés, cinemas, teatros e outros estabelecimentos públicos” (LONER; GILL, 2009, p. 147).

Analisando esse passado tão desigual, este quase *apartheid* social e racial em que a cidade de Pelotas se encontrava nas primeiras décadas de sua história, podemos entender como a cidade foi se configurando, a partir de uma identificação de uma cidade cultural, que se enxerga assim desde os tempos

áureos em que as elites investiam seu tempo livre e seu dinheiro em cultura, até a cultura que foi se criando nas senzalas, nas ruas, nas vilas operárias do início do século XX, formando um cenário então de riqueza cultural e desigualdade social e econômica.

Trazido como escravo para esta região, o negro tendeu, para o final do período imperial, a congregar-se em entidades mutualistas, profissionais ou étnicas, que ainda não buscavam a construção de uma identidade étnica, mas sim auxiliar na inclusão social e amparar seus sócios (GILL; LONER, 2007, p. 1).

Após o fim da escravidão, as populações de trabalhadores assalariados negros e brancos iam buscando seus espaços na cidade. Em um contexto onde o centro da cidade já era ocupado pelos casarões de famílias tradicionais ligadas à produção do charque, vão se formando bairros operários periféricos, e a cidade apresentava uma variedade de indústrias próximas ao porto que empregavam os grupos pobres. Tais grupos vão se organizando em diversas formas associativas, étnicas ou por categoria profissional. A população negra integra grande parte do que viria a ser a periferia de Pelotas, onde é mais barato para se viver, mas há uma estrutura muito mais precária, porém era essa a opção das famílias negras, que sofreram décadas de exploração durante a escravidão, não possuindo melhores condições econômicas.

As formas associativas desses grupos foram um modo de fortalecimento de classe entre trabalhadores, mas que já perpassava uma identidade étnica, mesmo que ainda não fosse esse o foco, sendo mais enfatizado o lado do perfil socioeconômico, em uma fase inicial.

Em geral, os líderes das associações negras em Pelotas eram negros que haviam se destacado buscando trabalhos manuais qualificados, ou não, postos militares e certos cargos mais baixos na hierarquia do serviço público.

A trajetória da comunidade negra organizada em Pelotas foi pesquisada amplamente por Gill e Loner, nos clubes e associações, no carnaval, quanto à situação do negro operário, nos jornais voltados a essa comunidade.

Dentre as várias constatações que as autoras tiveram em suas pesquisas, vê-se que nas associações mutualistas que reuniam trabalhadores havia uma presença multirracial, já que em determinados trabalhos manuais,

minimamente qualificados, havia negros, brancos e mestiços ocupando tais cargos, e a sua luta era pela valorização do trabalhador, que era dificultada pela existência da escravidão no século XIX, que deixa um legado de trabalhadores vivendo praticamente sem direito algum (GILL; LONER, 2007).

Nos períodos de trabalho, brancos e negros poderiam se associar e lutar em prol de uma causa que interessava a ambos, mas nos momentos de lazer, recreação e outros tipos de sociabilidade ligados à família, amigos e tempo livre, a separação étnica acabava imperando, por isso vemos já na primeira década do século XX sendo criados em Pelotas times de futebol para negros, bem como clubes sociais voltados à comunidade negra. Isso ocorreu já que os espaços sociais de lazer frequentados por brancos não permitiam o acesso de afrodescendentes, então a própria comunidade negra começa a se organizar por si e para si.

Além da organização para o lazer, a comunidade negra pelotense mobilizou-se para causas políticas, como o apoio e ativismo em favor da abolição da escravatura, bem como em lutas para maior representatividade do negro na política republicana em suas primeiras décadas. Ainda segundo Gill e Loner isso foi “[...] o que permitiu a esse grupo, apesar do nível elevado de discriminação com que conviviam diariamente, manter o maior grau de organização entre as comunidades congêneres do estado” (GILL; LONER, 2007, p.3).

Na imprensa negra destaca-se o jornal *A Alvorada*, que ficou em circulação por mais de cinco décadas, apenas com breves intervalos, sendo exemplo de periódico negro dos mais duradouros do país. O jornal *A Alvorada* foi fundado por negros operários que já militavam em organizações de suas classes. A existência do jornal é de 1907 até meados da década de 1960, e durante a década de 1930, mais especificamente entre os anos de 1933 e 1935, seus colaboradores criaram a Frente Negra Pelotense, repartição local da Frente Negra Brasileira, com o objetivo explícito de combater o racismo na cidade de Pelotas. Por incrível que pareça, houve resistência de parte da própria comunidade negra, que considerava a Frente muito radical por sua oposição e denúncia da discriminação do negro na cidade (SILVA, 2011).

O jornal “A Alvorada” foi um dos periódicos negros de mais longa duração no Brasil, segundo Silva:

[...] o mais longevo representante da imprensa negra de circulação no país, circulou entre os anos de 1907-1965, com pequenas interrupções. Neste estão presentes as expectativas de negros brasileiros em torno da ascensão social, posições estas que não eram homogêneas. Os valores da raça negra, identificada como raça etiópica, despontavam na direção de constituir-se uma identidade negra fechada, porém, apontavam por vezes também, valores vinculados à noção de “democracia racial” (SILVA, 2011, p. 2).

Com o fortalecimento do governo de Getúlio Vargas ao longo da década de 1930, quando o Estado vai cada vez mais sendo presente e centralizador, com o poder federal e nacional se sobrepondo aos poderes locais, muitos partidos e organizações políticas pequenas vão se extinguindo. Aos poucos as organizações negras em Pelotas giram muito mais na esfera do lazer e da sociabilidade, contando com entidades de clubes carnavalescos e times de futebol. A Frente Negra Pelotense acaba em 1935, em parte também por conta do contexto do governo Vargas.

Clubes sociais negros como o “Chove não molha” e “Fica Aí pra ir dizendo”, que tem suas sedes existentes até os dias de hoje, tiveram suas origens como blocos de carnaval, que depois viraram clubes sociais com um espaço físico e seletivo grupo de associados, os quais passavam por um rígido filtro, desde a condição social e econômica até o modo de vestir e comportamento. O clube “Fica Aí pra ir dizendo” era considerado voltado a uma elite negra de Pelotas, pelo alto grau de exigências para com seus sócios, enquanto o “Chove não molha” era mais popular.

O que se vê são dois projetos de integração da comunidade negra pelotense: um que estava mais para o lado do mito da democracia racial e da teoria do branqueamento, buscando uma “elitização” da comunidade negra, em observação a cultura dos brancos e muitas vezes negação das raízes africanas, enquanto outros setores da comunidade negra buscavam a associação para fins de combater o racismo, para que o negro pudesse ter seu espaço na sociedade brasileira, sem necessidade de esconder ou diminuir suas práticas culturais. Pesquisando artigos do “A Alvorada” Silva conclui:

Os assuntos evidenciam a procura e defesa de uma identidade racial positiva para si, ou seja, para o grupo em questão. No entanto, é necessário destacar que esta não era uma posição homogênea isenta de ambiguidade, visto que por vezes elencavam elementos da ideologia do *branqueamento*, principalmente no tocante a busca por um comportamento puro e uma organização semelhante aos padrões das associações brancas, principalmente em relação aos clubes sociais (SILVA, 2011, p. 2).

Uma característica interessante é que os clubes negros em suas fundações eram bem parecidos com os outros clubes sociais já existentes, mas com o decorrer dos anos de suas atividades vão adquirindo forte identidade ligada à comunidade e cultura negra.

Analisando a trajetória da comunidade negra em Pelotas, vemos que houve mudança de uma diversidade associativa, que incluía associações operárias, outras com fins educacionais, e até mesmo de luta contra o racismo e inspiração socialista, como era a Frente Negra Pelotense, até uma predominância das associações e clubes voltados ao lazer e atividades culturais.

Essas atividades eram, sobretudo, o futebol e o carnaval, o que pode parecer a princípio uma despolitização da comunidade negra, sobretudo em meados da década de 1970, quando estas eram as únicas redes de associação dos negros na cidade:

[...] por volta de 1915-1920, evoluindo mais rapidamente nas duas décadas seguintes, houve uma reorientação das entidades, que abandonaram seu caráter de representação, o mutualismo e os objetivos educacionais, para dedicarem-se principalmente às questões de sociabilidade e recreação. Datam dessa época a criação das primeiras entidades dedicadas especificamente ao futebol, e a ênfase dada às associações carnavalescas, com o nascimento dos clubes que, meio século depois, iriam se tornar os únicos representantes do associativismo negro na cidade (GILL; LONER, 2009, p. 147).

Nesse período da década de 1970, podemos observar o início do surgimento de um novo tipo de manifestação cultural ligada às comunidades negras brasileiras, e que encontraria eco também em Pelotas: os chamados bailes Black, onde predominava a música negra estadunidense, reproduzida

geralmente por DJs, em toca-discos onde passavam diversos vinis importados especificamente para tais festividades.

Porto Alegre vivia o auge da Black Music no Rio Grande do Sul no final dos anos 70 e início dos anos 80, influenciando centenas de jovens de comunidades negras e periféricas. Grandes nomes da música negra como James Brown lançavam tendências na forma de se vestir e se manifestar. Além das influências artísticas musicais, as fotos estampadas nas capas dos vinis imprimiam contextos, atitudes e estéticas das culturas negras e periféricas Norte americana. A musicalidade negra, as identidades étnicas e sociais, e os gostos estéticos fizeram da cultura “Black Music” um fenômeno de massas. Ela rompeu fronteiras no mundo inteiro, fomentando redes de circulação de produtos e informações que escapavam ao monopólio da indústria cultural (MAFFIOLETTI, 2010, p. 21).

Como podemos ver na citação acima, o fenômeno da música Black era também muito presente na capital do estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. No mesmo trabalho é citado o nome de uma das importantes equipes de baile da cidade de Pelotas, que era conhecida pelos protagonistas do movimento Black da capital, evidenciando que havia uma conexão e comunicação entre esses grupos nas diferentes cidades. A equipe citada é a Transa Negra (MAFFIOLETTI, 2010, p. 30), que também é presente na fala dos narradores durante as entrevistas de História Oral para a presente pesquisa.

A essa altura, é interessante pensar até que ponto o baile - ou os próprios clubes- eram somente diversão e lazer, já que se configuravam como um espaço onde a comunidade negra se reunia, criando assim seus próprios meios de sociabilidade e lazer, contendo traços identitários próprios, que ao mesmo tempo em que incluíam o negro, excluía o outro, ou seja, os brancos que muitas vezes discriminavam a população negra da cidade. Sendo assim, tais espaços acabam por se transformar em mais do que um mero clube ou festa, mas um local onde a liberdade poderia existir.

Não é somente em Pelotas que os clubes sociais negros tiveram grande importância como um centro de organização, representação e sociabilidade das comunidades afro-brasileiras.

Sonia Giacomini, em sua tese de doutorado que virou o livro “A alma da Festa” (GIACOMINI, 2006), pesquisou através de arquivos e entrevistas a trajetória do Renascença Clube, na cidade do Rio de Janeiro. Ao longo de suas fases este se assemelha com as características que encontramos nos clubes negros da cidade de Pelotas. É interessante analisar tal caso como parâmetro de comparação com a realidade local de Pelotas.

O Renascença Clube teve sua fase inicial na década de 1950, como sendo um clube social muito semelhante aos que já existiam na cidade do Rio de Janeiro, mas com o diferencial de ser fundado por uma classe média negra, desejosa de participar deste tipo de ambiente, mas impedida pela discriminação dos clubes existentes, que proibiam a existência de sócios negros.

Giacomini nos mostra que os fundadores do Clube Renascença, semelhantes aos pioneiros do Clube Fica Aí em Pelotas, poderiam ser considerados uma elite negra. Vindos da classe média e alta, muitos com educação superior, esses primeiros sócios criavam então seu próprio espaço.

A autora aponta uma segunda fase do Clube, onde o samba e os concursos de beleza são as principais atividades desenvolvidas, caracterizando então uma identidade própria do Renascença, diferenciado de outros clubes do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que este se insere dentro dessas atividades culturais que incluem outros setores da sociedade.

A terceira fase do Renascença destacada pela autora é quando os jovens, ao longo da década de 1960, começam a organizar festas de música Soul estadunidense, trazendo então alternativas musicais para o clube, até então muito focado no samba. Veremos que a música Soul foi muito importante para a conscientização, identidade e autoestima do negro nos Estados Unidos, bem como em outros países ao redor do mundo, em especial o negro na chamada diáspora africana.

Nessa fase Soul do Renascença era organizada a festa Noite do Shaft, inspirada no protagonista do filme Shaft, considerado um galã do cinema negro norte-americano. Uma festa voltada, de forma restrita, à comunidade negra, diferente das festas de samba, onde havia muita presença de brancos também. Na Noite do Shaft, a estética valorizada e desejada era a do próprio filme Shaft,

bem como as dos cantores e cantoras da música negra internacional, ou seja, o visual do Soul, e os cabelos crespos no estilo Black Power.

Um exemplo do que era a importância do Soul para a festa Noite do Shaft vemos nesse trecho:

O termo soul, ou movimento soul, é considerado pelos entrevistados aquele que melhor expressaria os valores da “alma negra” e do “orgulho negro” [...] Mas não é suficiente ser soul: é necessário, indispensável mesmo, anunciar essa condição através de sinais externos que permitam, de um lado, o reconhecimento pelos iguais, e de outro, a afirmação da especificidade junto aos diferentes. (GIACOMINI, 2006, p. 199).

É possível analisar então que a música Soul já era para os frequentadores do Clube Renascença, semelhante ao que o Rap viria a ser duas décadas mais tarde para os integrantes do movimento Hip Hop: mais do que música, um movimento maior, que envolve orgulho e resistência contra os preconceitos, seja pela cor da pele ou pela condição social, e seus adeptos fazem questão de diferenciar-se por meio de códigos externos: roupas, atitudes, cortes de cabelo, posição política.

4.1. Os Bailes Black em Pelotas

Voltando um pouco para Pelotas, é importante pensarmos em uma sucessão do movimento negro na cidade, percebendo, além do carnaval e dos clubes, também as equipes de festas Black como uma possível continuidade da organização e expressão da comunidade negra pelotense.

Além de ser importante pensarmos essa continuidade do movimento negro, é importante entender os bailes Black, porque neles é que vai se desenvolvendo e surgindo o movimento Hip Hop no Brasil, e também em Pelotas.

Nesta entrevista¹⁰ com Sandro Mesquita, um frequentador dos bailes Black de Pelotas e integrante do movimento Hip Hop e movimento negro na cidade, evidenciamos que essa visão faz parte, inclusive, do que defendem os próprios integrantes desses movimentos:

Tu tá fazendo isso (a pesquisa) no berço da cultura negra do Rio Grande do Sul e do Brasil né? Então quer dizer, é importante a gente falar sobre isso, e até acho que vou (toma o chimarrão até a bomba chiar), vou só abrir um parênteses: quando a gente fala dessa questão da cultura negra tá acontecendo na cidade de Pelotas ao mesmo tempo em que acontecia em São Paulo e no Rio de Janeiro, eu acho que é importante a gente dar essa referência da Frente Negra Pelotense, que a Frente Negra Pelotense era uma ramificação da Frente Negra Brasileira, então algumas pessoas quando fazem algumas pesquisas ficam impressionadas, como é que a cidade de Pelotas tinha tanta informação, tinha toda essa efervescência da cultura negra? É porque na verdade é uma relação muito estreita dos movimentos sociais negros, e quando a gente fala em movimentos sociais negros a gente tá falando da questão dos clubes sociais e da questão da musicalidade, não tem como fugir disso (Sandro Mesquita).

É interessante observar como o entrevistado destaca e compara a comunicação que existia entre o movimento negro pelotense da década de 1930, com a Frente Negra Pelotense, com outras cidades do Brasil, e de como esse tipo de comunicação ocorria entre os clubes sociais, e também as equipes de som, criando assim uma característica comum de comunicação e união entre esses movimentos sociais negros nos seus diferentes contextos, ao longo ao século XX.

Os bailes Black eram um espaço onde a comunidade negra urbana se reunia para um momento de lazer e sociabilidade, sendo muito importantes para seus frequentadores os tipos de relações que ali se davam:

E com o passar do tempo conheci as festas Black, as festas de Charme, e isso foi interessante, foi interessante porque na

¹⁰ Foram realizadas duas entrevistas em 2014, com Sandro Mesquita e Antônio Garcia, com objetivo de pesquisar o movimento Black em Pelotas. Essas entrevistas foram aproveitadas para o presente estudo. Entre 2014 e 2016 foram feitas entrevistas com Cesinha, Garcez, Pok Sombra, Guido, Ligado e Gagui, todos estes envolvidos com a cultura Hip Hop de Pelotas. Essas entrevistas foram planejadas e executadas para fazer parte desta dissertação.

verdade sabe, tu tá num lugar onde realmente tu gostava de estar? Onde tu dizia assim “era tudo que eu queria era tá aqui” (Sandro Mesquita).

As equipes de baile existiam em várias cidades do Brasil, com características semelhantes, e eram iniciativas espontâneas de pessoas interessadas em promover eventos ligados à música Black.

As equipes eram organizações autônomas de jovens e adultos que promoviam eventos e bailes, inicialmente de forma amadora para seu lazer, mas que aos poucos se profissionalizavam formando um circuito de circulação da informação de redes autossustentáveis na promoção da cultura local, fomentando a formação de grupos de MC's, Dançarinos e Dj's (MAFFIOLETTI, 2010, p. 24).

Foram muitas as equipes de baile Black em Pelotas ao longo da década de 1980-1990, e existia entre elas uma competição saudável. Para constar e deixar registrado, alguns nomes das grandes equipes de festa foram citados na entrevista com Sandro:

Autodidata, acho que quase todos os DJs são autodidatas, porque os caras gostam do barulho no ouvido, então eles vão lá e começam a juntar vinil, uma caixa de som aqui, um alto falante ali, um aparelho ali, daqui a pouco quando vê eles tavam com a equipe né? [...] Renatinho 8.6.0., Adão 4.6.0., Fred Equipe Envolvente, [...] era Transa Negra, Transa Som, e depois que terminou a Transa Negra que o Rudinei também fazia parte, ele montou a Laser Mix (Sandro Mesquita).

Em tempos onde a internet ainda não existia, e nem mesmo o CD era algo acessível, a música era escutada em estações de rádio onde, assim como nas casas das pessoas, eram reproduzidos discos de vinil. Nas festas Black eram também os discos de vinil e os toca-discos, manuseados pelos DJs, os responsáveis pelas músicas das festas, em sua maioria músicas internacionais, o que aumentava um pouco a dificuldade de se encontrar parte do material musical para os bailes, já que muita coisa tinha que ser importada.

Essa busca pela matéria prima dos bailes Black foi se tornando um verdadeiro elemento desse braço do movimento cultural negro: a equipe que possuía os melhores discos, e mais importante ainda, os discos mais exclusivos, seria a de maior sucesso. O importante nesse contexto era possuir aquele disco que outra equipe não tinha, formando assim o seu atrativo diferencial. “A rivalidade acontecia muito por causa dos discos né cara, porque muitas vezes a Transa Negra tinha um disco, ou a 4.6.0. lançava um disco, e todo mundo queria procurar aquele disco, todo mundo queria ter né?” (Entrevista Antônio Garcia, 31/01/2014).

Sobre isso vemos situação semelhante nos bailes do Rio de Janeiro da década de 1980, estudados por Vianna (1987). Além dos discos, outro fator importante para os baileiros daquela época era o “paredão de som”, constituído de dezenas de caixas de som, amplificadores, toca discos e sistema de luzes. Para que se adquirisse todo esse material, geralmente, ocorria uma parceria entre vários sócios, que juntando forças podiam investir em uma boa estrutura, para assim realizarem os bailes.

Os DJs dessa época não eram figuras tão centrais, não ficavam famosos ou tinham seus nomes tão reconhecidos, isso porque as equipes de som eram os atrativos, e o nome destas é que chamava o público para os eventos, não a fama individual de bom disc-jóquei de algum dos integrantes da equipe.

Existiam então disputas entre as equipes, e isso era algo recorrente também em Pelotas:

Quem gostava mesmo do som, eles iam pra festa pra dizer assim: “bah hoje tem duas discotecas”, e os caras iam pra ver qual vai ser a discoteca que vai colocar o melhor som. E aí quando começavam aquelas batalhas de som, batalhas de música, tu via aquela coisa assim: “tal discoteca boto tal som” [...] aquele som é diferente, como se falava, era som importado, legal, daqui a pouco a outra discoteca largava a mesma música mixada, tu escutava no início da música “pô a discoteca botou a mesma música que a outra botou”, e não era a mesma música, era mixada com uma batida diferente! (Sandro Mesquita).

Interessante notar esse elemento de disputa que ocorria entre as equipes de festas, discotecas e DJs, num sentido de uma batalha saudável, onde a competição, às vezes, podia parecer extrema, quando, por exemplo,

eram arrancados os rótulos dos discos para que DJs de equipes concorrentes não pudessem descobrir de que disco se tratava, mas isso ao mesmo tempo qualificava e aumentava a qualidade das equipes. Esse espírito de batalhar para que se descobrisse quem era o melhor estava presente também na dança, e havia grupos que se organizavam em torno de treinar os passos mais originais para que, no momento das festas Black, disputassem com outros grupos de dança e/ou indivíduos.

Pudemos ver, quando falamos especificamente da história do Hip Hop e de seus elementos, que o espírito competitivo e de superar o outro com um estilo mais original é uma de suas principais características, e esse espírito e clima de disputa saudável já germinava nas festas Black pelo Brasil, inclusive em Pelotas.

Sandro demonstra que além de ter vivido as grandes festas Black em Pelotas, tendo em sua memória muitas histórias dessa época, permite-se refletir e destacar aspectos de tal vivência para pensar a história do negro em Pelotas:

Existiu no final da década de 80, início da década de 90 toda essa história da Black music, da música negra pelotense, das festas Black, enfim, e que existia essas questões, pra quem gosta de analisar: a questão musical, que era a questão do Charme, da Black music não só internacional como nacional também, porque tinha muita coisa boa nacional que o pessoal rodava aqui nas festas, tinha a questão do vestuário e da moda que é muito importante a gente tá falando sobre isso, sempre foi diferenciada né? A maneira diferente como os negros se vestiam, como se produziam, e a busca por essa produção [...] e o final da década de 60, 70, o final da indústria e os negros na verdade sendo os primeiros a ser excluídos, pode se dizer assim, do mercado de trabalho, que aí virou o comércio que hoje é Pelotas (Sandro Mesquita).

Sandro, além de sua participação no movimento negro pelotense e seu conhecimento da história do negro na cidade e da Black music, fazendo com que ele seja um ótimo narrador para a presente pesquisa, vai mais além e também destaca os aspectos que ele considera importantes de serem analisados por pesquisadores, e que o próprio analisa, sem precisar esperar por intelectuais acadêmicos: a musicalidade negra, a moda e o jeito

de se vestir, a importância da aparência e o contexto do desenvolvimento econômico de Pelotas, que afeta diretamente a vida da comunidade negra e, conseqüentemente, sua produção cultural.

