

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Educação

Rômulo Pereira Silva

Memórias de juventudes:  
experiências educativas  
no/do *hip-hop*

Belo Horizonte

2018

Rômulo Pereira Silva

**Memórias de juventudes: experiências educativas no/do *hip-hop***

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação, Conhecimento e Inclusão Social em Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Educação.

Linha de Pesquisa: Educação, Cultura, Movimentos Sociais e Ações Coletivas.

Orientador: Prof. Dr. Juarez Tarcísio Dayrell

Co-orientadora: Profa. Dra. Juliana Batista dos Reis

Belo Horizonte

2018

S586m     Silva, Rômulo Pereira, 1983-  
T             Memórias de juventude [manuscrito] : experiências educativas no/do  
hip-hop/ Rômulo Pereira Silva. - Belo Horizonte, 2018.  
              149 f., enc.: il.

Dissertação - (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Educação.

Orientador : Juarez Tarcísio Dayrell.

Coorientadora: Juliana Batista dos Reis.

1. Hip-hop (Cultura popular jovem) - Teses. 2. Educação - Teses. 3.  
Socialização - Teses. 4. Cultura popular - Teses.

I. Título. II. Dayrell, Juarez Tarcísio. III. Universidade Federal de  
Minas Gerais, Faculdade de Educação.

CDD- 370.1934

**Catálogo da Fonte : Biblioteca da FaE/UFMG**

**Memórias de juventudes: experiências educativas no/do *hip-hop***

**ROMULO PEREIRA SILVA**

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do programa de Pós-graduação em Educação, Conhecimento e Inclusão Social da Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para obtenção do título de Mestre em Educação.

Aprovada em 30 de agosto de 2018, pela banca constituída pelos membros:

**Comissão Examinadora**

---

Prof. Dr. Juarez Tarcísio Dayrell – Orientador  
Universidade Federal de Minas Gerais – FaE/UFMG

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Batista dos Reis – Co-orientadora  
Universidade Federal de Minas Gerais – FaE/UFMG

---

Prof. Dr. Rodrigo Ednilson de Jesus – Examinador interno  
Universidade Federal de Minas Gerais – FaE/UFMG

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Zenaide Alves – Examinadora externa  
Universidade Federal de Goiás – DPE/UGF

Belo Horizonte, 30 de agosto de 2018.

Dedico este trabalho à Helen, pela cumplicidade em  
todos os momentos. Por ser a luz da  
minha vida.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço por mais uma etapa cumprida na minha vida. Imensamente grato aos meus entrevistados que me cederam ricas reflexões sobre suas vidas e se dispuseram a compartilhá-las nesta pesquisa.

Ao Professor Juarez, um ser humano extremamente generoso. Quando eu achava que nada mais era possível para um orientador (de vida), recebo dele os maiores estímulos para me renovar. Tenho, cada dia mais, adentrado na educação e tomado gosto em ser, assim como ele, um educador.

À Professora Juliana, amiga e orientadora. Ser humano incrível. Mulher inspiradora, competente, cuidadosa e uma das minhas principais inspirações para entrar no universo acadêmico. Eu tenho muito orgulho (e uma baita sorte) por ter sido orientado por ela.

À Helen, intelectual, pedagoga, pesquisadora, exemplo pra mim, que tenho a sorte de ser minha amiga, companheira e esposa. Admiro em tudo. Obrigado por cada segundo ao meu lado me impulsionando nas horas mais difíceis.

À família com quem sempre pude contar. Aos meus irmãos que sempre foram incentivadores e apoiadores das minhas ações: Rose, Rita, Rafael e Rogério. E aos meus sobrinhos, de quem tenho muito orgulho de ser tio e de nas trocas diárias poder incentivá-los a serem pessoas melhores nesse mundo: Marcos, Gabrielle, Tiago, Renato, Emilly, Ryan, Rick, Rodrigo e Renata. À dona Mirta, que sempre me acolhe com todo amor do mundo, mostrando que sempre tudo acaba dando certo, e ao “seu” Pereira pela acolhida de sempre. Aos meus cunhados que sempre foram inspiração: Cleid, Ronaldo, Ruth, Wanderson e Walerson. E a todos e todas de São Paulo.

Aos colegas da pós-graduação: Rodrigo, Júlia, Thainara, Juliano, Túlio, Larissa, Carol, Flávia, André e Kelly. À Thais, um dos achados desse mestrado, obrigado pela amizade.

Aos/as companheiros/as do Observatório da Juventude, pessoas com quem tive (e tenho) o prazer de, na relação cotidiana, me renovar como sujeito. Em especial: o Geraldo Leão e à Licínia, duas pessoas pelas quais tenho grande respeito e admiração, obrigado por tantas orientações. À Luisa e Symaira, amigas especiais que proporcionam grandes aprendizados. Obrigado por sempre estarem por perto. Ao Gabriel, João e Brécia pelos encontros e incentivos para me manter firme.

Aos programas Ações Afirmativas (Rodrigo, Shirley e cia.) e ao Teia (Lucinha). Aprendi que a educação transcende os espaços formais e se dão no cotidiano, nas relações de afeto e nos movimentos sociais.

Aos movimentos sociais, os quais vêm construindo um novo Brasil nas últimas décadas, possibilitando reflexões essenciais e intervenções necessárias na sociedade.

Aos amigos que a vida me deu e que me acompanharam nesse processo: Russo, Marcelo Lin, Roberto Raimundo, Áurea, Warley Bombi, Saulo Geber, Chico André, Heloíza Helena, Sílvio Rodrigues, Eliane Lucide, Manu Nonato, Flávia Julião, Paty, Sergim Bahia, Rafa Xavier, Márcio, Karen e a pequena Helena pelas fugidas em dias de escrita para arejar a cabeça. Fernanda Vasconcelos, por todos os incentivos, conselhos e por ser tão generosa.

Ao Chico Macedo e à Gabi Carvalho, pelas provocações, conversas, reflexões, dicas e acolhimento. Gabi, obrigado também pela leitura atenta do trabalho.

Agradeço à Roberta e à Babi, por serem amigas de uma vida, que fizeram com que a trajetória do mestrado fosse mais leve.

Ao Monge e ao Roger, duas figuras importantes na construção do *hip-hop* mineiro, e que por diversas vezes, se dispuseram a contribuir (e contribuíram muito) com a pesquisa. Assim como Jack e Vaguinho, ambos com importantes memórias sobre o movimento da capital mineira.

À Winy e à Tamara Franklin por serem parceiras de trabalho, de reflexões sobre o contexto do *hip-hop* no Brasil e por me ensinarem tanto.

Agradecer ao Rodrigo e à Zenaide, que somados ao Juarez e à Juliana, foram pessoas que me inspiraram a entrar no universo acadêmico, minha eterna admiração por cada passo dado por vocês. Vibro com cada conquista e sei a diferença que vocês fazem para cada um que tem a oportunidade de cruzar a vida de vocês. Sou prova disso.

Aos governos do ex-presidente Lula e da ex-presidenta Dilma, que possibilitaram que milhares de jovens, pobres e negros tivessem acesso ao ensino superior. Eu sou um deles! À CAPES pelo financiamento desta pesquisa.

## RESUMO:

O objetivo desta investigação foi compreender as experiências de sujeitos que vivenciaram o movimento *hip-hop* em Belo Horizonte na sua juventude, principalmente durante a década de 1990, procurando perceber em que medida essa experiência socializadora repercutiu na vida dos sujeitos. Buscou-se estabelecer as possíveis relações entre as experiências de socialização no *hip-hop* e as dinâmicas socializadoras escolares e profissionais em suas trajetórias, assim como os sentidos do movimento para suas vidas. Para isso, desenvolveu-se uma investigação de cunho qualitativo, abordagem que permitiu acessar aspectos da realidade pautada por simbolismos e sentidos atribuídos pelos sujeitos. A realização de uma pesquisa exploratória inicial traçou o histórico do movimento e revelou indivíduos que tiveram uma forte vivência no *hip-hop* nos anos 1990 na capital mineira, período em que o movimento se consolidava na cidade. Foram realizadas entrevistas narrativas com seis sujeitos, todos autodeclarados negros, hoje adultos, a fim de compreender as interpretações sobre suas vivências, evidenciando o sentido dado à experiência do/no *hip-hop* em sua juventude e os reflexos dela em sua vida atual. As entrevistas foram categorizadas e analisadas à luz de referenciais teóricos das sociologias da educação e da juventude tendo as categorias “experiência” e “socialização” como importantes referenciais da compreensão analítica. Foi possível perceber que as marcas deixadas pela participação no movimento hip-hop não foram homogêneas, diferindo em intensidade e repercutindo nas mais diversas dimensões de suas vidas, mas que para todos os sujeitos, figurou-se como experiência essencial na construção de suas identidades e de aprendizados como habilidades artísticas, valores e uma visão crítica de seus contextos sociais. Enquanto uma instância socializadora, essa participação também influenciou intensamente as trajetórias de vida dos sujeitos pesquisados.

**Palavras-chave:** *hip-hop*, juventude negra; socialização; experiência.



## **ABSTRACT:**

This research aims to dialogue with subjects who experienced the Hip Hop Movement in Belo Horizonte in their youth, seeking to understand to which extent this socializing experience had an impact on their lives. This study sought to establish a relationship between Hip Hop socializing experiences and academic/professional socializing dynamics experienced by participants, trying to grasp the meanings of the movement for them. Qualitative research was developed since this approach allows us to access some aspects of the reality that are based on symbolism and meanings. Along with a review of the literature, exploratory research was carried out to trace the movement history and potential participants who had an intense experience within Hip Hop movement of the 1990s in the capital of Minas Gerais. It was a period in which this very movement was being consolidated in the city. Interviews were carried out with six adult participants who were adult Black people. These narrative interviews aimed to grasp the interpretations and meanings attributed by the subjects to their previous experiences within the movement and its impacts on their current lives. Data categorization and analysis were made in the light of theoretical references of the sociology of education and the sociology of youth, having categories as "experience" and "socialization" as landmarks of the analytical understanding. Finally, it was possible to perceive that the marks left by the participation in the hip-hop movement were not homogenous, differing in intensity and resonance in various dimensions of the lives of subjects. However, the hip-hop movement was seen as an essential experience in the construction of their identities and of their learning bringing to them artistic skills, values, and a critical view regarding their social contexts. As a socializing institution, this participation also strongly influenced the live trajectories of the participant subjects.

**Key words:** *Hip-Hop*; Black Youth; Socialization; Experience

## LISTA DE QUADROS E FIGURAS

Figura 1 – Sankofa.....	14
Figura 2 – Panfleto da festa <i>Back To School Jam</i> .....	47
Quadro 1 – Resumo dos sujeitos.....	37

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

CCR	-	Crime Com Resposta
CD	-	Compact Disc
CDJ	-	Compact Disc Jockey
CRJ	-	Centro de Referência da Juventude
EUA	-	Estados Unidos da América
FAE	-	Faculdade de Educação
FDP	-	Filhos da Pátria
JK	-	Juscelino Kubitschek
MC	-	Mestre de Cerimônia
NUC	-	Negros da Unidade Consciente
PT	-	Partidos dos Trabalhadores
RAP	-	Rhythm and Poetry
SPFW	-	São Paulo <i>Fashion Week</i>
TCLE	-	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido
UEMG	-	Universidade do Estado de Minas Gerais
UFMG	-	Universidade Federal de Minas Gerais
FDP	-	Filhos da Pátria

## SUMÁRIO

<b>CAPÍTULO I</b> .....	14
Introdução .....	14
1.1 Motivações.....	15
1.2 Delimitando o objeto da pesquisa .....	22
1.3 Os caminhos metodológicos .....	31
1.3.1 Entrelaçando os fios condutores da investigação .....	34
Fase exploratória.....	34
Trabalho de campo.....	37
Análise e tratamento do material empírico .....	40
1.4 Apresentação dos capítulos.....	42
<b>CAPÍTULO II</b> .....	43
A experiência no hip-hop.....	43
2.1 A gênese do hip-hop: Estados Unidos e Brasil.....	44
2.1.1 Hip-hop <i>no Brasil</i> .....	48
2.2 O hip-hop no contexto mineiro e os sujeitos da pesquisa.....	50
2.2.1 Rafael .....	52
2.2.2 Beto .....	53
2.2.3 Douglas .....	53
2.2.4 Farley .....	54
2.2.5 Cláudio.....	55
2.2.6 Simone .....	55
2.3 Formas de inserção no hip-hop.....	56
2.4 O que se aprende e como se aprende no hip-hop.....	64
2.4.1 Habilidades .....	64
2.4.2 A busca por conhecimento.....	69

2.4.3 O respeito como valor.....	72
2.4.4 Cidade: ocupar, resistir, produzir.....	76
2.5 O hip-hop como um espaço de humanização .....	82
<b>CAPÍTULO III.....</b>	<b>86</b>
A relação dos sujeitos com o hip-hop.....	86
3.1 A trajetória no movimento hip-hop em meado dos anos 2000.....	86
3.1.1 O tempo foi passando... ..	88
3.1.2 O <i>hip-hop</i> é assim... ..	99
3.2 Repercussões dessa experiência na vida dos sujeitos .....	102
3.2.1 Experiências de escolarização .....	103
3.2.2 Percurso profissional.....	117
3.3 Os possíveis sentidos construídos a partir da relação com o hip-hop.....	130
3.3.1 O sentido da produção de conhecimento: .....	131
3.3.2 O sentido da construção de uma identidade étnico-racial: .....	133
3.3.3 O sentido da cidade: “A rua é nóiz” .....	135
3.3.4 O Sentido das redes de sociabilidade:.....	136
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>139</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>145</b>

## CAPÍTULO I

### Introdução



Figura 1 - Sankofa

O ideograma<sup>1</sup> que anuncia esta dissertação faz parte de um conjunto de símbolos chamado *adinkra*, oriundos dos povos acã, grupo linguístico da África Ocidental que povoa a região que hoje abrange parte de Gana e da Costa do Marfim. *Adinkra* significa adeus. São mais de 90 símbolos, cujo significado se transmite nos nomes e nos respectivos provérbios (Nascimento, 2007). Os ideogramas se baseiam em figuras de animais, plantas, corpos celestiais, corpo humano, objetos feitos pelo ser humano ou formas abstratas. Evidenciar esse antigo (entre tantos) sistema africano de escrita, “contrapõe a uma noção etnocentrista europeia de que a África é detentora apenas da tradição de transmissão oral, como se não existisse a tradição de registro escrita” (Itaú, 2016).

Entre os vários símbolos *adinkra*, *Sankofa* é um dos mais conhecidos, o pássaro que olha para trás é traduzido por: “retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro”. O significado desse ideograma expressa o esforço do povo negro por recuperar a sua ancestralidade e, mais do que isso, a possibilidade de a partir da experiência vivida aprender com ela, gerando novos conhecimentos. “O conceito de *Sankofa* passou a representar a busca

---

<sup>1</sup> Ideograma é um símbolo gráfico utilizado para representar uma palavra ou conceito abstrato.

dos africanos por suas próprias referências históricas e epistemológicas e pela valorização de sua cultura que o processo colonialista tentou desprezar e destruir” (Nascimento, 2007, p. 42).

Tive contato com o ideograma *Sankofa* na fase de campo desta pesquisa. Tomar conhecimento da existência desse símbolo e de seus significados me ajudou a refletir sobre o meu compromisso com este trabalho, de forma que, busquei a todo o tempo uma construção crítica e dialógica entre o que me foi narrado pelos sujeitos e a minha análise.

Inspirado nessa forma de pensar de parte dos meus ancestrais – ou seja, “voltar e apanhar de novo”, “aprender com o passado”, “construir sobre fundações”, alicersei esta pesquisa. Ao fazer a escolha de estudar o *hip-hop*, busquei compreender como esse movimento, que tem sua base constituída majoritariamente por jovens negros, tem repercutido na vida dessas pessoas. Procuo, portanto, nos passos já dados pelos sujeitos da pesquisa, alcançar, em alguma medida, elementos que nos ajudem a entender o seu presente. Portanto, a intenção foi imergir nas histórias aqui contadas sobre o envolvimento de cada um deles com o movimento *hip-hop*, nas experiências narradas, respeitando aquilo que o sujeito elaborou e se dispôs a nos contar, buscando aí as repercussões e sentidos atribuídos a tais experiências vividas, almejando refletir sobre elementos marcantes dessa vivência.

## 1.1 Motivações

Inspirado por esse movimento de voltar o olhar para o passado para compreender o presente e pela possibilidade de aprendermos com experiências que são familiares, dentro de um mesmo universo, mas que são passíveis de estranhamento, fiquei ainda mais motivado a me aprofundar no universo do *hip-hop* para compreender e aprender com aqueles que compartilharam comigo uma mesma experiência: a participação no movimento *hip-hop*.

O objetivo central foi investigar, a partir da história de jovens que estiveram envolvidos com o *hip-hop* durante os anos 1990 em Belo Horizonte, as marcas socializadoras dessa experiência na sua trajetória de vida. O processo de construção deste objeto de estudo se delineou juntamente com a memória da minha trajetória como jovem, negro, integrante do movimento *hip-hop* e de outros movimentos sociais ligados às juventudes, com atuação como produtor cultural e, mais tarde, a partir da minha formação como cientista social.

A motivação para esta pesquisa tem origem em minhas experiências pessoais com o movimento *hip-hop*, por volta dos anos 2000. Inicialmente, participando enquanto observador e posteriormente de forma mais ativa à medida que consegui me inserir em atividades como

seminários, shows, palestras e oficinas ligadas a esse movimento cultural. Percebi, a partir dessa atuação, um conjunto complexo de ações que o movimento conseguia articular, desde o entretenimento até um discurso politizado, assim como subsídios para uma postura crítica perante as desigualdades sociais, principalmente nas periferias e em relação ao povo negro.

Como veremos, o *hip-hop* é um movimento cultural alicerçado por quatro expressões artísticas de cunho contestatório que são: o *rap*, o *DJ*, o *graffiti* e o *break*. No Brasil, sua chegada se deu nos anos 1980, espalhando-se por diversas cidades do país. Tem forte presença nos contextos urbanos, sustentado na ideia da autovalorização, de ascendência negra, por meio da recusa consciente de certos estigmas (violência, marginalidade) associados à juventude, e que pretende agir sobre essa realidade e transformá-la (Rocha; Domenich; Casseano, 2001).<sup>2</sup>

Mesmo tendo como referência os elementos artísticos e as expressões culturais marcadas pelo *rap*, pelo *DJ*, pelo *graffiti* e pelo *break*, o movimento *hip-hop* não congrega somente artistas desses quatro campos. A expressividade do *hip-hop* é mais ampla, extrapola as fronteiras da arte. Existe, portanto, uma cadeia de pessoas de diversas áreas, tais como produtores, jornalistas, fotógrafos, designers, entre outros, que consagram o *hip-hop* como seu “estilo de vida” (Dayrell, 2001, p. 120), constituindo-se como sujeitos que atuam principalmente na fruição e na difusão do estilo.

Diante desse campo amplo de possibilidades de atuação, na medida em que me aproximava desse movimento cultural na minha juventude, surgia em mim um desejo de contribuir de alguma forma com suas ações. Era perceptível a capacidade mobilizadora de parte da juventude de periferia em torno do *hip-hop*. Mais que sons, cores e expressões corporais, ele possibilitava a construção de identidades. Via-me diante de uma expressão cultural diferente das demais com as quais havia tido contato até então. Ao mesmo tempo em que aumentava minha vontade de participar mais ativamente do movimento, naquele momento estava prestes a concluir o ensino médio, com pouquíssimas possibilidades de dar continuidade aos estudos, o que me levou a me envolver ainda mais com o *hip-hop*.

Nesse lócus do *hip-hop*, pude encontrar jovens moradores de periferias que compartilhavam de uma realidade muito próxima da minha, tanto pelas condições sociais, como econômicas; a realidade da periferia, onde há pouca ou nenhuma presença do Estado, encontramos a escassez de espaços de lazer e de equipamentos culturais ou mesmo de um local adequado para a prática de esportes. No âmbito escolar, os sujeitos tinham poucas

---

<sup>2</sup> Iremos aprofundar sobre a história de desenvolvimento do movimento no Capítulo 2.



oportunidades de seguir com os estudos, quase não havia estímulo para frequentar uma faculdade, e, ainda que houvesse, vivenciávamos uma realidade em que o acesso e a permanência no ensino superior eram e ainda são desafiantes. Nesse sentido, o trabalho constituiu-se como uma dimensão central para mim e para muitos jovens daquele contexto; era, em muitos casos, para alguns, uma necessidade imediata de sobrevivência, para outros, era a possibilidade de mobilidade social.

Mesmo diante desse contexto, as minhas primeiras atividades no *hip-hop* foram sendo experimentadas e se davam em poucos momentos de lazer, às vezes na escola, às vezes em casa, mas era na rua o lugar mais certo para o encontro, configurando-se como um ponto forte em minhas experiências juvenis. Foi a partir desses encontros que muitos grupos culturais ganharam vida.

Encontrar e estabelecer uma relação com jovens que eram integrantes do movimento *hip-hop* me ajudou a refletir sobre algumas inquietações que me ocorriam naquele momento, questões sobre as diferenças e desigualdades da nossa sociedade, por exemplo. Naquela época, havia uma tendência na qual eu e meus pares naturalizávamos dimensões como a pobreza, ou mesmo considerávamos a discriminação racial como inevitável.

A partir dessa convivência, mais do que obter respostas a algumas das minhas inquietações, comecei a formular novas perguntas. Por exemplo, ao invés de apenas compreender o racismo e suas diversas manifestações, comecei a me questionar sobre como o racismo ainda era tolerado e pouco combatido; ao contrário de aceitar as desigualdades sociais, questionava o porquê da existência de oportunidades tão distintas aos jovens.