Sobre a estética negra das décadas de 1970-80 a influência vinha muito através das capas dos discos, já que era possível para quem possuía os discos estabelecer:

[...] contato com as fotos dos artistas da Black Music estampada nas capas de vinis dos grupos de Funk e Soul dos anos 70, os quais exaltavam suas negritudes através do visual carregado nas cores e o uso de penteados ao estilo “Black Power” com o cabelo crespo grande e volumoso, como uma expressão da autoafirmação do orgulho de ser negro (MAFFIOLETTI, 2010, p. 23).

Nesse contexto da condição econômica influenciando na produção cultural aparece como o diferencial, entre o final da década de 1980 e meados da década de 2010, quando a entrevista foi realizada, o modo de divulgação dos bailes, que se modificou bastante, principalmente, devido a dois fatores: a condição financeira dos indivíduos que promovem essas festas, e o desenvolvimento tecnológico, principalmente no setor de comunicação.

Se nos bailes da década de 80 temos a divulgação por cartazes e flyers, ou “mosquitinhos”, como o nosso narrador Sandro chama os panfletos de divulgação, vemos isso também nas festas da atualidade, mas agora o principal meio de mobilizar e reunir o público das festas Black é através da internet, sobretudo nas redes sociais. A divulgação pela internet é muito mais barata e atinge um maior público, suprimindo em parte a falta que faz um programa de rádio voltado à música Black, que existia na época das equipes de baile, como também destaca Sandro:

Na época os próprios donos de equipe tinham poder aquisitivo e sabiam da importância que o rádio tinha, então tinha esse fomento, de tu saber que tinha uma festa uma vez por mês, mas que toda semana tinha uma programação na rádio que rodava aquele som, e aquela música tá martelando na tua cabeça, e os cara divulgando: “Agora no dia tal, Black Pel” [...], e tinha sempre uma programação diferenciada nesse Black

Pel, ou eles sorteavam alguma coisa, ou tinha alguém de fora [...] Sampa Crew, que já é uma coisa mais pra cá né, mas tinha, o B. Jackson, me lembrei, era o B. Jackson que era o cara que imitava o Michael Jackson. Tinha concurso de James Brown, melhor imitador de James Brown, melhor imitador do Michael Jackson, concurso de dança, sorteios. (Sandro Mesquita).

Fica evidente aqui a condição financeira que as equipes possuíam: traziam atrações de fora da cidade, realizavam sorteios, possuíam programas em rádios comerciais. O público, que em grande maioria tinha nos bailes e nas rádios os meios de entrar em contato com o som Black, via as equipes como referência para o desenvolvimento de sua identidade musical. Eram as equipes que possuíam uma vasta discoteca, e o público acessava esse repertório sonoro nas festas e através dos programas de rádio.

No século XXI, já passamos pela fase do CD e do MP3, que ainda existem, assim como existem os discos de vinil, e ainda existem muitas outras opções de divulgação e acesso à música, como os sites de *streaming*, onde você escuta a música ou assiste o videoclipe sem ter que “adquiri-lo”, as milhares de rádios online e tradicionais, a televisão e a possibilidade de trocar ideias com pessoas de todo mundo através da internet.

Atualmente, a música está altamente acessível, não havendo mais sentido nas disputas que se tinham entre as equipes, correndo pelos discos mais exclusivos, já que através da internet todos compartilham música, gratuitamente ou a um preço acessível, podendo ser adquirida uma discografia inteira de um artista em questão de minutos ou até segundos. Sobre isso: “Depois daquela música rodar na festa, e tu conseguir catar ela na rádio, até tu realmente achar ela, é uma caminhada cara, não é hoje que é três, quatro ‘clique’” (Sandro Mesquita).

Mesmo assim há um encontro entre gerações nas festas de Charme e música Black que ainda ocorrem na cidade de Pelotas no século XXI:

Até por conta de hoje nós termos na cidade ai alguém que tá fazendo festa de Charme e que tá fazendo na verdade um

encontro de gerações. Hoje tu vê aquela geração, como o pessoal fala, “das antigas” né? Aquela geração “das antiga” que tá indo nas festas de Charme, mas tu vê uma geração nova chegando que curte, porque de repente foi uma coisa que de certa forma foi passada de pai pra filho né, [...] mas também tá chegando com uma nova safra de música de Charme que de repente o pessoal “das antiga” não conhece. (Sandro Mesquita).

Foi com a equipe Transa Negra, do produtor Rudinei Machado, que o nosso narrador Antônio Garcia travou seu primeiro contato com uma festa Black, na boate Xequê-Mate, localizada na rua Andrade Neves, no centro de Pelotas, e sua fala vem a confirmar e justificar o porquê de estarmos a discorrer sobre os bailes Black como pré-requisito para se falar em cultura Hip Hop: foi neles que muitos tiveram seus primeiros contatos com um ou mais dos elementos do Hip Hop. No caso de Antônio, podemos ver que a música que rodava nas festas da Transa Negra era em algum momento também o Rap estadunidense da década de 1980:

Ano de 87 conheci uma galera que fazia uns bailes em Pelotas, foi a minha primeira participação assim com baile Black, foi na antiga Xequê-Mate, Xequê-Mate ficava na Andrade Neves [...] o pessoal que fazia os bailes era o pessoal da Transa Negra, na época era o Rudinei Machado, o Tom Mix, aquela galera. Na primeira vez que eu fui no baile de arrancada eu já curti o som né, que era aquela pegada mais firme dos anos 80, Kurtis Blow, Kool Moe Dee, Grandmaster Flash, essas coisas assim, um estilo mais puxado pro Hip Hop (Antônio Garcia).

Antônio atua como DJ de música Black, mas sua especialidade não é tanto o Rap, sua preferência é pelo estilo conhecido como Charme, com o qual ele teve contato pela primeira vez através de um programa de rádio:

89 por aí eu comecei a curtir um outro estilo, que era o Charme, eu conheci através do programa Ritmos de Boate na antiga Rádio Mundial do Rio, pegava pela rádio AM. [...] conheci boa parte pelos Ritmos de Boate da Mundial [...] 89, 90 o Charme começou a entrar na cidade. [...] o cara precursor do movimento Charme na cidade de Pelotas é o Renatinho DJ [...] e o Rudinei Machado que trouxeram as músicas que marcaram aqui em Pelotas mesmo nos anos 90 [...] começaram a tocar

muito em Pelotas nas rádios e aí o Charme começou a pegar mesmo. (Antônio Garcia).

Tanto Sandro Mesquita quanto Antônio Garcia citaram, em suas narrativas, a importância das rádios para o fortalecimento da cena Black em Pelotas. Ambos citam a Rádio RCC, que depois virou a Rádio Alfa, como as duas emissoras que possuíam programas voltados à música Black, que ajudavam na disseminação do estilo e também na divulgação dos eventos. Ambas as rádios eram comerciais, o que sinaliza uma necessidade de poder aquisitivo para que esses programas se mantivessem no ar, tendo audiência e patrocinadores, e os produtores de eventos Black tinham condição na época de manter os programas. Também é presente na fala de ambos, o entendimento de que se houvesse espaço em alguma rádio comercial da cidade para a música Black, talvez o movimento e as festas ainda tivessem a abrangência que tinham na época de seu apogeu:

Hoje em Pelotas é difícil da gente fazer uma festa Black para 500 pessoas, eu cheguei a pegar em Pelotas no ginásio do Paulista ou na Agremiação, no Teatro Avenida, com no mínimo de 4.000 pessoas [...] e teve festas em dois locais ao mesmo tempo, como Teatro Avenida e também Agremiação, no mesmo dia, com média de 3.000 pessoas em cada baile, o movimento Black em Pelotas era muito grande naquela época [...] infelizmente eu acho que um pouco disso tudo que caiu, que deixou a Black music cair, foi as rádios não abrirem espaço, as rádios comerciais não abrirem espaço pra Black music, nessa época tinham três programas de rádio na Rádio Alfa, não era Rádio Alfa ainda, era Rádio RCC (Antônio Garcia).

Antônio iniciou como DJ em aniversários de amigos, conhecido por ser um colecionador de vinil era convidado para embalar essas pequenas festas em casa, ainda com a idade de 15 anos. Juntamente de um primo, que possuía um aparelho de som “três em um”, comprava discos e tocavam juntos nos aniversários, cada um com seu aparelho “três em um”, e os utilizavam ao mesmo tempo, alternadamente, para que a música nunca parasse. Antônio destaca que em fins dos anos 1980 era muito difícil ser um DJ em Pelotas, a aparelhagem era precária, e os discos eram difíceis de conseguir, principalmente os importados. Na década de 1990, com a maior popularização do CD, ficou mais fácil de conseguir mais material.

É possível perceber que a música Black anda junto com a tecnologia, e dela depende para se desenvolver. Seja pela questão das aparelhagens de DJ, a busca pelo vinil ou CD importado, a necessidade e importância dos meios de comunicação como o rádio para a divulgação de suas atividades, o auxílio das tecnologias de mídia e comunicação que era indispensável.

Antônio considera que seu início mais sério como DJ se deu no ano de 1997, quando um amigo lhe convida para discotecar em um programa da Rádio Alfa FM:

Até que um amigo meu conseguiu um horário na Rádio Alfa na época, que foi o Valdir, DJ Valdir, que tinha o programa Black Balanço [...] ia todos os sábados das 7 às 8 da noite, todo sábado, e aí eu já tinha um grande acervo, né cara, tinha um acervo de música assim, e ele também tinha, ele me convidou e a gente foi [...] e a audiência tava ficando legal do programa e aí ele resolve fazer uma equipe, a equipe Black Balanço. (Antônio Garcia).

A equipe Black Balanço não durou muito tempo, mas serviu como um pontapé inicial para que Antônio levasse um pouco mais a sério sua carreira como DJ, já que foi a primeira vez que teve contato direto com a rádio, muito importante para o movimento Black na época, e também quando começou a produzir suas primeiras festas dentro de uma equipe.

Em sua fala podemos ver que ele atribui, dentro do movimento da música Black, diferenças entre as equipes, no que toca ao estilo musical que era veiculado durante as festas:

Conheci o Renatinho nos anos 80, na época ele era da Transa Negra [...] ele implantou o Charme em Pelotas, ele foi o precursor do movimento [...] enquanto as outras equipes tavam tocando Hip Hop, Rap nacional, Rap americano, o Renatinho já tava tocando Charme, o Painele 8.6.0. era a única equipe que tocava o Charme em Pelotas [...] as outras misturavam tudo, tocava um pouco de Charme, um pouco de Hip Hop, um pouco de Rap nacional, a 4.6.0. do DJA mesmo a maioria era voltado pro Rap nacional, um pouco pro Charme mas a maioria era Rap nacional, o Renatinho já era mais conservador. (Antônio Garcia)

Novamente percebemos dentro dessas equipes de som uma mistura de várias sonoridades da música negra: o Rap, do Brasil e dos Estados Unidos, o Charme, e, em alguns momentos, o reggae. O que chama atenção mais uma vez é como já rodava a música Rap nessas festas, mesmo que não necessariamente conectado ao movimento Hip Hop.

Antônio vive desde fins da década de 1980 a trajetória da Black Music em Pelotas, que já passou por muitos altos e baixos de movimentação.

Anos 90 o Charme deu uma parada porque entrou a febre do samba [...] 90 e 91 foi o ano chave assim do Charme, foi aonde saiu as melhores músicas, os maiores clássicos saíram nos anos de 89 e 90. No ano de 92, 93, 94, o Charme deu uma parada total. [...]. Entrou a febre do pagode com Só Pra Contrariar, Raça Negra e tomou conta de tudo, então o pessoal não acreditava mais que o Charme ia voltar. [...] Em 94 abriu o B52 de novo, era Boate Gota D'água e tinha fechado, aí em 94 DJ Fred e DJ Beto Biônico abriram o B. Na frente tinha uma pista de Black e no fundo tinha uma pista de pagode, e aí o pessoal começou a ir (Antônio Garcia).

Antônio considera que a migração do público das festas Black para o samba e pagode foi um dos fatores que geraram a diminuição do espaço em rádios comerciais, o enfraquecimento do movimento Black e do estilo Charme na cidade. Interessante ver que tanto o Charme quanto o Rap tiveram acolhimento na casa de festas B52, citada, por muitos integrantes do movimento Hip Hop, como um local importante, muito frequentado ao longo da década de 1990.

Em matéria de 1994 do jornal pelotense Diário da Manhã, disponível nos anexos da dissertação de Carlos Cogoy, podemos ver uma alusão à boate B52:

A faixa etária oscila entre 13 e 25 anos. Adolescentes negros oriundos da periferia urbana. Provenientes de bairros como Fragata, Areal, Simões Lopes, Pestano e Arco-Íris, encontram-se nos domingos à noite para festas na casa "B-52". Reunidos para dançar e cantar "rap" driblam o cotidiano marcado pela discriminação (COGOY, 2015, p. 110).

O B52 encerra suas atividades no ano de 2000, quando novamente as festas Black diminuem em Pelotas. A volta dos bailes ocorre com Antônio como DJ: “O Charme deu uma parada de novo, de 2000 até 2002, 2003, mais três anos parado. [...] A gente começou a fazer uma outra festa que era a Black Chic, o mesmo nome que tamo usando agora só que era no Clube Cultural Fica Aí”. Percebe-se mais uma vez como os clubes sociais negros abrem espaço e andam junto com as manifestações da musicalidade negra.

Questionado sobre o papel da internet, Antônio destaca que facilitou muito para o DJ, que toca com *softwares* próprios para discotecagem e mixagem, ressaltando mais uma vez que a tecnologia é aliada dos DJs e está intimamente relacionada ao desenvolvimento da Black music, e que também facilitou muito para se conseguir um acervo de músicas, mas também mudou a relação com o público:

Anos 80 e anos 90 tu queria curtir uma música, não tinha internet, tu tinha que ir no baile pra curtir. Tu sabia que eu tinha aquele som, tu ia ir no baile pra curtir aquele som. [...] Hoje em dia não, basta tu saber o nome da música tu baixa na internet, escuta em casa, se tu não quiser ir no baile tu não vai. Ai é que começou a mudança. Por um lado que foi bom é que a gente começou a pegar muita coisa boa, muita coisa que rola lá em cima. (Antônio Garcia).

Com todo esse tempo de Black music, Antônio pôde nos dizer qual foi o melhor momento para o movimento na cidade:

[...] eu curti o auge do movimento Charme em Pelotas, que foi 89, 90 e 91, as melhores músicas, os lançamentos que tavam rolando na Europa, Estados Unidos, tavam tocando aqui, graças ao Rudinei Machado, porque ele foi o cara que trazia os discos. Então, por isso que eu te falo que a internet por um lado ela foi boa, por outro ela estragou. Naquela época não existia internet, então assim, tem festa da Laser Mix hoje, eu quero curtir Soul 2 Soul, curtir Ruby Turner, Climax, eu quero curtir isso ai, eu sou obrigado a ir no baile [...] depois que veio a internet não [...] desvalorizou muito (Antônio Garcia).

Apesar das maiores festas terem ocorrido no fim da década de 1980 e início de 1990, Antônio considera que na atualidade ele vive sua melhor fase enquanto DJ, já que possui uma rádio *online*, um equipamento melhor para

discotecar, que hoje em dia é mais fácil de conseguir, bem como seu acervo que foi complementado graças a muito material que é disponibilizado na internet.

Quanto à diminuição da cena Black em Pelotas, Sandro destaca, em vários pontos de sua narrativa, a relação da situação econômica da cidade com o desenvolvimento dos bailes Black, e como isso influenciou na ascensão e queda das equipes:

Quando começa a surgir o Rap, e essa é uma relação que eu faço, bem no final do ápice do desenvolvimento econômico na cidade de Pelotas [...] ai vai terminando os guetos negros, que na verdade são as instituições negras, os clubes, eles vão terminando, as festas Black elas vão terminando, quer dizer, discotecas, organizadores, produtores, aquele pessoal que fazia, já não tinha mais aquele poder aquisitivo pra bancar as festas, pra fazer as festas, e as pessoas que iam já não tinham também aquele poder aquisitivo. [...] um cara que teve uma visão empreendedora [...] eu cantava com um camarada, e eu nunca me esqueço, era o Som da Pedalada 99, onde o cara de uma equipe de som, que já tava tendo uma visão empreendedora, era festa Black mas ele viu a possibilidade do Rap. [...] quando ele viu que na verdade até por conta de algumas festas de Rap ter atos inadequados de alguns indivíduos e aquela coisa do estigma mesmo de pegar aquele rótulo “ah o Rap é isso, o Rap é o crime, ah festa de Rap só dá briga” [...] e foi ganhando mais espaço o samba e o pagode, e esse mesmo cara que teve essa visão de nos dar espaço teve a visão também de empreender pro lado do samba. [...] e tem “neguinho” que gostava ou gosta de Charme e gosta de Rap, mas gosta de festa, e festa de Rap e charme não tinha mais, só tinha festa de pagode, então os “nego” começaram a ir tudo pro pagode (Sandro Mesquita).

Tanto Sandro Mesquita quanto Antônio Garcia citam o movimento migratório de muitos dos frequentadores dos bailes de Charme e música Black para o samba e pagode, sendo muito provável que o produtor da citação acima, que também migra para esse estilo, seja Rudinei Machado, que continua trabalhando em rádio com música negra, mas com um programa exclusivo para o samba: o Sambalanço, que ficou por muitos anos na Rádio Alfa FM, e após o fechamento da emissora migrou para a Rádio Alegria FM, uma das maiores rádios comerciais de Pelotas.

É interessante ressaltar que em Pelotas os vários estilos musicais coexistem, e dentro da música negra o Rap, o Charme, o Samba e o Reggae, entre músicas nacionais e internacionais, eram presentes nas festas Black. Iniciativas individuais vão gerando eventos e movimentos mais específicos de cada gênero.

4.2. Hip Hop em Pelotas

Em Pelotas, assim como em outras cidades no Brasil, as origens do movimento Hip Hop residem nos bailes Black, onde pouco a pouco começa a brotar a música Rap, dividindo espaço com a música Disco, o Funk norte-americano, a música Soul e o R&B. “Será por meio dos bailes que o Hip Hop ganhará corpo no Brasil”, nos diz Félix (FÉLIX, 2005, p. 61).

Os primeiros Raps de sucesso, como enfatiza Teperman, nasceram do casamento de rimas com a releitura de algum sucesso da música negra:

A base musical de “Rapper’s Delight” foi inspirada no hit da música disco “Good Times”, do grupo Chic. [...] Sylvia Robinson queria usar “Good Times” como base para seu Rap. Para isso, pediu a um baixista e um baterista que tocassem o groove de “Good times” durante quinze minutos. Ou seja, simulou mecanicamente um sample, que se tornou a base para “Rapper’s Delight” (TEPERMAN, 2015, p. 22).

“Rappers Delight”, do grupo Sugarhill Gang, foi o primeiro Rap a ser gravado em disco e obter algum sucesso comercial, no ano de 1979. Ficou também conhecido no Brasil por conta de uma versão em português feita pelo comediante Míele, e intitulada “Melô do Tagarela”. Como a sonoridade desses primeiros Raps era justamente a mesma que era veiculada nos bailes Black do Brasil, eles também começaram a ser tocados nesses eventos.

Além disso, também havia o elemento da dança, que era central nos bailes Black, tornando-os um terreno receptivo também às equipes de dança inspiradas no estilo do break.

Jair Brown, pioneiro do Hip Hop pelotense, conta como foi vivenciar esse momento embrionário do movimento:

A descoberta do Hip Hop aconteceu aos catorze anos. Em casa, assistindo tevê, vi um grupo de dança “break” num programa de auditório. Achei legal e passei a treinar em casa, também no campo com os guris. Dançando na esquina, fui evoluindo e, aos dezesseis anos, passei a integrar o grupo “Dragões do Break”. Dançávamos em festas no Paulista, Agremiação, promoções do Transasom, Apollo Som, discoteca 460. Na dança de rua, acompanhei o começo do Hip Hop em Pelotas. Era o fim dos anos oitenta e começo dos noventa. E houve grupos como “Funk Express e Mc Mabeiker”, MC Serginho e Movimento de Rua. Com Efex, Ony, Reginaldo e DJ Flávio, integrei o grupo “Inimigo Público”. Lembro que, assistindo várias vezes o filme “Beat Street”, aprendi a fazer o movimento “Moinho de Vento”. Fui o primeiro a dominar essa habilidade gestual. (COGOY, 2015, p.101-102)

No relato de Jair Brown, as primeiras manifestações do movimento ocorrem em fins da década de 1980, início de 90. É difícil precisar o ano exato do surgimento do Hip Hop em sua versão pelotense, principalmente por conta de sua formação espontânea, paulatinamente surgindo, organizando-se, tomando consciência de si.

Os registros históricos do Hip Hop são um dos desafios para os pesquisadores de tal tema, já que grande parte desse material não se encontra em algum arquivo organizado sistematicamente, mas em acervos pessoais, geralmente dos próprios indivíduos envolvidos com essa história, ou então fãs incondicionais do estilo. Para se reunir informações acerca do Hip Hop é necessário um esforço de garimpar, em diferentes locais, documentação esparsa, e a partir daí buscar um sentido para que a documentação sirva de base para a reconstituição histórica do movimento.

A partir da imersão no campo-tema, identificamos a diversidade de modos de dizer sobre as origens e o desenvolvimento dos elementos. Atribuímos tal diversidade ao fato de que se trata de uma experiência social coletiva, com pouco registro por parte dos atores envolvidos diretamente na cena, o que gera múltiplas versões. Em meio a essa diversidade, nossa opção foi contar a história a partir dos traços relevantes para nossos informantes (MENEZES; COSTA, 2010, p.458).

Essa é uma realidade verificada tanto no esforço de pesquisadores que buscam informações sobre as origens sociais do Hip Hop no mundo quanto em pesquisadores do mesmo movimento em Pelotas. Cogoy constata isso ao realizar sua pesquisa sobre o Hip Hop pelotense:

Nos “Anexos” da pesquisa constam alguns dos trabalhos, realizados entre 1994 e 2015. Além de dialogar com questões conceituais da pesquisa, o material também documenta etapas pontuais em duas décadas do Hip Hop pelotense. Não se trata de abordagem completa, mas conjunto de recortes sem a pretensão historiográfica. O que gostaria é que essas matérias – mais de uma centena no meu acervo –, e muitas vezes requisitadas por Rappers, DJs, grafiteiros e dançarinos de diferentes gerações, estimulassem o empenho pela organização da trajetória histórica do movimento (COGOY, 2015, p.15).

Os trabalhos que Cogoy se refere na citação acima são várias matérias do jornal Diário da Manhã, que o autor, que também é jornalista, publica desde 1994, sendo seu próprio trabalho de cobertura e acompanhamento do Hip Hop em Pelotas uma fonte valiosa para a reconstituição histórica deste. Muitas dessas matérias estão disponíveis nos anexos da dissertação de Cogoy (2015), e foram utilizadas ao longo do presente trabalho.

Como o autor bem destaca, não há um histórico da trajetória do movimento em Pelotas, organizado como uma linha do tempo contendo dados como o nome de grupos, associações, eventos, shows, episódios importantes, negociações com poder público, programas de rádio e TV, pessoas que foram importantes para o desenvolvimento do Hip Hop em Pelotas, entre outras características.

Certas fontes que são valiosas para obter esses tipos de dados são os cartazes e ingressos de eventos, por exemplo, que raramente são preservados por se tratarem de material de divulgação.

Outra questão complicada é que nem todos os sujeitos envolvidos com uma ou mais manifestações referentes aos quatro elementos do Hip Hop estão necessariamente unidos, associados, ou mesmo se conhecem ou reconhecem como parte de uma mesma iniciativa. Tal fato levanta uma questão interessante: afinal o Hip Hop pode ser considerado mesmo um movimento?

Ou ainda que seja um movimento, há coesão e união entre os praticantes dos quatro elementos que dele fazem parte? Por ora fiquemos com essa reflexão em mente.

Em Pelotas, o Jornal Diário da Manhã vem sendo um veículo de divulgação e, por consequência, de registro da cena Hip Hop na cidade. Carlos Cogoy é um dos responsáveis por manter sempre um diálogo com os protagonistas pelotenses dessa cena, tendo realizado sua primeira matéria sobre o tema no ano de 1994, seguindo até os dias de hoje sempre atento aos passos do movimento. Sendo assim, uma das fontes para discussão do Hip Hop em Pelotas é um jornal diário.

A semelhança interessante que se dá entre Carlos Cogoy e Hermano Vianna é que ambos os autores trabalham na área do jornalismo e ao mesmo tempo produzem dissertações acerca do Hip Hop, cada qual em seu tempo e espaço geográfico específicos: Cogoy em Pelotas, registrando a cena local dos anos 1990 até o presente; Vianna no Rio de Janeiro, registrando também a cena local, mas que se torna nacional por conta de sua ampla divulgação e influência, tendo sido referência por sua dissertação publicada em 1987 sobre os bailes do Rio de Janeiro.

A mídia, no entanto, nem sempre esteve atenta aos passos da música Black no Brasil, e no trabalho etnográfico de Hermano Vianna, pioneiro na pesquisa acadêmica sobre os movimentos Funk e Hip Hop no Brasil, já é evidenciada essa situação, na cidade do Rio de Janeiro:

[...] escrevi um pequeno artigo para o Jornal do Brasil falando da música negra internacional e sua influência no carnaval de Salvador e nos subúrbios cariocas. Era a primeira vez (depois que os jornais fizeram alarde em torno do fenômeno Black Rio, em 76), que alguém escrevia na imprensa sobre essas numerosas e gigantescas festas suburbanas em sua nova fase hip hop. Outros artigos, que seguiram ao meu, chegaram a se referir ao baile funk da Estácio de Sá como minha “descoberta”. Esse termo denuncia a relação que a grande imprensa do Rio mantém com os subúrbios, considerados sempre um território inexplorado, selvagem, onde um antropólogo pode descobrir “tribos” desconhecidas, como se estivesse na Floresta Amazônica (VIANNA, 1987, p. 4).

Esse desconhecimento por muito tempo da mídia para com os bailes Black evidencia tanto a falta de interesse dos veículos de comunicação em

discutir ou divulgar a cultura produzida e consumida nas periferias da cidade, sobretudo pelas populações de maioria negra e/ou pobre, quanto mostra a independência que tais eventos e movimentações culturais possuíam em sua organização interna, não necessitando de apoio dos grandes veículos de comunicação, ou de organizações governamentais.

A relação do movimento Hip Hop e da música Rap no Brasil com os grandes veículos de comunicação foi sempre permeada por tensões, pelo menos desde meados da década de 1990. Tal tensão não é tão presente nas ações dos ativistas e artistas de Pelotas, por se tratar de uma cidade do interior e longe dos holofotes da mídia de massa brasileira. No entanto, é possível verificar na fala dos integrantes do Hip Hop na cidade uma preocupação em ver o Rap e os outros elementos expostos na mídia com seus valores distorcidos, ou modificando seu discurso para poder obter “íbope” nesses espaços.

Após um panorama das fontes documentais para se pesquisar o Hip Hop em Pelotas, vamos discutir um pouco da sua trajetória, a partir da bibliografia acadêmica já existente sobre o tema.

O Hip Hop é várias coisas ao mesmo tempo, e diferentes autores o interpretaram de formas diversas. Cogoy (2015) aponta para a necessidade de encarar o Hip Hop pelotense como um movimento social, linha interpretativa pela qual o autor segue, juntamente com a análise do seu potencial educativo.

Em sintonia com São Paulo, onde o Hip Hop da década de 1990 começa a se organizar em torno de “posses”, e também bastante semelhante ao exemplo da Universal Zulu Nation, organização criada por Afrika Bambaataa que trabalhava com a ideia dos quatro elementos como ferramentas de trabalho social, em Pelotas os ativistas do Hip Hop almejavam se organizar para atuar ao mesmo tempo como artistas e interventores sociais.

“O grupo não considera que haja movimento hip hop em Pelotas, mas apenas os Rappers” (COGOY, 2015, p. 110). Essa citação, fragmento de matéria de jornal de 1994, mostra como na década de 1990 o Hip Hop pelotense ainda engatinhava, até mesmo os próprios rappers consideravam ainda não existir realmente um movimento efetivo na cidade.

Carlos Cogoy conta que sua primeira matéria sobre Hip Hop no jornal Diário da Manhã foi em 1994, em uma reunião para criação de uma posse de Hip Hop em Pelotas, ocorrida no bairro Simões Lopes, mais especificamente

no Castelo Simões Lopes, prédio histórico da cidade de propriedade da prefeitura. Dessa época até os dias de hoje, muitas reuniões foram convocadas com o intuito de organizar os integrantes do Hip Hop, os interessados, os que já se expressavam ou trabalhavam com algum dos elementos, mas de maneira isolada, a unirem forças. Sobre a reunião:

A “posse” seria como associação, instância coletiva para deliberar ações e programar estratégias. Entre as inúmeras descobertas naquela tarde, a realidade de humildade e pobreza daqueles grupos. Um dos entrevistados era guardador de veículos –*flanelinha* –, outro trabalhava como entregador de refrigerantes. Em destaque, a presença de grupo formado por mulheres. [...] como aqueles grupos conseguiram, com baixa escolaridade e poucas informações, desenvolver a perspicácia da crítica acerca do cotidiano. Foi na escola? Nalguma rádio? Ou através do ritmo que, clandestinamente a restrições do mercado regado pela grande mídia, expandiu-se pelo País numa resistência de quilombo fortalecido pela tecnologia? Aquela ‘posse’ não foi organizada. Mas o Hip Hop prosseguiu vivo, educando, provocando (COGOY, 2015, p.23-24).

Além da busca pela união, com intuito de integrar os quatro elementos do Hip Hop na cidade, foi se tomando consciência de que se organizando em grupo era possível exigir, enquanto coletivo organizado, apoio do poder público, principalmente municipal, para a realização de mais atividades sociais e artísticas.

Na passagem da citação acima, podemos perceber como era o perfil de muitos dos envolvidos com o Hip Hop pelotense na década de 1990: em sua maioria jovens trabalhadores, com baixa escolaridade e advindos dos bairros populares da periferia da cidade, a maioria negros ou negras, desejosos de se organizarem em torno da linguagem que lhes era comum: o Hip Hop.

Também podemos perceber a importância que tem a tecnologia para o acesso aos materiais culturais do Hip Hop. Algo que não se aprendia na escola, mas que estava nos discos, em algumas rádios, mas principalmente no aprendizado que se dava na rua, um ajudando o outro, aprendendo enquanto se fazia, fazendo enquanto se aprendia.

Através de CDs, DVDs, zines – publicações artesanais –, redes sociais e apresentações em diferentes promoções, os grupos comunicam-se publicamente. Os admiradores empolgam-se, os conservadores repudiam. Mas algo resiste, mantém-se, uma prática que pode ser considerada educativa. Será também

conscientizadora? O Hip Hop pode ser tragado pela “indústria cultural”? (COGOY, 2015, p.29-30)

É interessante pensar a origem do Hip Hop como uma manifestação cultural que se desenvolve nas ruas: a dança feita nas calçadas pelos breakers em cima de papelões que possibilitavam o deslizar das pernas; as festas de bloco (block partys), que eram festas de rua comandadas pelos DJs com dois toca-discos interligados por um mixer e animadas pelos improvisos de rima dos MCs; a arte dos grafiteiros, que se dá naturalmente nas ruas, nos muros e demais superfícies do cenário urbano.

Todas essas manifestações em conjunto, visando o ideal de paz, amor, união e diversão (peace, love, unity and having fun), originalmente propagado pela Universal Zulu Nation, foram se tornando cada vez mais uma ferramenta útil de expressão e linguagem de transformação/contestação social. Ao mesmo tempo a indústria cultural percebeu o potencial de mercado que havia nas expressões artísticas do Hip Hop. Essa via dupla de arte contestatória e produto cultural de mercado é uma realidade que se verifica até os dias de hoje, Teperman nos explica:

Muito antes que o Rap se tornasse um dos gêneros musicais mais lucrativos no mercado fonográfico norte-americano, a relação entre cultura e mercado já gerava em alguns Rappers um sentimento de ambiguidade. Ao mesmo tempo em que o mercado possibilitava a disseminação de elementos que eles reconheciam como legítimos e desejáveis, havia o temor, justificado, de que se perdesse o controle sobre a produção de significados. (TEPERMAN, 2015, p. 26)

Tal atitude de desconfiança com o mercado e, no Brasil principalmente, com os meios de comunicação de massa, como a televisão, atravessa a história do Hip Hop mundial. Será discutido esse aspecto mais a frente nas entrevistas realizadas com os sujeitos protagonistas do movimento na cidade de Pelotas. Na citação acima, Teperman está referindo-se aos primeiros Rappers estadunidenses, mas essa foi uma preocupação verificada no contexto brasileiro e também pelotense. A primeira reunião para formar um coletivo, realizada no bairro Simões Lopes nos idos de 1994, mostra o intuito

de se obter uma transformação da realidade, não apenas uma associação para desenvolvimento de atividades artísticas buscando alguma fama ou dinheiro.

Dos passos de dança inspirados no filme “Beat Street - A loucura do ritmo” - de 1984, até o esforço de organização do movimento, simbolizado por aquela reunião registrada pela matéria no jornal Diário da Manhã em 1994, passaram-se dez anos. No contexto brasileiro, o principal grupo de Rap do país, o Racionais Mcs, já vinha ganhando certa projeção nacional, já com sua posição de grupo politizado e posicionado a favor do movimento negro e da periferia, discurso que influenciaria a produção da música Rap e a orientação do movimento Hip Hop durante a década de 1990.

Ainda na matéria sobre a reunião no castelo Simões Lopes, podemos ver algumas considerações dos Rappers acerca do que eles acreditavam ser uma postura correta dos artistas do segmento:

A turma distingue os Rappers autênticos dos oportunistas. Sampa Crew tornou-se comercial, interessado em ganhar dinheiro. Gabriel Pensador, embora não viva no dia-a-dia o que diz nas letras, é considerado como alguém que contribui para despertar o interesse da mídia e do mercado fonográfico. (COGOY, 2015, p. 110)

Podemos observar alguns posicionamentos que podem parecer ambíguos, por representarem uma linha tênue de negociação dentro do universo do Hip Hop quando o assunto é relação com o mercado fonográfico, com o dinheiro, com a fama, com a ida aos meios de comunicação tradicionais. Referindo-se aos dois artistas do Rap, que já em 1994 possuíam relevância nacional, os Rappers pelotenses questionam a legitimidade dentro do movimento, baseados na pretensão de obter benefícios econômicos- caso do grupo Sampa Crew- e na origem social do Rapper Gabriel, o Pensador, destoante do perfil da maioria dos Rappers, visto que era branco, de classe média e teve acesso ao ensino superior, por isso não vivia a realidade abordada em suas letras, praticamente um pré-requisito para que um Mc seja considerado legítimo, ou como são comumente chamados “de verdade” ou simplesmente “real”, adjetivos muito importantes dentro do Hip Hop. Apesar

disso, é levada em conta a importância de Pensador por chamar atenção dos meios de comunicação para o gênero Rap, ao mesmo tempo em que a participação e circulação nesses meios não são bem vistas pelos integrantes.

Esses dois aspectos do Hip Hop brasileiro citados acima (a importância de viver a realidade das letras de rap e a relação dupla com os meios de comunicação) são muito importantes para compreender muitos dos posicionamentos dos indivíduos desse movimento.

5. O movimento Hip Hop pelotense por ele mesmo: a construção de narrativas

Foram realizadas seis entrevistas de História Oral, com durações que variavam de uma hora até uma hora e quarenta e dois minutos, com indivíduos de diferentes idades do Hip Hop pelotense. Foram eles: Leandro Toranca Fagundes- “Guido”, 35 anos; Otoniel Medeiros Coimbra Júnior- “Ligado Branco Radical”, 40 anos; Tiago da Costa Moura- “Gagui”, 33 anos; Cesar Brisolará, “Cesinha”, 30 anos; Cícero Garcez Ribeiro, “Dirty Lion”, 27 anos; Luís Sérgio Jaekel- “Pok Sombra”, 27 anos.

Ligado Branco Radical é o mais velho dos entrevistados, começou a cantar rap no ano de 1990 e acompanha o movimento Hip Hop na cidade praticamente desde o seu início. Guido, Cesinha e Gagui envolveram-se com o Hip Hop na segunda metade da década de 90, sendo considerados de uma geração intermediária chegam depois de sujeitos como Ligado, que é a primeira geração, mas antes ainda da geração do século XXI. Guido e Gagui cantam rap, já Cesinha atuou como militante do movimento e também organizador de eventos. Garcez e Pok Sombra começam a fazer rap no ano de 2004 e, diferente da geração intermediária, trazem maiores diferenças em comparação com a velha escola do Hip Hop pelotense.

Esses critérios de idade dos participantes, juntamente com sua relevância para o movimento, foram o que determinaram a escolha dos entrevistados. Também foi levado em conta se os entrevistados haviam participado do movimento Hip Hop no contexto pelotense, independente das atividades que realizaram dentro desse ativismo/envolvimento.

Os critérios para selecionar quais seriam os temas inclusos nas perguntas que gerariam um maior debate e, possivelmente, diferentes posições dos entrevistados, foram escolhidos de acordo com o próprio conhecimento do autor sobre o assunto. Essa percepção, de quais discursos eram contrastantes entre os sujeitos do Hip Hop, veio de conversas com amigos ao longo dos anos, e do que é exposto por vezes nas letras de rap ou é debatido através da

internet. Em suma, vem do próprio contato empírico com o grupo social investigado, além do conhecimento bibliográfico da história do Hip Hop.

Além dos pontos de discussão instigados pelas questões propostas nas entrevistas de História Oral, foram também expostos, primeiramente, muitos casos, nomes, pessoas, eventos relacionados à história do Hip Hop em Pelotas, como maneira de deixar registrada uma parte dessa trajetória.

Quem leu o texto até aqui pôde perceber o quanto o movimento Hip Hop e a mídia, isto é, os meios de comunicação de massa, já tiveram atritos, e que a relação estabelecida por eles é sempre pautada por negociações, polêmicas e desconfianças.

Uma das questões direcionadas a todos os entrevistados foi a visão deles a respeito da relação do Hip Hop com a mídia, sua aparição em meios de comunicação de massa e a conseqüente midiaticização de suas manifestações culturais.

Seguindo na lógica de investigar quais são os locais de inserção social do Hip Hop, que os narradores acreditavam serem os mais coerentes com a característica do movimento e com suas aspirações, também foi questionada a relação do Hip Hop com a política, de acordo com o entendimento de política partidária, política enquanto ato político dentro do quadro social, e também outras concepções de política que os entrevistados expuseram durante o diálogo.

Outra questão, que foi reconhecida como ponto de debates e discussões, foi a posição do movimento Hip Hop em relação às drogas na sociedade. Por ser um movimento cultural e social, preocupado em discutir os problemas da sociedade e, principalmente, os problemas das periferias brasileiras, a questão das drogas aparece como preocupação do movimento, enquanto movimento social, e também um tema abordado em diversas letras de rap. Longe de querer associar o Hip Hop e seus adeptos ao uso de drogas, o intuito é reconhecer o que elas representam na sociedade, enquanto realidade, um problema social e uma questão que envolve tanto os indivíduos quanto as organizações, e o próprio Estado. Nesse sentido, como deve se posicionar o movimento e seus adeptos perante a sociedade e, principalmente, a juventude?

Ao invés de separar por narrativas, as entrevistas serão apresentadas de acordo com as temáticas abordadas em cada uma delas, buscando integrar as falas de cada um dos narradores.

5.1. Um pouco da história do Hip Hop em Pelotas, pela memória de seus participantes.

Um dos pressupostos desta pesquisa foi que havia aspectos discordantes dentro do movimento Hip Hop, até pelo fato deste ser multifacetado, e muitas vezes ressignificado por diferentes grupos sociais. Dentro do movimento, as expressões “nova escola” e “velha escola”, do inglês *old school* e *new school*, são usadas para designar as diferentes gerações, de diferentes fases do movimento. No Brasil, em geral, o Hip Hop de fins da década de 1980 e da década de 1990 é considerado velha escola, ao passo que a geração da década de 2000 e 2010 é considerada nova escola.

Apesar de a expressão ser utilizada pelos próprios participantes do grupo, ela não é unânime, o que acaba gerando também certo debate. Alguns acreditam que classificar os mais velhos e mais novos em velha ou nova escola acaba gerando uma divisão no movimento, o que não é benéfico. No entanto, existem os que defendem e até usam o termo com orgulho, mas ressaltando que deve existir o respeito e o diálogo entre as diferentes gerações, ou entre a nova e velha escola: “Acredito, eu sou velha escola, eu falo, ponho nos meus discos, falo nas minhas músicas, eu acredito, tem a velha escola, tem nova escola.” (Ligado).

Apesar de acreditar no uso e na existência das duas escolas, Ligado defende o diálogo acima das diferenças:

É só dialogar, é um debate que ninguém é inimigo de ninguém, mano, tu vai continuar fazendo teu som, acreditando nas tuas coisas, vou continuar acreditando nas minhas, mas e aí, vamos debater, vamo conversar aí mano. (Ligado).

Gagui defende o diálogo entre as diferentes gerações do Hip Hop. Esse diálogo ocorre muitas vezes na forma de reconhecimento e admiração dos mais novos para com os mais velhos.

Gurizada que hoje faz a cena, Zudizila, Pok Sombra, Fill, os cara sempre me falam “Bah Gagui eu cresci te ouvindo”, “Cresci na frente do palco te vendo cantar, tu, o Guido” e hoje eu admiro o trabalho dos caras também sabe? [...] A gente tem que aceitar a evolução, eles não viveram a nossa época, não vivenciaram as coisas que a gente viveu, eles vêm de uma outra geração, geração de internet, geração de outras coisas. (Gagui).

Ligado é o nosso entrevistado mais antigo no movimento da cidade, começou no rap no ano de 1990, no bairro Guabiroba onde morava. Seu grupo se chamava Mcs Radicais, um dos mais antigos de Pelotas, hoje em dia não mais em atividade. Ligado segue, no entanto, em carreira solo.

Eu escutava os cara da zona, os cara já tinham uma galera que fazia lá que era o Keep Times, era um grupo eles já faziam os Melô na época tá ligado, [...] era só negrão, só eu de branco, e eu já andava com os cara e os cara já faziam rap, melô na época. [...] Eles pegaram uma época que era melô, e aí depois o bagulho começou a ficar, anos 90 começou a ficar forte, começou a ficar mais consciente e os cara faziam melô, e aí os cara já não se identificavam e uns já foram pro pagode. (Ligado).

E nessa convivência com o pessoal que já vivia a música negra foi que Ligado também começa a fazer rap, junto ao grupo Mcs Radicais.

Ai a gente começou, a primeira música nossa era “Vamos agitar”, que era um melô também, mas falando algumas coisas, porque eu era branco, meu parceiro era preto, aí a gente ficava tipo duelando, daí eu falava “não é porque eu sou branco que não vou gostar de rap”, uns bagulho assim meio rimado, que era meio brincadeira meio falando sério. (Ligado).

Sobre as relações de estranhamento que se deram entre as diferentes gerações, Pok Sombra nos fala de como foi seu início no movimento Hip Hop, por volta do ano de 2004.

Na época que eu comecei a cantar rap eu tocava nuns pico que era vinte grupo de rap pra tocar numa tarde, tinha muito grupo de rap, e aí tu chegava ali no pico e o cara chegava “e aí tu é da onde?” “sou do centro!” “ah pode crer, de que quebrada tu é?”, perguntavam sempre [...] tinha sempre um Mc apresentando, aí as pessoas já olhavam assim “huun esse branquinho aí do centro!” [...] começou a mudar porque eu fui sendo respeitado por caras que eram muito respeitados, e os caras começaram a chamar a gente pra tramar junto, tipo o

Guido, tipo vários caras da antiga tá ligado, respeitaram o nosso trampo, o Brown, a galera da antiga e foram sempre abertos com nós, entenderam que era outra visão de rap. (Pok Sombra).

Interessante que tanto na fala de Ligado quanto na de Pok Sombra é destacado o fato da cor de pele deles causar certo estranhamento, por serem brancos interagindo dentro de um contexto da cultura negra. Além do fator racial, há a questão da origem social e a condição econômica do sujeito, já que para alguns pode parecer incompatível alguém pertencente à classe média fazer parte do Hip Hop, que se consagrou, sobretudo, como uma cultura de periferia. Pok Sombra comenta sobre o rap underground ser mais produzido e consumido por uma classe não necessariamente periférica.

Sempre foi um rap feito mais pela galera de classe média e a galera que queria abordar outros temas, era um bagulho mais internet assim, sempre foi na real, os cara das batalha de Mc e tal, as batida, é outro tipo de batida, é um estilo geralmente mais Nova Iorque assim “pumpumpá!”, boombap, [...] é outra linguagem tá ligado, o cara que mora no gueto tem uma linguagem totalmente diferente de se expressar, de falar dos problemas, são outros problemas tá ligado? (Pok Sombra).

O primeiro contato de Pok Sombra com o rap alternativo foi com uns amigos de Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul, que tinham um grupo.

O primeiro contato que eu tive com a música, de fazer música, de participar, de saber como funciona, como é que se grava uma música, como é que se faz uma música, qual é o modo de fazer, foi em 2003, 2004 por aí, acho que 2004, que foi quando eu conheci uns amigos de Porto Alegre que faziam e eu me interessei muito a fazer, inclusive era rap, e era muito parecido com o tipo de som que eu fazia quando eu comecei tá ligado, me inspirava muito neles. (Pok Sombra).

A diferença principal apontada por nosso entrevistado é que o rap alternativo não abordava tanto o tema do cotidiano da periferia, justamente por, muitas vezes, ter uma origem social diferente.

É o Didio, é o Tiago Pé e o Diego Abelardo, o Castor, eles tinham um grupo que se chamava “Um Real” [...] era aquele fluxo de rap underground mesmo que o cara se identificava [...] a gurizada do skate assim [...] e não era uma galera tipo de lá do fundo, da vila, era uma gurizada que morava em bairros mas era classe média assim tipo, então já não tinha aquele

cotidiano tão violento que era como é os raps que eu comecei, no começo de tudo mesmo que o cara escuta, Racionais, RZO, [...] eles já era outra pegada assim, acho que é justamente por não ter essa convivência tão direta assim com esse cotidiano. (Pok Sombra).