Portanto, ainda hoje me pergunto sobre quais seriam os sentidos que outros jovens atribuem ao movimento? Sei o quanto fui tocado, mas será que isso se torna uma realidade na vida de outros jovens? Essas (e outras) reflexões se davam de forma constante, principalmente quando acompanhava as músicas de *rap*, em que suas letras continham muito mais que entretenimento, apresentavam uma carga de denúncia e reivindicação de direitos sociais. À medida que me envolvia ainda mais com o *rap* e com os outros elementos do *hip-hop*, outras questões foram surgindo e, a partir desse convívio, fui ampliando meu campo analítico, crítico e reflexivo sobre o mundo. O incômodo despertado se tornou permanente. Ainda hoje vivo esse processo.

Essa vivência no *hip-hop* me possibilitou encontrar diferentes pessoas, com as quais compartilhava paixões, afetos, desejos e questões comuns. Refletindo, hoje percebo que o

processo de socialização no *hip-hop* foi minha experiência mais marcante na construção da visão de mundo que tenho atualmente e na constituição de novas redes sociais.

A centralidade do *hip-hop* como processo de socialização em minha trajetória pode ser observada sob vários pontos de vista, mas destaco a experiência vivida no início dos anos 2000, quando nos reuníamos em encontros ampliados, nos quais participavam jovens de Belo Horizonte e de diferentes cidades da região metropolitana, entre elas a cidade onde eu morava, Betim. Esses encontros foram estimulados pelo professor Juarez Dayrell, que na época estava em fase de conclusão da sua tese de doutorado em educação pela Faculdade de Educação da USP, sensibilizado pela potência que emergia dos jovens que integravam o movimento, colocou-se como mediador em diferentes instâncias, entre elas a universidade, “no sentido de ampliar a voz e tornar visível uma grande parcela de sujeitos jovens que se encontravam ainda invisibilizados tanto nas pesquisas, quanto nas políticas públicas” (Dayrell, 2016, p. 21). Essa foi a motivação inicial para o desenvolvimento de ações de extensão com os jovens, inicialmente aqueles ligados ao *hip-hop*, e, depois ampliando para outros jovens.

Esses encontros ampliados, realizados com jovens da Região Metropolitana de Belo Horizonte, foram denominados *Hip Hop Chama*, formando um coletivo constituído por pessoas do universo do *hip-hop*, como *MCs*, *DJs*, *b.boy* e *b.grils*, produtores, articuladores políticos, entre outros, que se manifestavam a respeito de temas transversais, tais como sexualidade, machismo e redução de danos, temas os quais, na época, julgávamos de grande valia para a juventude.

A organização do grupo era dada de forma horizontal, todos os participantes tinham voz para opinar. Sempre surgiam lideranças provisórias para cada ação, o grupo não era composto por pessoas fixas, havendo certa rotatividade, já que a organização era promovida a partir de reuniões abertas. Tivemos a oportunidade de lançar campanhas relacionadas à redução de danos, ao debate sobre sexualidade, à participação das mulheres, lançamos também campanhas contra o machismo, debates em torno da institucionalização dos grupos do *hip-hop* e tantos outros temas.

Esses encontros tiveram como finalidade também pensar e refletir acerca de posturas, códigos e ações que pretendiam potencializar as atividades do *hip-hop*. Além de toda a reflexão proporcionada pelos encontros e ações, um dos grandes objetivos do coletivo *Hip Hop Chama* foi a luta pela construção de um centro cultural da juventude que pudesse ser compartilhado por diversas culturas juvenis. Para isso surgiu a demanda de um processo formativo mais sistemático, voltado principalmente para a elaboração de projetos. Dayrell se

encarregou de fazer a articulação junto à universidade e propôs um curso de Elaboração de Projetos, com o objetivo de fortalecer a capacidade de expressão e ação dos participantes (cerca de 20 jovens), e ao mesmo tempo instrumentalizá-los para a criação do projeto do Centro Cultural da Juventude. Os encontros aconteceram no Centro Cultural da UFMG em Belo Horizonte, apesar dos esforços na época em construir a proposta do projeto e pressionar o setor público para a sua execução, ela não foi implementada pela falta de apoio e sensibilidade dos poderes públicos pelas demandas da juventude. Atualmente, podemos observar algumas das reverberações desse movimento, como a criação do Centro de Referência da Juventude (CRJ),<sup>3</sup> reivindicação de parcela da juventude mineira, construído pelo governo do estado de Minas Gerais e gerido pelo poder público municipal desde 2015.

Após essa primeira experiência de extensão, foi se constituindo a partir da coordenação do professor Juarez um curso de formação mais abrangente, para tanto, foi convidada a professora Nilma Lino Gomes para compor essa coordenação. Ambos formalizaram junto a Faculdade de Educação da UFMG o Curso de Agentes Culturais Juvenis, em 2002. A turma inicial do curso era formada por jovens, ligados ao movimento *hip-hop* e por outros jovens de diferentes expressões artísticas da cidade. Além da coordenação, tínhamos a contribuição de outros professores ligados a diferentes temas, como belas artes, fotografia, educação, português, etc. A rotina de atividades acontecia no período da noite, em 4 dias da semana, e incluía ações durante o dia na universidade. Esse movimento nos apresentou novos contextos, diferentes daqueles com os quais estávamos habituados, tivemos contatos com alunos da universidade que se tornaram bolsistas do curso, e desse encontro muitas trocas foram estabelecidas. Concomitantemente ao curso, foi criado também o *Observatório da Juventude da UFMG*.<sup>4</sup> Ao final de quase um ano de formação, os Agentes Culturais constituíram-se em um grupo com maior autonomia, mas ainda com o suporte da coordenação. A rede que se formou recebeu o nome de *D-vEr.CidaDe Cultural*. O nome refletia aquilo que tínhamos

---

<sup>3</sup> O Centro Referência da Juventude tem como objetivo promover atividades de cultura, lazer, esporte, educação, formação profissional, empreendedorismo, entre outras atividades direcionadas para o público de 15 a 29 anos. Entretanto, o centro, mesmo após a inauguração, se manteve fechado, e no ano de 2016 foi ocupado por alguns meses, por diversos jovens, com o intuito de pressionar os governos estadual e municipal para uma gestão compartilhada, transparente e participativa do espaço. Atualmente, ele funciona por meio de uma coordenação ligada à prefeitura e de um comitê gestor formado pelo poder público e por jovens da sociedade civil.

<sup>4</sup> O Observatório da Juventude é um programa de ensino, pesquisa e extensão da FaE/UFMG. Atuando em atividades de investigação, levantamento e disseminação de informações sobre a situação dos jovens, além de ajudar a promover o debate em torno desse universo. O programa desenvolve também ações de capacitação tanto de jovens quanto de educadores e alunos dos cursos de graduação e pós-graduação da UFMG. Para saber mais ver: <http://observatoriodajuventude.ufmg.br/>.

acumulando ao longo dos últimos anos, a escrita da palavra diversidade apresentava um duplo sentido, pois se referia também a “ver a cidade”, pontuando a centralidade do território e da cidade para nós, constituindo-se em um dos eixos de atuação da rede, que ganhou ainda outro sentido possível, o “dever com a cidade”, o compromisso em intervir na “quebrada” de cada um. Com o *Curso de Formação de Agente e D-vEr.Cidade Cultural*, tive as minhas primeiras experiências de gestão em ações culturais fora do *hip-hop*, produzindo inúmeras atividades, como oficinas, debates, apresentações. Foi daí que me descobri profissionalmente como um produtor cultural.

Enfim, a experiência no *Hip Hop Chama*, no *Curso de Projeto Formação de Agentes*, e no *D-vEr.Cidade Cultural* por si só daria toda uma reflexão à parte. Outras experiências também marcaram minha trajetória – destaque o convite para ser produtor do grupo de *rap* Negros da Unidade Consciente-NUC, expoente da favela do Alto Vera Cruz, zona leste de Belo Horizonte. O grupo, formado em 1997, foi destaque<sup>5</sup> na cena do *rap* da cidade e do estado. A partir da experiência no NUC, consolidei-me como produtor cultural no *hip-hop*, portanto, mais do que participar de ações políticas e artísticas, comecei a ser proponente delas. Percebi que era possível fazer do trabalho de produtor cultural uma forma de sobrevivência. Pude conhecer outros produtores ligados ao *hip-hop* e observar a dinâmica com que esse movimento dialogava com outras culturas. Ou seja, as dinâmicas socializadoras no movimento *hip-hop* passaram a configurar também como experiências de socialização no mundo do trabalho. Desde então, vivenciei outras experiências: desenvolvi projetos como o *Hip-Hop In Concert*<sup>6</sup> e o *Cidade Hip-Hop*,<sup>7</sup> e produzi outros grupos de *rap*, como Das Quebradas e Tamara Franklin.

Nesse sentido, surgiu para mim a hipótese de que o *hip-hop*, enquanto um movimento cultural, pode ser uma significativa experiência socializadora para tantos outros jovens, e que os elementos apreendidos nessa vivência têm chances de perpassar por diversas dimensões da

---

<sup>5</sup> Principalmente depois de lançar em 2000 um CD com participação de um grupo de capoeira, o Capoeirarte Brasil, e um de cantigas de roda, as Meninas de Sinhá. O resultado foi um espetáculo que circulou por cidades de Minas Gerais e de outros estados do Brasil, e que pude acompanhar.

<sup>6</sup> O *Hip-Hop In Concert* foi um projeto da Fundação Municipal de Cultura, realizado por meio da Diretoria dos Teatros nos anos 2006, 2007 e 2008. Visava estimular e difundir a produção artística do movimento *hip-hop* e possibilitar a integração de elementos do estilo musical numa mostra competitiva.

<sup>7</sup> *Cidade Hip-Hop* é um festival que tem como objetivo unir a reflexão – marca histórica do *hip-hop* –, presente em sua programação de debates e workshops, à celebração, representada pelos shows, duelos e batalhas (discorrerei adiante sobre essas manifestações artísticas), ou seja, busca integrar nas atividades o entretenimento, a reflexão, as possibilidades de encontros e a formação de redes com proposta de enriquecer o contexto artístico-sociocultural de Belo Horizonte.

vida desses sujeitos. Nesse sentido, esta pesquisa poderá contribuir para que eu saia do campo da minha percepção individual e, a partir dos dados gerados junto a outros sujeitos, hoje adultos, compreender como o *hip-hop* marcou, e se marcou, suas trajetórias.

Em paralelo à minha inserção como produtor e gestor de atividades ligadas ao movimento *hip-hop*, tive a oportunidade de ingressar no curso de graduação em Ciências Sociais<sup>8</sup> em 2008. A escolha pelo curso também pode ser creditada a essas experiências, pois via no curso a possibilidade de fazer uma leitura mais aprofundada do contexto social, de entender as diversas dinâmicas sociais, principalmente entre jovens e seus grupos culturais.

A vivência universitária me fez compreender ainda mais o grande potencial artístico e político que circundava o movimento *hip-hop* e a relevância dessa cultura para os sujeitos enquanto uma importante dimensão socializadora, despertando, desse modo, em mim, uma inquietação em entender a própria dinâmica das experiências nessa expressão cultural.

Como resultado dessas inquietações, desenvolvi algumas reflexões sobre o movimento *hip-hop* na realização do trabalho de conclusão da graduação em Ciências Sociais, com o título *Muito além do som: a produção cultural na trajetória de um grupo de rap*. Nessa pesquisa, analisei o fazer cultural de um grupo de jovens proveniente da periferia de Belo Horizonte, que, por meio da música, estabelecia um diálogo amplo com a cidade. A pesquisa investigou a forma como o grupo elaborava sua produção cultural, diante de um contexto de desigualdades relativas ao acesso e à exequibilidade de seu trabalho. Durante as entrevistas, chamou-me atenção a centralidade do *hip-hop* nas trajetórias dos sujeitos que integravam esse grupo. Como exemplo, um dos entrevistados, integrante de um grupo de *rap*, nos anos 1990 constatava uma ausência expressiva de matérias em jornais relacionadas o movimento *hip-hop*, via ali uma lacuna que precisava ser preenchida, essa inquietação o levou, anos depois, a cursar a graduação de jornalismo para, entre outras demandas da área, divulgar e atender a grupos e suas ações dentro movimento *hip-hop*. Essa foi mais uma das questões que me ajudaram a reforçar hipóteses sobre o papel do movimento na trajetória de vida das pessoas.

Também tive a oportunidade de elaborar um artigo, a título de conclusão da especialização em Gestão Cultural pela Universidade do Estado de Minas Gerais – UEMG, intitulado “Produção Cultural de Periferia: um estudo de caso da trajetória e prática do rapper

---

<sup>8</sup> Fui aluno na Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais – PUC-MG, bolsista do Programa Universidade para Todos – Prouni, que tem como finalidade a concessão de bolsas de estudo integrais e parciais em cursos de graduação e sequenciais de formação específica em instituições de ensino superior privadas. Criado pelo Governo Federal, pelo então presidente Luiz Inácio Lula da Silva, em 2004 e institucionalizado pela Lei nº 11.096.

Flávio Renegado” (Pereira; Junior; Silva, 2016). Buscamos evidenciar a produção cultural realizada por um artista oriundo da periferia de Belo Horizonte e que circula a partir de uma das linguagens do *hip-hop*, o *rap*. Objetivamos apresentar sua trajetória e elementos marcantes da constituição e dos processos da produção desse artista, permitindo-nos o reconhecimento de suas práticas cotidianas, estratégias de mobilização e a gestão de sua carreira.

Se, nessas primeiras investigações, busquei compreender a dimensão da produção cultural feita por integrantes do movimento *hip-hop*, por meio da experiência de um grupo e da trajetória de um rapper e suas inserções nas periferias e na cidade; na presente pesquisa busco, a partir da história de pessoas que estiveram envolvidas com o *hip-hop* durante os anos 1990, as possíveis marcas dessa experiência nas suas trajetórias de vida. Assim, não pretendo realizar uma pesquisa que analise o *hip-hop* a partir das diversas oficinas artísticas ou políticas, temas já explorados em outros trabalhos acadêmicos (Oliveira, 2007; Fernandes, 2014). Buscarei compreender em que medida o *hip-hop*, enquanto experiência socializadora da juventude, repercutiu na formação humana dos sujeitos adultos entrevistados. Assim, esta investigação procurou estabelecer as possíveis relações entre as experiências de socialização no *hip-hop* com dinâmicas socializadoras, como os processos escolares e profissionais, bem como refletir sobre os sentidos que o movimento ganha na vida dos sujeitos.

De forma que este trabalho é fruto de reflexões em torno do movimento, mas também de um acúmulo empírico, que ao longo dos últimos anos venho trilhando no campo da educação e cultura. Portanto, para desenvolvê-lo, alguns conceitos tornam-se centrais, são reflexões do campo da sociologia e da educação que vêm sendo articuladas aos estudos sobre juventudes no Brasil.

## **1.2 Delimitando o objeto da pesquisa**

Os/a sujeitos/a que compõem esta pesquisa vivenciaram o movimento *hip-hop* de forma bastante intensa durante todo o decênio de 1990, gerando experiências que considero significativas. Mas como entender a ideia de experiência? No senso comum, a experiência pode ser entendida como tudo aquilo que o indivíduo faz ao longo da sua vida, suas relações amorosas, as decepções, os aprendizados, as vivências em sala de aula, os tombos e as vitórias. Mas, para nós, a experiência tem um caráter mais singular, não é qualquer atividade, mas sim aquelas que nos deixam marcas profundas, ou melhor, quando permitimos que essas atividades sejam marcantes nas nossas vidas. Segundo Larrosa, a “experiência é aquilo que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca, e o sujeito dessa experiência se define não por

sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (Larrosa, 2002, p. 19). Portanto, a experiência é a pré-disposição de se colocar no lugar de exposição, de se abrir ao novo, ao diferente, com tudo que isso pode abarcar. É importante deixar nítido que a passividade a que Larrosa refere-se está relacionada a uma postura de abertura ao novo, proporcionado pela atividade do sujeito. Enfim, Larrosa define experiência como uma paixão, aquilo que afeta o sujeito. Perceber a experiência vivenciada pelos/a sujeitos/a da pesquisa no movimento *hip-hop* como algo que de fato os/a marcou foi uma das questões que guiou nossas ações. Veremos como os/a sujeitos/a se permitiram vivenciar o movimento, qual foi a abertura com que cada um/a se dispôs nessa caminhada.

Almejando perceber como a vivência no *hip-hop* toca o indivíduo, tentaremos diferenciar aquilo que é momentâneo daquilo que permanece. Em outras palavras, a pesquisa intenta alcançar o que “aconteceu” na vida dos indivíduos envolvidos com o *hip-hop* na juventude. Uma das perguntas basilares diz respeito à configuração do envolvimento no *hip-hop* como experiência, identificando as singularidades do movimento em relação a outras linguagens artísticas e culturais. Queremos compreender em que medida a experiência socializadora vivenciada pelos sujeitos no *hip-hop* possibilitou aquilo que Larrosa chama de “marcas” nas trajetórias de vida. O autor nos alerta para a centralidade do sujeito nessa concepção de experiência. O sujeito da experiência seria o “território de passagem”, a “superfície sensível” (Larrosa, 2002), e aquilo que acontece de algum modo produz afetos, inscreve marcas, deixa vestígios e efeitos. Esse sujeito, portanto, é quem é capaz de atribuir sentidos. Para Larrosa, a dimensão do sentido tem a ver com a atribuição de significado às palavras e não é só um ato de nomeação, “não são atividades ocas, vazias, não são meros palavrórios”, mas esse ato “produz sentido, cria realidade e, às vezes, funciona como potente mecanismo de subjetivação” (Larrosa, 2002, p. 21). É o que o autor chama de saber da experiência. Em suas palavras:

O que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. (Larrosa, 2002, p. 27).

Portanto, o saber da experiência é concreto e singular. É um saber particular, subjetivo, contingente, pessoal. Portanto, se a experiência é aquilo que “nos acontece”, mesmo que duas pessoas enfrentem o mesmo acontecimento, elas podem atribuir significados diferentes ao mesmo. Cada um terá sua própria experiência, singular e de alguma maneira impossível de se repetir. Portanto, buscamos na pesquisa centrar o olhar nos/a sujeitos/a, apreendendo as

formas por meio das quais elaboram suas experiências ao longo da sua inserção no movimento *hip-hop*, procurando identificar as relações que eles estabeleceram com o movimento, interrogando o peso e o significado que este adquire no processo mais amplo de produção deles como sujeitos sociais (Dayrell, 2001).

Podemos afirmar que a juventude é uma fase da vida fecunda para vivenciar experiências das mais diversas. Em uma pesquisa que tem a experiência vivenciada na juventude dos sujeitos como o foco de sua atenção, é indispensável esclarecer o que estamos chamando de juventude: compreendemos que juventude<sup>9</sup> é uma categoria socialmente construída. Ganha contornos próprios em contexto histórico-sociais distintos, e é marcada pela diversidade nas condições sociais, culturais, de gênero e até mesmo geográficas, entre outros aspectos. Além de ser marcada pela diversidade, a juventude é uma categoria dinâmica, transformando-se de acordo com as mutações sociais que vêm ocorrendo ao longo da história. Na realidade, não há tanto uma juventude e sim jovens, enquanto sujeitos que a experimentam e a percebem segundo os contextos socioculturais onde se inserem (Dayrell, 2005).

Pensar a juventude implica perceber que essa parcela da sociedade traz características específicas, alterando-se conforme o contexto histórico, social, econômico e cultural. Então, iremos considerar que as juventudes variam de sociedade para sociedade em seus diferentes contextos socio-históricos. A juventude é tomada como um conjunto social diversificado, heterogêneo, em que se apresentam diferentes culturas juvenis manifestadas em razão de diferentes pertences de classe, diferentes situações econômicas, diferentes parcelas de poder, diferentes interesses, se urbana ou rural etc. (Amaral, 2011).

Aproximando-nos mais dos sujeitos, podemos afirmar, inspirados em Dayrell (2001), que é nessa fase que o indivíduo tende a conquistar gradativamente uma autonomia, sem a presença dos pais, ampliando a importância dos grupos de pares e as possibilidades de acesso à diferentes atividades nos mais diversos campos, entre eles as artes. Nesse sentido, esse/a jovem pode ter acesso a múltiplas referências culturais, constituindo um conjunto heterogêneo de redes de significado que são articuladas e adquirem sentido na sua ação cotidiana, o que aponta para a dimensão da socialização.

A partir das ideias de Peter Berger e Brigitte Berger (1975) e Maria Graça Setton (2005), sabemos que os processos de socialização são amplos, e que as instituições socializadoras não são instâncias funcionais, ou seja, os espaços de socialização não são

---

<sup>9</sup> Para uma discussão mais ampla sobre o conceito de juventude, ver Dayrell (2001, 2005); 2003, 2017); Carrano (1999, 2001) e Pais (1993).



necessariamente integrados e complementares uns aos outros. Setton considera que os estudos sobre socialização, até a década de 1960, tinham como instâncias socializadoras centrais a família e a escola, tradicionalmente detentoras do monopólio de formação de personalidades. Entretanto, a partir da década de 1970, a autora reconhece um avanço nesses estudos em relação às dinâmicas socializadoras, permitindo visualizar outra configuração sociocultural, configuração essa pautada principalmente pelo crescimento de um mercado de bens simbólicos. Um exemplo é o surgimento das “culturas de massa”, mesmo que de forma tímida, na metade do século passado, e que aos poucos se consolida como um mercado difusor de informação e de entretenimento com um forte caráter socializador (Setton, 2005). Ainda nesse contexto é possível perceber o surgimento de outros espaços socializadores, constituindo uma pluralidade de projetos educativos possíveis, além dos espaços tradicionais da família e da escola.

Nesse sentido, podemos afirmar que os grupos culturais, como o *hip-hop*, podem configurar-se como uma instância das dinâmicas socializadoras para estes jovens.