Pok Sombra explica como as demarcações de raça e de condição social eram, e ainda são, determinantes no meio do Hip Hop, no entanto, isso era muito mais forte na década de 1990 e início de 2000, quando o movimento era mais restrito à comunidade negra e periférica. Por ser um “branquinho do centro”, sua recepção no meio da cultura Hip Hop causou um estranhamento, e só foi recebendo um pouco mais de legitimidade quando figuras já respeitadas no meio, como Guido e Jair Brown, os dois negros e moradores da periferia, lhe prestaram apoio. Além de diferente, origem e social, seu estilo e de seus companheiros de grupo possuíam “outra visão de rap”, que praticamente não existia no Hip Hop pelotense da época, o chamado rap alternativo, ou underground. Era um estilo influenciado pelo estilo de rap de Nova Iorque da década de 1990, nas batidas, e também por grupos do Rio de Janeiro, como Quinto Andar, que incluíam temas diversos em suas letras, além de protesto, falavam de amor, usavam do humor nas composições e eram influenciados pelos improvisos de rima, batalhas de rima de enfrentamento, entre outros. Garcez reflete um pouco também sobre o estranhamento que o seu estilo de rap causou dentro do movimento à época:

Mano, eu fazia rap, eu não almejava nada, eu só almejava botar pro papel o que eu sentia, e pras pessoas me ouvirem ali, meus amigos, entende?! a gente se juntava, acho que por isso a galera do início, a galera mais da antiga, não pá com a gente, porque mano a gente bebia cachaça, fumava maconha pra caralho, falava disso nas letras também, então eu acredito que isso também chocou um pouco. A gurizada nova, com um som underground [...] eu fazia por terapia, até o momento que todo mundo começou a fazer trampo solo, e eu vi que se eu não fizesse um trampo solo eu ia parar de fazer rap [...] quando eu vi eu tinha feito um disco com 17 faixas, que é o Naturezação. (Garcez).

O movimento Hip Hop na década de 1990 possuía um compromisso, pressupunha uma atitude e consciência social para quem quisesse dele fazer parte, e era algo muito prezado e exigido por quem dele já participava. Quando as novas gerações, posteriores à década de 90, se envolveram com o Hip Hop

e usaram dele para se expressar livremente, por vezes sem enfatizar tanto a crítica e o protesto, parte da “velha escola” agiu com receio.

A gente via muito essa questão, acho que mais a temática social do rap, a preocupação que se tinha nas letras, de dar o enfoque a essa coisa da violência, a questão da criminalidade, hoje com o tempo a gente vê que se abriu um leque e tal, por um certo período até nós mesmos que viemos dessa época da geração dos anos 90, se tinha um certo preconceito com esse rap que hoje em dia se faz e tal, é uma coisa eu não digo geral do movimento, mas tem muita gente do próprio rap que até hoje escuta o rap dos anos 90 né. Lógico foi uma evolução, a gente tem que acompanhar essa evolução (Gagui).

Gagui faz parte dessa geração da década de 1990, iniciou seu envolvimento como cantor de rap em 1997, mas conheceu a cultura Hip Hop em 1994, tendo aprendido muito com Sandro Mesquita, o Anjo DB, um dos entrevistados que narrou parte da história dos bailes Black em Pelotas, abordada no capítulo 4. Interessante notar como uma geração influencia a outra, ou, até mesmo, orienta diretamente os membros mais novos desejosos de se inteirar do universo, do conhecimento e da prática do Hip Hop. Sobre a geração da década de 1990, Pok Sombra nos fala sua impressão:

A galera era muito mais tipo “Você sabe o que tá falando?”, “Tu sabe por quem que tu tá falando?”, tá ligado, tinha essa cobrança muito forte, do cara saber o que tá falando, e de ter uma preocupação com várias coisas que hoje em dia tipo ficou bem mais aberto né, até pra mim era difícil quando eu comecei a cantar rap também, já nem era anos 90 mais há um bom tempo, de chegar com o que eu tinha pra falar, porque os lugares que tinha era só nos gueto tá ligado? Os caras não eram acostumado a escutar esse tipo de rap que eu fazia quando eu comecei, que a galera que colava comigo fazia. Era difícil às vezes assim de tu chegar e mostrar que aquilo que tu tava falando era sério mesmo, porque é outra linguagem como eu falei. Também rola uma exclusão assim, porque eu morava no centro, e eu tinha menos que vários caras que tavam ali com altas roupa bonita e pá tá ligado, eu não tinha nada, eu nunca tive nada, infelizmente, até quero ter pra caralho, tomara que eu tenha, que todo mundo tenha. Mas graças a Deus tá bem diferente, tem várias coisas que tão diferente, tipo o rap abriu muita porta pra todo mundo que quer se expressar de qualquer forma. Imagina o Rico Dalasam fazer um show no final dos anos 90, nos anos 90, ia ser um choque pesado, era meio difícil de tu imaginar isso, olha como tá foda o bagulho, como o rap abriu a mente pra várias coisas, ver que a realidade não é a mesma pra todo mundo (Pok Sombra).

Na fala de Pok Sombra se reforça um pouco mais a ideia de que o rap e o movimento Hip Hop da década de 90 eram um movimento ainda, como também o nosso narrador Gagui destaca, “guetificado”. Falava-se muito das demandas da periferia e do movimento negro, no entanto, era pouco comum que outros grupos sociais expressassem por meio dele sua luta, como exemplo o movimento LGBT, do qual o Mc Rico Dalasam pode ser considerado um representante. Rico Dalasam havia feito um show há poucas semanas em Pelotas quando a entrevista com Pok Sombra foi realizada, e isso demonstra como a reflexão sobre o passado é feita com base no presente, já que foi dito por ele que seria pouco provável que um Mc negro, porém assumidamente gay, seguisse uma carreira no rap durante a década de 90, pois seria um “choque pesado”.

Garcez, Mc da mesma geração de Pok Sombra, começou no rap também por volta do ano de 2004. Ele nos conta qual seu primeiro contato com a arte do grafite, uma das mais democráticas e presente para a sociedade por desenvolver-se, na maioria das vezes, nas ruas das cidades:

A primeira pessoa que eu vi grafitar foi o Beethoven, foi 90 e poucos também, deve ter sido 98, só que eu não sabia eu não tinha noção o que que era o Hip Hop, não chegava na gente o que que era o Hip Hop tá ligado [...] eu tenho uma imagem muito forte dele fazendo aquele na Bento, quase em frente a Brigada. (Garcez).

Pok Sombra também nos conta qual sua lembrança sobre os grafites nas ruas de Pelotas:

Ali onde tem o Big hoje tinha uma quadra de pádel [...] eles fizeram um painelão, vários caras que cantavam e eram do movimento Hip Hop [...] Wildstyle mesmo tá ligado? Aquela agressão, várias cores, muita cor, e eu ficava hipnotizado por aquele bagulho tá ligado, e foi exatamente essa época que eu te falei, de ver o programa Hip Hop Sul, e de entender que aquilo era um movimento [...] era uma parada que eu queria participar, que eu queria tá perto. (Pok Sombra).

Interessante notar que ao falarem de suas lembranças dos primeiros grafites que viam nas ruas, tanto Garcez quanto Pok Sombra mencionaram o conhecimento que possuíam sobre o Hip Hop na época, no caso de Garcez ainda não tinha consciência do que se tratava, enquanto Pok Sombra, graças

ao programa Hip Hop Sul, veiculado por muitos anos na TVE-RS, já traçava alguma ideia do que aquela arte na parede significava. Mais uma vez a mídia se mostra importante para a difusão do movimento, e nesse caso vemos o papel de uma mídia própria do movimento atuando em uma emissora de TV educativa.

Garcez nos fala um pouco de como foi seu início como Mc:

Meus primeiros sons ai eu fui pra Rio Grande com a galera do Rap Family lá tá ligado, aí eu fiz três sons, aí eu voltei entrei no CNR com essa idade aí, acho que dezesseis eu deveria ter na época. Entrei no CNR fiquei um tempo com a galera, aí eu entrei pro Kzero Alternativo, que foi onde realmente eu me encontrei. [...] Calibre 12 Máfia, CNR e Mcs Radicais foi os primeiros discos que eu tive da cena de Pelotas. (Garcez).

O grupo Consciência Negra, que anos depois torna-se Banca CNR, do qual faz parte o nosso narrador Guido, surgiu na mesma época que Gagui, por volta do ano de 1997. Essa geração do Hip Hop pelotense pode ser entendida como de um período intermediário, pois surge depois daquela fase do início da década de 1990-ano que nosso outro narrador, o Mc Ligado, começa no Hip Hop no grupo Mcs Radicais- mas antes da geração do coletivo Kzero Alternativo, fundado em 2004, e do qual fazem parte Garcez e Pok Sombra.

O Consciência Negra, que é a Banca CNR hoje, começou como um grupo de dança, poucos sabem disso tá ligado? Então eu era B. Boy, também dançava, sempre gostei de dançar e a música foi vindo na ocasião logo após. [...] Acho que os caras mais antigos todos começaram como B. Boys assim né, começou com a dança, hoje em dia não, os cara já começam com grupo, Mc. (Guido).

Uma característica interessante, também verificada no Hip Hop de outras regiões do Brasil, é o fato de muitos iniciarem seu envolvimento com a cultura através da dança, principalmente os sujeitos da dita velha escola.

Eu sei que muitos dos que construíram essa cena em Pelotas começou pelo Break: Jair Brown, [...] o Estilo Pesado, temos o Zebra, temos o Moky, temos o Isair, temos o Zuka que foi um dos maiores dançarinos de Break da cidade de Pelotas, do Rio Grande do Sul, do Brasil, foi um dos maiores dançarinos. Temos também o pessoal depois que veio, o Piratas de Rua, que foi uma escola muito boa, foi um celeiro aí que saiu pessoas que nos representam [...] hoje nós temos o Trem do Sul, temos o Paulinho, temos tantos outros aí que nos

enriquece, a nossa cidade, ai já extrapola a cena do Hip Hop, eles conseguem nos levar, os nosso nomes nos representar aqui, e volta e meia eles tem que tá fazendo pedágio pra poder sair da cidade. (Cesinha).

Seguindo sobre o grupo de rap Consciência Negra, quando este se torna Banca CNR e entram novos integrantes:

Uma galera que entrou que, foi o Zulu, entrou o Gabriel, mas quando era eu, eu tinha as minhas ideias, eu seguia as minhas ideias, quando é um grupo aí as ideias é do grupo, aí tu tem que respeitar a ideia de todo grupo, se adaptar, e foi da hora, foi produtivo. (Guido)

Como foi comentado, Gagui e Guido se envolvem na cena Hip Hop na mesma época. Gagui conta como foi seu primeiro contato com Guido, na década de 90, e com seu grupo Consciência Negra.

Eu me lembro que a gente foi uma vez numa festa no B52 que eles cantaram, os guris do Consciência Negra cantaram, e a gente veio no ônibus com eles, aí veio aquele monte de gente do Dunas, Bom Jesus cantando as músicas deles e eu pensei “Pô tá loco, os caras recém começando na caminhada mas já tem os caras cantando as músicas deles, já tem uma caminhada de ter uma galera junto”. (Gagui).

Guido também comenta sua relação de amizade e ativismo de Hip Hop com Gagui.

Como eu já morava no gueto, o gueto já era mais pesado, o ritmo já era outro, então o Gagui era um cara que eu meio que me inspirava, que sempre foi um cara da paz, um cara tranquilo, um cara inteligente, então foi me inspirando até nas letras de rap também, me dava alguns conselhos, então foi um cara tri importante nessa trajetória. (Guido).

Gagui também acabou participando do grupo Consciência Negra e participando dos shows, apesar de nunca ter feito parte oficialmente do grupo. Como pudemos ver, participou também Garcez, na fase de Banca CNR, e Pok Sombra, que obteve apoio de Guido inclusive para gravar seus primeiros raps, já que Guido tinha um estúdio improvisado em casa.

Gagui nos fala como conheceu a música rap e como Sandro Mesquita, “Anjo DB”, o apresentou também muita coisa a respeito do Hip Hop:

[ano de] 94 é [...] eu tava no pátio brincando assim, tinha um cara, um vizinho nosso, ouvindo uma música meio falada “o que que será que esse cara tá ouvindo?”, que eu nunca tinha ouvido aquilo ali né, aí eu fui bati na casa dele e perguntei “o que que tu tá ouvindo?” “ah esse aqui é Gabriel, o Pensador!”, em 94 era Abalando se eu não me engano, que era a música dele que foi censurada. [...] aí eu me interessei e comecei a procurar, pesquisar, mas na época não existia internet, não existia nada, e a gente só tinha aparelho de “3 em 1” mesmo, aí pedi pra ele me gravar uma fita do Gabriel, o Pensador. (Gagui).

Como Gabriel o Pensador chamava alguma atenção da mídia, um dia Gagui passou por uma banca de revista e viu o Mc em uma das capas. O interesse dele chama atenção do vendedor da banca, que puxa conversa.

Eu me lembro que eu passei numa banca de revista que tinha na Bento Gonçalves bem em frente ao Pool Bar, ali tinha uma revista do Gabriel, o Pensador, uma ShowBizz na época, e ele tinha saído na capa da revista, aí eu perguntei pro cara da banca, “E essa revista do Gabriel, o Pensador?” e o cara “Tu gosta de rap!?” e eu “Eu gosto, gosto”, aí a gente começou a falar de rap, aí o cara, depois que eu viria a saber, era o Anjo, né, que na época ele tinha o grupo TWN, ele trabalhava nessa banca de revista, e pô eu saia do colégio de manhã, almoçava, ia pra ali e passava as tarde inteira com ele, já cantava rap na época, era o único cara que eu conhecia que cantava rap na cidade era ele, aí eu ia pra ali, ele me levava as fitas dele: Sistema Negro, DMN, Thaíde, um monte de coisa daquela época que eu ouvia, e ele tinha uma pasta também com um monte de recorte de jornal, de revista, ele me emprestava eu trazia pra casa e lia, aquilo foi me aguçando o sentido de querer pesquisar e conhecer. Aí foi através dele que eu tive esse primeiro contato assim, Gabriel, o Pensador, depois, conseqüentemente, local o Anjo. (Gagui).

Com o interesse despertado pelas conversas com Sandro Mesquita, da primeira geração do Hip Hop de Pelotas, Gagui vai se aprofundando cada vez mais nesse universo.

Eu fui estudar no Assis Brasil, já estudava no Assis Brasil só que de dia, quando eu fui estudar de noite eu conheci o PC [...] ele já fazia uns grafite e tal e escrevia, ele tinha um grupo já com o Jason, que era o cara que morava com ele ali na Bom Jesus [...] a gente se reuniu e acabou fundando o Ideologia de Vida, isso já em 98. [...] Em 98 começou a vir o CD, saiu aquela fase do vinil veio o CD, [...] o instrumental que vinha vendia na loja e todo mundo comprava o mesmo CD, e tudo que é grupo cantava na mesma base [...] era o acesso que se tinha na época, a gente começou dessa forma também assim. [...] aí ia

pra casa dos guris, gravava em um “3 em 1” botava o microfone ali e gravava, não se tinha estrutura. (Gagui).

Sobre os locais onde aconteciam as apresentações de Hip Hop na década de 1990 em Pelotas são citadas novamente as festas Black, além de eventos nas ruas:

Eu comecei nisso né? É que nem eu digo, Equipe Envolvente, DJ Fred, 4.6.0., a gente ia pras festas e era nesse espaço que a gente cantava, a gente cantava nos bailes que eles faziam, cantava nesses bailes de graça, sempre cantou de graça por amor mesmo, e nas periferias que tinha os eventos, hoje em dia tem muito pouco, mas na época tinha bastante né, os eventos de bairro assim, e a gente ia tocar, saia lá da Guabiroba, ia tocar lá na Cohab 2, lá no Pestano na rua, e tinha esses eventos das equipes Black, na época o Adão até lançou um disco, mas não teve ninguém de Pelotas, isso que faltou pro rap e falta até hoje pro rap de Pelotas crescer, lançar os discos e nacional. (Ligado).

Além das festas de música Black, é citado como espaço de atuação do Hip Hop o espaço urbano, as ruas da periferia e no centro de Pelotas, onde ativistas de vários bairros se encontravam aos sábados pela manhã.

A melhor época eu digo foi nos anos 90 quando a gente se encontrava no calçadão pra dançar break, trocar ideia, era todo sábado de manhã, meio-dia, era louco, todo mundo saia das vilas mano, pra se encontrar no calçadão, os cara pra dançar break tá ligado, tinha as festas nos bairros que nem eu te disse tá ligado, depois teve o B52, que era a galera do Charme, mas a galera do rap ia também. Sempre teve né cara, no decorrer desses anos sempre teve “point”, mas eu costume destacar mais essa época mesmo, da rua mesmo cara, do rap da rua mesmo tá ligado? Nego se encontrar no calçadão lá, vim das vilas, depois ir tocar nas vilas, essa pra mim foi a melhor época, sinto muito até saudade disso. Hoje em dia não tem tá ligado [...] bah cara não tem mais as festas nas ruas, nas vilas né meu, não tem né mano, os caras fazem só no centro. (Ligado).

Gagui comenta também sobre o ponto de encontro no calçadão da cidade como um exemplo de união dos elementos do Hip Hop, ao mesmo tempo em que faz uma reflexão sobre a situação específica do grafite, que exige certo investimento monetário nas tintas spray, o que dificulta um pouco a participação da classe mais pobre nesse tipo de arte.

Todos os sábados o pessoal do Hip Hop se reunia no calçadão ali, por volta de onze horas, meio-dia, era o ponto de encontro

do rap era ali na esquina do chafariz, a gurizada do rap toda se encontrava ali, aí o pessoal dançava, levava caixa de som. [...] O Jair Brown ele fundou uma crew de grafiteiros que foi a primeira da cidade, a S.T.O., “Só Trampo Original” que ele fundou, tinha bastante gente do rap ali dentro da crew, Brown mesmo fazia grafite, Brown era Mc e fazia grafite, o Beethoven participava dessa crew também [...] mas na verdade o grafite pelo pessoal ter um poder aquisitivo maior foi diferente, o Beethoven sempre fala que o único grafiteiro pobre era ele, os cara que faziam grafite na cidade, um exemplo, o Pedro Manta, dono do Hotel Manta, fazia parte da S.T.O. [...] aí o grafite ele meio que saiu um pouco do Hip Hop pelo pessoal não ser de vila, não ser ligado à questão social. (Gagui).

Gagui chama a atenção para a dificuldade que se tem na arte do grafite por conta do material, as tintas spray, ser de um custo financeiro consideravelmente caro. Beethoven é um dos grafiteiros mais antigos da cidade ainda em atividade, porém, atualmente, exerce sua arte também na pele, através do trabalho de tatuador, em seu estúdio de tatuagem chamado “Grafite na Pele”. A entrevista com César Brolara, o “Cesinha”, foi realizada nesse estúdio, atualmente, um ponto de encontro de muitos indivíduos do Hip Hop em Pelotas. Beethoven além de grafiteiro também atua como DJ.

Voltando um pouco para os locais de manifestação do Hip Hop em Pelotas temos a fala de Cesinha:

Fizemos festas na Duque de Caxias, fizemos festas na Therezinha que eu ia, saia da Guabiroba de a pé até lá, caminhava pra fazer, os mesmos MCs que iam cantar, eram os mesmos MCs que botavam as tábuas do palco, era os mesmos MCs que carregavam as caixas. [...] Os anos 90 era “Nós”, hoje em dia “Sou eu”. [...] Essas festas que tinham, esses eventos que tinham em comunidade era “Nós”, nós fazíamos, juntava inúmeros grupos, simpatizantes, ativistas do movimento e a gente fazia, a gente produzia isso daí, e hoje não, hoje como é “Eu” só não se faz mais isso. [...] a gente vê que a cultura ela não tá mais dentro das periferias sabe, ela não tá mais dentro dos bairros. (Cesinha).

É possível reparar que em vários momentos das narrativas, é enfatizado o fato de ocorrerem muitos eventos na periferia, gratuitos e na rua, em contraste com a atualidade, onde eventos desse tipo são mais raros e ocorrem mais em festas e casas noturnas.

Cesinha nos fala sobre seu primeiro contato com a música rap, que ocorreu por intermédio de seu irmão, que comprou dois vinis do Racionais Mcs de um DJ local que tocava na boate B52, e que durante o dia trabalhava ao lado do irmão de Cesinha como flanelinha no centro da cidade. Cesinha morava na Guabiroba, onde grupos importantes dos anos 90 como Calibre 12 e Radicais Mcs se situavam. Após conhecer o rap, com o tempo, foi se tornando um militante do movimento Hip Hop:

Meu irmão cuidava carro aqui na Neto, cuidava carro na parte da tarde, vendia raspadinha na parte da manhã, e ele comprou de um DJ, que era muito conhecido na época aqui, do B52, “O raio-x do Brasil”, vinil do Racionais, e o Holocausto Urbano, vinil do Racionais. (Cesinha).

Questionado sobre quem seria esse DJ, Cesinha nos explica:

DJ aqui em Pelotas era o Mc Boca, Mc Boca, que depois se tornou Mc, eles tocavam em festas [...] o Mc Boca ele cuidava carro também na General Osório ali, o meu irmão cuidava na General Neto. [...] eu posso dizer que ele era envolvido, porque ele andava com as pessoas, Calibre 12, depois Radicais Mcs, sempre andamos porque na verdade viemos de um bairro onde o rap em Pelotas nasceu muito forte. (Cesinha).

Novamente, Cesinha cita que começou como ouvinte, atraído pela sonoridade da música rap, para depois vir a compreender o que era o movimento Hip Hop.

O rap me “pescou”, como pescou acho que a maioria. A música, a sonoridade, a batida, pega. Ai depois tu vai, a letra tu te identifica, como qualquer guri de periferia, guri de esquina que fica, que sofre, que tem os problemas sociais que nós temos, ele começa a se identificar [...] te representa, fala coisas que acontece contigo, fala coisas boas e coisas ruins [...] acho que algumas realidades o Hip Hop conseguiu transformar minimamente, mas conseguiu transformar, sabe, acho que foi isso que me prendeu, depois eu senti o meu papel enquanto militante. (Cesinha).

Já citada acima pelo Mc Ligado e também referenciada quando falamos nas festas Black, a boate B52 é citada pelos entrevistados como o reduto da música Black e do rap e ponto de encontro do pessoal do Hip Hop pelotense durante a década de 1990.

Eu cheguei a pegar o B52, que foi na verdade uma das melhores festas que teve de rap, na minha opinião e de vários caras que são mais antigos no rap. O B52 serviu de influência pra muito Mc aí também, e pra muita pinta também que, hoje pessoas que são casadas que de repente não curtem mais festa [...] mas que lembram do B52. Inclusive teve uma edição agora esse ano que era pra lembrar e que tava todo mundo lá [...] tava bem da hora, eu gostei de ver tá ligado? [...] Me senti tri bem de ver aquela galera, porque ali foi o princípio de tudo também, né. Quando eu comecei a cantar já tinha o B, então quando eu fui pro B eu era muito pequeno, e a gurizada do Estilo Pesado que tava lá que fazia som e dançava, eu ficava fissurado naquilo, tudo que eu queria era tá envolvidaço com aqueles caras, entendeu? Eu olhava e tipo “Pô eu quero tá naquele meio ali, eu quero tá envolvido com esses caras”. Mas eu não, na época eu não podia porque não tinha conhecimento pra andar com os caras. Depois voltar e os mesmos caras que tu era fissurado te abraçar dizer ‘Tô feliz porque tu chegou na festa aqui!’ tá ligado? Então aquilo ali foi da hora, foi da hora mesmo. (Guido).

O diferente do B é que tinha as lenta, né? Que era a parte da galera chegar nas mina, e que hoje não tem nas festas tu não vê isso. [...] Lembro que o DJ Deco tocava aquelas lenta e a galera já descia ali pro porão pra dançar com as mina, que era a parte de dançar junto, chegar junto nas mina, e o B era a única festa que rolava essa parada. (Guido)

Guido, após certo tempo, passa de um frequentador do B52 para um dos músicos que passavam pelo palco.

Uns dois anos antes de acabar a gente começou a tocar ali, eu, Gagui, um pessoal mais antigo começamos a tocar. Aí fecharam ali, aí foi a tristeza da galera, depois demorou anos pra ter outras festas, hoje tá rolando várias paradas diferentes, mas nada com aquele conteúdo, aquela essência que tinha o B52 sabe? Pra começar o lugar já era um porão meu, já era da hora, o clima, nunca vi uma festa com clima de rap que nem aquela entendeu? (Guido)

Muito citado como um destaque do elemento B. Boy, temos o Zuka, já citado acima na fala de Cesinha como grande dançarino da cidade na década de 1990.

Cara eu lembro do Moky, o Fábio, o Zuka, o Zebra [...] eram os caras do momento assim na época, e eu como era pequeno não tinha grupo, o Zuka mesmo era um cara extraordinário assim, foi um dos B. Boys que pô, tu ver um B. Boy aí fazer o que o Zuka fazia há 20 anos atrás, ninguém fazia, tanto que os caras vinham “de cima” e se apavoravam. [...] Estilo Pesado foi de grande influência, tirando o Calibre 12, o Brown né, o Brown foi um dos caras que me fez rimar mesmo e antes de conhecer

o Calibre 12 eu conheci o Estilo Pesado. [...] Eu me lembro que era “Noite” o nome do som [...] na minha cabeça era algo de São Paulo, algo muito longe, e eu descobri que era de Pelotas! Quando eu descobri que era de Pelotas eu digo “Pô eu preciso conhecer esse cara!” E quando vê eu tava dando uma banda no centro, eu me lembro que foi no calçadão e eu vi um cara com um jaquetão “Calibre 12” nas costas tá ligado? E dizia “Calibre 12 Máfia”. Eu cheguei “Bah tu conhece esse grupo?” e ele “Bah o grupo é meu”, era o Brown, e eu “Bah pode crer meu, sou fã de vocês, curto muito aquela música!”. [...] Aí comecei a cantar através disso, e depois o Brown começou a me dar uma força, me largou em alguns palcos, e a gente pegou meio que um ritmo e foi indo. (Guido).

Muitas vezes, vemos o nome de Jair Brown citado, e de seu grupo Calibre 12, quando se fala da história do Hip Hop em Pelotas. Jair começou como dançarino de break, participou do grupo de rap Calibre 12, um dos principais da cena Hip Hop de Pelotas na década de 1990, fundou o grupo de grafite S.T.O. Crew, atuou como DJ, produziu eventos de música Black e apresentou programas de rádio, enfim, viveu todos os elementos da cultura ao longo dos anos.

Tem o Ligado que tá aí até hoje, [...] tinha o Isair que era do Mensageiros [...] eu lembro do Pito [...] o Mica movimentava muita coisa. Aí tinha de Rio Grande o Elemento Neutro, que tinha o Bocha, um amigão meu que faleceu também, mas que movimentou muito, o Diones que até hoje leva o Elemento Neutro lá, pô uma galera forte assim naquela época. (Guido)

Uma das poucas mulheres que marcaram a cena Hip Hop pelotense, dominada por homens, foi Preta G, que era da família de Guido e cantava com o Consciência Negra:

A Daiane Oliveira Alves, Preta G [...] se ela tivesse até hoje teria muito influenciado essas mandinhas de hoje, a molecada de hoje, hoje tem pouca mina no rap em Pelotas se tu parar pra pensar. [...] E a Daiane era uma pinta que era uma mulher em destaque na cena tá ligado? [...] eu creio que ela faz muita falta hoje, poderia ter muita mina hoje cantando graças a ela. A gente não teve muito material dela pra guardar também [...] se a gente tivesse realmente guardado o material dela teria influenciado de qualquer maneira. [...] Perdemos uma amiga, uma irmã, e o rap perdeu também, né meu. (Guido)

Outra fala recorrente nas entrevistas foi a respeito das condições de produção da música rap, que evoluíam com o passar dos anos de acordo com

o maior acesso a tecnologias de produção de música eletrônica, captação de voz, entre outros.

Eu cheguei ainda antes do CD de base, tá ligado? Não tinha nem o CD de base, depois inventaram o CD de base. Quando eu cheguei, eu não sabia como eu ia fazer música, depois que eu descobri que vinha o disco do Thaíde com uma base bônus [...] ou às vezes tu pegava uns vinil gringo de rap sempre tinha um beat bônus sobrando, mas beat gringo, base dos caras limpa ali, a gente começou assim. Aí depois começou a rolar o tal de CD de base, os caras começaram a vender, só que todos grupos às vezes cantavam com a mesma base, e não tinha função de internet. [...] Eu lembro que o DJ Tito que mora aqui no Navegantes, acho que é DJ até hoje, que era um dos caras que pegava e ele pegava um toca-fitas, olha o que ele fazia mano, pegava um toca-fitas e botava um disquinho, um CD a rodar, e no final do disco tinha um espaço na base, ele cortava aquele pedaço gravava numa fitinha, ia gravando pedaço por pedaço na fitinha e montava uma base, meu, o cara fazia o bagulho, um milagre assim. Eu fui nele direto ele fez aquilo ali várias vezes pra mim, ele montava a base na fita! [...] Aí depois começou a rolar internet, começar a baixar base da internet, hoje a gente tem os produtores que fazem o trampo pro cara, graças a Deus tem uma galera que faz, o meu disco é produzido por vários caras. Um dos mais importantes que faz o disco pra nós hoje é o Duck [...] tem o M2, o Mateus Quevedo [...] o Perelló lançou beat, hoje os caras tem um monte de beatmaker ai né meu, graças a Deus. É a evolução do bagulho. (Guido).

Toda essa dificuldade de produzir as músicas é vista de uma maneira diferente por Ligado.

Quando eu comecei no rap todo mundo cantava nas mesmas bases, porque não tinha. O que que diferenciava o cara ser bom do cara ser ruim? Era a letra, o jeito que ele rimava, a letra, a ideia que ele mandava, a performance de palco dele, porque todo mundo cantava na base, hoje tem um monte de beatmaker, tem o flow, tem o bagulho, só que antigamente não, o que diferenciava era isso, hoje melhorou, a tecnologia melhorou, mas a música pra mim piorou. (Ligado)

Com a popularização de computadores pessoais, o acesso e a produção de instrumentais eletrônicos tornam-se mais fáceis.

O primeiro cara que teve computador era o Efix que era do Calibre 12 [...] tava recém entrando a internet ele começou a saber que podia baixar da internet umas base ali [...] chegava lá às vezes tinha 4 ou 5 grupos, os caras tudo catando base pra cantar. [...] Hoje em dia a cena do rap cresceu bastante

também em relação aos beatmakers, hoje tem muita gente da cidade fazendo beat e tal, hoje cresceu demais, imagina na minha época já era difícil, imagina a época do Brown, do Ligado, do Mabeiker, o que os caras tinham que fazer, pegavam um pedacinho de uma música e faziam loop dela numa fita cassete. A dificuldade que se tinha, por isso que a gente sempre deve valorizar os caras que começaram a história do rap na cidade [...] os caras foram os pioneiros, os pilares da nossa cultura. [...] É Mabeiker, é Ligado, é o Brown, é o Efix, é o Anjo, o Mica, é os caras que hoje em dia a gente tá aqui por causa que eles começaram a cena lá atrás. (Gagui).

Mesmo com as possibilidades que os computadores traziam para a produção das músicas, levou um tempo até que houvesse uma maior inclusão digital e um uso correto das possibilidades da informática e da internet. Essa evolução acompanha também um processo de maior profissionalização do conteúdo artístico do Hip Hop, o que representa uma pequena abertura para o mercado.

Inclusão digital né? Tipo, pra gravar na antiga pegava um beat gringo "loopava", aí escrevia, gravava num microfone de computador ali e já era, pra passar, quem tinha gravador de CD gravava num CD pra passar, pra depois rolar pendrive, pra depois rolar Youtube, a internet era discada. Aí depois já tinha Youtube e a gente subia de qualquer jeito, até tu entender que era legal tu fazer uma capinha pra subir no Youtube, tu gravar num microfone melhor, depois entender que não era só gravar num microfone melhor, tinha que mixar, depois de mixar tinha que masterizar, aí é um processo que tu vai entendendo, né cara, hoje em dia é tudo mais acessível, a gurizada que tá começando a fazer rap já sabe que tem que mixar, que tem que masterizar, que não sei o que. Ainda mais que tu nem pensava nessa questão de mercado tá ligado? Tu fazia rap, tá ligado? Tu só fazia rap, tu botava pra fora o que tu tava sentindo e tava lá pra galera ouvir. Depois que tu toma consciência, que tu entende que se tu quer fazer aquela parada tu quer viver daquilo tu vai que achar um jeito daquilo te gerir. (Garcez).

Além do surgimento dos beatmakers, que produzem os instrumentais eletrônicos originais para serem utilizados nas canções de rap, também surgiram muitos estúdios de gravação, profissionais e caseiros. Essa popularização gerou maior diversidade de estilos dentro do rap, bem como uma abrangência de vários discursos diferentes, que começam a circular no universo do Hip Hop. Isso demonstra como a tecnologia influencia na produção e por consequência no conteúdo da arte.

Hoje em dia é muito mais fácil tu ter um estúdio, tu pagar uma hora de estúdio, tem vários caras que tem estúdio, tem mais galera que consegue fazer beat hoje em dia. Isso mudou e eu acredito que as letras também mudaram, o formato de som, as propostas de vários também mudaram (Garcez).

O Coletivo, ao qual faziam parte nossos narradores Pok Sombra e Garcez, da nova escola do rap pelotense era o Kzero Alternativo, fundado em 2004. Inicialmente, apenas um grupo de rap, porém, com o tempo, foi espontaneamente se tornando um coletivo por conta da quantidade de pessoas que a ele se agregaram. Na época, foi o reduto de grande parte dos Mcs de Pelotas, bem como beatmakers e grafiteiros. A maioria se arriscava nas rimas, ainda que depois tenham se especializado em outro elemento do Hip Hop. Como o nome já dizia, seu estilo de rap era o alternativo, e o nome kzero remete às gravações dos raps, a maioria feitas de forma caseira, muitas na sala da casa de Pok Sombra, que ficou conhecida como “Santuário Sala”, onde inclusive foi realizada a entrevista com ele.

A gente começou a fazer pra tirar uma onda, pra brincar em casa, e começou a se interessar a saber como é que fazia mesmo, tá ligado? Aprender a fazer as batidas, comprar um microfonezinho, tentar gravar, escrever, a gente falou um monte de bobagem aí em vários sons, não me arrependo de nada. (Pok Sombra).

Pok Sombra fala da importância da música rap para sua vida e como a sala de sua casa foi batizada de santuário por um de seus amigos, o grafiteiro Bero.

O rap foi a única coisa que ficou junto com nós tá ligado? O tempo todo. A única coisa que ficou junto com nós o tempo todo foi o rap e a minha mãe. Vários amigos vazaram, várias minas vazaram, mas o rap tava sempre ali, foi a única coisa que eu parava assim, foi minha terapia. Minha terapia era fazer rap pra caralho, me enfurnava em casa quando eu tava com problemas, trancava a porta, ninguém entrava, botava os meus fones, ligava as caixas e rap o dia inteiro. [...] O Bero, Bombero, Vinicius Moraes, um dia falou Santuário Sala e pegou esse apelido aí que a galera ficou chamando. (Pok Sombra.)

Antes ainda de fazer sessões de rap e sua sala tornar-se o santuário do Kzero Alternativo, Pok Sombra e outros amigos rimavam de maneira improvisada nos fundos da casa de um vizinho.

A gente fez um grupo que era Falange JDL, era Jaekel e Deleon, mas durou pouco tempo isso aí, tá ligado?! Foi poucos meses assim. Em seguida [...] a gurizada começou a fazer um som também, que era o “Vilsinho” o Wilson, e o Danilo, e aí a gente começou a se embolar, meio que fazer uns ensaios assim, botava na fita, tinha umas batidas que era na fita, tinha outras que era em um Discman, a gente botava e ligava numas caixas [...] na casa do Danilo na última peça assim que tinha no fundo de casa, eles tinham um Xerox e tal, aí era uma peça assim do tamanho dessa, cheia de máquina de Xerox desmontada, parafuso e não sei o que, era um pico muito “under”, nós botava uma caixa amplificada ali com um Discman ou com um toca fita com as batidas e ficava ensaiando [...] ali começou a surgir os rap da galera. [...] o Bochão também andava junto com nós, era mais de canto, mas também fazia umas rimas. (Pok Sombra).

Com o tempo a brincadeira de rimar foi ficando mais séria e mais pessoas foram se agregando. Quando o Kzero Alternativo é de fato criado, já são quase vinte Mcs se reunindo no Santuário Sala.

Nessa época aí o Danilo acho que se mudou pra Florianópolis [...] e a gente não tinha onde ensaiar [...] começamos a fazer lá no Vilsinho, no Wilson, que era do mesmo grupo dele, eles dois cantavam, só não me lembro o nome. Aí a gente começou a fazer batida lá, na casa do Vilsinho [...] morava ele e a vó dele, bah a gente atordoou a coitadinha da vó dele com tanto som [risos] [...] foi um aprendizado. A partir dali a gente juntou eu, o Vilsinho e o Deleon, fizemos o Kzero Alternativo. Depois disso o bagulho virou um coletivo, tá ligado?! [...] o Lord e o Garcez entraram, depois o Zudzila entrou também, e já começou a juntar uma galera. Quando foi ver já era Nossile, era Frize, era muito cara, era o Nik, era o JJ, era o Gagá, era o Ges, era o V Boy também, pô uma galera já juntou assim. Ai o Deleon já começou a falar que aqui a cidade era “Sweet Home” [...] ele falou: “É Sweet Home” pá, doce lar, cidade do doce” [...]. O Bero também! Pô é muita gente, nossa mano, que época doida, a gente bebia muito, era quase vinte cabeça dentro dessa casa aqui [...] e tinha grafite, daqui a pouco olhava pro lado tinha um pichando a parede, “Pô não pode mano” [risos]. Pichava a casa dos outros, como é que eu ia reclamar que pichassem a minha? [risos]. (Pok Sombra).

[...] aqui nessa sala aqui que muito rolou, e agora eu tô de volta, rolou muita parada aqui, esse santuário aqui foi mágico, saiu muito rap aqui, do nada a gente conseguiu fazer muita coisa, era sujo, mas era nosso rap, a gente desenvolveu muita coisa aprendeu a fazer as parada, tamo aprendendo ainda, mas pô aqui foi o alicerce de tudo, aqui e na casa do Guido. (Pok Sombra).

Dentro dessa vivência coletiva é que se construíram as identidades individuais, e muitos se encontraram nesse momento que marcou boa parte da geração dos anos 2000 do Hip Hop de Pelotas.

É um coletivo, pra mim foi uma escola e um coletivo, é onde eu pude ser eu mesmo tá ligado, e ver que era nessa diferença, nessa particularidade de cada um que o Kzero se formava. [...] era um monte de amigo, porra loca pra caralho, com sede de botar pra fora as parada, e ali podia ser o que era, mano, sem medo de ser o que era, e foi uma escola, foi o que me mostrou realmente que eu era um ser político, que eu existia e que eu podia gritar, tenho voz, tá ligado? Que alguém vai me ouvir, foi ali que eu vi isso, senti isso, eu que eu me senti mais um contribuindo, tá ligado? (Garcez).

É importante destacar que o rap alternativo é aberto à abordagem de vários temas e também é produzido e consumido por classes sociais diversas, não somente pela periferia, mas isso não quer dizer que seja uma vertente despolitizada do Hip Hop. Garcez, por exemplo, escreve letras de protesto contra o sistema capitalista, a favor de causas ecológicas e contra o consumismo, e sua escola foi também a do Kzero Alternativo. Sua arte segue na linha do protesto, mas com causas diferentes do rap da década de 90, que abordava, principalmente, problemas sociais da periferia e denúncias contra o racismo.

Eu fazia muito por terapia pra botar pra fora as paradas, mas sempre com a questão de resposta porque eu fui influenciado pela galera de protesto. Musicalmente falando assim tinha influência de vários estilos musicais, mas do rap o cara ouvia tipo, mano, Afu-Ra, [...] Slum Village, Pharcyde, isso gringo, aí nacional eu escutava umas paradas que eu me identificava mais tá ligado, porque, mano, eu nunca fui do crime, não é a minha linguagem, tá ligado? [...] um cara que mudou muito a minha forma de escrever foi o Bob da Renge Sense, um angolano aquele que a gente tava falando ali, foi um cara que me mostrou uma forma de protestar de uma outra maneira. Ele, mais uma galera que eu via, Marechal e tal, uma galera da gringa mesmo, tipo Common. [...] A influência que eu tinha e que a galera do Kzero tinha era o rap mais underground, mesmo escutando muita coisa do que era considerado rap gangsta. (Garcez).

Pok Sombra, ao refletir sobre a história do Kzero Alternativo, defende que ele ainda não acabou, mas que muitos dos seus membros estão focados em projetos pessoais, cada qual com suas características.

O Zak também, o Fill eles já chegaram mais na finaleira assim, né...acho que o Kzero não acabou ainda, mas é que tá parado, a gente fica nesses recessos, cada um tá correndo por alguma coisa, por um disco, todo mundo tem o seu trampo solo. [...] [Fill] Foi um dos caras que eu abracei assim que eu vi mais resultado, de ser empenhado, foi um dos caras mais empenhados, mais dedicados, de querer fazer música, música, música, escrever várias músicas, escrever mais de um som por dia, vários sons no dia. De chegar oito horas da manhã aqui “e aí, mano, vamo fazer sessão, vamo fazer uns beat, precisamos fazer os beat, precisamos fazer não sei o que, escrever, vamo fazer som”, aquele bicho ali é encarnado mesmo. (Pok Sombra).

Guido também comenta como foi seu apoio prestado e parceria com Pok Sombra e outros membros do Kzero Alternativo, como “Chubosinha”, que era o apelido de Júlio Deleon, o mesmo que começou com Pok Sombra.

O Pok na verdade quando eles começaram eles iam lá pra minha casa que eu já tinha o estúdio, a gente tem muito trampo junto, aí tinha o Chubosinha que fazia os beat, foi na verdade ele que fez o Soldado Cansado e alguns outros beats, até hoje a gente cola junto [...] já dividi até palco com eles no início. [...] É da hora ver, porque o Pok hoje é um cara que tá em Curitiba, tem reconhecimento de vários caras foda do Brasil todo. (Guido).

Algo que foi destacado em mais de uma das narrativas foi o fato de que os elementos do Hip Hop em Pelotas encontram-se em pouca comunicação, cada um tendo seguido seu nicho específico, assim evoluindo na prática da arte, mas evidenciando certa desunião do movimento.

Hoje em dia tá separado [...] quando eu comecei a cantar tinha que ter B. Boy [...] os grupos tinham que cantar e tinha que tá o B. Boy dançando, se não, bah, tu ia ficar desfalcado. Quando a gente começou a cantar era assim, a gente tinha o B. Boy, tinha o B. Boy Júnior, tinha vários B. Boy que dançavam com nós, tá ligado? O Ney também, nunca mais me esqueço, o Júnior, o Ney [...] depois isso aí foi se perdendo com o tempo, tá ligado? Aí ficou cada um por si, entendesse? Só que todo mundo se dá, eu mesmo troco ideia com o Paulinho do Trem do Sul. (Ligado).

Todo elemento aconteceu isso, né cara?! Só que hoje em dia não caminha junto, antigamente caminhava junto, a gente tava cantando, e já tinha um cara grafitando junto, tinha o B. Boy dançando, o DJ, tudo ali, era o Hip Hop, tá ligado? A gente queria levar o Hip Hop, vamo levar o Hip Hop pra pessoa

conhecer. [...] E tem aquele bagulho também, falar o que a gente vive, realidade de São Paulo é a realidade de São Paulo, a gente escuta pá, mas temos que falar da nossa realidade de Pelotas. (Ligado).

Cada elemento do Hip Hop se desenvolveu significativamente da década de 1990 a 2000, pelo menos no quesito artístico. No que tange à organização, enquanto movimento social, houve algumas conquistas, como a Lei da Semana Municipal do Hip Hop em Pelotas, mas ainda há demandas do movimento que não foram supridas. Uma delas é a conquista de um espaço para a Casa do Hip Hop, semelhante a que existe em cidades como Diadema, no estado de São Paulo. Garcez acredita que a existência de uma Casa do Hip Hop em Pelotas iria contribuir para a união do movimento e a maior integração dos quatro elementos.

Eu acredito que a desunião ela acaba vindo dessa questão de todo mundo tentar se profissionalizar e acabar correndo por si, só que eu acho que a gente tá num momento que todo mundo já deu seus passos, todo mundo já tem contato, é o momento que era pra se unir, por isso a luta pela Casa do Hip Hop, que era uma forma da gente conseguir fazer os elementos dialogar, só que infelizmente a gente foi retirado pela polícia¹¹. A ideia da Casa do Hip Hop era isso, era profissionalizar a galera, aí, por exemplo, tu quer participar de uma oficina tu vai te cadastrar na Casa do Hip Hop [...] nós vamos profissionalizar os nossos entendeu, tu vai ter certificado daquilo [...] e assim consegue fazer o intercâmbio com as faculdades, fazer a faculdade não simplesmente vim estudar o nosso movimento, ir lá fazer o TCC e se formar, mas não dialogar realmente com o bagulho. [...] A gente tem que ser protagonista da nossa história. (Garcez).

Outro fator de desagregação dos elementos do Hip Hop é a questão financeira. Como já foi citado antes no caso do grafite, em que as tintas spray possuem um custo elevado, também as aparelhagens profissionais de DJ, geralmente produtos importados, representam uma dificuldade à prática desse elemento.

Ao mesmo tempo em que os caras evoluíram no que fazem, se separaram também, sabe? Tipo, tudo que era festa de rap, do nada abria uma roda, e os caras dançavam, tá ligado? De vez

¹¹ Em matéria no jornal pelotense Diário da Manhã, escrita pelo jornalista Carlos Cogoy, é relatado o episódio de tentativa de ocupação do prédio que poderia vir a ser a Casa do Hip Hop de Pelotas: <http://diariodamanhapelotas.com.br/site/associacao-hip-hop-casa-para-projetos-sociais-e-aco-es-solidarias/>.

em quando rolava um grafite, era cara as tintas, né?! mas de vez em quando rolava um grafite, e sempre um movimento Hip Hop nas festas, mas hoje em dia mano é muito difícil tu ver uma festa que vai um cara e começa a dançar ali, um B. Boy. Tem grafite às vezes, tem as paradas, mas eu não vejo o movimento unido assim, sabe? Faz tempo, faz um baita tempo. [...] Parece que tá muito separado. DJ, ninguém quer ser DJ, todo mundo quer fazer beat, mas ninguém quer ser DJ, é caro, tá ligado? ninguém quer carregar os bagulho, hoje em dia até tem os equipamento ali que tu não precisa levar um monte de vinil, né [...] Mc tem um monte, tem vários caras que dança, tem vários grafiteiros, vários pichadores, DJ tem pouco. É difícil ser DJ [...] ainda mais pro cara que não tem grana. (Pok Sombra).