Tendo em vista o contexto da sociedade contemporânea, os jovens tendem a criar cada vez mais possibilidades singulares e simbólicas de se expressarem, lançando mão das expressões culturais como fonte importante em suas vidas. Nessa perspectiva, a arte e a cultura tornam-se elementos centrais para os jovens. Para Carles Feixa (2006), “as culturas juvenis se referem à maneira em que as experiências sociais dos jovens são expressadas coletivamente mediante a construção de estilo de vida distintivos” (Feixa, 2006, p. 105). É importante pontuar que o autor fala em culturas juvenis no plural, apontando para a pluralidade, a diversidade e a diferença das formas de expressão juvenis. Dessa forma, interesses recorrentes e intensificados na juventude, tais como música, estilos, moda, consumo, são tomados como sistemas de valores atribuídos aos jovens, constituindo processos de socialização. Em outras palavras, as experiências nas culturas juvenis podem, como afirma Larrosa (2002), deixar marcas nas trajetórias de vida dos sujeitos.

Algumas pesquisas evidenciam que os grupos culturais – seja de música, teatro, dança ou mesmo de convivência com outros jovens – e suas manifestações podem tornar-se um espaço privilegiado por meio dos quais muitos jovens atribuem sentido ao mundo em que vivem, compartilhando saberes, valores e conflitos (Dayrell, 2005; Barros, 2009). Sendo assim, a cultura, seus grupos e manifestações podem ganhar uma centralidade na construção da identidade dos sujeitos, atuando como uma importante dimensão na socialização daqueles que a experienciam.

Ao mesmo tempo, os grupos culturais são espaços privilegiados para o desenvolvimento das ações coletivas, sejam elas ordenadas ou espontâneas, sejam de grande ou de pequenos impactos sociais, com maior ou menor visibilidade social. Mas é nesse *lócus* que parte da juventude vem se expressando por meio de grupos religiosos, políticos e culturais. Conforme anuncia Dayrell “aliado à pulverização das ações coletivas, faz com que a visibilidade social dos jovens se dê por intermédio dos grupos culturais existentes” (Dayrell, 1999, p. 24).

Maria da Glória Gohn (2006), ao discutir os paradigmas dos novos movimentos sociais, pontua mudanças significativas na forma assumida pelas manifestações coletivas após a década de 1960. As reflexões teóricas sobre esses movimentos sociais ressaltam que, ao contrário das formas tradicionais, em que predominavam formas hierárquicas de organização, os novos movimentos sociais caracterizam-se pela fluidez, pela dinamicidade e pela horizontalidade nas relações entre os integrantes. A cultura passa a ocupar uma posição central na constituição dos movimentos e como elemento explicativo das formas associativas. Enfim, ao refletir sobre o que há de novo nos novos movimentos sociais, a autora afirma que é “uma nova forma de fazer política e a politização de novos temas” (Gohn, 2006, p. 124). De modo geral, nas décadas de 1980 e 1990, período da redemocratização da sociedade brasileira, uma parte da juventude buscou em ações coletivas de caráter cultural um espaço de compartilhamento de atividades, de sociabilidade e de novas experiências ligadas ao mundo dos jovens. Neste sentido, procuramos dialogar com o *hip-hop* enquanto movimento cultural constituído em grande parte por jovens negros e pobres, demarcado por uma forte crítica ao contexto político e social vivenciado por eles.

No desenvolvimento da análise, buscamos fazer uma ponte entre o sujeito hoje adulto e suas experiências na juventude, partindo da memória desses sujeitos. Ao contar suas histórias, eles nos trazem potencialidades, recortes e fragmentos de eventos que julgam significativos em suas experiências. Nesse modo de contar suas vidas, há apagamentos, ênfases e escolhas sobre o que contar. Diante disso, procuramos nas narrativas difusas agrupar elementos que nos permitissem olhar os dados, organizar e analisar as trajetórias tendo em vista as experiências e dinâmicas socializadoras.

Diante do exposto anteriormente, constatamos, como apontado no Estado da Arte sobre Juventude Brasileira (2009), que muitas pesquisas buscam compreender a socialização em ações coletivas, muitas ligadas a grupos culturais. Dessa forma, impulsionados em compreender como as experiências socializadoras em ações coletivas, especificamente grupos

culturais, têm repercutido na vida de pessoas, hoje adultos, que na sua juventude estiveram imersos nessa experiência, elegemos o *hip-hop* a expressão cultural com a qual esses sujeitos estiveram inseridos.

Podemos dizer que o *hip-hop* se distingue por ser uma cultura de rua, “ligada a juventude urbana, caracterizando-se por um conjunto de manifestações expressivas visuais (*graffiti*), sonoras (*DJ e MC*) e gestuais (*breaking dance*) que tomam o espaço urbano como cenário primordial” (Simões, 2012, p. 186).

No que se refere ao movimento *hip-hop*, podemos constatar a centralidade da cultura como elemento definidor da identidade coletiva e da própria constituição do movimento. Neste caso, a cultura se reveste de caráter político, uma vez que o que é pleiteado é o reconhecimento identitário de um grupo geracional – a juventude – em um contexto urbano, que delimita fronteiras simbólicas de inclusão e exclusão, de tensões entre centro e periferia. Por meio de diferentes ações coletivas – como a ocupação do espaço público, produções musicais, debates etc. – o movimento *hip-hop* demarca o espaço de visibilidade de um grupo social que cotidianamente é excluído do pertencimento à cidade. Os sujeitos que integram o movimento pautam e reivindicam, ainda, o reconhecimento do sentido de sua própria existência, de sua visibilidade social, da discussão em torno de suas vivências cotidianas e da afirmação de sua cidadania. Daí o foco em experiências locais, ainda que seu alcance, hoje, possa ser considerado mundial (Ribeiro, 2006).

Podemos destacar o *hip-hop* como uma manifestação simbólica das culturas juvenis, que tem linguagens artísticas e sociais próprias, configurando-se como um conjunto de práticas que possibilitam a demarcação de identidades entre os jovens, diferenciando-os das crianças e dos adultos, e, ainda, expressando a adesão a um determinado estilo com elementos materiais e imateriais determinados. Portanto, é um lugar privilegiado de práticas, representações, símbolos e rituais no qual os jovens podem refletir sobre diversos temas, e muitos fazem desse movimento cultural um estilo de vida.

Inspirado nas leituras de Juarez Dayrell (2001) e Anthony Giddens (2002), adotarei a noção de estilo de vida como sendo:

Um conjunto mais ou menos integrado de práticas que um indivíduo adota não só porque essas práticas satisfazem necessidades utilitárias, mas porque dão forma material a uma narrativa particular de autoidentidade. São ações incorporadas em hábitos que se efetivam nas pequenas decisões do cotidiano, como o que vestir, o que comer, mas também se manifestam nas disposições corporais, no discurso, nas opções de lazer. Ao mesmo tempo, servem de orientação mais ampla para as práticas e experiências, para modos de agir nos diversos espaços sociais, bem como na forma de estabelecer as relações. (DAYRELL, 2001, p. 120).

O *hip-hop* envolve a própria experiência de criação artística e criticidade, de constituição de grupo e do autorreconhecimento na formulação de uma identidade coletiva enquanto *hip-hopper*, que pode resultar em estratégias mais ou menos organizadas. Nesse sentido, a forma de falar, de se vestir, o comportamento e os valores elaborados dentro de um fluxo cotidiano de encontros e ações, faz com que para muitos o *hip-hop* se constitua como um estilo de vida. Metaforicamente dizendo, esses sujeitos lançam mão do movimento como uma lente pela qual olham o mundo. Para Giddens (2002), as ações têm influência direta na constituição de uma identidade. Segundo o autor, “todas as escolhas (assim como as maiores e mais importantes) são decisões não só sobre como agir, mas também sobre quem ser” (p. 80).

Percebemos como o *hip-hop* se torna uma ferramenta de diálogo, ora denunciando as desigualdades sociais, ora narrando o cotidiano dos jovens, trazendo à tona discussões de diversas ordens, como o acesso à cidade, questões raciais e a produção cultural feita na periferia (Dayrell, 2005; Gomes, 1998). Então, para esta investigação, tivemos a expectativa de dialogar com sujeitos que vivenciaram o movimento *hip-hop* em Belo Horizonte nos anos 1990, procurando perceber em que medida essa experiência socializadora marcou, ou repercutiu, no processo de construção social dos indivíduos. Diante de pesquisas que ressaltam a importância da participação no movimento *hip-hop* e na constituição desse movimento como um estilo de vida, seria possível pensarmos a relação dessa experiência com o contexto atual desses sujeitos, ainda que não necessariamente eles estejam ativos dentro do movimento?

A inserção no movimento *hip-hop* pode implicar em uma interiorização dos hábitos já constituídos nessa cultura, em outras palavras, “o processo de socialização pode ser tão forte que pode chegar a interferir tanto em processos simbólicos como físicos dos indivíduos” (Berger; Berger, 1975, p. 213). Pois bem, acompanhando esse raciocínio e pensando nos sujeitos da pesquisa, seria possível pensar que o *hip-hop* foi um espaço significativo de socialização? Há marcas da experiência juvenil no/do *hip-hop* que permanecem como significativas para as vivências dos sujeitos, hoje adultos? Em suas trajetórias escolares e de trabalho alcançamos interfaces com aprendizados, habilidades e práticas provenientes do *hip-hop*?

Ao buscar na bibliografia estudos que destacam os processos de socialização no *hip-hop* ou em um de seus quatro elementos, encontramos pesquisas de distintos tempos e lugares que estudam as experiências culturais juvenis e o seu sentido na vida dos sujeitos em seus mais diferentes aspectos.

Em Minas Gerais, por exemplo, temos nos últimos anos diversas pesquisas sobre aspectos do *hip-hop* mineiro. Por exemplo, a pesquisa de Juarez Dayrell (2005) investiga, a partir de grupos de *rap* e *funk*, os processos de socialização vivenciados por jovens pobres na periferia de Belo Horizonte. Já Camila Said (2007) buscou perceber as relações de gênero no *rap*, buscando compreender a participação das mulheres no movimento *hip-hop*. Outra que se localiza na discussão de gênero é a pesquisadora Larissa Amorim Borges (2013), que reflete sobre o movimento a partir do contato com mulheres negras em Belo Horizonte e região metropolitana, discutindo dimensões de gênero na periferia, as intersecções possíveis do racismo e machismo na vida da juventude negra e favelada, bem como as estratégias de resistência ao genocídio e ao femicídio construídas por esta juventude. Gustavo Souza Marques (2013) procurou evidenciar a relação entre música e cultura urbana, a fim de demonstrar a influência de costumes e contextos sociais na produção poética e sonora do *rap* a partir da experiência do Duelo de MCs. Outra pesquisa que teve o Duelo de MCs como objeto de estudo foi a do pesquisador Luiz Fernando Campos de Andrade Júnior (2013), que se propôs a discutir a reapropriação do espaço público na cidade por grupos sociais e os fluxos informacionais criados a partir da interação entre eles. Já Alvin Rodrigues de Carvalho (2007) verificou como os movimentos culturais, como o *hip-hop*, apresentam aspectos que permitem caracterizá-los como movimentos sociais. Enfim, essas são algumas das produções recentes que tiveram como foco de análise o *hip-hop* de Minas Gerais.

Em São Paulo, podemos selecionar algumas produções, como a tese de doutorado de Edmur Stoppa (2005), na qual o autor busca perceber uma nova perspectiva de inserção social, tendo o *hip-hop* como possibilidade de lazer e cidadania. Christian Ribeiro (2006) analisou a relação entre o movimento *hip-hop* e a gestão urbana da cidade de Campinas.

Na região nordeste, podemos citar produções do estado de Pernambuco. Silvia Barreto (2004), em sua pesquisa, buscou uma aproximação com as experimentações de jovens em torno das práticas do movimento *hip-hop*. Já Paula Rodrigues da Silva (2012) buscou compreender, a partir da perspectiva de um grupo de *break*, que forma de sociabilidade estabelecida contribui para a formação de hierarquias internas entre seus indivíduos.

Assim, analisando as produções acadêmicas sobre o *hip-hop*, identificamos um vasto campo de temas que vêm estabelecendo diálogos nos últimos anos com suas linguagens. A partir da minha própria trajetória profissional e cultural e das pesquisas às quais tive acesso, percebi que, para alguns jovens, a participação no movimento social e cultural do *hip-hop* assume diferentes configurações. Como já havia explicitado, reforço aqui a hipótese de que a

participação nesse movimento não se constitui como uma simples “passagem” na vida dos sujeitos. Vislumbro que o *hip-hop* consista em mais que um espaço de trocas e entretenimento artístico, toma dimensões que significam mais do que aderir ao estilo, mas se configuram em uma experiência que pode impactar o modo de viver, ou seja: “na medida do envolvimento maior com o estilo, passa a interferir no conjunto das práticas e das relações sociais, como também na elaboração simbólica que fazem delas” (Dayrell, 2001, p. 120); enfim, torna-se um “estilo de vida” com possíveis implicações nas trajetórias desses sujeitos.

Grande parte das pesquisas citadas evidencia o forte significado do *hip-hop* nas vivências de alguns jovens no tempo presente. Porém, em que medida esse espaço socializador da juventude permanece ou não como significativo na vida de sujeitos, hoje, adultos? Os valores compartilhados dentro do movimento cultural se sustentam em outras instâncias de socialização? O *hip-hop* foi significativo na construção das identidades dos sujeitos? Sujeitos adultos que estiveram intensamente envolvidos com o *hip-hop* na juventude percebem alguma influência desse estilo nas suas escolhas de vida?

Movido pelas relações permeadas pelo movimento *hip-hop* e refletindo sobre minha caminhada e sobre a caminhada de outros jovens com os quais convivi, gostaria de ampliar meu olhar analítico, crítico e reflexivo sobre o movimento a partir desta pesquisa.

Para analisar mais fundo essa experiência, buscamos indivíduos que vivenciaram o *hip-hop* na década de 1990. Esse recorte temporal se deve ao necessário distanciamento dessa experiência para conseguir observar a relação entre o passado e o presente dos indivíduos. Essas e outras especificidades reforçam a relevância de questionar se a experiência que outrora foi tão forte na postura e no discurso para aqueles sujeitos se constitui ou não como um elemento importante na sua vida atual. Como estão, hoje, os sujeitos adultos que, na década de 1990, vivenciaram intensamente o *hip-hop*? Em que medida essa experiência socializadora na juventude configura marcas nos seus processos de inserção no mundo do trabalho? Como os valores e uma ética do movimento reverberam, ou não, na socialização familiar na atualidade? O conhecimento apreendido no *hip-hop* dialogou, de alguma forma, com as trajetórias escolares? São essas, entre outras questões, que pretendemos problematizar com esta proposta de pesquisa que tem como objetivo investigar as marcas socializadoras dessa experiência na trajetória de vida dos/a sujeitos/a da pesquisa. A partir desse objetivo de caráter geral, foram identificados também os elementos singulares da inserção de jovens em grupos culturais, buscando contribuir para os estudos da sociologia da juventude e das repercussões da cultura na vida das pessoas. Pretendeu-se reconstruir o contexto do *hip-hop*, principalmente

no final dos anos 1980 e na década de 1990, caracterizando esse período com elementos narrados pelos próprios sujeitos da pesquisa. É intenção deste trabalho, também: investigar em que medida os valores e uma ética do movimento interferiram na constituição de uma identidade do sujeito; analisar em que medida essa experiência socializadora na juventude configura marcas nos seus processos de inserção no mundo do trabalho; analisar os percursos escolares juvenis e as possíveis interfaces com o mundo do *hip-hop*.

### 1.3 Os caminhos metodológicos

Os caminhos metodológicos aqui apresentados têm como finalidade dar suporte para compreender de forma mais sistemática a realidade dos sujeitos da pesquisa. Conforme aponta Maria Cecília de Souza Minayo (2015) “embora seja uma prática teórica, a pesquisa vincula pensamento e ação” (p. 16), em outras palavras, buscamos aqui estabelecer uma reflexão teórica sobre a ação prática dos/a sujeitos/a da pesquisa. Com base neste objetivo e tendo em vista o objeto desta pesquisa, trabalhamos com uma investigação de caráter qualitativo.

A partir dos conceitos trabalhados por Minayo (2015), procurando debruçar-nos sobre uma realidade permeada por um conjunto de fatores diversos, a pesquisa qualitativa:

Trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes, o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis. (Minayo, 2015, p. 21).

As definições apontadas sobre a pesquisa qualitativa dizem respeito às características que nos possibilitam aproximar-nos de forma cuidadosa do objeto a ser pesquisado, demandando do pesquisador uma escuta atenta, levando em consideração as transversalidades de diferentes ordens: identitárias, sociais, econômicas e culturais que a realidade social de cada um vai nos mostrar. É uma rede complexa que diz de uma objetividade, mas sobretudo da subjetividade das pessoas. Nesse movimento é que a pesquisa qualitativa nos ajuda a compreender melhor as diversas conexões, que nem sempre são objetivadas, presentes na realidade pesquisada.

Portanto, a pesquisa qualitativa de forma singular nos ajuda a compreender e determinar os sentidos atribuídos, as visões de mundo, ou os desejos e críticas de cada sujeito/a. A opção pela pesquisa qualitativa decorre da sua própria característica, que pode agregar um conjunto de técnicas que possibilitam descrever, decodificar e analisar elementos

de um sistema complexo de significados. Tal metodologia nos auxilia a investigar questões particulares, e, nesse sentido, vai ao encontro do objeto desta pesquisa. Não seria possível quantificar essas relações, já que procuramos apreender aquilo que é da dimensão subjetiva do indivíduo. Essa abordagem possibilitou acessar aspectos da dimensão da realidade pautada por simbolismos, atitudes e valores. Assim, busquei compreender as experiências socializadoras dos/a sujeitos/a no *hip-hop* a partir da sua própria fala, como afirma Minayo: “o ser humano se distingue não só por agir, mas por pensar sobre o que faz e por interpretar suas ações dentro e a partir da realidade vivida e partilhada com seus semelhantes” (2015, p. 21).

Na constituição de identidade do sujeito, podemos destacar os espaços socializadores como importante dimensão nessa construção; aqui, propomos uma análise das reverberações dessas experiências na vida do sujeito, o que implica compreendermos melhor seu passado a partir das reflexões no momento presente. Concordamos com Inês Teixeira e Karla Pádua (2006) quando destacam que refletir sobre os:

Momentos significativos dos tempos nas vidas dos sujeitos possibilita a abertura de um horizonte temporal significativo no qual os/as sujeitos/as (re)significam o passado e o futuro, a partir da consciência que possuem no momento presente. É o ponto de vista do presente que ilumina a construção imaginativa do passado e do futuro, tornando-os significativos. (Teixeira; Pádua, 2006, p. 2).

Diante disso, nossa unidade de análise partiu do discurso do próprio sujeito sobre sua vivência, analisando as experiências socializadoras vivenciadas no *hip-hop*, buscando compreender as possíveis marcas em sua vida. Entre os vários instrumentos disponíveis para a realização de uma pesquisa de caráter qualitativo, utilizamos a técnica da entrevista narrativa, buscando encontrar nas narrativas dos/a sujeitos/a interpretações sobre o viver de cada um/a, evidenciando o sentido dado àquela experiência em sua vida. Nesse sentido, “a entrevista narrativa propõe-se a escutar os/as sujeitos/as que, generosamente, emprestam e confiam suas vidas aos/as entrevistadores/as, que delas recolhem não somente os fatos, mas os sentidos, os significados e interpretações que tais sujeitos lhes conferem” (Teixeira; Pádua, 2006, p. 2).

Tendo em vista a proximidade do tema da pesquisa com a minha própria realidade, busquei, com as contribuições de Roberto Oliveira (1998) e Gilberto Velho (1987), estar atento para que, em campo e na análise, pudesse me familiarizar com o estranho e estranhar aquilo que me é familiar.



Outro motivo para a escolha da técnica da entrevista narrativa foi garantir a estratégia o distanciamento do meu olhar e as possíveis influências/interferências do pesquisador. Nesse tipo de entrevista, busquei escutar o entrevistado, evitando interrupções ou questionamentos. Dessa maneira, foi necessário um exercício de escuta profundo, que exigiu o preparo por meio de leituras e um contínuo aperfeiçoamento, na medida que as entrevistas aconteciam, para que eu tivesse condições de coletar e realmente ouvir os/a sujeitos/a desta pesquisa.

A narrativa, ao ordenar sentidos aos acontecimentos, articulando-os em uma sequência temporal significativa, permite ao/a narrador/a a elaboração da imagem de si, do outro e do mundo e a atribuição de significados às suas experiências (Teixeira; Pádua, 2006, p. 3). Assim, buscando recuperar nas narrativas o “tempo de juventude” de sujeitos/a adultos/a, trabalhamos com suas memórias, tendo consciência de que aquilo que nos foi contado é o que se tornou significativo para eles/a. De acordo com as autoras,

narrar é memória, recordação, é história tornada experiência, por isso implica em descolamentos em que se insinua a ação do tempo, com suas feridas e descontinuidades, com seus acidentes e desvios e, por isso mesmo, deixa lacunas, indeterminações próprias dos processos contínuos de configuração das identidades. (Teixeira; Pádua, 2006, p. 4).

Como destacado anteriormente, temos consciência de que as narrativas são afetadas por uma abertura temporal significativa em que os/a sujeitos/a (re)significam o passado e o futuro, a partir da consciência que possuem no momento presente. Dessa forma, observaremos como no decorrer das análises das entrevistas são explicitados momentos nostálgicos, momentos críticos comparados ao presente, fruto daquilo que o/a sujeito/a acessou e compartilhou conosco. Portanto, tivemos o cuidado e a consciência de consideramos essas dimensões no processo de análise dos dados.

Construo a seguir o desenho metodológico estruturando-o em de três etapas que nos possibilitaram preparar o campo, acessar os/a sujeitos/a, entrevista-los/a, organizar e analisar os dados e, por fim, fazer a redação final deste trabalho.

### 1.3.1 Entrelaçando os fios condutores da investigação

#### Fase exploratória

Para a inserção em campo, além dos estudos da bibliografia em torno do tema, foi realizada também uma pesquisa exploratória. Situamos como universo empírico a cidade de Belo Horizonte. Devido às poucas publicações sobre o *hip-hop* de Belo Horizonte que remetam aos anos 1990, esta pesquisa exploratória reuniu elementos e dados para, na medida do possível, (re)construir o cenário do *hip-hop* nos anos deste decênio, período de grande efervescência do movimento em Minas Gerais. Dessa forma, para tentar responder às questões levantadas nesta investigação, esse território possibilitou uma análise complexa e rica sobre as experiências socializadoras a partir do contexto do *hip-hop* mineiro.