Sobre essa questão da relação entre os elementos do Hip Hop, Gagui nos dá sua visão, complementando com a importância que a Lei da Semana Municipal do Hip Hop teve para o movimento na cidade.

O rap ele cresceu bastante na cidade, e o pessoal do Piratas, Trem do Sul, foi fazendo o trabalho deles paralelo. [...] faz anos que eu não vejo a união do movimento, os elementos se dispersaram, cada um foi pra um canto, movimento Hip Hop não existe, existe a cultura do rap, cultura de cada elemento assim, mas o movimento unido não, mas isso é uma questão geral, do Brasil inteiro. [...] pelo menos na Semana do Hip Hop [...] tem que ter, isso aí é obrigado a ter, cada elemento tem que tá representado ali, quando a gente criou a Semana foi justamente pra isso, juntar os elementos todos numa semana só e mostrar a importância de cada um deles, mas unidos né. (Gagui).

A Lei da Semana Municipal do Hip Hop incluiu tais atividades no calendário oficial da cidade, durante a segunda semana de outubro de todos os anos. A escrita e a luta para que tal lei fosse sancionada foram encabeçadas por Gagui e Cesinha, ambos militantes do movimento Hip Hop e também, na ocasião, envolvidos com a política partidária, trabalhando como assessores de um deputado da região.

Durante a Semana Municipal do Hip Hop, será promovida a divulgação de trabalhos realizados nas diversas modalidades artísticas características do movimento “hip-hop”, como o “break”, o grafite, o “rap”, dentre outras modalidades artísticas do movimento, bem como a promoção de debates sobre o hip-hop e suas manifestações artísticas. (Art. 2º, Lei Municipal nº5.843, de 05 de outubro de 2011).

Gagui lembra que, apesar da Semana Municipal do Hip Hop estar assegurada por lei em Pelotas, deve haver uma movimentação do Hip Hop organizado para que a lei seja cumprida.

A questão da Semana Municipal do Hip Hop, que é uma lei, foi trabalho que eu fiz, a cada ano que eu vejo que acontece a Semana do Hip Hop, pô, foi um trabalho que eu fiz [...] mas não é pra mim, muito antes daquela lei ser aprovada eu já fiz bastante coisa dentro do Hip Hop. [...] O município hoje tem mais de 5.000 leis, mas lei é lei, tá no papel, se a gente não tiver em cima lá cobrando não vai acontecer [...] a gente tem que saber que o que a gente fez é pras gerações futuras. (Gagui).

Cesinha, que sempre se envolveu mais com o lado organizacional do movimento, explica como foi esse trabalho para aprovação da Lei da Semana Municipal do Hip Hop.

O meu envolvimento, cara, era mais com produção, na verdade porque tinha a questão dos Irmãos de Cor, era do bairro ali, alguns integrantes eram do bairro, o Xande, o Black Dri, o Mabreu, sabe, era mais produção. Sempre fui um cara que li, sempre procurei ler muito, muita informação. As festas na Therezinha a gente ajudava a produzir. [...] Fui presidente da Nação Hip Hop Brasil aqui. A lei da Semana do Hip Hop que hoje tá em Pelotas, nós já tamos, já temos cinco anos da lei, que foi aprovada em 2011, fui eu e o Gagui que escrevemos essa lei, escrevemos ela, toda lei da Semana do Hip Hop. Conseguimos fazer aprovação dessa lei, que eu acho que hoje a gente deveria ter tido outros avanços porque já se passou cinco anos, a gente deveria fazer uma reavaliação [...] mas eu acho que foi significativo. É o mínimo que o movimento podia fazer, o mínimo que essas pessoas dos anos 90 que sempre foram muito militantes podiam fazer. (Cesinha).

Para além da organização em torno do poder público, há também outras formas de coletividade dentro do Hip Hop, sediadas no espaço público da rua, e que visam à união, principalmente, em torno da arte da rima.

5.1.2 INRUA

Se os encontros que ocorriam no calçadão aos sábados, citados com saudosismo pelos membros mais antigos do Hip Hop de Pelotas, já não mais acontecem, existe, pelo menos desde 2010, outro tipo de encontro de Hip Hop, criado pela nova escola do rap pelotense. Esse encontro se chama Inrua e

ocorre no centro de Pelotas, em frente ao Teatro Sete de Abril, na Praça Coronel Pedro Osório, todas as sextas ou sábados. Muitos já passaram pela organização do encontro, que vai se estruturando de maneira espontânea. O foco principal tem sido as rimas, com batalhas ou não. Garcez nos fala um pouco de sua contribuição para o Inrua:

Mano, a gente fez até leilão de beat, pra incentivar a molecada a ter uma produção própria pra escrever, tem várias coisas massa que a gente fez ali, muito no início era rimar, depois o bagulho foi tomando outra proporção, e cada vez que um pegava e encabeçava o bagulho ia pra um lado, como eu falei, quando eu voltei e comecei a organizar ali mesmo, tipo, a galera queria fazer batalha, eu vi que o bagulho ia sair pra “batalha de sangue”, não é uma parada que eu curta muito, eu acredito mais na coisa desconstrutiva mesmo, ou melhor, construtiva, que é a batalha com tema, tanto que na batalha de sangue eu tô olhando pra ti, e na minha letra eu falo de preconceito e aqui eu vou te olhar e vou falar do teu estereótipo, então eu não acredito nisso. (Garcez).

O fato da juventude tá se reunindo, tá debatendo, tá trocando ideia, mano, acrescenta, o sistema tem medo disso aí, a gente se organizar, ocupar os espaços, ter noção, ter noção política, ter noção de ser, de existir enquanto cidadão, Eu acredito que é fundamental a gente ocupar os espaços, independente se vai ter um ali tomando cachaça ou não, a gente tem que ocupar os espaços, o Hip Hop sempre foi isso, mano. (Garcez).

Um das críticas que o movimento Inrua recebeu, por parte da velha escola do Hip Hop de Pelotas, deve-se ao fato de que era um encontro de Hip Hop, mas por ocorrer muitas vezes nas sextas-feiras à noite acabava por ser também um local onde os jovens se encontravam antes de irem para alguma festa ou barzinho, o que fez com que parte dos frequentadores consumisse bebida alcoólica durante as atividades, por isso da fala de Garcez argumentando que, independente disso, ali ocorriam atividades culturais e uma reunião da juventude, que assim se botava em diálogo. A questão das drogas gera muito debate entre as diferentes gerações do Hip Hop em Pelotas, por isso discutiremos isso mais a frente.

Para reforçar a ideia de que mais do que discussões e cisões no movimento, o que ocorre são debates, trocas de ideia e uma busca pela união, atentemos para a fala de Pok Sombra:

Cara, eu acho que a gurizada tinha que abrir a mente, tá ligado? Ver que o Hip Hop não é uma coisa só, que o rap não é uma coisa só, acho que a gurizada tem que valorizar bastante a cena, os artistas que a gente tem, impulsionar eles [...] fortalecer o conhecimento do próximo, quando eu tiver errado me corrijam [...] eu acho que a gente tem que se ajudar, todo mundo, compartilhar, cumprimentar o brother, passa na rua cumprimenta, dá um salve, como é que tamo, ser educado com todo mundo, é nesse momento que a gente consegue se comunicar com todo mundo acho que tudo acontece, tudo vai ficar de boa, todo mundo vai ficar bem. (Pok Sombra).

Passemos agora para a discussão específica do Hip Hop na sua relação com os meios de comunicação.

5.2. A relação com os meios de comunicação

Como já destacado nos capítulos anteriores, a cultura Hip Hop tem uma dupla relação com os meios de comunicação, depende de aparatos tecnológicos e comunicacionais tanto para a produção de seus elementos, principalmente no caso da música rap, quanto para divulgação dos seus produtos/manifestações culturais.

O conhecimento da cultura Hip Hop no Brasil se deu, no início de sua história na década de 1980, através da atenção que programas televisivos deram à dança do break, bem como aos filmes produzidos nos Estados Unidos que vieram para os cinemas brasileiros, os quais retratavam a efervescência cultural do Hip Hop em Nova Iorque, como o exemplo já citado do filme *Beat Street - A loucura do Ritmo*.

Também o comércio de discos, sobretudo os discos importados, era o alimento dos bailes Black, e por conta dessa possibilidade de aquisição de material importado é que quando surge a música rap, numa continuação da musicalidade negra norte-americana, os produtores de bailes e DJs começam a adquirir esses discos, apresentando às massas que frequentavam essas festas o rap da década de 1980, mesmo que muitos ainda não compreendessem essa transição.

Por muito tempo, o Hip Hop esteve fora da grande mídia no Brasil, que numa era anterior à internet queria dizer, sem dúvida, televisão aberta e rádios comerciais.

O rap ficava muito “guetificado” [...] hoje em dia a gente vê o rap em tudo que é lugar e tal, mas naquela época a gente olhava a vestimenta do cara na rua e sabia que ele curtia rap, que era uma vestimenta diferente, era uma coisa muito de negros, tu não via em outros bairros, era coisa periférica mesmo. (Gagui)

No contexto de Pelotas, cidade do interior, era mais demorado o acesso às informações.

Aí depois a gente acabou descobrindo que tinha um programa de rap na Rádio Alfa, mas isso já um pouco depois, uns dois, três anos depois, que era o programa do DJ Caramão que tinha na Alfa sábados e domingos, e ali tocava bastante rap, deixava as fitinha prontinha pra gravar quando tocava, porque hoje tem essa facilidade de tu na internet ouvir a música que tu quer a hora que tu quer, naquela época a gente tinha que esperar todo final de semana, sábados e domingos pra ouvir o rap, deixava gravando, eu tenho essas fitas até hoje, um monte de coisa gravada daquela época ali. [...] tu não tinha um programa de TV, não existia internet, era caro também o vinil, não existia CD, era uma coisa muito fechada, restrita, por isso acho até ficava um pouco mais “guetificado”, ficava restrito àquele núcleo de pessoas, não tinha a abrangência que hoje tem (Gagui).

Guido também nos fala da dificuldade em se obter informações sobre cultura Hip Hop na década de 1990:

Tinha muito pouco acesso ao rap, quando tinha o Som da Kaskatas, que rolava os rap americano, ou tinha Thaíde, Pepeu, pouca coisa era acessível, não tinha a função da internet, entendeu? Então quando veio aquele programa o Som da Kaskatas que começou a vir alguma coisa (Guido).

Também foi através de grupos de rap de Pelotas, como o Calibre 12, da primeira geração do Hip Hop de Pelotas, que novos sujeitos, desejosos de conhecer um pouco mais sobre o movimento, conseguiam obter informações e conhecimento.

Se não tocava na Atlântida, se não tocava numa rádio comercial tu não ouvia, não tinha internet [...] não tinha PC, e foi muito de vir essa influência que quando eu escutei o rap do Brown, do Brown Calibre 12, de Pelotas, que eu comecei a me ligar nas ideias. Depois em seguida veio Racionais nos camelô que era fitinha cassete, aí veio mais outras ideias, aí eu fui me

ligando. Então porque que tem essa essência do rap de resgate? Não, eu não tive essa essência pela vila no momento, eu comecei a ter essa essência através dessas músicas, porque no momento eu começava a me basear em algumas músicas pra fazer outras, depois que eu fui entender que aquilo era a história da vida dos caras e eu pensei “Pô eu vivo isso também”, depois que eu fui ter essa essência de querer escrever coisas que eu passei, coisas que a galera tava passando (Guido).

Quando o assunto é participação em veículos de comunicação de massa, por parte do movimento Hip Hop brasileiro, polêmicas acabam sempre por ocorrer.

Ir aos programas de auditório da televisão aberta, tocar nas rádios comerciais, aparecer com fotos estampadas em revistas de celebridades, tudo isso indica uma popularização. Outros gêneros musicais e manifestações artísticas lidam com essa realidade diariamente, e muitos que não estão presentes nestes meios estão arquitetando estratégias para ali estarem.

Já no meio do Hip Hop, essa relação se dá muito mais em meio a tensões e negociações (MARQUES, 2014), e, geralmente, quando alguém do meio vai se expor na mídia já tem alguma noção de que poderá ser acusado de “vendido” ou “modinha”, por isso nem sempre aparecer nos grandes meios de comunicação é uma garantia de aceitação/ampliação do trabalho artístico do Mc, DJ, B. Boy ou grafiteiro.

Sobre isso Guido nos fala:

Os caras seguiram muito Racionais, eu sempre fui fã do Brown ¹², sempre segui Racionais, mas os caras seguiram muito o Brown, Brown tinha essa postura, tem essa postura, e todo mundo queria ser o Brown antigamente, até hoje. [...] Eu acho que tu não pode perder a essência independente do lugar que tu vá fazer teu trampo. [...] Eu meio que vivo do rap, tá ligado? E automaticamente tenho que vender minhas paradas, tenho que vender meu disco, ele tem que ser vendável, eu tenho que trabalhar no meu estúdio, eu tenho que divulgar esse meu estúdio, e não adianta os caras dizer “eu não quero dinheiro” é mentira, cara, se tu não tiver dinheiro tu não paga a tua luz, não paga a tua água, tu não come, não sustenta tua família. [...] Se me chamar pra ir num pico, uma TV, uma

¹² Aqui o “Brown” a quem Guido se refere é o Mano Brown, do grupo Racionais Mcs. Em Pelotas temos o Jair Brown do grupo Calibre 12, citado várias vezes no presente trabalho. Tanto Jair quanto Mano utilizam o apelido de “Brown”, uma alusão provável a James Brown, e também uma maneira de enfatizar sua identificação com a causa e cultura da comunidade negra.

parada, eu não tenho essa parada de preconceito, eu vou lá e vou fazer meu trabalho. (Guido).

Uma das visões defendidas por parte dos envolvidos com o Hip Hop é de ir expor seus trabalhos, ideias e atividades na mídia, independente ou comercial, desde que seja mantida sua autenticidade em qualquer um dos locais que se vá. O Hip Hop brasileiro credita a ideia de se recusar a ir aos grandes meios de comunicação ao grupo Racionais Mcs, que manteve essa postura durante a década de 1990, e por ser o maior grupo de rap do Brasil muitos outros imitaram essa atitude. Nas entrevistas realizadas, essa ideia também foi reforçada. Gagui também nos fala disso:

O Hip Hop ele criou uma cartilha de “ah, não vai na TV, não vai em tal lugar”, mas quem criou isso? Racionais, o Mano Brown falou e muita gente abraçou a ideia, aí quando começaram a ir, por exemplo, o Xis na Casa dos Artistas, o Xis foi na Casa dos Artistas, acordava meio-dia, não lavava uma louça, aí ficou aquela coisa, o cara tá representando o movimento, tá dizendo que os negros são vagabundos, que são malandros [...] o Racionais criou isso, pra eles deu certo, os Racionais nunca foram na Globo e o Sobrevivendo no Inferno vendeu um milhão de CDs. [...] o cara tem que ir, mas não ser manipulado [...] acho que tem que saber aonde ir, o Mv Bill quando foi no Fantástico uma hora inteira no ar o Falcão-Meninos do Tráfico, o documentário sendo exibido no Fantástico, uma hora de documentário, nunca ninguém fez isso, aí o cara do rap foi lá e conseguiu botar isso aí, entendeu? [...] o povo vê TV, já que o rap faz trabalho pro povo acho que tem que tá inscrito nesses meios de comunicação. (Gagui).

Vemos novamente na fala de Gagui algo semelhante com o que temos na visão de Guido: a ideia de que quem criou o costume de não se ir à mídia foi o grupo Racionais Mcs, bem como a noção de que se deve estar presente nos meios de comunicação, mas com a postura correta. Enquanto Guido argumenta que se recebesse um convite para ir até uma emissora de TV ele iria apenas “fazer o seu trabalho”, Gagui exemplifica com o caso de Mv Bill, que em uma de suas idas à Rede Globo exibiu um documentário de sua autoria sobre a problemática do recrutamento infantil para o tráfico de drogas, esse sendo um exemplo de postura correta em um meio de alta exposição midiática. Por outro lado, o caso citado do rapper Xis, que, apesar de ser bem respeitado

no meio, foi muito criticado quanto à sua postura no reality show Casa dos Artistas.

Gagui também aponta que é o povo, leia-se povo pobre da periferia, quem mais assiste à mídia de massa, ou seja, a televisão, por isso se a música rap e a cultura Hip Hop se voltam para o povo, tais meios podem ser de grande ajuda. Reforçando essa visão temos a fala de Cesinha:

Nos transformamos em certo momento só em seguidores, não fomos protagonistas dos nossos papéis, seguimos muito uma cultura que se defendia o Racionais, defendia muito a cultura de São Paulo, que os meios de comunicações eram nossos inimigos. Podem até ser nossos inimigos, porque não são gente nossa que são donos dos meios de comunicação, mas é o nosso povo que assiste 80, 90% do nosso povo e isso é estatístico, é o nosso povo que assume. Então é um meio de comunicação da gente falar com o nosso povo [...] Quando a gente abdicou disso daí outros assumiram esse papel. [...] não falar o que eles querem que a gente fale, mas sim nós devemos ocupar esses lugares (Cesinha).

Esta ressalva é muito interessante e expõe como os meios de comunicação tradicionais no Brasil não são democráticos, pois os emissores estão na mão das classes altas, e a maioria dos receptores se encontra nas camadas mais baixas da sociedade, sem poder para decidir o que será veiculado, e de que maneira será. Independente dessa relação desigual, a televisão aberta é um grande veículo de comunicação com a periferia, por isso pode ser muito útil ao Hip Hop se fazer nela presente, de acordo com a fala de Cesinha, que também credita a postura de negação ao grupo Racionais Mcs, ressalva que é preciso manter a autenticidade e “não falar o que eles querem que a gente fale”.

Dentre os nossos entrevistados, o mais da “velha escola” é justamente o Ligado Branco Radical, mas o chamemos apenas de Ligado para facilitar. Apesar de ter vivenciado o Hip Hop desde o início da década de 1990, suas ideias em relação à participação nos meios de comunicação não seguiram necessariamente o boicote total que muitos preferiram na época:

Eles querem um rapzinho mais light, um cara que vai protestar, mas que vai protestar light. [...] Eu sou a favor do rap na mídia, desde o Mcs Radicais, sempre fui a favor do rap na mídia, mas o rap real, sem fazer mídia, sem mudar o discurso, o rap que

ele faz na vila, ir lá e cantar do mesmo jeito e ser aceito, não mudar o discurso pra ser aceito, pra tá lá (Ligado).

Mais uma vez, vemos que a condição para a aparição na grande mídia é que se mantenha a mesma postura, mesmo que essa seja um protesto agressivo contra as injustiças e desigualdades, muitas vezes perpetuadas pela própria falta de democratização nos meios de comunicação. Tal observação se dá pelo fato de que a maioria das atrações artísticas que vão a grandes programas de televisão, geralmente, são “mais lights” ou, até mesmo, consideradas alienadas pelos sujeitos do rap e Hip Hop.

Garcez, por sua vez, posicionou-se de maneira um pouco mais crítica e cética em relação à participação na grande mídia:

Cada um tem a sua visão disso e aquela questão, que tem gente que acha que tem que tá em todos os meios, eu acredito nos nossos meios, não acredito nas mídias privadas, tá ligado? Pela ideia de que quem mantém elas são as grandes marcas, aí vai lá e nos vende as parada, e é cíclico, né cara? Então eu acho que a gente tem que criar nossas mídias, democratizar os meios de comunicação cada vez mais do que entrar lá, até porque eu vejo, tem uma das teorias da conspiração da manipulação da opinião pública que fala, né cara, que a mídia vai se apropriar daquilo que tu tá falando pra lavar as mãos, mas aí depois daquilo ali ela vai continuar passando a programação dela normal. Tu tá usando ela, mas ela tá te usando. Eu acredito em outras formas, jamais vou deslegitimar quem vai, que nem eu falei, cada um faz a sua caminhada, mas ao meu ver acaba que normalmente ainda quem vai, vai mais a galera que não tem o mesmo discurso da galera que não vai. (Garcez).

Garcez, apesar de pertencer à geração dos anos 2000, não tendo vivenciado a década de 1990 enquanto participante do movimento Hip Hop, época em que o discurso contra os grandes meios de comunicação era bem mais radical, mantém talvez a ideia mais “tensionada”, ou desconfiada, ou receosa, quanto à aparição nesses meios, dentre os entrevistados para a nossa pesquisa. Tal postura vem muito de sua ideologia anticapitalista, sendo possível perceber que ele se refere às “mídias privadas”, mantidas pelas grandes marcas, como algo em que ele não acredita, preferindo se utilizar de meios próprios do Hip Hop para produção e promoção de seu trabalho artístico.

Essa postura acaba aproximando-se muito do que fez o Racionais Mcs, e tantos outros grupos, durante a década de 1990 (TEPERMAN, 2015).

Pok Sombra, da mesma geração de Garcez, tem uma postura um pouco mais tranquila, acreditando ser possível utilizar a mídia de várias maneiras de acordo com a vontade de cada indivíduo, mas reconhecendo também que se comprometer com grandes corporações pode influenciar na liberdade artística e de expressão de quem o fizer.

A gente faz com a mídia o que a gente quiser, a gente participa ou não de várias coisas, a gente usa a nossa imagem da maneira que a gente quiser, cada um transmite uma imagem pra alguém, tem gente que assina com marcas, empresas, gravadoras, sei lá o que, às vezes influencia um pouco na caminhada da pessoa, não te deixa fazer certas coisas, ai vai de cada um. Eu acho que a mídia não é um bicho de sete cabeças, eu acho que é um meio de comunicação, e a gente tem que usar ela da melhor maneira possível, não tem problema nenhum em tá na mídia e ganhar uma grana, só depende de como tu vai usar ela, o que que tu vai passar adiante. [...] acho que depende do programa, do que vai ser, e o que tu vai fazer lá, eu não acho legal os caras ficar ali de macaco de auditório, tá ligado? Fazendo bobagem pra tá ali e ter mais visibilidade no trabalho. Se tu vai ter visibilidade por ser um babaca, pode crer, eu não quero. Mas eu iria em vários programas aí, só que tem isso, né mano, o cara tem que se ligar no que que tá fazendo. (Pok Sombra).

Mais uma vez aparece a ideia de que é possível se expor na televisão- principal meio de comunicação de massa no Brasil- desde que se mantenha uma postura coerente, como exemplificado na fala de Pok, a participação em gincanas de programas de auditório como algo que não contribui de maneira positiva para o artista ou para o movimento.