A fase exploratória contou também com um processo de aproximação do campo. Nessa etapa buscamos uma inserção no campo sob a ótica da pesquisa, fazendo levantamento dos possíveis informantes que nos dariam dados históricos e de pessoas que vivenciaram o movimento na década de 1990. A ideia foi acionar a rede do *hip-hop* de que já tínhamos conhecimento, o que implicou em lembrar quem eram as pessoas que participaram do movimento na década de 1990. Por termos como hipótese as marcas que o *hip-hop* poderia ter deixado na subjetividade dos/as sujeitos/as, procuramos pessoas que tivessem envolvidas intensamente com o *hip-hop* em todo decênio, e que não necessariamente fossem personalidades, que tivessem um destaque, mas sujeitos/as “comuns” que foram estruturantes para o movimento. A ideia de não termos como objeto pessoas que foram personalidades na época ou que fossem reconhecidas e de grande projeção, tem como objetivo justamente compreender os diferentes percursos possíveis dentro do movimento, buscando perceber como o *hip-hop* pode ser capaz de impactar a subjetividade e as trajetórias de vida das pessoas.

Em um primeiro momento, a pesquisa exploratória se propôs a identificar os/as possíveis sujeitos/as que tiveram o *hip-hop* como uma experiência nos anos 1990 em Belo Horizonte. Para tanto, contamos com a técnica de amostragem nomeada como “bola de neve”, uma forma de amostra não probabilística que utiliza cadeias de referência. “A partir desse tipo específico de amostragem não é possível determinar a probabilidade de seleção de cada participante na pesquisa, mas torna-se útil para estudar determinados grupos difíceis de serem acessados” (Vinuto, 2014, p. 203).

A partir dos contatos já conhecidos chegamos a dois grupos de pessoas: o primeiro formado por conhecedores do cenário do movimento, que possuíam informações das mais

diversas sobre o *hip-hop* mineiro, mas que não necessariamente viveram a experiência nos anos de 1990. Dessa forma, além de contribuírem com informações sobre o histórico do movimento, este grupo também indicou alguns nomes auxiliando a chegarmos ao segundo grupo. Para concretizar os contatos iniciais desta pesquisa exploratória, estivemos presentes em três ações do movimento durante o ano de 2017.

Uma dessas ações foi a roda de conversa “As mulheres no *hip-hop*: histórias, educação e resistência”. A proposta era discutir as formas de atuação e recursos necessários para garantir a visibilidade feminina tomando como base a trajetória de mulheres mineiras que atuam no *hip-hop* na capital e, diariamente, resistem por meio de sua arte. O evento foi promovido pelo SESC Palladium.<sup>10</sup> Por lá pudemos ver jovens mulheres negras de muitas áreas do conhecimento que exerciam profissões diversas como de advogada, estilista e pesquisadora. Em comum essas mulheres tinham suas ações e reflexões sobre suas vivências no movimento *hip-hop*. Nas falas das participantes podíamos ver um resgate da presença feminina dentro do movimento *hip-hop*, já que as mulheres frequentemente são invisibilizadas pelo machismo. Na plateia estavam outras tantas mulheres negras, não jovens, e que participam do *hip-hop* há bastante tempo. Muitas fizeram uso da palavra, destacando aspectos históricos do movimento em Belo Horizonte.

Também participamos do workshop: *Hip-hop – arte, cultura, sociopolítica e mercado*, ofertado pelo MC Monge,<sup>11</sup> pessoa muito conhecida e respeitada dentro do movimento no Estado. Nessa atividade, pudemos ter contato com sua pesquisa autônoma em torno do *hip-hop*. De forma extremamente organizada, trouxe elementos que deram origem ao movimento nos EUA, buscando compreender o contexto social daquele momento na periferia de Nova Iorque, e as marcas que o movimento foi deixando ao longo de sua história, não só nas pessoas, mas, também na sociedade onde a cultura está presente. Suas fontes foram palestras, filmes, textos elaborados dentro da academia e por outros pesquisadores como ele, livros, documentários e o material disponibilizado em sites de instituições e grupos ligados ao movimento *hip-hop*. Esse contato se mostrou importante, pois facilitou nossa entrada em campo e contribuiu, principalmente, para compreendermos a origem do *hip-hop* e sua forma de expansão pro mundo. Também nos ajudou a refletir sobre a potência do movimento na vida

---

<sup>10</sup> O SESC Palladium é um centro cultural projetado para receber diversas linguagens artísticas e expressões culturais, oferecendo programação diversificada durante todo o ano. Acontecem dezenas de espetáculos teatrais, shows, performances, exposições, exibições de filmes, oficinas artísticas, debates e palestras, além de atividades de arte e educação.

<sup>11</sup> Monge tem um canal no Youtube chamado Griot Urbano, que debate temas específicos ao movimento *hip-hop*.

de algumas pessoas, reforçou nossas reflexões entorno do presente daqueles que vivenciaram o *hip-hop* de forma intensa e que para muitos o movimento produz novas lentes para olhar o mundo, ampliando a partir do convívio com seus pares e estimulando visões críticas sobre a sociedade e as suas contradições.

Por fim participamos do lançamento do canal do YouTube<sup>12</sup> *Block-se*, que se dispôs a apresentar e dialogar com as quatro linguagens artísticas do *hip-hop*. Esse foi um evento fechado e mobilizou pessoas de todas as linguagens artísticas do *hip-hop* da cidade.

A partir desses contatos, chegamos ao segundo grupo, elegemos quatro pessoas atuantes no *hip-hop* com quem discutimos com mais profundidade sobre os possíveis entrevistados da pesquisa. Essas conversas tiveram como objetivo levantar mais informações, a partir de seus conhecimentos sobre os sujeitos que experienciaram o *hip-hop* na década de 1990.

Desta forma, além de contribuírem com informações sobre o histórico do movimento, este grupo também indicou vários nomes, os quais, por sua vez, nos auxiliaram a chegar aos entrevistados da pesquisa.

Para a identificação dos potenciais sujeitos entrevistados, criamos canais de diálogo com as pessoas ativas no *hip-hop* naquele momento; contando com suas indicações para encontrarmos as pessoas com o perfil que desejávamos, ou seja, que tivessem participado ativamente do movimento na década de 1990, que estivessem entre os sujeitos representantes dos quatro elementos do *hip-hop* e que contemplassem representação de gênero. Posteriormente, foi feito um cruzamento das informações, no intuito de identificar os/a sujeitos/a que, na década de 1990, faziam do *hip-hop* um estilo de vida. Chegamos ao seguinte sujeitos/a:

---

<sup>12</sup> YouTube é um site de compartilhamento de vídeos enviados pelos usuários pela internet.

Quadro Resumo dos sujeitos<sup>13</sup>:

Nomes	Idade	Cor/raça	Estado Civil	Escolaridade	Ocupação	Família	Bairro onde mora
Farley	44	Negro	Casado	Superior Completo – Pedagogia	Professor, tatuador e grafiteiro.	Mora com a esposa e tem 2 filhos de outros relacionamentos	Santa Amélia – BH
Douglas	44	Negro	Solteiro	Ensino fundamental incompleto. Curso técnico em Design.	Trabalha como designer	Mora com a mãe e não tem filhos	Parque São Pedro/Venda Nova – BH
Rafael	39	Negro	Casado	Ensino Médio	Trabalha como oficinairo de <i>break</i> e <i>graffiti</i> em programas governamentais (estado – MG – e município – BH).	Mora com a esposa e com os 02 filhos.	Ribeiro de Abreu – BH
Beto	46	Negro	Casado	Ensino Médio	Trabalha como servente de pedreiro e pintor, sempre de forma autônoma.	Mora com a esposa e 02 enteadas.	Céu Azul – BH
Simone	44	Negra	Solteira	Ensino Médio	Formalmente está desempregada, mas tem trabalhado como trancista de cabelos.	Mora com a mãe e suas 02 filhas.	Justinópolis – Ribeirão das Neves
Cláudio	40	Negro	Casado	Ensino Médio	Trabalha como designer e DJ para eventos religiosos, e com aluguel de estruturas para esses eventos.	Mora com a esposa e tem dois filhos.	Balneário/Ressaca – Contagem

### Trabalho de campo

A partir da pesquisa exploratória, pudemos perceber que alguns sujeitos foram recorrentemente citados, o que nos diz que essas pessoas tiveram de fato uma inserção intensa naquele contexto do *hip-hop*. Seleccionamos então os seis sujeitos/a apresentados no quadro resumo, conforme os critérios discutidos anteriormente. Com essa lista de nomes em mãos, travamos a batalha de achar essas pessoas, algumas já não estavam na cena do movimento há anos, novamente recorreremos à metodologia de bola de neve que se mostrou eficiente para encontramos todos os sujeitos.

Cada entrevista foi singular, a cada encontro reforçávamos com os entrevistados/a o que já havíamos conversado por telefone ou por aplicativo de mensagem de celular, apresentávamos novamente a temática da pesquisa, uma média de duração de cada conversa e por fim o convidávamos a participar. Para cada um deles sempre era perguntado o melhor lugar e horário para o entrevistado e, portanto, os encontros eram agendados a partir de suas

<sup>13</sup> Para preservar o anonimato dos/da pesquisados/a, os nomes que aparecem ao longo da dissertação são fictícios.

próprias condições em nos receber. Dos entrevistados, quatro nos receberam em suas casas, junto de suas famílias. Cláudio, Douglas, Rafael e Beto. Com Simone conversamos no CRJ, no centro da capital, e com Farley conversamos em seu estúdio de tatuagem, ao lado da casa da mãe. Geralmente o encontro era dividido em: apresentação da nossa proposta de pesquisa, a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido – TCLE, exigido pelo comitê de ética na universidade, da solicitação para gravar o conteúdo, e da entrevista propriamente. Para um início de conversa, lançávamos uma questão geradora que em geral era “me conte um pouco da sua vivência no *hip-hop* nos anos 1990”, a partir daí íamos tocando em alguns assuntos, mas sempre com o devido cuidado de escutar o sujeito, mais que do que elaborar um roteiro, queríamos que as narrativas fossem a partir daquilo que para eles era importante compartilhar.

É impressionante como o processo de entrevista mexe com os sujeitos, sentíamos em diversos momentos que eles se sentiam reconhecidos enquanto agentes do *hip-hop*, e por um lado isso era muito bom, porque facilitava o encontro e não dava abertura para que eles falassem de forma mais livre. Por outro lado, também gerava expectativas, muitos se sentiam na “obrigação” de me passar determinados dados da época que se relacionavam pouco com suas histórias.

Portando, precisávamos deixar evidente nosso objetivo com a pesquisa, muitos achavam que estávamos fazendo uma construção de biografia, ou mesmo o de um levantamento histórico do movimento na cidade. Retomávamos nossa ideia inicial de que buscávamos compreender as experiências daqueles que estávamos entrevistando e, por isso, o que nos interessava escutar era sobre suas vivências no movimento. Esse foi um dos primeiros desafios, muitos ainda insistiam em nos dar informações históricas do movimento, trazendo nomes, locais que eles nem tinham frequentado e/ou conhecido. Mas queriam demonstrar que sabiam da história do movimento. As entrevistas narrativas tiveram suas singularidades, cada um/a com quem conversei me apresentou um mundo novo, diferente do meu, rememoraram suas trajetórias, se emocionaram, me emocionaram. Foi rico escutar, foi bom saber dos seus momentos intensos. Foi bom ver fisicamente as pessoas buscando aquelas lembranças sobre momentos específicos das suas vidas, o pesquisador provocava, mas também era provocado com o nível de detalhamento de alguns momentos que foram significativos.

Enfrentei vários desafios neste processo de pesquisa. Um deles foi o processo de aprendizado da relação entre pesquisado e pesquisador, no qual em muitos momentos, existia

uma vontade de intervir na fala dos entrevistados, e que, em outros momentos na transcrição percebíamos que tínhamos deixado passar importantes falas, sem provocá-las, enfim, inquietações que nos acompanharam em cada entrevista. Abaixo um relato de um dos dias da entrevista que mostra as angústias e ansiedades do pesquisador:

O dia foi intenso na entrevista com a Simone, não imaginei que teria tanta coisa pra fazer, ela marcou em um horário que coincidiu com o fim do encontro do grupo de estudo do Observatório da Juventude. Discursões que foram longas e profundas, discutíamos sobre ações coletivas e afeto, e como essas duas dimensões têm atravessado nossos corpos e nossas pesquisas na pós-graduação. E a todo tempo eu me interrogava sobre minha dissertação e mais especificamente sobre a minha próxima entrevista. Em que medida a dimensão do afeto está colocado pra mim e para os meus entrevistados? Simone atrasou cerca de uma hora e meia, meu coração acelera, fico ansioso, fiquei com medo de esquecer as perguntas, de perder o foco. O CRJ numa sexta à noite é muito movimentado, barulhento, diferente dos outros dias que estive lá. Me preparo, repasso comigo as perguntas geradoras, acerto o gravador, faço isso várias vezes. Ansiedade. Dançarinos, capoeiristas, discussões, polícia, guardas municipais, tudo no mesmo espaço e eu me sentindo um estranho à espera de alguém. (Diário de campo, 1 de setembro de 2017).

A relação com o entrevistado não foi o de um mero informante. Eles foram o centro da investigação, por isso a dimensão do afeto e do cuidado é importante. Os entrevistados nos socializaram suas memórias e nos permitiram compartilhá-las com o mundo por meio da pesquisa. Portanto, tentamos lidar com os impasses que foram surgindo, para que não afetassem a produção dos dados finais. Como exemplo, nesse mesmo dia descrito acima, Simone apareceu, mas não pudemos realizar a entrevista, fez do que seria nossa primeira conversa um bate papo informal e bastante rico, foi importante para construirmos uma relação de confiança,

Me disse de sua vida como trançadeira, e de como tem batalhado para se reinsere no mundo da dança com um espetáculo que em breve iria estrear, e estava naquele espaço justamente para ensaiar, em nossa breve conversa fomos interrompidos algumas vezes por alguns dançarinos da peça que a chamavam para o ensaio. Decidimos remarcar, e foi o que fizemos. (Diário de campo, 1 de setembro de 2017).

A retomada de nossa conversa demorou mais do que imaginei, foi mais de uma semana desde o primeiro encontro, tinha medo de perder uma das poucas referências apontadas na pesquisa exploratória como mulher participante do *hip-hop*. “Eis que chega o dia, silêncio nas nossas comunicações, ela não confirmava o horário, esperei e esperei, quase no final da tarde, ela confirma nosso encontro, respirei aliviado” (Diário de campo, 11 de setembro de 2017). Nos encontramos no CRJ novamente e desta vez foi possível conversar sobre sua relação com o *hip-hop* e tantas outras coisas, mas pelo curto tempo que tivemos disponível nesse dia, muitas questões ainda ficaram a ser conversadas.

Após meses tentando articular uma agenda comum, marcamos de nos encontrar em um parque na cidade. Acertado o local do encontro e o horário, me direcionei com certa antecedência. Ao chegar ela me enviou uma mensagem dizendo que estava saindo de casa, sua casa ficava a cerca de 40 minutos de ônibus dali, levando em consideração que era um domingo. Fiquei de “bobeira” no parque quando encontro dois sujeitos que eu sabia que faziam parte do movimento *hip-hop*, eles acenaram e fui conversar com eles. Ao chegarem, me perguntaram se era comigo que a Simone havia marcado, eu disse que sim, e eles disseram que ela havia marcado com eles também. Rapidamente, entendi que se tratava de um encontro planejado por ela, para que eu pudesse escutar a história do movimento, a partir das vozes daqueles sujeitos que ela “achava mais capazes” para me contar. Iniciamos uma conversa à espera da Simone, eles tinham levado uma pasta enorme, cheia de fotos que remetiam aos anos 1990. Tirei meu gravador e comecei a escutá-los, reforçaram diversos pontos que já havia ouvido entre os meus entrevistados e na própria literatura sobre o *hip-hop* mineiro, por outro lado, apresentaram tais informações com um nível absurdo de detalhes, eles de fato eram pessoas extremamente engajadas no movimento, e que até aquele momento ainda estavam inseridos em suas linguagens. Simone chegou cerca de 2 horas depois do horário combinado, minutos antes do fechamento do parque. Não tive a oportunidade de conversar com ela naquele dia. O que sucedeu depois de inúmeras tentativas de nos encontrarmos novamente, mas com o tempo urgindo para o fechamento da dissertação, não conseguimos. Isso explica em parte as poucas referências que faço dela na análise realizada.

Indo em busca das minhas categorias iniciais, percebi que a entrevista narrativa me dava uma gama de informações que iriam muito além das minhas pretensões iniciais. A escolha da metodologia da entrevista narrativa ofereceu a mim a oportunidade de escutar, uma escuta aberta, não só sobre o tema da pesquisa, mas sobre diversas facetas da vida do sujeito. Foi marcante ouvir de cada um/a, quase um “obrigado por escutar minha história”, e mais do que isso, escutar sua versão da história. Escutar suas peripécias, seus desejos, as contradições, aquilo que foi importante para eles também.

### **Análise e tratamento do material empírico**

Como posto anteriormente, a delimitação do objeto com os conceitos principais apresentados nos ajudaram a estruturar desde a nossa preparação para o trabalho de campo até a análise dos dados coletados. As noções de juventudes, experiência e socialização nos ancoraram neste processo da investigação. Também apareceram outras dimensões que



tratamos no decorrer do texto, foi o caso da aprendizagem situada e da dimensão dos sentidos, por exemplo. A partir desses suportes, dividimos essa etapa de análise e tratamento do material empírico em três momentos: transcrição, categorização e escrita.

A potencialidade da entrevista narrativa nos deu a oportunidade de refletir sobre diversos elementos anunciados nos depoimentos dos sujeitos, incrível ver que de uma forma menos controlada, como é o caso desse tipo de entrevista, o sujeito diz muito sobre o *hip-hop* e seus conhecimentos, como por exemplo a dimensão da identidade, dos sentidos, dos valores, e das relações que estabeleceram com a escola e com o trabalho. Fizemos um esforço para tentar superar estereótipos ou o senso comum. Tentamos a todo momento apresentar a história de seus integrantes com suas contradições, lutas, decepções, aprendizados e vitórias no diálogo estabelecido com um movimento, experiência comum a todos. Para tanto foi necessário elaborarmos uma categorização que se tornou essencial para conseguirmos avançar na análise.

Na escrita, a partir da categorização inicial, nos deparamos com nossos maiores monstros, organizar, sistematizar e analisar as narrativas, tecendo o que parecia inicialmente uma colcha de retalhos. Aqui pesou muito o fato de eu ser do movimento *hip-hop*. Assumi pra mim um compromisso de tentar ao máximo evidenciar as potencialidades, mas também as fragilidades que a participação no movimento pode, ou não, acarretar na vida de outras pessoas, distanciando-me e estranhando as narrativas dos entrevistados. Aprendi a ter um olhar mais sociológico sobre a questão. Ao escrever, tinha (e ainda tenho) medo de não ter dado conta de elaborar a complexidade dos fatos que me foram narrados. Foi um desafio aceitar que não era eu quem estava contando as experiências, cabia a mim transpor para o papel e analisá-las. As experiências já tinham sido vividas, os entrevistados me davam a oportunidade de compartilhá-las. Ao mesmo tempo também permitia aos sujeitos uma reflexão de si, de suas experiências, de se “expor”. Coube a nós respeitar as narrativas, concordando que

A narrativa se nutre da memória para narrar o que aconteceu em torno de determinada experiência, ou melhor, ela (re)constitui e (re)compõe uma experiência, cuja lógica é tecida no modo do/a narrador/a transitar entre os eventos e imagens mais e menos significativos, que no todo constroem o enredo e o sentido da história, podendo cativar e encantar o/a ouvinte. (Teixeira; Pádua, 2006, p. 3)

Encontramos nos/a entrevistados/a essa figura que se permitiu acessar suas memórias e nos narrar suas experiências, às vezes se emocionando, às vezes com um sorriso no canto da boca, indignando-se novamente com fatos que já passaram, sempre com uma satisfação muito grande em poder dividir suas histórias. E nos encantando com cada momento.

Sei que o sujeito é atravessado por diversos contextos em sua constituição identitária. Por aqui, evidenciamos aspectos da fala que estavam direcionados ao *hip-hop*, em reconhecer esse movimento como importante momento de socialização na sua trajetória formativa, e como elemento simbólico que, somado a outras experiências, constitui aquilo que são hoje.

A própria potencialidade da técnica da entrevista narrativa, que nos possibilita acessar histórias, contextos e reflexões sobre o que foi vivido e a interpretação do próprio sujeito, traz para o pesquisador um trabalho árduo de montar e compreender a imensidão de dados fornecidos.

Encaro a pesquisa como um processo de aprendizagem pessoal, antes mesmo de considerá-la apenas como um resultado acadêmico. No momento em que tive a oportunidade de escutar, categorizar e sistematizar as entrevistas, vivi experiências que foram efetivamente educativas para mim.

#### **1.4 Apresentação dos capítulos**

Para fins de organização do presente estudo, além da apresentação e da delimitação do objeto da pesquisa e os caminhos metodológicos utilizados, sistematizados neste primeiro capítulo, este trabalho foi dividido da seguinte maneira:

No segundo capítulo, procuramos apresentar um breve histórico do surgimento do movimento *hip-hop* nos EUA e da sua chegada no Brasil. A partir do olhar dos entrevistados, traçamos elementos históricos do movimento na capital mineira, procurando evidenciar aspectos singulares e coletivos dos caminhos traçados dentro do movimento na década de 1990. Também refletimos sobre os aprendizados acumulados pelos sujeitos a partir de sua inserção no movimento *hip-hop*.

No terceiro capítulo, trabalhamos os caminhos que esses sujeitos percorreram até hoje. Além disso, buscamos estabelecer as relações entre a constituição de uma identidade no *hip-hop* e duas instâncias socializadoras, escola e trabalho, a partir de uma interpretação daquilo que nos foi narrado e como para alguns a ação no *hip-hop* se manifestou nessas dimensões da vida. Por fim, identificamos a partir dos elementos indenitários formados no movimento, como, hoje, esses sujeitos adultos apontam os sentidos que o movimento ganhou nas suas vidas.

Para finalizar, nas considerações finais realizamos o esforço de síntese daquilo que esta pesquisa se propôs: buscar compreender as possíveis repercussões do envolvimento com o *hip-hop* na vida dos sujeitos; lá também apresentamos os resultados obtidos.

## CAPÍTULO II

### A experiência no *hip-hop*

“Começamos nos guetos das grandes capitais  
 Movimento dos pretos e de seus ideais  
 Somos filhos de Ketu, somos originais  
 Hip-hop é feito com tempero de paz  
 Dançamos por aí, grafitamos murais  
 Lá eles têm Jay-Z, aqui tem Racionais  
 Pode ser MC, se não for tanto faz  
 O importante é sentir: que o *hip-hop* é foda”  
 (Música: O *hip-hop* é foda – Rael)

Os versos acima, escritos pelo rapper Rael, de São Paulo, expressam, de maneira sucinta, elementos marcantes da cultura *hip-hop*, um movimento artístico, político e cultural que teve seu início em um contexto urbano, que se desenvolveu no Bronx, em Nova Iorque/EUA, bairro formado majoritariamente por negros, porto-riquenhos e latinos. A região – caracterizada por uma grande desigualdade social e pela ausência significativa de ações do Estado que fornecessem proteção social, educação e saúde – foi dominada por gangues rivais que faziam daquele espaço um lugar de conflito, mergulhado no desemprego, na crise da industrialização, no aumento da violência, fatores que incidiam diretamente sobre a juventude (Stoppa, 2005; Silva, 1999). Portanto, o surgimento das linguagens que compõem o *hip-hop* está intrinsecamente ligado ao território e seu contexto da ausência do Estado e dos conflitos sociais. Com o surgimento dessas linguagens e consequentemente do *hip-hop* buscou-se, com a arte, minimizar a dor e os sofrimentos causados pelas guerras entre as gangues, fazendo com que a juventude do Bronx voltasse a circular pelo bairro, vivenciando festas nas ruas. Foi nesse contexto que se firmou a ideia de um movimento *hip-hop*.

Assim, dadas as circunstâncias da época, a cultura *hip-hop* surgiu como possibilidade de desenvolvimento de uma identidade alternativa e de *status* social, principalmente para o bairro onde os sujeitos vivem, fazendo com que esses grupos possuíssem um tipo local de identidade, de filiação grupal, com base em elementos variados, como moda, linguagem peculiar e espaço próprio de cada grupo (Stoppa, 2005).

O trecho da música que introduz este capítulo diz de Jay-Z e Racionais MCs, artistas que surgem no final dos anos 1980 e se consolidam no cenário musical na década seguinte, importante momento da expansão do movimento *hip-hop* pelo mundo. Jay-Z, rapper norte

americano, que atualmente está entre os mais importantes do mundo, rompeu barreiras ao sair do Brooklyn e ganhar carreira internacional não só como músico, mas como um grande empresário. Racionais MCs foram e ainda são o grupo mais importante do rap nacional, originário da periferia de São Paulo, são deles músicas emblemáticas, como “Fim de Semana no Parque”, “Vida Loka” e “Negro Drama”, as quais buscam retratar as desigualdades sociais do país. Rael finaliza seus versos apontando a dimensão do sentimento, explicitando que o *hip-hop* extrapola as expressões artísticas e toca os sujeitos em dimensões subjetivas. As músicas, por exemplo, são mais do que poesia e ritmo, são biografias coletivas de muitas e muitas pessoas, que, como veremos, estabelecem conexões, a partir da experiência no movimento, com outras dimensões de suas vidas.

Acreditamos que para contextualizar o movimento *hip-hop* é necessário conhecer também os sujeitos envolvidos nessa ação coletiva. Assim, este capítulo se propõe a atingir dois objetivos principais. O primeiro deles é contextualizar o surgimento do movimento *hip-hop*, assim como sua expansão e chegada ao Brasil, apresentando elementos históricos importantes na consolidação do movimento. O segundo objetivo diz respeito aos sujeitos da pesquisa, cujas trajetórias no movimento se iniciaram quando eram jovens, e, pautados por desejos e desafios próprios, conhecem o *hip-hop* em meio a um turbilhão de “coisas da vida” (Farley, entrevistado da pesquisa). Acreditamos que a compreensão de parte da trajetória de vida dos sujeitos, com enfoque na experiência dentro do movimento, é indispensável para apreender quais foram os sentidos desse movimento para cada um deles.

## **2.1 A gênese do *hip-hop*: Estados Unidos e Brasil**

Hoje, a cultura *hip-hop* está presente no mundo inteiro, principalmente nos grandes centros urbanos, sendo vivida em grande parte por jovens das periferias. Jovens que encontram no *hip-hop* uma alternativa e um caminho de vida que os leva a enfrentarem e/ou superarem diversos problemas sociais.

Diante da conquista do espaço alcançado pelo movimento *hip-hop*, fica mais fácil compreender como essa temática passou a fazer parte do campo de investigação de muitos pesquisadores. As pesquisas em relação ao *hip-hop* nos mostram diversos temas com interface social, política e cultural com esse movimento. Temas como sociabilidade, socialização, as relações de gênero e tantos outros são recorrentes em artigos, monografias, dissertações e teses. Algumas investigações, como a dissertação do pesquisador Christian Carlos Rodrigues

Ribeiro (2006), relatam a origem do movimento como um possível resultado do processo da diáspora negra, deslocação forçada de parte da população africana.

Acreditamos que, de fato, existe uma expressiva influência da cultura africana na consolidação da cultura *hip-hop*, impactando diretamente na estética que conhecemos hoje. No entanto, nos limites dessa investigação, iremos nos apoiar em textos que remetem ao surgimento do *hip-hop* como fruto de um contexto sociopolítico e cultural e que se legitima em território norte-americano.

O *hip-hop* é composto por quatro<sup>14</sup> elementos, ou linguagens artísticas, que Felix (2005) nos apresenta de forma sucinta e bastante nítida. Para este autor, o *hip-hop* é um termo ligado diretamente ao *Disc Jockey* – DJ, ao Mestre de Cerimônia – MC<sup>15</sup> ou *rapper*, ao *break* (ou *breaking*) e ao *graffiti*, os quais surgiram de maneira independente, sem que seus criadores tivessem a consciência de que eles seriam agregados em alguma ocasião. Portanto, são expressões culturais distintas com especificidades próprias e que a junção possibilitou a constituição do *hip-hop* enquanto um movimento artístico e político, dentre as quatro linguagens temos o DJ e o MC; a arte que ambos desenvolvem é o *rap*, que é o resultado da reunião de duas palavras: *rhythm and poetry* (ritmo e poesia). Trata-se de um tipo de “canto falado”, lembrando muito o repente do Nordeste do Brasil. A base musical é tirada do manuseio de duas *pick-ups* (toca discos), que são comandadas pelo/a DJ, o qual, além de “soltar as bases”, ou seja, disparar o som, também utiliza efeitos sonoros denominados *scratch*, *back to back*, *quick cutting* e mixagens, é o elemento primordial do *hip-hop* foram eles/as os/as responsáveis pelas primeiras festas que possibilitaram o encontro das outras linguagens artísticas. Outros personagens na realização do *rap* são os/as MCs, mestres de cerimônias que são considerados/as a voz do movimento. É deles o comando do microfone e a elaboração das rimas.

O *breaking* é o elemento que se expressa por meio da dança na qual seus praticantes devem demonstrar grande domínio de sua gestualidade, são os/as dançarinos/as de *breaking*, os *b.boys* e as *b.girls*. Diz-se que alguns de seus passos foram inspirados na Guerra do Vietnã,

---

<sup>14</sup> Existem outros referencias de que o movimento hip-hop seja composto por mais de quatro elementos. Afrika Bambaataa e a Zulu Nation (Universal Nação Zulu – UZN) propuseram que ficou conhecido como o “quinto elemento” dessa cultura que é o “Conhecimento”. Krs-One integrantes do movimento *hip-hop* trouxe a visão de nove elementos, que são: Dj (*Djing*, *Deejay* ou *Disc Jokey*), MC (*Emcee*, *Mcing* ou Mestre de Cerimônia), *Graffiti* (*Graffiti Art*, *Graffiti Writers*), *Breaking* (*B.boys*, *B.girls* ou *Breakers*), Conhecimento das Ruas (*Street Knowledge*), *Beat Box* (*Beat Boxin*), Moda de Rua (*Street Fashion*), Linguagem de Rua (*Street Language*) e o Empreendedorismo de Rua (*Street Entrepreneurship*). Ver mais em *The Gospel of Hip Hop* (2009).

<sup>15</sup> Originalmente *Máster Control* (tradução literal Controlador Mestre) ou como ficou conhecido no Brasil, Mestre de Cerimônia (Ribeiro, 2006).

como, por exemplo, a maneira de os/as dançarinos/as mexerem os membros inferiores e superiores, como se estivessem quebrados. Com essa coreografia, eles lembravam os mutilados daquela guerra, de uma maneira bastante criativa. O rodopio de ponta-cabeça, por exemplo, tinha como objetivo remeter à imagem dos helicópteros que foram muito utilizados nos ataques americanos ao território do Vietnã do Norte. Mito ou não, folclore ou não, o fato é que o *break* representava uma crítica simbólica às violências sofridas pelos afro-americanos nesta e em outras guerras internas e externas ao território. Também se percebe diversas outras influências de danças africanas, latinas, russas, entre outras. Atualmente outras danças compõem o movimento hip-hop como o *popping* e o *locking*. Mesmo com a diversidade de estilos de dança, ainda hoje o *breaking* é considerado uma das linguagens primordiais do *hip-hop*.

O *graffiti* é mais uma das linguagens do *hip-hop*, foi incorporado ao movimento *hip-hop* em Nova Iorque no início da década de 1970. Apesar das escritas em paredes rememorar a tempos longínquos pela humanidade, o relato sobre a criação do *graffiti* (da forma com que conhecemos atualmente) é também um tanto mistificador. O seu criador, ou inspirador, teria sido um jovem de origem grega, de nome Demétrius. Ele era mensageiro de profissão e tinha como costume escrever suas *tags* (assinaturas) em diferentes pontos da cidade, principalmente dentro e fora dos trens e nas estações do metrô. Tal personagem permaneceu anônimo até a publicação, no jornal *The New York Times*,<sup>16</sup> de uma entrevista em que ele explicou que as inscrições *Taki 183* significavam um diminutivo grego tradicional para seu primeiro nome, “Demétrius” *Taki*, e o número referente à rua onde residia. O resultado imediato da matéria foi o surgimento de várias legiões de seguidores/as desse estilo. Assim, muitos/as jovens passaram a grafitar nomes próprios e seus símbolos nos espaços públicos e nos locais inacessíveis da cidade. Dessa maneira, o *graffiti* é incorporado pelo *hip-hop* como sua expressão da escrita e da arte de rua de forma explícita e tem como principal proposta a divulgação, da maneira mais ampla possível, dos seus ideais.

Esse conjunto de fatos foi a brecha para o surgimento da cultura *hip-hop* na década de 70, já que vários/as jovens antes envolvidos/as com as gangues passaram a realizar festas nas ruas e prédios do Bronx. Essas festas foram o ambiente perfeito para o desenvolvimento das

---

<sup>16</sup> A matéria saiu na edição de 21 de julho de 1971 e pode ser acessada em <https://www.nytimes.com/1971/07/21/archives/taki-183-spawns-pen-pals.html>.

4 manifestações artísticas básicas do *hip-hop*. Sendo um marco inicial para muitos/as a festa realizada por Cindy Campbell e Kool Herc<sup>17</sup> em 11 de agosto de 1973.

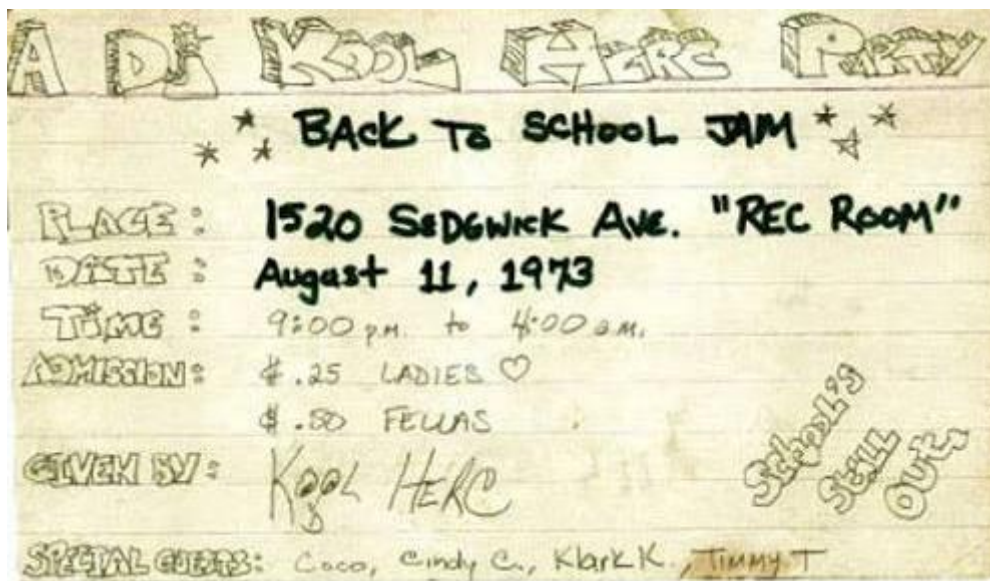


Figura 2: Panfleto da festa *Back To School Jam*

Nesse cenário, algumas pessoas perceberam que com a arte poderiam, de alguma forma, transformar aquela realidade, ou possibilitar alguma alternativa de lazer aos jovens daquele bairro pobre. Um desses nomes é o do DJ Afrika Bambaataa,<sup>18</sup> considerado pelos integrantes do *hip-hop* como o introdutor da dimensão política no movimento. Bambaataa foi responsável por promover festas que inicialmente proporcionavam um processo de sociabilidade urbana e cultural entre os jovens habitantes dos guetos norte-americanos. Além da sociabilidade, aproveitava as festas que organizava para fazer com que as diferenças entre grupos distintos e rivais fossem resolvidas em disputas por meio da dança e da música. A proposta consistia em promover “batalhas” entre grupos, como uma forma alternativa aos conflitos violentos, que chegavam a ferir, e até a matar jovens de todos os lados. Como consequências dessas “batalhas”, notou-se uma diminuição significativa nas brigas, chamando a atenção para um papel importante de mediação através do movimento *hip-hop*. Nesse sentido, o *hip-hop* começava a assumir uma postura social crítica, além de fazer denúncias típicas das mazelas sociais em suas festas, como a violência policial. Reivindicava também a

<sup>17</sup> Clive Campbell ou DJ Kool Herc é um DJ jamaicano que ficou conhecido por promover suas festas no Bronx, sua irmã Cindy Campbell foi quem promoveu junto a ele a festa “Back to Shool Jam” que é considerada simbolicamente como a data comemorativa do surgimento do *hip-hop*.

<sup>18</sup> Afrika Bambaataa Aassim foi o criador do termo *hip-hop* – que significa, numa tradução literal, movimentar os quadris (*to hip*) e saltar (*to hop*) – para nomear os encontros dos dançarinos de *break*, *DJs*, *MCs* e grafiteiros nas festas de rua no bairro do Bronx, em Nova York.

autovalorização e o reconhecimento racial dos jovens moradores dos guetos, assim como melhorias urbanas. Ao longo do tempo, o *hip-hop* ganha força como um movimento cultural e se constitui também como movimento social (Ribeiro, 2006).

Nesse contexto geral, o *hip-hop* pode ser considerado um fenômeno tipicamente das grandes cidades e tem, no espaço urbano, um lugar fecundo para o desenvolvimento das suas linguagens. O movimento tem forte apelo no que diz respeito às desigualdades sociais e nas relações dos sujeitos da periferia com o centro, constituindo uma expressão cultural rica na sua manifestação artística e, em grande parte, dotada de conteúdos políticos e sociais. Assim, o *hip-hop* ganha o mundo com as suas quatro linguagens.

### **2.1.1 Hip-hop no Brasil**

De acordo com as pesquisas de Dayrell (2005) e Gomes (1998), São Paulo foi o espaço privilegiado da proliferação do movimento cultural *hip-hop*. Para os autores, a cidade se destaca como uma das primeiras a ter uma maior visibilidade em nível nacional. Entretanto, ainda na fase exploratória dessa investigação, acompanhamos nas redes sociais, especificamente o *Facebook*,<sup>19</sup> postagens que rememoravam o *hip-hop* no Brasil nas décadas de 1980 e 1990, impulsionadas pelo artigo “3 décadas de *hip-hop* em Belo Horizonte”, escrito pelo jornalista e rapper Roger Deff para o site “O Beltrano”<sup>20</sup>. A matéria suscitou reflexões que ampliaram essa perspectiva apontada pelos autores, ou seja, de que o *hip-hop* teve como berço a cidade de São Paulo. Contudo, as discussões levantadas geraram um debate sobre a chegada do movimento em Belo Horizonte e, para muitos, o processo se deu de forma concomitante em diversas cidades do país, não só em São Paulo. Independentemente da naturalidade do movimento no Brasil, observou-se que, entre suas linguagens artísticas, o *break dance* foi aquela que ganhou maior destaque inicialmente. Os dançarinos se encontravam em praças para dançar, trocar informações e passos de dança, a princípio, muito mais com o intuito de diversão. Com a chegada das outras linguagens – o *DJ*, o *graffiti* e o *rap* – o *hip-hop* se consolida não só como uma alternativa de entretenimento, mas como uma expressão sociopolítica, muito próxima ao que vinha acontecendo nos EUA.

Para os fins desta pesquisa, é preciso contextualizar o *hip-hop* a partir do período que iremos analisar, principalmente a década de 1990. Nessa época o público, independente da

---

<sup>19</sup> Rede Social Virtual

<sup>20</sup> Endereço: [www.obeltrano.com.br](http://www.obeltrano.com.br).



região, tinha características muito semelhantes, sendo em sua maioria homens, jovens, negros e moradores da periferia dos grandes centros urbanos.

Vale ressaltar que, em Belo Horizonte, a presença das mulheres era bastante reduzida, principalmente na produção artística. Não localizamos nenhuma pesquisa que descrevesse de forma detalhada como se deu a participação feminina na época. Os/a entrevistados/a da nossa pesquisa relatam a participação de poucas mulheres nas linguagens do movimento. Pesquisadoras como Camila Said (2007) e Larissa Borges (2013) alertam para uma participação maior das mulheres apenas no final da década de 1990.

A apropriação das linguagens do *hip-hop* por esses/as jovens tornou o movimento um importante espaço de socialização que se materializou na originalidade do vestuário, na conduta, nos valores e nos hábitos pessoais. (Dayrell, 2001, p. 24). Para muitos/as jovens, esse movimento se tornou um “estilo de vida”. Cabe ressaltar que não entendemos aqui como estilo de vida o senso comum difundido pelas revistas e pelos programas de TV, de uma caracterização pautada no bem-estar, na saúde e no consumo, mas sim por aquilo que passa a interferir no conjunto das práticas e das relações sociais e também na elaboração simbólica que fazem delas.

Dessa forma, estilo de vida implica nas escolhas das pessoas para as práticas cotidianas, acarretando hábitos relacionados ao modo de se vestir, comer, agir, entre outros. Ou seja, assumir o *hip-hop* como um estilo de vida interfere significativamente no modo de ser desses sujeitos (Dayrell, 2001).

Os estudos de José Carlos Gomes (1998) referentes à música, à etnicidade e à experiência urbana do *rap* na cidade de São Paulo ajudam-nos a entender o contexto do *hip-hop* a partir de um “estilo” predominante nos anos 1990, marcado pela forte inserção de conteúdos políticos nas letras dos *raps*, como as temáticas raciais e a luta pelos direitos civis. Segundo Gomes, “a valorização da letra, do discurso inteligente e crítico, a educação do público para prestar atenção na mensagem, especialmente quando o show era ao vivo, começou a se consolidar nesse momento” (Gomes, 1998, p. 66). Na década de 1990, o *rap* era marcado pela supervalorização das letras das músicas, em detrimento das suas bases instrumentais. Isso em alguma medida contribuía para que o cenário musical nacional não reconhecesse o *rap* como música, dificultando sua difusão. Atrelado a essa dimensão, vale lembrar que quem efetivamente fazia o *rap* naquele momento eram jovens negros, pobres e da periferia. Arriscamos dizer que esse aspecto tem um peso ainda maior na dificuldade de

propagação nos meios de comunicação. Porém, nos limites dessa investigação, não será possível realizar um aprofundamento sobre essas questões.

Ainda nesse período inicial de difusão do *hip-hop* no Brasil, podemos destacar a consolidação de organizações que buscavam dar conta de articular as diversas dimensões artísticas e políticas do *hip-hop*, como as “posses”, por exemplo. As posses “são associações locais de grupos de jovens quem têm como objetivo reelaborar a realidade conflitiva das ruas nos termos da cultura e do lazer” (Gomes, 1998, p. 162). Eram um tipo de organização política dos grupos que foram se espalhando pelos bairros periféricos no início dos anos 1990. Eram nas posses que se garantiam diversas ações eventuais, como mostras das quatro linguagens artísticas em espaços públicos, atividades formativas, organizações de shows e batalhas, além de ações permanentes, como reuniões nas quais se discutiam contextos e possíveis ações. Outro recurso construído nas posses eram os fanzines,<sup>21</sup> que serviam para divulgar, entre outras questões, a postura política daquele coletivo, tornando-se muitas vezes referência para que outras pessoas tivessem acesso às informações e ações em torno do *hip-hop*, corroborando com a fala de um dos entrevistados: “vamos fazer nós por nós mesmo, vamos fazer as coisas acontecerem e tal” (Cláudio).