Algo que foi possível notar nas entrevistas foi que os entrevistados, mais da velha escola, debatem mais uma postura geral, um posicionamento unificado, que seria o ideal a ser seguido pelos adeptos do Hip Hop enquanto movimento, enquanto coletivo. Nas falas da geração mais nova várias vezes apareciam expressões que defendiam a liberdade de escolha individual, como no caso da citação acima na entrevista de Pok Sombra, onde ele cita “ai vai de cada um”. Verificaram-se também essas ressalvas na fala de Garcez.

O que se pode concluir é que a postura do Hip Hop no Brasil em relação aos grandes meios de comunicação é bem diferente de outros segmentos

artísticos, e de outros gêneros musicais. As opiniões divergem muito, mas o que se pode notar é que há uma problemática, e a exposição midiática dos elementos do Hip Hop e de seus produtores sempre geram debates, críticas e discussões. Enquanto outros setores já estão acostumados com a convivência na mídia, na maioria das vezes sem realizar nenhum tipo de reflexão, para o Hip Hop ainda é uma questão complexa, e para muitos o fato de um grupo de rap tornar-se famoso pode até mesmo deslegitimar sua participação no movimento Hip Hop.

5.3. Inserções sociais do movimento Hip Hop

Além do debate específico da questão se o Hip Hop deve estar inserido nos meios de comunicação de massa ou não, também foram questionados outros locais de inserção do movimento, dentre eles a política, casas de shows voltadas para um público mais elitizado, e participação de diferentes classes sociais no movimento.

Eu gostaria de usar meu rap pra educar, de repente pra falar um bagulho bom, mas tem cara que não, tem cara que bate ao contrário numa tecla [...] e a diferença também é que antigamente fazia rap quem era da vila [...] hoje o rap virou música e de repente daqui a pouquinho tem Caetano Veloso cantando rap aí, tá ligado? E eu não critico, acho massa porque ele abre mais, mas muda a essência. Tem aquela galera mais velha que não aceita, mano, o rap é revolução, o rap é resgate, rap é música de protesto, e tem a galera nova, que começou hoje, que de repente tem muita galera que nunca passou dificuldade [...] e ele não vai falar “me faltou rango” ou “fui preso”, não vai falar, ele não viveu isso. (Guido).

Guido considera positiva a expansão da música rap para outros setores da sociedade, mas pondera que isso acaba mudando a essência voltada a cultura da periferia. Muitos acreditam que apesar dos diferentes estilos e adeptos de outras classes sociais se vincularem ao Hip Hop, a essência ou a raiz permanecerá sempre a mesma, ligada à periferia.

Eu jamais iria achar que ia ter uma vertente “rap ostentação” dentro do rap [...] nunca imaginei que eu ia ver boy cantando rap, eu nunca imaginei isso, e hoje tá tudo aí, mano, e aí, mas

claro, é música, é liberdade, vai aparecer várias vertentes, mas eu achava que com o rap não. Com o samba também, no samba começou, depois teve várias vertentes do samba, com o rock também [...] vai ter várias vertentes, mas o berço é um só, vai ficar na cena e vai ficar mesmo, vai ter uma história, vai deixar um legado até quando morrer é quem ficou na raiz. [...] Eu tô com 40, e vou continuar fazendo, e eu quero deixar um legado, quando eu morrer vão lembrar “O cara sempre fez aquele rap ali, não foi conforme a moda”, a moda logo passa, né. [...] Amanhã eu quero ver esses boy que tão nas balada se vão tá no rap, amanhã eles vão tá cuidando da empresa do pai deles, aí não querem nem saber, foi uma época que eles eram muito loco, fumavam uma maconha, bebiam e curtiam lá [...] eles não são do bagulho, não é na raiz deles, é o momento. (Ligado).

Cesinha nos fala que mesmo que sejam indivíduos da periferia, ao defenderem valores do consumismo, numa tentativa de integração na sociedade por meio da assimilação do consumo, acabam por desvirtuar a luta do movimento Hip Hop, que fora construída ao longo da década de 1990.

A resistência... desfocou, desfocou, perdemos um pouco o foco, o Hip Hop cumpriu seu papel mas poderia ter avançado [...] nos anos 90 a gente falava que a gente não queria que as nossas mulheres [...] fossem tratadas como um pedaço de carne, fossem tratadas como só mais uma mulata, que fossem tratada só como um objeto sexual, nós também não queríamos que botassem na cabeça dos nossos meninos, das nossas meninas também, que na verdade a gente deveria ter o carro de um milhão sendo que o vizinho não tem, isso é um abismo social que nós sempre combatemos nos anos 90, e hoje nós temos dentro da periferia muitos de nós pregando isso aí (Cesinha).

A ideia que nós tínhamos de ser um pouco mais socialista [...] ser um pouco mais solidário, ser um pouco mais humano que nós pregava nos anos 90 de se dividir um pouco, de tu vê o outro lado, tu olhar pro teu vizinho. [...] Se inverte outros valores, não é “nós temos” é “eu tenho”, e quando se faz isso é um suicídio, é um suicídio, porque tu conviver dentro de uma periferia querendo, pregando que tens que ter um carro de 100 mil, teu vizinho nada, teu outro vizinho também não tem nada, teu outro vizinho numa briga, mal ter uma charrete pra andar e na verdade trabalhando pra comer, beber, é muito mais fácil e simples de aliciar um guri que tá na esquina ali, que é o mesmo guri que no passado era eu, de oferecer 500 por semana pra ficar na boca de tráfico. (Cesinha).

A noção essencial para entender essa relação de “real” ou “falso” dentro do Hip Hop é compreender que existem pessoas que simplesmente trabalham com alguma expressão dos quatro elementos, sem ter nenhum envolvimento

com o Hip Hop enquanto movimento social, enquanto tem outros que enfatizam o lado ativista, e muitos destes consideram “falsos” os que só trabalham o lado artístico. Essa dicotomia entre arte e ativismo é a base para muitos dos debates e polêmicas do movimento.

A arte tu não pode prender ela, a arte por si só ela nasce do talento, é óbvio que a arte do Hip Hop ela não é uma coisa engessada [...] a arte nasceu livre, ela nasceu espontânea. [...] a essência não pode ser comprada. [...] A essência quando eu falo ela é a militância. [...] A arte nasce livre e ela tem que ocupar todos os lugares, mas a essência da militância do Hip Hop sim, isso é da periferia. (Cesinha).

Sobre os outros tipos de rap, que não somente o de protesto, Ligado acredita que existam públicos diferentes para cada vertente, e que a inserção em casas de show voltadas para um público de classe média se deu mais em função de uma mudança do discurso, que deixa de ser tão crítico.

“Ah mano o rap de Pelotas evoluiu” Pô evoluiu? Pra mim não evoluiu, mano, o que os cara faziam nos anos 90 lá a gente fazia aqui também, só que eles tem a visibilidade, eles vêm fazem show aqui levam o dinheiro e tu abre [o show] pros cara, tás entendendo? “Ah a gurizada de hoje em dia tem uma visibilidade” Não vejo, é a mesma coisa, vêm os caras de lá que fazem o mesmo estilo, vem, abrem, eles levam o dinheiro. [...] Quando realmente o cara estourar nacional, se não pra mim não teve evolução. Mudou o discurso pra tocar na balada de boy, o rap mudou o discurso, que é as outras vertentes, pra tocar nas balada, o público mudou, mudou não, ficou esse público de universitário escutando esse rap, mas ainda tem a periferia que escuta o rap de raiz, o rap de protesto, o rap de transformação, o rap do sofredor, tá ligado? (Ligado).

Nesse sentido Gagui também comentou, em sua entrevista, sobre a mudança de discurso que ele percebe em alguns sujeitos, o que possibilitou um trânsito em locais antes negados ao Hip Hop.

Vim desses anos 90, onde era discriminado, só em periferia mesmo, só em vila, o rap não tinha acesso a esses lugares, porque esse público não queria, não digo a música rap perto deles, não queriam os caras que faziam rap, que era uma coisa muito de gueto, muito marginalizada, e esse público sempre nos discriminou, nunca quis a nossa música lá dentro. [...] muita gente do rap se moldou pra tá lá dentro, isso aí que eu discordo um pouco. [...] Os cara que de repente tavam comigo lá nos anos 90 cantando problema e falando aquilo “ah fala de problema a gente já tá cansado agora a gente quer ganhar dinheiro”, aí os caras mudaram pra tá lá dentro. (Gagui).

Garcez argumenta que a música deve chegar a todos, e defende a questão que chama de “empreendedorismo social”, ou seja, investir o dinheiro que se ganha em coisas que irão beneficiar o movimento e a sociedade em geral.

Acho que tem que cantar pra todo mundo, e outra é lá que tu vai ganhar dinheiro, e tu precisa do dinheiro pra seguir fazendo arte, é que nem eu falei, é tu ser empreendedor social [...] é preferível eu dizer não pra Globo do que eu dizer não pra uma casa noturna. [...]. Eu acho que tu tem que ter discurso pros dois lados [...] a palavra “playboy” eu acho injusta, porque, mano, não é a grana que faz alguém playboy, é muito mais a atitude. [...] Daqui a pouco tu pode contagiar alguém ali que nem sonhava que oprimia alguém e pode fazer ela questionar umas parada, daqui a pouco ela começa a tratar bem o porteiro do prédio, a mina que limpa a baia dela, entende? (Garcez).

Também, na mesma lógica, defende uma microeconomia dentro do Hip Hop, como maneira de se fortalecer sem se comprometer com grandes empresas.

A gente vai lá e compra roupa de marca que é mão de obra escrava, porque tem o símbolo de uma corporação ali, e aquilo é status, tem ascensão social na sociedade, e aí eu já acredito ao contrário, eu tenho que comprar roupa dos meus amigos, fazer microeconomia, se o meu amigo que faz vai lá vai fazer uma camiseta eu vou lá e vou comprar a camiseta dele, se ele quiser me dar eu aceito, porque eu sei que eu vou usar e talvez eu vá despertar a vontade de alguém usar ela, só que essa grana vai pra um cara que tá fazendo arte, mano, não pra Nike que vai lá e faz mão de obra escrava. (Garcez).

A respeito da relação do Hip Hop com a política, outro ponto polêmico, vemos que há um entendimento de que as atividades do movimento já são uma forma de fazer política, mesmo que longe da política oficial ou partidária.

Eu aprendi que política é quase tudo que a gente faz, mas o rap tem esse compromisso, né?! A gente se torna formador de opinião [...] Eu acho que o rap é um dos movimentos mais políticos que tem, até porque a galera faz movimentos sociais, trabalha nos bairros, faz aquela cobrança política, e tem muita força, até porque hoje em dia os políticos procuram muito o rap, até pra se candidatar. [...] quem é a voz da quebrada? é o Mc, então isso já é política, tá ligado? Porque tu tá lutando pelos direitos da tua quebrada, dos teus parceiros, do teu filho ou família, então isso é política. (Guido).

Gagui, até por ser um indivíduo que já trabalhou junto ao poder público e mais próximo ao poder político do Estado, defende que o movimento Hip Hop deve ter representantes dentro das esferas de governo.

Eu acho que o Hip Hop, ele tem que ter pessoas do Hip Hop mesmo que se candidatem, tem que ter gente nossa, ocupando lugares lá que tem que ser usados pelo povo, na verdade a gente só vai ter uma política voltada pra nós quando a gente tiver um nosso lá sabendo que política é essa que a gente precisa, às vezes o cara acha que conhece uma cultura, por conhecer dois, três caras dessa cultura, e acaba levando esse cara pra trabalhar lá dentro [...] “o que o movimento precisa é isso, isso e aquilo” e aí o cara “ah eu achava que era só um palco!” não para aí, um palco qualquer lugar tem, a gente tem que ter política pública voltada pra isso, entendeu? Oficinas nas escolas, botar ali no currículo escolar oficinas de Hip Hop. (Gagui).

Garcez, por sua vez, duvida que o envolvimento na política tradicional seja o melhor caminho, mas defende o livre-arbítrio e respeita quem segue por esse caminho.

O rap é um veículo e cada um faz o seu caminho, eu acho válido a luta de todo mundo por mudança, cara, cada um tem o seu caminho pra fazer isso, eu Garcez, eu não acredito nisso pra minha vida. É que nem eu falei, o Estado ele tá sequestrado pelo poder privado, pelas corporações [...] eu acredito que como sempre foi na história, o cara que entra no poder e não se vende vão tentar comprar, se o cara não se vender vão ameaçar de morte, então tipo, mano, não sou eu que vo tá lá. (Garcez).

A opinião de Pok Sombra assemelha-se muito a de Garcez nesse caso:

Se um cara do rap entrar e fizer alguma coisa legal, massa, tá ligado? Que tenha alguém lá dentro, eu acho que é massa, mas aí vai da postura de cada um, eu não seria. [...] mas eu acho que se tiver alguém instruído e com ideia boa que vá representar, firmeza total, tá ligado? Que faça um papel da hora em um lugar que poucos fazem. (Pok Sombra).

Além disso, mais uma vez vemos o poder que o rap tem de influenciar na realidade social e na vida das pessoas. Os produtores e ativistas do Hip Hop o utilizam como ferramenta de transformação social, e têm consciência de que ele pode ser usado tanto para propagar ideias construtivas quanto destrutivas.

Eu acho que é uma das únicas músicas que tem dos gêneros, que faz política em cima hoje em dia ainda, te dá uma baita liberdade de falar várias coisas de tudo que tá acontecendo, e de influenciar pessoas. O Mc, às vezes, é um cara que engana muitas pessoas também, não é só um cara correto que tá te dando ideia boa, às vezes ele tá te dando umas ideia errada, e a gente tem que tomar cuidado com isso. Eu já falei várias coisas erradas, mano, e se o cara não tiver cabeça boa pra pensar, no que tu tá escutando e separar as paradas, às vezes o cara acaba se deixando levar por ideia errada. Eu já me deixei levar por várias ideia errada em rap também. (Pok Sombra).

Cesinha, assim como Gagui, possui experiência do cenário político eleitoral, bem como do funcionamento institucional do Estado. Simpático à participação no ambiente político, defende a integração do movimento Hip Hop na disputa por representação em tal espaço.

Um dos maiores erros que o Hip Hop cometeu foi esse [...] tô pra te dizer que foi o maior erro que o Hip Hop cometeu foi se afastar, achar que a política era nossa inimiga, [...] A questão social, a militância do Hip Hop é puramente política, e quando nós chegamos num certo momento que nos afastamos foi um suicídio [...] depois de 20 anos nós conseguir aprovar uma única lei em Pelotas foi por isso mesmo, nos afastamos da política. (Cesinha).

A colocação a seguir, também do nosso narrador Gagui, ajuda a entender melhor como se dá a relação dos indivíduos do Hip Hop com o movimento, que é ao mesmo tempo cultural e político-social, mas isso não quer dizer que todos os envolvidos com ele realizem o ativismo e a produção artística ao mesmo tempo. Alguns são mais ativistas do que artistas, outros somente artistas, outros exercem os dois aspectos.

É que existe na verdade o lado ativista e o lado artístico no Hip Hop, e tem muita gente que só faz o lado artístico [...] o rap fala de problema social por querer falar, não é uma obrigação, a obrigação de mudar a realidade é dos governantes, da política, entendeu? A gente vota nos caras justamente pros caras mudarem isso aí, o rap durante muito tempo ele ficou com esse estigma de ter que falar do problema social, de ter que criticar, de ter que protestar, mas é uma música e por ser uma música ele tem um livre-arbítrio, entendeu? (Gagui).

Nessa mesma lógica segue:

O cara é um artista, o cara faz música, ele não tem obrigação de fazer um certo tipo de música, ele é livre, ele é um artista

ele pode falar do que ele quiser, e o Hip Hop tem muito isso, dos próprios caras do rap criticarem, “ah o cara se vendeu e tal”, é que tem questões, ou o cara trabalha o lado artístico ou o lado ativista, pode fazer as duas coisas, pode, até eu sempre digo assim, eu acho que o Hip Hop se perdeu um pouco aonde, na questão das oficinas de Hip Hop dentro de escolas, de periferia, eu acho que tá se perdendo muito isso, na questão da juventude, das novas gerações que tão chegando no rap, a gente tem que ter cuidado com isso. (Gagui).

Hoje em dia mesmo, a gente tá com 79 homicídios, quase 80, em Pelotas, e tu vê muita gente não falando desses problemas nas suas músicas, como eu te falei, é uma questão de cada um cada um, só que eu acho que enquanto movimento, enquanto trabalho social, ele tem que tá nessa base nessas periferias, alertando a juventude, trazer essa juventude que tá se envolvendo com o tráfico, com a criminalidade, para o lado artístico. [...] Os caras do Trem do Sul, os caras estiveram nos Estados Unidos, os caras nasceram no Navegantes, se os caras tivessem se envolvido em outra questão ali, não cultural, mas a questão violenta do bairro, os cara não estariam nem... nem sobrevivido, poderiam ter morrido, poderiam tá no presídio. (Gagui).

Garcez, por sua vez, recria o significado da sigla Mc para enfatizar o lado além do artístico ou de entretenimento, buscando também a conscientização:

A partir do momento que eu tenho acesso à informação eu tenho uma responsabilidade, tá ligado? E pra mim, quando eu decidi ser Mc, que pra mim não é só mestre de cerimônias, é tipo ser Maluco Consciente, tá ligado? Eu percebi e entendi que eu tinha que procurar informação [...] eu tenho que ir atrás pra trazer informação pras minha letras. (Garcez).

Sobre a questão do Hip Hop estar inserido na política através do poder de se realizar um trabalho social, especialmente nas periferias, servindo de resgate para a juventude, que através do Hip Hop consegue vencer a marginalização.

Dentro das periferias, nós também passar por pessoas marginalizadas, porque usa uma calça larga, porque tinha um pensamento de não aceitar certas coisas [...] e mesmo assim esse movimento revolucionar, mudar vidas [...] sem sombra de dúvida 90%, 95% das pessoas apostavam que o caminho seria caixão ou cadeia, seria a marginalidade [...] e chega um movimento que consegue dar outro caminho, consegue abrir a cabeça dessa pessoa, consegue tirar essa pessoa de não ser

um bandido, de não ser a pessoa que vai tá na esquina assaltando, que não vai tá roubando, desassociar dessa marginalidade que a sociedade tenta nos impor, eu acho que é revolucionário [...] cumpriu mais do que o seu papel. (Cesinha).

Passemos agora para a discussão do posicionamento do movimento em relação à temática das drogas.

5.4. Drogas

Dedicar um tópico, por mais que breve, para se discutir a visão do movimento Hip Hop em relação às drogas na sociedade pode parecer algo estranho, no entanto, por conta de um dos eixos principais de análise da pesquisa ser a relação entre gerações ou, na linguagem do Hip Hop, entre nova e velha escola, esse tema surge, pelo menos no que diz respeito ao Hip Hop pelotense. A fala do nosso narrador Ligado expõe como as diferentes gerações tomam também diferentes posições quando o assunto entra em pauta, e como ele é um fator de diferenciação dentro do movimento.

Comecei escutando rap em oitenta e poucos já, quando chegou no Brasil, quando era melô, peguei todas as fases, eu costumo dizer que eu peguei todas as fases, desde o início, lá no início que era só entretenimento e brincadeira, que era a fase do melô, depois a fase que eu considero que é anos 90, é a fase do rap que eu considero que é o de verdade, que é o rap de informação, o rap de transformação tá ligado? Que foi nos anos 90, que aí eu já comecei a fazer meus rap lá com Mcs Radicais, a caminhada começou lá na Guabiroba, e até hoje o flow, e várias vertentes que começou a aparecer depois de 2000 pra cá que começou a aparecer mais vertentes, hoje tem várias aí e tal, mas eu continuo seguindo na linha do rap que eu chamo de resgate, que é o rap dos anos 90, o rap de protesto e de resgate né, o cara que não usa droga, o cara que fala que não é pra usar, o cara que acredita na informação, na informação pra transformar, e o meu rap eu chamo de rap pra família, tá ligado? Hoje eu tenho filho e eu sempre quis fazer esse rap pra família poder ouvir, se identificar [...] os valores tão tudo invertido, né? Hoje tem rap os caras fazem apologia à droga e pá, até entendo que é o rap deles, é a juventude deles, tá ligado? só que é o seguinte, o cara que cresceu na raiz, ele nunca vai se identificar com essas parada aí, a gente respeita mas não tem como se identificar, então é que nem óleo e água, não tem como misturar, né mano? eles fazem a deles a gente faz a nossa, e eu acredito no rap de revolução.(Ligado).

Interessante ver na fala como o posicionamento a respeito das drogas está diretamente ligado a estar “na raiz” do movimento, e apesar de não negar que os outros que tomam opiniões diversas também fazem parte do Hip Hop, Ligado não consegue imaginar uma mistura com a nova escola, por conta desse aspecto, dos que defendem o que ele chama de “apologia”. Para Ligado, e muitos outros indivíduos da velha escola do Hip Hop brasileiro, o rap de resgate era feito por quem não usava drogas e alertava sobre seu perigo. Fora do discurso de se mostrar o lado destrutivo das drogas, muitos acreditam que o Hip Hop não deve estar associado a esse assunto, como defende Cesinha:

Como o Hip Hop não fez esse debate, como o Hip Hop não abriu essa questão, eu acho que nós não temos a ver com isso, a droga ela não é o quinto elemento do Hip Hop. [...] O Hip Hop tem que se afastar disso, o Hip Hop não faz parte disso daí. [...] nós temos umas prioridades que vem a frente [...] o Hip Hop deveria abrir esse debate, não abriu ainda, a gente discutir a descriminalização, se pra nós é importante descriminalizar, se não é importante descriminalizar a droga, se é importante nós criminalizar o álcool, porque na verdade as grandes empresas, a Ambev, a Souza Cruz, o tabaco, também viciam e matam muito, eu acho que a gente deveria fazer essa discussão, mas como a gente não fez e o Hip Hop não abriu isso daí, eu acho que não podemos estar associados a isso [...] isso não faz parte da cultura Hip Hop, isso não é nenhum elemento da cultura Hip Hop, então a pessoa que faz isso, ela tem que discutir isso em outras esferas [...] os dois vinis que o meu irmão levou, as fitinhas, não chegou a cannabis, não chegou a maconha, não chegou a pedra, não chegou a cocaína, nem o álcool, nem o tabaco, foi outras coisas que me trouxeram pra dentro dele [do Hip Hop]. (Cesinha).

Com uma opinião oposta, temos Garcez que defende o debate e a descriminalização das drogas na sociedade, acreditando que o Hip Hop deve levar esse debate.

Eu acho que já foi o tempo da gente pegar e criminalizar as drogas, porque nós somos seres racionais, hoje em dia com estudo mostra, por exemplo, que a maconha na verdade tem poder medicinal e várias outras coisas, e eu acredito que a gente tem que lidar exatamente com o oposto que é a redução de danos. [...] Acredito na legalização de todas, mas a maconha é a que eu luto pela legalização, ela é uma parada tanto pra sustentabilidade, produção de combustível, produção de roupa, alimentação, várias paradas que a galera nem sabe, por exemplo, a semente da maconha tem Ômega 3 e Ômega 6, a galera não tem noção que o cânhamo é a fibra que mais dura, então vai contra o próprio capitalismo, porque a roupa vai

durar mais tempo [...] Eu acredito que o rap tem que se posicionar a favor da redução de danos, a favor da informação, a favor da legalização das drogas. (Garcez).