## **2.2 O *hip-hop* no contexto mineiro e os sujeitos da pesquisa**

Buscaremos desenvolver, neste tópico, uma parte do contexto do *hip-hop* mineiro a partir do olhar de seis pessoas que vivenciaram o movimento de forma intensa nos anos 90, durante a juventude. Propomos levantar aspectos que foram significativos e, de alguma forma, comuns a essas pessoas e a outros jovens com trajetórias similares. Apresentaremos um cenário narrado por esses seis entrevistados buscando, a partir dos depoimentos, compreender as suas experiências ao participar de um conjunto de expressões culturais, o *hip-hop*.

Tendo como base nosso objeto de análise no movimento *hip-hop*, observamos que, na medida em que este movimento ganha visibilidade fora dos EUA e alcança outros territórios no mundo, o seu público, majoritariamente formado por negros e moradores das periferias das grandes cidades, permanece com as mesmas características. O seu potencial aglutinador se

---

<sup>21</sup> *Fanzine* é uma publicação alternativa e amadora, geralmente de pequena tiragem e impressa artesanalmente. É editado e produzido por indivíduos, grupos ou fã-clubes de determinada arte, personagem, personalidade, *hobby* ou gênero de expressão artística, para um público dirigido e abordando, quase sempre, um único tema (Magalhães, 1993, p. 9).

deu, em um primeiro momento, como vimos, por suas manifestações artísticas e depois por um discurso articulado com o mundo político.

O documentário “O som que vem das ruas”, lançado em 2011, conta a história dos MCs da cultura *hip-hop* em Belo Horizonte, reunindo pessoas que fizeram parte dessa primeira geração de integrantes do movimento. Partindo das pistas desse contexto, assim como das pesquisas de Juarez Dayrell (2005) e Camila Said (2007), buscamos apreender um pouco do conjunto de ações em que os sujeitos da pesquisa estavam inseridos.

Em Belo Horizonte, as primeiras ações do *hip-hop* surgiram ainda na década de 1980, mais precisamente em 1983. Nessa época, já vinha crescendo no Brasil, há alguns anos, a *black music*, alavancada principalmente pelo estilo *Soul* e *funk*.<sup>22</sup> Eram precárias as informações sobre o movimento, vindas principalmente de revistas, filmes e de poucas pessoas que tinham condições de viajar para cidades onde o movimento estava mais consolidado. Com o *disco* e a *funk music* se popularizou o *break dance* na cidade. Tempos depois, os jovens foram compreendendo que aquela dança fazia parte de um movimento maior chamado *hip-hop*, e assim foram reconhecendo outras linguagens que compunham essa expressão cultural, como o *DJ*, o *MC* e o *graffiti*. O *break* chegou como um fenômeno para parte dos jovens da época e, como afirma Dayrell “passou a ser a dança do momento, com movimentos quebrados e destreza corporal que faziam dos dançarinos a grande atração nos bailes” (Dayrell, 2001, p. 44). Nesse clima, o *break* foi se popularizando em Belo Horizonte, difundido pelos poucos filmes comerciais que circulavam e também pela crescente exposição de elementos do *break* nas danças de Michael Jackson e de outros/as artistas com projeções globais. Aos poucos a dança ganhou repercussão midiática, presente inclusive na abertura da novela “Partido Alto”, da TV Globo, exibida no ano de 1984.

Um dos marcos desse período (início da década de 1980) foi o lançamento do filme *Beat Street*<sup>23</sup> no qual parte dessa geração começou a compreender a dinâmica das outras três linguagens do *hip-hop*, acompanhado por uma explosão de bailes disseminando o movimento. Muitas equipes de som se encarregavam das festas improvisadas em quadras nas comunidades, onde a presença do *break* já era mais forte. Na maior parte das vezes, o próprio *DJ* se encarregava de ser o *MC* da festa nesses eventos. *DJ Joseph* é um dos entrevistados no documentário, precursor dos *scratches* em Belo Horizonte, descobriu a técnica a partir do encarte de um disco do *Malcolm McLaren – Buffalo Gals*, no qual existia uma explicação,

---

<sup>22</sup> Para uma compreensão mais ampla sobre o desenvolvimento da *black music* ver Dayrell, 2005.

<sup>23</sup> Filme estadunidense de 1984 que conta a história de um jovem fascinado pelo universo *hip-hop*, que fará de tudo para alcançar o sonho de ser um grande *DJ*. O filme retrata todas as linguagens do movimento.

dizendo que os *DJs* de Nova Iorque, usando o disco e as agulhas, faziam um movimento de vai e vem no disco com a música tocando e criavam uma espécie de percussão no ritmo, chamado de *scratch*.

Joseph narra no documentário que, depois de tomar conhecimento dessa informação, “ficou a semana inteira rabiscando os discos em seu estúdio” para apresentar a técnica em uma festa que concentrava muitos *DJs* da cidade. Joseph ainda teve um papel importante no cenário que se construía, pois, além de estar envolvido com equipes de som, também trabalhava em uma rádio importante da época, a rádio Liberdade FM, com autonomia para tocar os artistas locais. Ele também era produtor musical e foi o primeiro a gravar *raps* na cidade. Nessa época, “a gente não tinha essa consciência de fazer a coisa política, mas, automaticamente, sem perceber, a gente já estava fazendo”, diz Valber *DJ* e *MC* da década de 1980, que participou do referido documentário.

Nesse contexto, é a partir da história particular dos nossos entrevistados – Simone, Beto, Rafael, Cláudio, Douglas e Farley – que iremos narrar suas experiências, mas também buscar compreender os sentidos atribuídos ao movimento, reconstruindo a história do *hip-hop*<sup>24</sup> a partir das suas vivências, de seus espaços de participação e daquilo que os marcou nesse percurso. Não buscamos e nem foi o objetivo da pesquisa contar uma história cronológica e global, mas sim investigar as marcas dessa experiência nas suas trajetórias de vida. Portanto, os sujeitos que serão apresentados a seguir, cinco homens e uma mulher, foram pessoas com significativa participação e fortemente envolvidas no movimento *hip-hop*. Suas narrativas nos trouxeram aspectos diversos que atravessam as relações estabelecidas com o universo do *hip-hop*, como por exemplo suas relações familiares, de trabalho, com a escola, assim como elementos que contribuíram para a construção de suas identidades.

Nesta primeira parte buscaremos realizar uma breve apresentação dos sujeitos e fornecer elementos de suas trajetórias no *hip-hop*, focando principalmente nos anos 1990.

### 2.2.1 Rafael

Rafael é *b.boy* e grafiteiro. Tem 39 anos e se autodeclara negro. Cristão, frequenta atualmente a igreja pentecostal do Evangelho Quadrangular. Mora atualmente com sua esposa

---

<sup>24</sup> Não temos a pretensão de esgotar a história do movimento, sabemos o quanto ela é extensa e complexa, sendo produzida de forma concomitante por diversas pessoas desde sua chegada na capital mineira.

e os dois filhos, um menino de 6 anos e uma menina de 10 anos, no bairro Ribeiro de Abreu, localizado na periferia da cidade de Belo Horizonte. Rafael trabalha em dois programas: um do governo municipal “Arte Saúde” e outro do governo estadual “Fica Vivo”, ministrando oficinas de *breaking* e *graffiti*, ambos no bairro onde mora. Concluiu o ensino médio em uma escola estadual e chegou a frequentar o curso de Belas Artes na Universidade do Estado de Minas Gerais, entretanto, trancou a matrícula ainda no primeiro ano. Viveu parte de sua juventude no bairro das Indústrias, na cidade de Contagem, e fazia parte de uma família composta por seu pai, mãe e um irmão. Conheceu o *breaking* no início dos anos 1990, quando tinha 12 anos, por meio do seu irmão, que era *DJ* e tinha trânsito livre nos bailes dançantes da época, o que possibilitou o início do seu envolvimento com a dança. Rafael passou sua juventude imerso entre os estudos, o *hip-hop* e trabalhos diversos, tais como *office boy* e garçom.

### 2.2.2 Beto

Beto é o filho do meio de uma família formada por cinco membros, sendo uma irmã e um irmão, sua mãe, dona de casa, e seu pai, pipoqueiro. Viveu boa parte dos anos 1990 no bairro Céu Azul em Belo Horizonte, juntamente com os pais (o pai faleceu em 1997) e os irmãos. Autodeclara-se negro, tem 46 anos, é casado e vive com a esposa e suas duas enteadas. Tem uma filha de 17 anos, fruto de um relacionamento anterior. Conheceu o *breaking* no final dos anos 1980, quando tinha 16 anos. Circulava pela cidade a partir do seu envolvimento com a dança, em busca de espaços e de outros jovens que também compartilhavam essa expressão artística. Na escola, destacava-se nas disciplinas de exatas. Concluiu o ensino médio, porém, em uma trajetória não linear, como poderemos observar de maneira mais detalhada à frente. Trabalhou como jardineiro, servente de pedreiro e vendedor de pipoca nos anos 1990 e no início dos anos 2000. Beto se envolveu com atividades ilícitas e ficou recluso durante sete anos da sua vida. Conquistou a liberdade em 2010. Nesse mesmo ano procurou fazer um curso pré-vestibular, mas abandonou. Atualmente, trabalha como servente de pedreiro e pintor.

### 2.2.3 Douglas

Douglas tem 44 anos de idade, autodeclara-se negro, vive ainda no mesmo bairro periférico de sua adolescência, localizado na zona norte da cidade de Belo Horizonte. Douglas

teve seu núcleo familiar formado por seus pais, dois irmãos, e fruto de outro relacionamento da mãe mais duas irmãs. Douglas era adolescente quando o pai saiu de casa após saber da gravidez de uma de suas irmãs. Sua casa sempre foi movimentada e era frequentemente usada como suporte para parentes que viviam em outras cidades. Conheceu o *breaking* em 1987, quando tinha 17 anos. Seu irmão foi quem lhe ensinou os primeiros passos. Depois foi se relacionando com outras pessoas e ampliando sua rede dentro da dança, frequentando as Quadras do Vilarinho,<sup>25</sup> um espaço próximo à sua casa e que era referência para dançar naquela época. Arriscou por um tempo experiências com o *graffiti*, mas, em meados dos anos 1990, migrou para o *rap*, linguagem a qual está ligado até hoje. Atualmente, mora apenas com sua mãe, e é o único entre os irmãos que não se casou. Douglas parou de estudar na 6ª série do ensino fundamental e depois disso não voltou à escola formal. Seus estudos se deram de forma autônoma e foram direcionados para a profissão de design gráfico. Oriundo de família pobre, ele precisou trabalhar desde muito cedo, em diversos serviços precários. Aos sete anos já exercia funções para ajudar a família como: catar latas, vender pão doce na feira, ir com a mãe fazer faxina. Trabalhou durante os anos 1990 como *office boy* e em um lava-jato. Saiu desse último emprego em 2000 e foi trabalhar com seu irmão como contratado em uma empresa de material promocional, quando percebeu a possibilidade de trabalhar com desenhos e começou a desempenhar o papel de *designer* da empresa. Depois de um desentendimento com o irmão, desligou-se do emprego e foi trabalhar em outra empresa como diagramador, também ligado ao *design*. Atualmente, faz trabalhos de *design* e realiza pequenos serviços para integrantes do movimento *hip-hop*, como produção musical, diagramação de *flyer*, capas de disco e *sites*.

#### 2.2.4 Farley

Farley tem 44 anos, é um dos pioneiros do movimento *hip-hop* da cidade. Viveu boa parte da adolescência junto de seus pais e de um irmão mais velho na região do Barreiro. Seu irmão foi um dos responsáveis por sua inserção no *hip-hop*, no qual ambos começaram dançando. Em 1984, quando tinha 10 anos, conheceu o *break* e posteriormente o *graffiti*, se envolvendo em ambas as linguagens artísticas. O pai dava suporte financeiro às suas imersões

---

<sup>25</sup> A Quadra do Vilarinho foi construída em 1982, em Venda Nova. É um complexo esportivo formado por quatro quadras de futebol de salão cobertas, vestiários, bar e algumas salas que funcionam como escritório. Aos finais de semana, nas noites, se tornava uma danceteria, aproveitando a efervescência dos bailes que se alastravam pelas periferias da cidade. Com pouco tempo de funcionamento, o sucesso dos bailes fez deles o carro-chefe do local, gerando mais lucros do que as próprias quadras (Dayrell, 2005).

no *hip-hop*. Sua mãe era mais desconfiada sobre sua inserção, mas nunca se opôs. Seus pais se separaram e Farley ficou morando com sua mãe e irmão. Nos estudos, interrompeu sua trajetória na 6ª série, retornou já adulto à escola e concluiu o ensino médio em meados dos anos 2000. Trabalhou na adolescência como encadernador de uma gráfica. Já nos anos 2000, seus trabalhos tiveram relação com o universo do *hip-hop*, trabalhando em projetos e programas governamentais como educador. Concomitantemente, montou um atelier, onde produzia peças de pintura, gesso e porcelana, que eram vendidas em feiras. Em 2010, entrou no curso de Pedagogia. Atualmente, é professor designado do 5ª ano em uma escola estadual do Barreiro, ministrando diversas disciplinas. Também realiza tatuagem em seu estúdio na mesma região.

### 2.2.5 Cláudio

Cláudio é filho único e seus pais sempre foram muito presentes em sua vida. Viveu com eles no bairro Alvorada em Belo Horizonte até quando se casou, com 30 anos de idade, indo morar no bairro Ressaca em Contagem. Cláudio cursou o ensino médio em uma escola próxima à sua casa. Seu interesse por tecnologia o levou a fazer, alguns anos depois, um curso técnico de *web design*. Atuou no *hip-hop* entre 1990 a 2005. Ainda criança se interessou pela arte por meio da dança, mas só mais tarde, na juventude, começou a vivenciar o movimento *hip-hop*. Seus primeiros passos foram como *DJ* e depois se firmou como *rapper*. Retomou as atividades como *DJ* nos anos 2000, exercendo a atividade profissionalmente até seu distanciamento, cinco anos depois. Seu primeiro emprego foi aos 16 anos na mesma empresa de seu pai, como auxiliar geral de escritório. Ficou por dois anos trabalhando nessa empresa, depois foi trabalhar na área comercial, mais especificamente em uma loja de roupas, onde permaneceu por 10 anos, indo de auxiliar de serviços gerais a estoquista e, por fim, exercendo atividades na parte administrativa da loja. Paralelamente, atuou em rádios comunitárias como locutor e *DJ* e criou a produtora de eventos “Rima Perfeita Produções”. Atualmente Cláudio trabalha como *design* gráfico e *DJ*, além de esporadicamente agenciar e sublocar equipamentos para eventos, todos esses trabalhos têm como foco atender a igrejas evangélicas.

### 2.2.6 Simone

Simone se autodeclara negra, hoje tem 44 anos e é a mais velha de uma família composta pelo pai, mãe e dois irmãos. Na infância, junto com os pais e os irmãos, viveu “de

favor” na casa de uma tia. Somente em meados da década de 1990 se mudou para Justinópolis, no bairro Areias, situado na região metropolitana de Belo Horizonte, para uma casa própria, comprada com as economias de seu pai, que veio a falecer dois anos depois. Simone começou a trabalhar com 13 anos de idade, como assistente de professora em uma escola infantil, onde permaneceu por sete anos. Depois foi trabalhar em um hospital como *office girl* e, posteriormente, foi transferida para o setor de faturas do hospital, onde trabalhou por 23 anos. Simone concluiu o ensino médio. Atualmente, trabalha como trancista de cabelos. Ela conheceu o *hip-hop* por uma amiga. Ambas frequentaram as Quadras do Vilarinho e foi a partir dessa experiência que seu interesse pelo *break* aumentou.

### **2.3 Formas de inserção no *hip-hop***

Na construção dos modos de vida juvenil, o mundo da cultura ocupa lugar de centralidade e é possível percebê-lo em diversas sociedades, nos mais variados tempos, desde os ritos de passagens de povos tradicionais até nas expressividades mais contemporâneas do universo urbano (Dayrell, 2005).

Embora essas relações entre a cultura e os jovens datem de tempos longínquos, é a partir do século XX que estudos acadêmicos sistemáticos refletem uma realidade que evidencia determinados modos de agir dos jovens, os quais desembocaram em formas associativas diversas, possibilitando uma sólida tradição de estudos sobre esse fenômeno social (Almeida, 2005). Tais estudos se tornaram centrais para podermos compreender melhor as dinâmicas socializadoras das juventudes contemporâneas nos grupos culturais.

No caso específico dos Estados Unidos, entre as décadas de 40 e 60, o fenômeno das culturas juvenis decorria no interior de um complexo quadro de mutações econômicas e socioculturais, envolvendo o incremento dos processos de industrialização e de comunicação de massas, o que desembocava em irrefutáveis processos de diferenciação nas relações sociais e parentais e contribuía para a emergência das “subculturas juvenis”, portadoras de códigos próprios de comunicação, símbolos específicos e “sistemas de valores” relativamente diferenciados do mundo adulto (Almeida, 2005).

Mesmo tendo como berço os EUA, o *hip-hop* ganhou novos contornos pelo mundo. Considerando que as juventudes são plurais e suas experiências estão pautadas em contextos históricos e sociais diferentes, em terras brasileiras o *hip-hop* desenhou-se em um contexto urbano e periférico, com uma estética própria e que se manifesta a partir das angústias e sonhos



de uma parcela da juventude, sendo muitas vezes uma experiência socializadora importante para aqueles que a vivenciam.

Se observarmos o *hip-hop* a partir do lugar de seu surgimento nos EUA e compararmos com o que foi vivenciado na década de 1990 no Brasil, notaremos certas proximidades entre os dois países que caracterizam essa cultura juvenil, como o tipo de público, a efervescência nas periferias das grandes cidades, o discurso político presente nas letras dos *raps*, entre outras. Fica evidente como essa expressão artística se torna uma ferramenta de diálogo, ora denunciando as desigualdades sociais, ora narrando o cotidiano dos jovens, trazendo à tona discussões de diversas ordens, como o acesso à cidade, questões raciais e a produção cultural realizada na periferia, até mesmo uma dimensão lúdica, de lazer. (Dayrell, 2005; Gomes, 1998).

Nas perspectivas apontadas nesta pesquisa, compreendemos como múltiplas as experiências vivenciadas pelos jovens negros no Brasil e nos EUA. Mesmo tendo condições sociais semelhantes, não buscamos homogeneizar tais experiências, mas procuramos apontar elementos que poderão nos dar um panorama de como esses jovens acessaram determinadas manifestações culturais.

A história dos sujeitos que compõem esta pesquisa se confunde com a história do *hip-hop* em Belo Horizonte. Eles são o que podemos chamar, a partir dos achados da pesquisa, a segunda geração que integra esse movimento na capital mineira. Podemos dizer que, em geral, são moradores de bairros afastados do centro. A maioria teve, por boa parte da sua juventude, uma família com a presença da figura do pai e da mãe, na qual o primeiro geralmente ocupava o papel de provedor e a segunda era responsável pelos afazeres domésticos. Em todos os casos, os pais tinham baixa escolaridade, e nenhum deles concluiu a educação básica. Alguns eram oriundos de regiões rurais e vieram para a capital em busca de melhores condições de vida. A família de Douglas é um bom exemplo: sua casa servia de base para que outros familiares se alojassem por determinado tempo na capital, em busca de trabalho ou tratamento médico, por exemplo.

Esse contexto familiar de origem pobre, no qual predominava o trabalho duro e a batalha diária pela sobrevivência, levou tais sujeitos a ingressarem no mercado de trabalho ainda muito jovens, a maioria em subempregos, o que proporcionava um auxílio na renda familiar.

Ao relatarem suas trajetórias, os/a entrevistados/a evidenciaram que atividades de lazer e cultura eram bem restritas, com poucos espaços disponíveis voltados para o esporte ou

a arte. Em muitos casos, a escola era quem cumpria esse lugar. É neste contexto do território e das desigualdades sociais que podemos compreender as formas de inserção desses jovens em grupos culturais.

Como dito anteriormente, a chegada do *break* a Belo Horizonte se deu em meados dos anos 80 significando a construção de espaços de sociabilidade entre os pares em ambientes públicos e privados. Nestes espaços, ocorriam encontros com outros integrantes do movimento, trocas de informação, paqueras e treinos. Como afirma Douglas:

Só na terça que a gente não dançava. A gente dançava... treinava segunda, quarta, quinta-feira, a quinta era a Feira Hippie,<sup>26</sup> ensaiava sexta, sábado na Quadra do Vilarinho, domingo Terminal [terminal JK], cara.

Para vários deles o treino era constante, quase diário, movimentava o sujeito levando-o a uma circulação pela cidade. É interessante pontuar que o *hip-hop* provocava esse deslocamento para diversos espaços simbólicos da cidade. Um deles era a Feira Hippie que acontecia às quintas-feiras na Praça da Liberdade, na qual, no coreto da praça, jovens negros/as do movimento se reuniam em meio a uma classe média branca. Muitos passavam a semana inteira frequentando diversos espaços em busca desses treinos, tais como o Palomar,<sup>27</sup> Praça da Liberdade,<sup>28</sup> edifício JK,<sup>29</sup>. Espaços que se tornaram referência na época. As danceterias ou simplesmente os “sons”, onde ocorriam os bailes, eram frequentados por grupos de diferentes estilos, o que demandava momentos muito específicos na divisão musical. Segundo Rafael:

Em uma ordem programada tocava ‘uma hora só de New Age, uma hora só de rock, uma hora só de *The Cure*, uma hora só de música lenta, uma hora só de *rap*. Era assim e tinha as tribos todas lá e tinha uma hora do *freestyle*.

Era na parte do *freestyle* que o *breaking* predominava. Suas batidas e o *rap* davam aos/as dançarinos/as momentos oportunos para expor seus treinos, ao mesmo tempo em que possibilitavam aos mais interessados copiar e aprender os passos dos mais experientes. Esse movimento era observado por outros grupos culturais, como afirma Rafael:

Os *punks* se identificavam muito com a cultura *hip-hop*. Você pode conversar com o Eduardo e com o Dentinho [pessoas que integraram a 1ª geração], eles vão falar que em um determinado momento, quando eles começaram a se apresentar na

<sup>26</sup> Em meados de 1969, a Feira de Artesanato era conhecida como Feira Hippie, nome que até hoje é utilizado pelos moradores da capital. Instalada originalmente na Praça da Liberdade, com o passar do tempo e o aumento do número de comerciantes foi transferida para a Avenida Afonso Pena, em 1991. Fonte: <http://belohorizonte.mg.gov.br/compras/feiras-e-mercados/domingo-e-dia-de-ir-feira-em-belo-horizonte> .

<sup>27</sup> Palomar era um Colégio localizado na avenida Afonso Pena, no centro da capital, onde, existia uma passagem para o viaduto Santa Tereza, e era nesse lugar que as pessoas se reuniam.

<sup>28</sup> A Praça da Liberdade, localizada no bairro Funcionários, é uma praça em frente ao Palácio da Liberdade onde até o ano de 2010 funcionou a sede do governo de Minas Gerais.

<sup>29</sup> O Edifício JK ou Conjunto Governador Juscelino Kubitschek é um edifício residencial e comercial localizado no bairro Santo Agostinho em Belo Horizonte.

cidade, os *punks* ficavam em volta e eles curtiam a cena, saca? E aqui não foi diferente, porque lá nos Estados Unidos é a mesma coisa.

O movimento *Punk*<sup>30</sup> também era bastante presente entre a juventude daquela época. Simone teve uma participação nesse movimento antes de ir para o *hip-hop*. “Eu ainda não estava sabendo o que queria, e entrei no movimento *punk*, olha, só para você ver”. Entretanto, sua passagem foi curta como se observa a seguir:

Tinha gente que era a burguesia, né? uma pessoa como eu tinha que trabalhar. Não associava muita coisa às ideias do *punk* daquela época. (...) o que me fez sair do movimento *punk* para ir para o *hip-hop*, realmente, foi a dança, né? Eu conheci a dança, que é o que eu gosto, e deixei o movimento *punk* por causa disso.

Diferente dos EUA, onde as linguagens artísticas coexistiram, impossibilitando identificar uma análise cronológica do surgimento de cada uma, em Belo Horizonte, ou melhor dizendo, no Brasil, o *break* foi a primeira linguagem artística a eclodir nos centros urbanos, antes mesmo de identificar que a dança fazia parte de um movimento bem mais denso, amplo e composto por outras linguagens. Assim como aponta Dayrell “o break era pura ‘curtição’, um fim em si, não se falava ainda em movimento *hip-hop*, não se tinha consciência de que a dança tinha alguma relação com o *rap*, tampouco com o *graffiti*” (2005, p. 44). Os entrevistados reforçam a ideia de que o *break* chegou muito forte no cenário belo-horizontino por causa das danceterias e também dos filmes daquele período. Apontam o *break* como uma “moda” da época e atribuem parte significativa da movimentação do final da década de 1980 e início da década de 1990 a uma intensa divulgação da dança, como podemos observar na fala de Douglas:

A primeira vez que eu dancei break foi na onda, foi 1984, 1985. E aí meu irmão, que dançava, ele que me ensinou o *break*. E comecei aí a dançar *break* na escola. Tinha festinha e, nas festinhas, eles queriam que tivesse o *break* e tal. E era mesmo uma moda, porque chegou dos Estados Unidos, virou coisa de novela etc.

Essa divulgação pela mídia daquela dança também foi percebida por Simone:

(...) porque todo *Fantástico* [programa televisivo da Rede Globo] tinha, no final do *Fantástico* rolava: Madona, Michel Jackson, eram os pop stars da época, né? E eu ficava vendo e ficava treinando, na [frente da] geladeira, assim, dançando, sabe? Era muito massa, minha mãe falava assim: “você é doida, menina?”. E minha tia: “não, ela vai dançar, essa menina vai ser dançarina”.

Outro que reforça a ideia é Farley:

Cara, pois é, nós começamos... isso era 1984, 1985, 1986, a gente... Cara, mas o problema assim de moda, moda vai embora. Você entendeu? Moda vai embora. É

---

<sup>30</sup> Manifestação cultural e musical juvenil com origem na década de 1970, marcada por símbolos de contestação social, princípios libertários e anarquistas. O *punk* é popularmente reconhecido por marcas visuais como os cabelos moicanos. Para saber mais ver Abramo, 1994.

uma coisa que a gente tem que aprender. Moda vai embora. E ela vem e passa. Passou.

Fica visível, em outra entrevista, que mesmo o *breaking* ganhando visibilidade em algumas mídias e se tornando cada vez mais forte nas discotecas, essa dança estava longe de ser associada ao que mais tarde se conheceria como *hip-hop*. Douglas afirma que “a profundidade da cultura veio muito depois, era prazeroso, porque você conhecia outras pessoas”, corroborando com aquilo que Dayrell chamou de “curtição, um fim em si”. A ideia de *hip-hop* como conhecemos hoje só veio a aparecer após alguns anos, como aponta Beto:

A gente falava que era *break*. Depois que a gente foi aprendendo, a gente foi vendo o que era, que a gente passou a chamar de *hip-hop*. Foi ver o que realmente era. A gente foi vendo o que era a cultura. Eu, os meninos, a gente assistia aos filmes, *Beat Street*, *os Break Dance*, os filmes da época.

A fala do Beto reforça a ideia de que primeiro se evidencia a dança como espaço de entretenimento, de lazer. Nesse contexto, as pessoas entrevistadas destacam que o *break* foi o motivo que as levaram às danceterias da época, em busca de aprendizado sobre aquela dança. O *break* foi a porta de entrada para o movimento *hip-hop* anos depois. Alguns, ainda bem novos, contaram com o apoio de um irmão mais velho para acompanhá-los, como no caso de Farley, Douglas e Rafael. Para eles, a presença de um irmão inserido no universo da dança/música configurou-se numa espécie de exemplo e incentivo para que eles também pudessem seguir os mesmos passos.

Outros, como Simone, Beto e Cláudio tiveram sua participação no universo da dança a partir de amigos. Simone narra a primeira vez que foi convidada a ir nas “Quadras do Vilarinho”:

Foi uma amiga minha, eu ia para casa dela estudar, a tia dela falou assim: “Vocês vão para a Quadra com a gente?”. Aí eu falei assim: “Quadra? Como é essa Quadra?”. “Ah, é lá em Venda Nova, Simone. A gente treina passinho todo sábado, tantas horas; e sexta-feira, tal hora. Se você quiser colar com a gente, a gente treina para poder dançar lá”. Aí eu peguei e falei: “Uai, interessante, eu gosto de dançar e tal”.

É importante destacar que mesmo encontrando a presença das mulheres das quadras para danças, que eram tidas muito mais como uma curtição, as mulheres que efetivamente se apropriaram das linguagens artísticas do movimento foram poucas. Sobre esse contexto, Simone relata:

Eu fui muito bem recebida, sabe? Não teve essa coisa de preconceito: “ah, que a mulher não vai aprender nada”, pelo contrário, os meninos me davam a maior força: “nossa, vai ser legal demais você aprendendo a dançar!”, e tal. Foi muito tranquilo, foi muito tranquilo. Eu fui acolhida dentro desse movimento.

Simone destaca nessa passagem elementos importantes sobre a participação das mulheres no movimento. A experiência dela aponta para uma abertura e um incentivo para que ela pudesse estar presente no movimento, corroborando com a percepção de Borges (2013): “em alguma medida as mulheres cooperavam entre si e mesmo apesar dos aspectos machistas também havia espaços de cooperação entre homens e mulheres” (p. 110). Entretanto, sabemos da força do machismo na nossa sociedade, e que esse teve consequências na trajetória do movimento, oferecendo poucas oportunidades para as mulheres se desenvolverem e se inserirem no movimento.

Cláudio também narra sua experiência, ainda bem cedo, com a dança:

Na verdade, o que eu lembro no aniversário meu de sete, oito anos, cara, que eu cismeí que tinha que dançar (...). Eu lembro que a gente brincava de cantar, de ser cantor, de ser radialista, eu lembro muito dessas questões, até chegar nessa adolescência aí de doze, treze anos. Então, eu tinha muitos amigos, enfim, e até atribuo, de certa forma, essa minha entrada, assim, no universo do *hip-hop*, a um desses amigos na verdade, entendeu?

Assim como outros entrevistados, o apoio de amigos foi fundamental para que Cláudio materializasse sua entrada no movimento *hip-hop*. Na passagem abaixo, ele nos descreve a primeira vez que viu o movimento acontecendo empiricamente:

Então, o pessoal ia lá para dançar *break*, e eu não dançava nada, mas eu me identifiquei tanto com aquilo, e os caras levavam rádio, aquela coisa. Eu me identifiquei tanto, eu falei: “Cara, que doideira, uau”, eu fiquei assim, falei: “Nuh, que doideira”. Eu lembro que lá não tinha *rap*, *graffiti*, lá tinha mais o *break*, mas aquilo ali, eu não sei te explicar, era um negócio mágico, eu falei: “nu”.

Para os sujeitos da pesquisa, os momentos nas danceterias eram intensos, o clima, a sensação de euforia, a vibração do público em cada passo bem executado e as batalhas das equipes os/a seduziram em um primeiro momento. A partir do desejo de aprender, aprimorar e difundir sua dança, Rafael, Farley, Beto, Simone e Douglas passaram a frequentar outros espaços da cidade, onde havia grupos organizados que treinavam o *break* com regularidade. Diferente dos demais, Cláudio, mesmo tendo contato com a dança, se insere no movimento por outras vias, indo às rodas de *break* se identifica mais com o *MC* e, portanto, começa a escrever suas letras e a fazer as primeiras rimas. Nesse contexto, os sujeitos ampliaram sua rede de sociabilidade e de ocupação da cidade.

Como destacado anteriormente, o *break* configurou-se como o principal elemento difusor da cultura *hip-hop* no Brasil, sensibilizando jovens para as possibilidades de atuação e mobilização junto ao movimento. O que a princípio poderia ser confundido como uma moda acabou se mostrando como uma possibilidade de identificação com os elementos originários da cultura *hip-hop*: descendentes dos guetos nova-iorquinos que traziam além dos passos de

danças, posturas, modos de vestir e de ser que representavam o território e a cultura local. Neste sentido, além das singularidades estéticas, a juventude negra nova-iorquina e brasileira compartilhavam desafios de acesso aos bens culturais e até mesmo de uma reduzida mobilidade pela cidade, encontrando no *hip-hop* uma válvula de escape para os anseios e expectativas próprias desta fase da vida.

É possível observar nas narrativas dos sujeitos que compõem esta pesquisa a recorrência da palavra “moda”, mas vale ressaltar que o movimento e a estética não eram universais, ou seja, não eram acessados pela maioria dos jovens. Estavam atrelados a uma estética territorial, que cobria especialmente os espaços periféricos, ligados à juventude negra e pobre dos grandes centros urbanos.

Passada a fase inicial da década de 1980, que levou os jovens às danceterias e conseqüentemente aos treinos e à inserção em grupos de dança, “a moda” perdeu força e esfriou para muitos jovens. Como disse Farley, “passou” e muitos deles deixaram esse movimento. Por outro lado, outros intensificaram a sua busca por informações, compreendendo que a dança não era isolada, e sim parte de uma expressão cultural maior, o *hip-hop*. Conforme aponta Beto:

Da época de 90 para frente, depois que passou, passei a saber o que era, todo mundo que estava na dança *hip-hop*, era *hip-hop*. Os que dançavam, os grafiteiros, os *DJs*, todo mundo sabia o que era a cultura.

Os sujeitos aqui entrevistados se alocaram em diversas ações do movimento, uns foram cantar, outros continuaram dançando, outros intensificaram suas ações no *graffiti*, alguns se aventuraram a ser *DJs*, enfim, todos tiveram suas experiências marcadas pelas linguagens do *hip-hop*.

O *Spin Force Crew*, grupo fundado em 1992, teve a participação de quatro dos entrevistados (Rafael, Beto, Farley e Simone), os quais durante toda sua inserção no movimento participaram (Rafael ainda participa) deste coletivo de dança que busca pesquisar, aprender e difundir não só as danças do movimento, mas sua ideologia e história. Em 2018, o *Spin Force Crew* completou 26 anos.

Beto chegou a ter vivências em outros grupos. Mesmo inserido no *Spin Force Crew*, compôs em 1994 o grupo de *rap* Conceito Negro, o grupo terminou pouco tempo depois e ele montou com outro integrante do *rap* o grupo *Crime Com Resposta - CCR*, e juntos chegaram a lançar o CD intitulado *Acorde e Viva Malandro*. O grupo também de desfez pouco tempo depois.

Outro que teve uma inserção significativa em grupos culturais foi Douglas, que chegou a participar como *b.boy* nos grupos *Scratch Break* e o *New BH City Breaks*. Fundou em 89/90, com outros amigos, o grupo de *rap* *Divisão de Apoio*, que foi pioneiro na cidade no uso de instrumentos musicais, como o baixo, em seus shows. Certamente o grupo *Divisão de Apoio* foi um dos mais importantes do cenário daquela época, se tornou um grupo referência, o que fez com que os envolvidos se dedicassem muito nas composições das músicas, nos ensaios e apresentações. O *Divisão de Apoio* encerrou suas atividades depois de 16 anos. Douglas também chegou a participar do *FDP – Filhos da Pátria*, outro grupo de *rap* da cidade.

Já Cláudio se insere no seu primeiro grupo em 1992, o grupo de *rap* chamado *Banana Black*, depois se une a outros amigos e o *Banana Black* se transforma em *Fator R*. Viveu um decênio como integrante e produtor desse grupo além de exercer o papel de *MC*. Em alguma medida, esses entrevistados, junto com tantas outras pessoas, foram as desbravadoras do que se tornou o *hip-hop* em Belo Horizonte e no Estado. Algumas tiveram certo reconhecimento, outros nem tanto. Mas nenhuma delas tinha a consciência nítida do que se tornaria o movimento *hip-hop*.

Uma forte característica que contribuiu para a busca de informação e conhecimento foi a associação a outros jovens, como podemos perceber. O que possibilitou, em muitos casos, a criação das *crews* (como a *Spin Force Crew*), que são equipe (ou coletivo) de artistas reunidos em torno, principalmente, da dança ou do *graffiti*. As *crews* se diferenciavam em certa medida das posses devido a sua finalidade, uma vez que as posses contemplavam as quatro linguagens do *hip-hop* e eram voltadas para aspectos culturais e políticos. Já as *crews* se concentravam em torno de uma das linguagens artísticas e sua maior finalidade era estimular e articular os jovens a partir dessa linguagem. A existência das *crews* evoluiu para um trabalho ainda mais coletivo, surgindo então as posses que tinham como base Belo Horizonte e diversas cidades da região metropolitana. Na região central do estado, tínhamos como exemplo a posse “Santa Luzia”, a posse “Crê-Ser”, e o “Movimento *Hip-Hop* Organizado” (MH2O). Dayrell (2005) e Said (2007) ressaltam esse período como de fundamental importância para a consolidação e a ampliação do movimento *hip-hop* na cidade.

Já devidamente imersos no universo do *hip-hop*, os sujeitos desta pesquisa, que a princípio foram atraídos pela dança, foram trazendo ou conhecendo novas formas de manifestação artística. Com exceção da Simone, que focou na sua atuação como *b.girl*, todos os outros tiveram experiências em mais de uma linguagem no *hip-hop*.

Acreditamos que pela origem do movimento e cientes das limitações de acesso aos meios culturais, o *hip-hop* surge como uma alternativa às mazelas vivenciadas pelos/as jovens negros/as. Dessa forma, expressa um sentido político por meio das roupas, da maneira como as letras dos *raps* retratam os cenários das periferias, das festas, ou mesmo a demarcação territorial feita pelos *graffitis*. Sua essência e sua base apontam que, mesmo para aqueles/as menos ligados/as ao campo político, a participação nesse movimento tem uma dimensão política, ainda que não se manifeste um discurso explícito sobre questões políticas: ser do *hip-hop* “é ter um lado” como disse Douglas.

## 2.4 O que se aprende e como se aprende no *hip-hop*

Na seção anterior, pudemos observar como foi a entrada no movimento *hip-hop* para os sujeitos da pesquisa. Nesta seção, iremos refletir sobre os aprendizados acumulados pelos sujeitos a partir de sua inserção no movimento *hip-hop*. Esses aprendizados estão localizados numa rede complexa de conhecimentos, na qual identificamos alguns pontos, mas que certamente podem abrigar outros pontos mais.

Por ora, centramos nas reflexões advindas dos seguintes questionamentos: Como se deu a assimilação de linguagens artísticas dentro do movimento? Como os sujeitos buscavam informações acerca do *hip-hop*? Para além das habilidades artísticas, esses sujeitos tiveram aprendizados em outras dimensões de suas vidas? Como se deu o compartilhamento desses aprendizados nos diversos espaços da cidade?

### 2.4.1 Habilidades

Como constatamos na apresentação dos sujeitos, a dança foi para todos um elemento que impulsionou a entrada no movimento *hip-hop*. Portanto, tomaremos esse elemento como guia para nos ajudar a refletir sobre os processos de aprendizagem sobre as linguagens culturais do movimento. Os processos de iniciação no *hip-hop* geralmente se davam em espaços de sociabilidade e nas ações promovidas para o movimento. Abaixo, Farley discorre sobre uma experiência:

Então, a gente ficava assim, nas escadarias, para ver os caras dançando, para a gente enxergar lá embaixo os caras dançando. Isso é doido, velho, o olho nem piscava, velho, assim, para tentar pegar. Ao mesmo tempo, os caras olhavam, a gente fingia de bobo e tal (...). Então, os caras já viam, até que a gente conseguiu aproximar um pouco mais dos caras, mas os caras eram contra, assim, demorou dias, não é assim, da noite...



Dessa forma, o aprendizado deste jovem sobre a dança era fruto de uma observação atenta da maneira com que outras pessoas faziam e, também, de uma prática corporal constante. A relação com os mais antigos, conforme aponta Farley, era processual, por isso a aproximação demandava parcimônia e conquista de confiança. Considerando as dificuldades de acesso às informações daquele período, essa era uma das únicas formas de aprender novos passos: na relação com os mais antigos, esperando com que esses pudessem dar dicas ou na observação de seus movimentos. Segundo Beto:

Você treinava... eu treinava aqui em casa, eu treinava... a gente ia no bairro tal e treinava. Não tinha lugar onde você ia pagar para você aprender. Não tinha isso. E eu não concordo é com isso. Eu não consigo entender isso. Eu vou pagar para eu aprender? Eu não. Eu aprendo sozinho. Igual eu: machucava todo para poder aprender. Até hoje tem lugar que dói se eu dançar. E aprendi...

Não existiam oficinas ou cursos e eram praticamente inexistentes iniciativas (individuais ou coletivas) que tinham como foco ensinar aos novos adeptos do movimento; ações comuns nos dias de hoje, difundidas por iniciativas governamentais, por projetos de Organizações não Governamentais – ONGs ou mesmo por iniciativas particulares. Diante desse contexto, resta-nos perguntar: Como esses sujeitos aprendiam o *hip-hop*?

Farley e Beto nos deixam pistas sobre os caminhos percorridos para alcançar este aprendizado, e contribuem para aquilo que Jean Lave e Etienne Wenger (1991) entendem por Comunidade de Prática, “uma comunidade de prática é um jogo de relações entre pessoas, atividades, mundo, em um tempo e em relação com outras comunidades de práticas” (Lave; Wenger, 1991, p. 35, tradução nossa). Então, se torna importante fazer parte de grupos de pessoas que compartilham uma preocupação, um conjunto de problemas ou uma paixão por um tópico, e que aprofundam seu conhecimento e especialização nessa área pela interação numa base continuada. Para esses autores, a aprendizagem é uma dimensão da prática social. E avançam ao introduzir o conceito de “participação periférica legitimada” para caracterizar os caminhos de saber que aprendizes vão percorrendo em comunidades de prática.

Consideramos valioso o conceito de participação periférica legitimada, pois está atrelado ao engajamento, à participação dos aprendizes e à relação com os mais experientes. Os autores propõem que a aprendizagem é um processo de participação nessas comunidades. Em um primeiro momento a participação se dá de forma periférica, mas legitimada, ou seja, ela é reconhecida pelos mais antigos dos grupos e gradualmente os sujeitos vão aumentando o seu engajamento (Lave; Wenger, 1991).

Nessa perspectiva, nos parece que o aprendizado desses sujeitos no universo do *hip-hop* esteve relacionado com seus contextos e práticas, ou seja, foi nas relações diárias que se construiu um aprendizado em torno do *hip-hop*. O aprendizado sobre os movimentos do *break* demandava dos sujeitos uma prática, e são delas que vão surgindo novos conhecimentos, como se vê na fala de Farley:

(...) O corpo do sujeito, a anatomia do corpo do cara, já propicia algumas vantagens – pessoas maiores têm mais dificuldades, as menores têm mais facilidade. Então, tem umas coisas que a gente vai aprendendo. Assim, meu irmão é baixinho, meu irmão pegava os movimentos facinho, cara. Não é que ele não suava, suava sim, eu via ele ralando pra caralho, eu vi. Ele falava: “Vou pegar moinho de vento!” [nome dado a um movimento do *break*]. Era sem ver, mano, era sem ter o cara para te ensinar. Ow, um ano, um ano que eu demorei para pegar o moinho de vento, um ano, velho! Imagina a alegria minha quando eu consegui fazer?