Reforçando sua opinião de que não conseguiria se misturar com os outros gêneros de rap que não o de resgate, apesar de respeitar todos os gêneros, Ligado comenta que não conseguiria se sentir bem em uma festa onde estivesse rolando esse tipo de ideia:

Cara eu vou ficar uma hora dentro dessas festas de rap que eles fazem na balada, os cara fumando maconha, tudo que eu prego contra, tá ligado? O cara que tá rimando lá no palco tá falando de maconha, tá falando de álcool, tá pregando isso, os caras que tão lá embaixo que tão consumindo, tão fazendo as mesmas coisas, que que eu vou fazer lá? É outra fita [...] nós subia no palco pra dizer “ô mano vamo acordar!” tá ligado? “ô mano o álcool tá matando a periferia, as drogas tão matando”. (Ligado).

Apesar do respeito as diferentes ideias, foi dito em mais de uma das entrevistas que a questão de se falar das drogas, principalmente da maconha, tem se tornado uma espécie de modismo, onde é ostentado o uso da substância em questão, sem maiores reflexões sobre legalização ou outros aspectos.

Eu sou um cara nostálgico, eu sou um cara que acredito na revolução, mas eu acredito também que o cara tem que falar o que quiser, mano, se o cara quiser fazer apologia, beleza, o que me indigna é que o que é ruim vira moda. (Ligado)

A parada da maconha virou muita moda [...] a molecada hoje em dia levou isso muito pra moda. [...] Eu não tenho nada contra maconha, particularmente, se eu tivesse alguma coisa contra eu não deixaria que fumasse do meu lado, hoje mesmo nós gravamos, a molecada tava fumando aí, pra mim é de boa, não vejo mal nenhum. Mas só que não gostaria também que fumasse na frente do meu filho de cinco anos de idade. [...] E o fato de fumar na frente do meu filho ou botar na letra que talvez incentive o meu filho a fumar, é a mesma coisa, então não acharia legal que a galera ficasse batendo só nessa tecla, porque tu vê muito Mc só falando de maconha, tem rap que é só maconha, mano. [...] Acho que tem muito conteúdo pra se falar no rap, tem muita coisa pra se falar na música, tá ligado? (Guido).

Na fala de Pok Sombra é enfatizado que é preciso ter cuidado ao abordar o tema das drogas, e que se abordado de uma maneira correta pode ser algo bem construtivo.

Eu acho que tem que ser discutido de maneira inteligente, tá ligado? Lógico, nenhuma droga é boa, mas depende, tipo em relação a maconha mesmo, eu acho que quando o cara aborda a maconha de uma maneira certa no som, acho massa [...] acho que o Hip Hop tá aí pra falar o que quiser, acho que a galera pode falar o que quiser, só que tem que ser ligado, não vamo influenciar as pessoas a fazer merda quando a gente sabe o que que é certo e o que que é errado, tem coisa que dá pra gente ir, e tem coisa que a gente pode ir até ali, tá ligado? Eu, graças a Deus, me envolvi com umas parada que consegui sair, mas teve nego que tá até hoje, que era do meu rolé, tá ligado? Até hoje tá na mesma, patinando. (Pok Sombra)

Assim como na fala de Guido, mais uma vez é afirmada a crença no poder do Hip Hop e das letras de rap de influenciar na realidade, principalmente dos jovens.

6. Considerações Finais

Chegando ao fim do trabalho, retorno ao uso da primeira pessoa. Na trajetória da pesquisa, pude registrar muitas histórias que já conhecia e que sabia que mereciam ser contadas para mais pessoas. Já havia ouvido muita coisa por cima, mas foi possível ir a fundo e, com todo o prazer, ouvir, transcrever, comparar, refletir e assim montar uma pequena parte da história do Hip Hop em Pelotas.

Vejo agora que a partir do que foi feito pode-se partir para uma história mais completa, refletir a partir de muitos aspectos, que foram pouco mais que expostos, e a partir de minha dissertação, espero que se criem mais trabalhos, complementares ou opostos, mas que contribuam para uma melhor compreensão desse tema que me é tão caro.

Acredito que a escrita foi, por alguns momentos, factual, buscando enfatizar nomes e datas, sempre imaginando que os sujeitos aqui citados, por mais que em apenas uma ou duas linhas, se chegarem a ler o texto se sentirão representados, sentirão que fizeram parte de algo, de uma história que importa e que fez a diferença para Pelotas.

Essa parte mais descritiva cumpre um papel de dar voz aos de baixo, de incluir o que a história oficial ignora. Mais que isso, é importante demonstrar que há Hip Hop na cidade, e já há um bom tempo. Numa cidade do interior do Rio Grande do Sul, nem Nova Iorque, nem Los Angeles, nem mesmo São Paulo ou Rio de Janeiro, mas Pelotas.

A distância geográfica é diminuída pela linguagem comum das rimas, da dança, das músicas mixadas pelos DJs, do grafite feito nas paredes. O Hip Hop é parecido em todo lugar do mundo, mas é ao mesmo tempo diferente e único. Consegue ser global e regional ao mesmo tempo.

Desde os bailes Black, em que a música inspirava diversão, mas também orgulho e autoestima, passando pela formação de uma cultura contestatória e de protesto na década de 1990, até a diversidade de manifestações e opiniões dos anos 2000, o Hip Hop de Pelotas vem existindo, resistindo e desenvolvendo-se. Já na década de 2010 é conquistado o reconhecimento do poder público municipal, através da promulgação da Lei da Semana Municipal do Hip Hop.

Dentro dessa trajetória histórica, é importante expor as diversas estratégias dos membros do Hip Hop no processo de inserção social, bem como de construção de suas identidades, enriquecendo a narrativa, expondo a complexidade da comunidade Hip Hop.

O Hip Hop é reconhecido como um movimento da periferia e um gênero artístico de contestação. Assim ele é exposto em muitos trabalhos acadêmicos. Acredito que na presente dissertação é possível perceber que há uma dinâmica interna de discussão no movimento em torno de se manter próximo à essência, protegendo essa identidade do grupo, ou seguir por caminhos que se distanciariam disso.

Seja na relação com os meios de comunicação, na participação na esfera política, na relação social com as classes média e alta, no posicionamento em relação às drogas, o certo é que há sempre muito debate, reflexão e compromisso. Quem fala sem pensar é cobrado no mundo do Hip Hop.

As diferentes gerações do Hip Hop possuem opiniões divergentes em muitos aspectos. O movimento é plural, e sua linguagem inclui diversas causas sociais. Mesmo assim a diversidade de opiniões instiga muito mais o debate do que gera cisões. Nenhum grupo social humano vai ter uma visão uniforme da realidade. As abstrações e generalizações em cima de comunidades, tribos, sociedades e coletivos nos ajudam a melhor compreendê-los, mas nunca serão a “verdade” total a seu respeito.

De qualquer forma, espero ter contribuído para certa caracterização e melhor compreensão da cultura Hip Hop pelotense, baseado mais na exposição de pluralidade e diversidades do grupo do que em generalizações.

Referências

- ALBERTI, V. Histórias dentro da história. **Fontes históricas** – SP, São Paulo, v. 1, 155-202, 2005.
- ALBERTI, Verena. **Manual de História Oral** – RJ, Rio de Janeiro, v. 3, 2005.
- ALBERTI, Verena. **Tratamento das entrevistas de história oral no CPDOC** – RJ, Rio de Janeiro, 2005.
- ALVES, César. **Pergunte a quem conhece: Thaíde**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004. 150 p.
- BARRETO, Silvia Gonçalves Paes. **Hip-Hop na região metropolitana do Recife: identificação, expressão cultural e visibilidade**. 2004. 188f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Pernambuco, 2008.
- BISPO, D. A.; DOURADO, D. C. P.; AMORIM, M. F. C. L. Possibilidades de dar sentido ao trabalho além do difundido pela lógica do Mainstream: um estudo com indivíduos que atuam no âmbito do movimento Hip Hop. **Organizações e Sociedade** – BA, Salvador, v. 20, n.67, 717-731, 2013.
- BRIÃO, Horácio da Rosa. **O rap pelotense manda um salve: um estudo sobre juventude, quilombismo urbano e inclusão social**. 2010. 169f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Sociologia e Política, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2010.
- REVISTA LITERARUA. São Paulo: O Hip-Hop está morto: A história do Hip-Hop no Brasil, 2014.
- CANDAU, Joel. **Memória e identidade**. São Paulo: Editora Contexto, 2012. 224 p.
- CARINGI, Lima Nicola. **EXPRESSÃO E IMAGINÁRIO DO GRAFITE NA CULTURA HIP-HOP: a vez e a voz de um grafiteiro de Pelotas**. 2007. Dissertação (Mestrado em Educação) – Ciências da Educação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2007.
- CARVALHO, F. O conceito de representações coletivas segundo Roger Chartier. **Diálogos** – PR, Maringá, v. 9, n.1, 143-165, 2005.
- CARVALHO, N. S. Pesquisa aborda a comunicação insurgente do hip-hop. **Revista de Comunicação Audiovisual** – SP, São Paulo, v. 39, 302-310, 2012.

CASADEI, E. B. Maurice Halbwachs e Marc Bloch em torno do conceito de memória coletiva. **Revista Espaço Acadêmico** – PR, Maringá, v. 9, 153-161, 2010.

CASTELLS, Manuel. **O poder da identidade**. São Paulo: Paz e Terra, 1999. 530 p.

CHANG, Jeff. **Can't stop, won't stop: A history of Hip Hop generation**. New York: Ebury press, 2005. 546 p.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados** – SP, São Paulo, v. 5, n.11, 173-191, 1991.

CHAUÍ, Marilena. Brasil: Mito fundador e sociedade autoritária. **Perseu Abramo** – SP, São Paulo, 2000. 110 p.

COGOY, Carlos Alberto Jardim. **Hip Hop pelotense: saberes educativos desafiando a opressão**. 2015. 149f. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) - Programa de Pós-Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2015.

FEITOSA, A. O documentário enquanto fonte histórica: possibilidades e problemáticas. **Anais eletrônicos ANPUH** – RN, Natal, v. 27, 2013.

FELIX, João Batista de Jesus. **Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano**. 2005. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FOCHI, Marcos Alexandre Bazeia. Hip hop brasileiro: tribo urbana ou movimento social? **Revista de Comunicação da FAAP** – SP, São Paulo, v. 17, 61-69, 2007.

GIACOMINI, Sônia Maria. A alma da festa: família, etnicidade e projetos num clube social da Zona Norte do Rio de Janeiro - O Renascença Clube. **Editora UFMG** – RJ, Rio de Janeiro, 2006. 308 p.

GILL, L. LONER, B. A. Os clubes carnavalescos negros de Pelotas. **Estudos Ibero Americanos** – RS, Porto Alegre, v. 35, n. 1, 145-162, 2009.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004. 197 p.

HERSCHMANN, M. Espetacularização e alta visibilidade: a politização da cultura hip-hop no Brasil contemporâneo. **Comunicação, Cultura & Consumo** – RJ, Rio de Janeiro, v. 1, 137-154, 2005.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**. Edusc: Bauru, 2001. 452 p.

LUCENA, Luiz Carlos. Como fazer Documentários: Conceitos, Linguagem e prática de produção. **Summus** – SP, São Paulo, 2012. 151 p.

LUCENA, Luiz Carlos. **Produção simbólica e construção do real no documentário contemporâneo: nem tudo é verdade**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MACEDO, Iolanda. Linguagem Musical Rap: Expressão Local de um fenômeno mundial. **Tempos Históricos** – PR, Paraná v. 15, 240-260, 2011.

MAFFIOLETTI, Cássio de Albuquerque. **Movimento Hip Hop em Porto Alegre - redes de relações e protagonismo juvenil**. Trabalho de Conclusão de Curso. 2010. 74f. (Graduação em Ciências Sociais). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

MAGALHÃES, Mário Osório. **Opulência e cultura na Província de São Pedro do Rio Grande do Sul: um estudo sobre a cidade de Pelotas (1860-1890)**. Pelotas: Mundial, 1993.

MANNHEIM, Karl. **O problema sociológico das gerações** [tradução: Cláudio Marcondes], In Marialice M. Foracchi (org), Karl Mannheim: Sociologia, São Paulo, Ática, 1982. P. 67-95.

MARQUES, Camila da Silva. **Moda Hip-Hop: Consumo de Vestuário e a Formação Identitária de Sujeitos de Classes Populares**. 2014.

MARQUES, Camila da Silva; Rosane Rosa. **Mídia e Movimento Hip-Hop: Uma Relação Pautada Por Tensões e Conflitos**. Interin (UTP), v. 16, p. 56-69, 2014.

MARQUES, Gustavo Souza. **O som que vem das ruas: Cultura hip-hop e música rap no Duelo de MCs**. Dissertação de Mestrado. 2013. Mestrado em Música- UFMG.

MARQUES, S. **O mito da imagem real: uma leitura subjetiva da História por meio do cinema documental.** Galáxia (São Paulo, Online), n. 24, p. 319-322, dez. 2012.

MARTINS, Carlos H. S. MEMÓRIA DE JOVENS: diálogos intergeracionais na cultura do Charme. 2010. 261p. **Tese de Doutorado.** Faculdade de Educação. Universidade Federal Fluminense.

MARTINS, Carlos H. S. O CHARME: TERRITÓRIO URBANO POPULAR DE ELABORAÇÃO DE IDENTIDADES JUVENIS. 2004. 133p. **Dissertação de Mestrado.** Faculdade de Educação. Universidade Federal Fluminense.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom e HOLANDA, Fabíola. **História Oral: como fazer, como pensar.** São Paulo: Contexto, 2007.

MELLO, Maria Ignez Cruz; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. HERSCHMANN, Micael (org), Abalando os Anos 90: Funk e Hip-Hop, Globalização, Violência e Estilo Cultural, e VIANNA, Hermano (org.) Galeras Cariocas. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 11, p. 206-209, 1999.

MENEZES, Jaileila de Araújo; COSTA, Mônica Rodrigues. **Desafios para a pesquisa: o campo-tema movimento hip-hop.** *Psicol. Soc.*, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 457-465, Dec. 2010. Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-71822010000300006&lng=en&nrm=iso>. access on: 24 Apr. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822010000300006>.

MOASSAB, Andréia. **Brasil Periferia(s): a Comunicação Insurgente do Hip Hop.** São Paulo: Educ./Fapesp, 2011. 338p

MOREIRA, Tatiana Aparecida. As diferentes faces utilizadas na construção de raps. In: XI Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 2007, Rio de Janeiro. **Cadernos do CNLF (CiFEFil)**. Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2007. v. XI. p. 74-91.

NAPOLITANO, M. **A História depois do papel** In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p.235-289.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira**. 1ª Ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

PINSKY, Carla Bassenezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2005.

RIBEIRO, W. G. O Hip Hop e a construção de identidades em um espaço de produção de sentido e leituras de mundo. 2008. 214 f. **Dissertação (Mestrado em Educação)**. Programa de Pós-graduação em Educação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil. Ano de Obtenção: 2008.

ROCHA, J.; DOMENICH, M.; CASSEANO, P. **Hip Hop: a periferia grita**. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001

SANTOS, Jaqueline Lima. **Negro, Jovem e Hip Hopper: História, Narrativa e Identidade em Sorocaba**. 2011. 181f. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Filosofia e Ciências de Marília, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Marília, 2011.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. **Sobre a autonomia das novas identidades coletivas: alguns problemas teóricos**. Rev. bras. Ci. Soc., São Paulo, v. 13, n.38, Oct.1998. Available from: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091998000300010&lng=en&nrm=iso>. access on: 24 Apr. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69091998000300010>.

SILVA, Helenice Rodrigues da Silva. **Rememoração/comemoração: as utilizações sociais da memória**. Revista Brasileira de História. vol. 22 no. 44 São Paulo 2002. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo> Acesso em: 10/04/2015

SILVA, Fernanda Oliveira Da. **A busca por uma unidade identitária negra em terras sulinas no pós-Abolição: Imprensa negra; Frente Negra Pelotense e Clubes Sociais Negros em Pelotas-RS (1907-1937)** Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

SILVA, Rodrigo Lages e; SILVA, Rosane de Azevedo Neves da. Paradigma Preventivo e Lógica Identitária nas abordagens sobre o Hip-hop. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 20, p. 135-148, 2008.

SILVA, Tomaz T. da (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. 4ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

SPINELLI, Luciano. **Pichação e comunicação: um código sem regra**. Logos (Rio de Janeiro. Online), v. 26, p. 111-121, 2007.

TEPERMAN, RICARDO. **Se liga no som: as transformações do rap no Brasil**. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

Weller, Wivian. A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim. **Sociedade e Estado** (UnB. Impresso), v. 25, p. 205-224, 2010.

VARA, Maria de Fátima Santos. Estratégias da População de baixa renda na produção do espaço urbano: o caso do Loteamento Ceval em Pelotas – RS. 2009. 107f. **Mestrado Profissionalizante em Geografia**. Universidade Federal do Rio Grande, FURG, Brasil, 2009.

VIANNA, Hermano. O Baile Funk Carioca: Festas e Estilos de Vida Metropolitanos. **Dissertação de Mestrado** defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional/UFRJ, 1987.

VIEIRA, Maria Raquel Rodrigues. “Minha palavra vale um tiro. Eu tenho muita munição”: movimento Hip-hop e a fabricação de identidades. 2008. 148f. **Dissertação (Mestrado em Educação)** – Faculdade de Educação. Universidade Federal de Pelotas.

REVISTA VEJA. São Paulo: Pretos, pobres e raivosos, 1994.

SITES:

<http://www.zulunation.com/hip-hop-history/>

DJ Hollywood. Disponível em:
<http://www.oldschoolhiphop.com/artists/deejays/djhollywood.htm> Acesso em: 10/03/2015

Lovebug Starski. Disponível em:
<http://www.oldschoolhiphop.com/artists/emcees/lovebugstarski.htm> Acesso em: 10/03/2015

Afrika Bambaataa Biography. Disponível em:
<http://www.rollingstone.com/music/artists/afrika-bambaataa/biography> Acesso em 27/03/2015

BLACK MUSIC: NO RITMO DA MELODIA DANÇANTE DO “CHARM”.

Disponível em: <http://diariodamanhapelotas.com.br/site/black-music-no-ritmo-da-melodia-dancante-do-charm/> Acesso em 27/03/2015

Hip Hop Timeline. Disponível em:
<http://rap.about.com/od/hiphop101/a/hiphoptimeline.htm> Acesso em: 10/03/2015

A loucura do Ritmo (Beat Street). Direção: Stan Latan. Roteiro: Steven Hager, Andrew Davis, David Gilbert, Paul Golding. Música: Arthur Baker, Harry

Belafonte, Webster Lewis. Intérpretes: Rae Dawn Chong, Guy Davis, Jon Shardi e outros. Orion Pictures, 1984.

Brown Sugar- No Embalo do Amor. Dir. Rick Famuyiwa, Estados Unidos, 20th Century Fox, 2002.

FERNANDES, Bruna de Oliveira; SILVA, Danilo Leone Torres; FUZARI, Jonathan; SIQUEIRA, Lucas Badan; LEITE, Nathália Bueno. Evolução da Revolução: O Rap Em Um Novo Tempo. 2015. **Trabalho de Conclusão de Curso** – Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Centro de Linguagem e Comunicação, Faculdade de Jornalismo, Campinas, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_whaN5tkLXU. Acesso em: 12/03/2016.

L.A.P.A.: um filme sobre o bairro da lapa, um filme sobre o rap carioca. Dir. Cavi Borges e Emílio Domingos, Brasil, s/ distribuidora, 2007. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mvqTqoWE_1Y Acesso em: 25/02/2015.

SILVER, Tony; CHALFANT, Henry. (1983). **Style Wars.** EUA, PBS Television. (documentário). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wuRr4n1ZTRM/> Acesso em: 15/03/2015

Wild Style. Dir. Charlie Ahearn, Estados Unidos, First Run Features, 1983.

GADIOLI, Tom. Mr. **Niterói - A Lírica Bereta.** 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=gVozRbMowmQ> Acesso em: 20.jan.2014.

FÁVERO, Pedro. **O Rap Pelo Rap.** 2014. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Mt7S6YkosPc> Acesso em: 12 fev. 2016.

Fontes orais

-Entrevista realizada, pelo autor, com Sandro Mesquita, “Anjo DB”, em sua casa, no dia 30 de janeiro de 2014.

-Entrevista realizada, pelo autor, com Antônio Garcia, “Ducharm DJ”, em sua casa, no dia 31 de janeiro de 2014.

- Entrevista realizada, pelo autor, com Leandro Toranca Fagundes, “Guido”, 35 anos, em sua casa, no dia 18 de setembro de 2015.

- Entrevista realizada, pelo autor, com Otoniel Medeiros Coimbra Júnior, “Ligado Branco Radical”, 40 anos, em sua casa no dia 05 de outubro de 2015.

- Entrevista realizada, pelo autor, com Tiago da Costa Moura, “Gagui”, 33 anos, em sua casa, no dia 29 de outubro de 2015.

- Entrevista realizada, pelo autor, com Cesar Brisolaro, “Cesinha”, 30 anos, no estúdio de tatuagem “Grafite na Pele”, no dia 18 de fevereiro de 2016.

- Entrevista realizada, pelo autor, com Cícero Garcez Ribeiro, “Dirty Lion”, 27 anos, em sua casa, no dia 16 de março de 2016.

- Entrevista realizada, pelo autor, com Luis Sérgio Jaekel, “Pok Sombra”, 27 anos, em sua casa, no dia 17 de março de 2016.

LEI Nº5.843, DE 05 DE OUTUBRO DE 2011.

http://www.pelotas.rs.gov.br/interesse_legislacao/leis/2011/LEI_5843.pdf

Anexos

Anexo A - Roda de Break no B52, década de 1990. Arquivo pessoal de Sandro Mesquita.



Anexo B - DJ no B52, década de 1990, arquivo pessoal de Sandro Mesquita.



Anexo C - DJ no B52, década de 1990. Arquivo pessoal de Sandro Mesquita.



Anexo D - Grupo de rap se apresentando no B52, década de 1990. Arquivo pessoal de Sandro Mesquita.



Anexo E - Cartaz da Semana Municipal do Hip Hop

AUDIÊNCIA PÚBLICA

**DISCUSSÃO DA
LEI DA SEMANA
MUNICIPAL DO
HIP HOP**

QUANDO
12 DE
AGOSTO/2011
19H - sexta-feira

ONDE
CÂMARA DE
VEREADORES DE PELOTAS
Rua XV de Novembro, nº 207

PROONENTE
VEREADOR **IVAN DUARTE**

PRESENCAS

Deputado
Catarina Paladini

Mano Oxi
PRESIDENTE DA NAÇÃO
HIP HOP BRASIL

Nitro Di
ASSESSOR DO DEP. MANO
CHANGES E RADIALISTA

Gagui IDV
ASSESSOR DO DEPUTADO
CATARINA PALADINI

Michelle Marques
DIRETORA DA FASE/PELOTAS

João Domingues
PRESIDENTE DA ASS. DE
CABOS E SOLDADOS DA BM

Jair Brown
INTEGRANTE DO HIP HOP/
PELOTAS

Anjo Db
INTEGRANTE DO
HIP HOP/PELOTAS

COLABORAÇÃO
DEPUTADO ESTADUAL
CATARINA
NOVAS IDEIAS
E VONTADE DE FAZER!