Observamos nessa passagem como Farley nos mostra seus processos de aprendizagem, destacando que uma dimensão posta é a do autoconhecimento, fundamental para quem tem o corpo como principal instrumento. No caso da dança, ter consciência dos seus limites e potencialidades possibilita um investimento maior ou menor em determinados passos. Os movimentos elaborados e a complexidade das execuções passavam por esse controle corporal, e significava um exercício constante de superações. Farley aponta o desafio de aprender os passos do *break* sem alguém que o pudesse ensinar, porém, em sua própria fala traz elementos que evidenciam que seu aprendizado não se deu de maneira solitária. Seu próprio irmão servia como mediador e o aprendizado de ambos se dava no compartilhamento de novos movimentos e juntos se desafiavam. Nesse sentido, percebemos que o aprendizado ia além da observação dos movimentos, demandava esforços práticos, refletidos no grande número de treinos. Conforme Rafael:

Ah, a gente queria dançar, a gente queria aprender, queria aprender e o *break* tem muito disso, né, da disputa, de querer ser o melhor, de querer ser o dono, então, tem muito disso, então, a gente tinha que treinar, a gente sabia que tinha que treinar. Não importa a distância, a gente vai pra lá pra treinar e pra se superar e pegar aquele passo, enquanto não pegava aquilo ali, a gente não sossegava.

O treino garantia uma boa performance e as festas eram os locais para expor a criatividade, de modo a melhorar a cada atividade, a cada evento, buscando apresentar coisas novas e, a partir daí, foram surgindo passos de danças desafiadores, que exigiam muito do corpo do dançarino. Os *DJs* também buscavam inovar “a cada arranhar dos discos”, fazendo pesquisas musicais intermináveis, procurando na base o efeito perfeito. O mesmo ocorreu com os *MCs*, que foram amadurecendo suas rimas no improviso, experimentando a possibilidade de fazer as letras memorizadas e aperfeiçoando as técnicas de canto em cima das batidas

musicais. Os sujeitos revelaram como cada elemento foi sendo aprimorado ao longo do tempo de vivência no *hip-hop*.

Eu acho que também por falta de informação, mas nessa época eu acho que todo mundo que estava no *hip-hop*, além de dançar *break*, ele cantava *rap*, ele era *DJ* ou ele fazia *graffiti* e ele tinha que passar por essas quatro [linguagens], tanto que o Dentinho hoje, Dentinho faz *graffiti*, dança *break*, canta *rap* e é *DJ*. Então, nessa época todo mundo passou por esse meio, passava, eu tentei cantar *rap*, horrível, tentei ser *DJ*, por causa do meu irmão, também não deu muito certo. Brinco um pouquinho, mas não é minha praia e fiquei no *graffiti* e no *break*, cara. (Rafael).

Pelo que percebemos, a possibilidade de experimentar outras linguagens ainda no universo do *hip-hop* pode ter sido uma característica dessa época inicial do movimento na capital mineira, talvez por ser um campo ainda em construção, os sujeitos se permitiram mais tais experiências. Rafael, no depoimento acima, evidencia as possibilidades de vivenciar diversas linguagens artísticas se tornando o que Larrosa (2002) chama de um sujeito da experiência e que “se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura” (p. 24), ou seja, o sujeito da experiência é um sujeito “ex-posto” que se permite experimentar, no contexto da pesquisa, as linguagens artística do movimento, das mais diversas formas. Importante ressaltar que a construção de habilidades foi processual. Depois de transitar em diferentes linguagens, o sujeito vai se reconhecendo em “determinado lugar”. Douglas, além de *b.boy*, aventurou-se a escrever suas letras de *rap*:

Eu que comprei o som aqui de casa. Mas sempre quando tinha rádio ou alguma coisa, eu sempre ficava prestando atenção nas letras. Eu sempre gostei das letras. Ficava: “que letra bacana, olha o que que esse cara está cantando”. Moreira da Silva, João Nogueira, sempre gostei, velho, das letras, escutar as letras Altemar Dutra, sabe? Pixinguinha. Pixinguinha, não. Teixeira. Saca? Sempre fiquei, ficava, assim, viajando. Sempre gostei. Então eu disse: “ah, vou começar a escrever umas letras”. E pedi ao Monco para me ajudar a escrever, como é que era escrever o *rap* e tal, e aí ele começou a passar essa onda comigo. Foi onde que, um belo dia, a gente decidiu eu, PC, Arimatéia, Luizão, a montar o *Divisão de Apoio*.

Douglas buscou ampliar o seu universo de experimentações artísticas. Como podemos perceber, no campo musical, independente do estilo, chamava sua atenção as letras das músicas. Esse interesse específico acabou despertando seu desejo e a possibilidade de se tornar letrista. É relevante, mais uma vez, como o aprendizado no universo do *hip-hop* desperta mecanismos de conhecimento que independem do formato tradicional de aprendizagem, ao contrário, mesmo que em sua trajetória escolar Douglas só tenha acessado as séries iniciais do ensino fundamental, ele encontra na escrita uma nova possibilidade de se expressar.

A seguir, veremos como Farley também amplia seu universo de experimentações:

Em 1991, eu já estava fazendo os meus desenhos, né? Já estava fazendo os meus desenhos. E aí eu pedi para pintar, né? E aí fiz a jaqueta e tal, usei. Vou fazer uma para mim, vou aprender a fazer. Mas eu tinha amigos também que faziam *graffiti*, não era só eu. E aí falei assim: “Não, cara, vou começar a fazer”. Aí peguei, fui tentar, fui estudando as letras, né, qual que era a dimensão. E olha, riscava o papelzinho, num caderno, oh, dançando e fazendo também *graffiti*.

Podemos conhecer com esse depoimento os processos de estudos, motivado a aprender as linguagens, Farley se dedica a melhorar as suas técnicas. Os desenhos que esboçava de forma tímida em cadernos foram sendo aprimorados no *graffiti*, primeiro em jaquetas e depois nas ruas, tornando-se, assim como a dança, central na sua trajetória no *hip-hop*. Assim como as outras linguagens, a aprendizagem do *graffiti* também demanda tempo, com bastante treino e aperfeiçoamento de técnica.

Já Cláudio, que se aproximou do movimento pela dança e pelo interesse no ofício de *DJ*, reflete sobre seus processos de aprendizados em outra linguagem:

Aí chegou o grande dia, eu lembro que foi na Rua 17, cara, eu lembro que no dia, foi a primeira vez que eu cantei em público assim, cara. Eu lembro que a minha boca ficou seca, seca, mais seca do que o deserto, assim, cara, e eu lembro que eu ficava inerte assim, cara, isso eu lembro também. (...). E aí, cara, aí a gente cantou e tal, e dali para lá foi como, cara, eu não sei explicar, foi assim, falei: “noh, foi”. Eu lembro que eu gostava de tomar uns vinhos, eu tomei uns vinhos, acho que Cortezano também, para ter coragem para ir. Eu senti, assim, como se uma carga tivesse saído das minhas costas, “foi, agora foi, ufa, acabou”. Sabe aquele negócio assim?

Essa experiência de Cláudio se deu no início dos anos 1990 e ele nos narra sua primeira apresentação em público. A aflição, a ansiedade, a chance de quebrar uma barreira e se expor, Cláudio se permitiu vivenciar aquela experiência, possibilitando um deslocamento e uma possibilidade de se ver como *MC*. “Noh, foi” um suspiro de alívio. Chegar ao palco era parte do processo de aprendizado e o consagrava enquanto *MC*. Essa experiência era acompanhada da responsabilidade atribuída aos *MCs* do movimento, que além de cantar, entre um *rap* e outro, precisavam passar uma mensagem, uma reflexão ao público. No *rap* se privilegia o canto de letras autorais, é difícil ver *cover* ou um artista cantando música de outro. A história trazida em cada letra tem uma identidade muito intrínseca com a trajetória de quem canta. Portanto, estar naquele espaço dizia muito da identidade de Cláudio, quem ele era, o que queria passar de informação, e ele se preocupava com a maneira como as pessoas receberiam aquela informação.

## 2.4.2 A busca por conhecimento

A partir das narrativas, pudemos perceber que existiu uma busca por conhecimentos por parte dos jovens sobre aquelas linguagens artísticas ligadas ao *hip-hop*. A princípio por curiosidade, mas que com o tempo foi se tornando algo importante para suas vivências no movimento. Como vimos, naquela época não era fácil acessar tais informações. As dificuldades de comunicação eram enormes, não existia nenhum veículo midiático exclusivo do *hip-hop*, existiam janelas em determinadas revistas e matérias (raras) em alguns jornais.

O próprio lugar social dos integrantes do movimento, não favorecia acessar com frequência determinados meios de comunicação como revistas e filmes. Mas, ao mesmo tempo, parece-nos que existiu o desejo dos sujeitos de conhecer ainda mais sobre aquele movimento cultural, uma curiosidade (talvez uma necessidade) que foi se ampliando com o tempo. Havia diversas barreiras, algumas, por exemplo, eram na própria produção de materiais sobre o *hip-hop*. Os poucos filmes a que se tinha acesso não eram produções que contavam a história do movimento, mas sim filmes que tinham o *hip-hop* como pano de fundo. Eram filmes que traziam as linguagens artísticas em seu roteiro, o que possibilitava copiar formas e estilos, porém pouco se sabia sobre o *hip-hop*. O que se via era um verdadeiro esforço para se montar um quebra-cabeça com as pequenas peças ofertadas, seja pelas mídias, seja pelo o que os mais velhos diziam.

Vejamos, a seguir, o depoimento de Rafael no qual ele nos aponta parte da peregrinação na busca por compreensão sobre o movimento no qual estava se inserindo:

Minha mãe: “Você tem que saber o que está fazendo, não adianta você fazer o negócio, sem saber o que você está fazendo...” Então, nisso eu comecei a pesquisar muito. Era muita pouca informação, mas tudo que a gente pegava, eu lembro que eu tinha uns recortes de revistinha desse tamanho [mostra com a mão algo pequeno], era de *graffiti*, era de um monte de coisa, cara, e qualquer coisa que falava sobre *hip-hop* ou sobre *break dance*, eu estava querendo saber.

E continua...

(...) o filme mais difícil, que a gente custou a conseguir foi o *Krush Groove*.<sup>31</sup> Olha como é que era a coisa, a gente tinha um pedaço, a gente tinha a última parte e o Coisa [*DJ* importante no cenário do *hip-hop*] tinha a primeira parte. Mas aí o Coisa não queria emprestar e a gente também não queria, porque nessas coisas de emprestar, a gente perdia e era cada um, era uma coisa assim: “Eu tenho informação tal”, “Ah, eu tenho informação tal” e aí ninguém queria passar para a frente, tinha muito dessas coisas assim. Então, depois que a gente foi conseguir o filme completo, que a gente conseguiu assistir o *Krush Groover*, mas também sem legenda, aí logo depois com essa coisa da internet que a gente foi conseguir legenda.

<sup>31</sup> É um filme americano de 1985 que conta a história sobre uma das mais importantes gravadoras daquela década nos EUA, que teve nomes importantes do *rap* em seu *casting*.

Portanto, a busca por conhecimento não se limitou apenas ao *modus operandi* das expressões do *hip-hop*, o que por si só já seria bastante legítimo, mas ampliou-se para conhecer a sua história e também outras facetas que o movimento carrega, como, por exemplo, a relação com a cidade, a construção de uma identidade positiva, a denúncia das mazelas sociais. Esse processo de buscar conhecimento contribuiu para aproximar aqueles jovens de um aprendizado que depois ficou conhecido como o “quinto elemento” do *hip-hop*, ou seja, além do *break*, do *rap*, do *DJ* e do *graffiti* o “conhecimento” também foi considerado uma expressão central no movimento.

O desejo de aprofundar os conhecimentos era estimulado na relação diária com outros integrantes, provocado pela própria dinâmica do movimento *hip-hop*. Esse aprofundamento acabou contribuindo para a formação desses sujeitos, abrindo caminho para a compreensão da força política do movimento, ao mesmo tempo em que as identidades dos sujeitos foram sendo constituídas.

E aí você começa a entender a cultura de outros países, como os latinos tiveram uma influência muito grande no *break*. Os africanos, né? As danças africanas, né? A dança americana, bem como o próprio sapateado, o *lindy hop*,<sup>32</sup> né, e o que em cada música do James Brown, ele queria dizer, saca? Porque essa coisa do preconceito, né, mas aí você pensa assim: “Ah, é o preconceito só contra negros”. Não, é preconceito contra todos. É uma segregação racial muito grande, né? (Rafael)

Rafael, a partir de suas pesquisas, constrói redes de significados em torno do universo do *hip-hop*. Portanto, a partir de sua busca por novos conhecimentos, aproxima-se de novas culturas. Identifica nelas elementos culturais que contribuíram na formação daquilo que o *break* se tornou. Essa dança traz em sua composição influências das culturas latinas, africanas e americana. É nessa diversidade que o movimento se alicerça. Também chama a atenção para as músicas feitas por James Brown, que traziam mais do que ritmos para dançar, mas também um teor político em suas letras. Ainda sobre a constituição de uma rede de significados, Beto complementa:

Então, não só o negócio da cultura, mas como pessoa mesmo. Como a história dos negros, dos nossos antecedentes, da história do preconceito que tinha, que era muito. Ainda tem, entendeu? Eu andava no Centro da cidade ali, eu andava ligado em tudo que estava acontecendo. Já aconteceu, por exemplo, às vezes eu estava andando assim, você via a pessoa fechando a janela do carro, tipo com medo de você, ou então você entrava no shopping, a pessoa ficava meio assustada e tal. Isso tudo é reflexo do antepassado da gente.

---

<sup>32</sup> É uma dança que surgiu entre 1920 e 1930, no Harlem em Nova Iorque, uma mistura de outras danças: o Breakaway, o Charleston e o sapateado.

Percebemos nessa fala como que a dimensão do conhecimento extrapola os campos artístico e cultural. Essa dimensão também possibilita um autoconhecimento. Para Beto, seus estudos e sua percepção empírica estimularam uma reflexão sobre sua identidade negra e sua relação com a sociedade. Nesse sentido, Beto reflete sobre a dimensão histórica do povo negro, avaliando como o preconceito e o racismo existem há bastante tempo, e como ainda está muito presente na nossa sociedade, se materializando em “pequenas” ações do cotidiano. Parece-nos que a socialização no *hip-hop* contribuiu para que esses jovens pudessem refletir sobre a dimensão do racismo, associando de maneira mais crítica os processos de preconceitos à dimensão racial. Conforme aponta Rafael:

Então, fui me aprofundando muito nisso e aí, nessa época também, a gente entendia que a cultura *hip-hop* tinha uma relação muito forte com os negros americanos. Então, a gente queria saber da história, tanto que eu estudei sobre Malcolm X, Martin Luther King, eu li a biografia inteira do Martin Luther King, via vários filmes e, no Betânia [bairro onde morou], além da gente treinar na pracinha, a gente treinava numa igreja católica que tem lá também e, nessa igreja católica, tinha o pessoal lá que também estava fazendo curso para ser padre, que os caras tinham um contato muito forte com os Estados Unidos, os caras levavam várias coisas, vários filmes para a gente, eu lembro que eles levaram, a gente assistiu uma tarde inteira só de filme com *Steve Beaco*, “Um Sonho de Liberdade”, que era um filme que falava sobre uma menina negra, que ela era africana e o momento lá que as escolas não poderiam ensinar sobre liberdade, sobre essas coisas, o filme é muito foda.

Dois pontos chamam nossa atenção na fala de Rafael. O primeiro diz respeito à possibilidade de encontrar nos espaços de socialização do *hip-hop* uma oportunidade de experimentar leituras e discussões sobre o negro e o racismo. Vale lembrar que, como vivenciamos uma socialização racista na sociedade brasileira, foi a partir das reflexões proporcionadas pelo movimento *hip-hop* que esses jovens tiveram a chance de compreender a dimensão racial de maneira positiva, ou seja, a partir da valorização de suas identidades, contribuindo também para que eles, ao se reconhecerem enquanto negros/as, tomassem ainda mais consciência das relações desiguais estabelecidas em nossa sociedade. Outro aspecto que chama a atenção é a articulação feita por Rafael com a igreja Católica, um espaço que acabou se mostrando um importante lugar para trocas de informações atualizadas sobre o *hip-hop*. Ele realizava seus treinos no espaço da igreja com certa frequência, já a igreja acolhia missionários religiosos que viviam circulando por diversos países em missões religiosas/humanitárias. Os missionários traziam desde filmes, a roupas e revistas para os meninos que treinavam no espaço da igreja, muitos deles frequentemente viajavam aos EUA, esse encontro entre o grupo do Rafael e os religiosos possibilitavam momentos singulares de informação e conhecimento. Rafael lembra que foi a partir desse contato que começou a ter

acesso a estudos, filmes e livros que possibilitaram ampliar seu conhecimento sobre o movimento.

Outras duas fontes importantes que contribuíram na construção e fortalecimento das informações acerca do *hip-hop* foram os fanzines e as rádios comunitárias. Na medida em que os membros do movimento *hip-hop* tiveram acesso a tais formas de comunicação, foram sendo criadas maneiras alternativas de difusão sobre o movimento e divulgação daquilo que estava sendo produzido. As rádios comunitárias, por exemplo, surgem em um contexto “mercado pela expansão do movimento de rádios livres, caracterizadas pela participação popular em sua administração, na elaboração da programação e na pluralidade cultural” (NUNES, 2007, p. 95), o que foi ao encontro do que o movimento necessitava naquele momento.

As rádios comunitárias encarregavam-se diariamente de veicular o *rap* produzido na capital. Sem espaço nas rádios comerciais, os grupos enviavam suas músicas gravadas em CDs e fitas cassetes para as mais diferentes rádios comunitárias existentes. Em muitos casos, integrantes de grupos de *hip-hop* eram quem comandavam programas direcionados ao público do movimento, assim, cooperando para a expansão da música em BH. Passando ao largo das mídias tradicionais, esse modelo de divulgação possibilitou uma difusão maior do *rap* e das ações que eram promovidas, já que, na maioria dos casos, salvo poucos espaços em jornais impressos, a comunicação era completamente independente e as rádios comunitárias possibilitavam toda uma troca de informação, tornando-se uma mídia importante na divulgação do *hip-hop* na capital.

A Rádio Favela, por exemplo, veiculava programas de *rap*, conduzidos por *DJs* conhecidos na cena *hip-hop*, assim como ela, outras rádios surgiram com propostas parecidas. Mesmo sendo um estilo musical discriminado pelas rádios comerciais, em alguns programas como o *Dance Mania*, da BH FM, ou o *Night Shift*, da Alvorada, o *rap* nacional era também veiculado (Dayrell, 2001).

### 2.4.3 O respeito como valor

Jaileila de Araújo Menezes e Mônica Rodrigues Costa (2013), em seu estudo “Posicionamentos e controvérsias no movimento *hip-hop*”, mais especificamente no tópico em que discute “Os valores cultuados pelo movimento *hip-hop*”, nos revelam que a partir dos anos 1970 foi possível observar novas configurações nos movimentos sociais e afirmam:

As novas configurações geram um campo ético-político que visa a influir socialmente, disputando padrões culturais. Pois bem, os princípios que orientam a ação coletiva do



movimento *hip-hop* se situam num campo ético-político forjado por certa tradição de esquerda, de modo a pressionar o *status quo* do sistema capitalista e, com ele, disputam novas orientações para as relações sociais. O campo ético-político que circula no movimento *hip-hop* adota como princípios: liberdade, justiça, igualdade, paz, unidade, respeito e diversão, entre outros (Menezes; Costa, 2013, p. 393).

Pensando o movimento *hip-hop* no contexto americano na década de 1970, percebemos que a questão central se colocava na direção de uma luta diária contra um sistema que não beneficiava as pessoas moradoras dos guetos. Pelo contrário, a ausência de políticas públicas e a prevalência de um atendimento social precário possibilitou o alto índice de violência, de segregação e a construção de um estigma negativo sobre aqueles territórios e aquela população. O movimento *hip-hop* surge em meio a esse contexto de desigualdade social. Como forma de contrapor toda a negatividade que circundava tal contexto, desde sua origem, o movimento *hip-hop* buscou promover certos valores que acabaram embasando suas ações. Em meio ao caos dos guetos nova-iorquinos, quatro bandeiras se tornaram centrais. Eram elas: paz, amor, união e diversão. Esses foram os princípios básicos sintetizados por Afrika Bambaataa, os quais constam no ato da fundação da ONG Universal Zulu Nation,<sup>33</sup> valores que eram incorporados, naquela época, por grande parte dos participantes do movimento *hip-hop*.

Como já dito, o movimento chega de forma gradual ao Brasil. Dessa forma, os valores por aqui compartilhados ganham contornos não tão explícitos, mas perceptíveis e que tiveram forte inspiração nos princípios acima mencionados. Veremos abaixo pistas de como os entrevistados elaboraram uma dimensão para o valor presente no movimento e como esse valor, em alguma medida, repercutiu em suas vidas.

Nas narrativas compartilhadas pelos sujeitos desta pesquisa, observamos que os espaços de socialização, fossem eles as praças públicas ou os palcos onde ocorriam as apresentações, eram considerados mais do que um lugar de exposição. Eles constituíam-se em lugares simbólicos, de diálogo com os participantes do *hip-hop* e de difusão das informações que davam corpo ao movimento. Então, esses mesmos lugares eram resignificados, ganhando novos sentidos para aquele público e aos poucos se tornando locais de respeito. Sendo assim, comportava uma série de códigos e posturas que, implicitamente, eram compartilhados entre os membros. Um exemplo desse *status* de local de respeito se refletia na relação com o consumo de drogas: ali, de maneira subentendida, era censurado. Dificilmente algum

---

<sup>33</sup> ONG Fundada pelo DJ Afrika Bambaataa em 1973 e que nomeou diversos agentes do movimento no mundo com o papel de preservar o real espírito do *hip-hop* por meio dos preceitos da Zulu Nation. Fonte: <http://new.zulunation.com/>.

integrante seria visto, por exemplo, fumando maconha numa apresentação, diante de seu público. Existia certa discrição. “Era tudo discreto, quem usava droga, usava, e às vezes você nem sabia que a pessoa usava droga”, explica Beto. Em outra passagem Cláudio afirma:

Lá no JK não podia fumar e nem usar bebida alcoólica, muito menos droga, lá não podia, lá não, depois de lá a pessoa podia fazer o que quisesse, mas lá não, lá não podia, lá era proibido fazer isso, era bem claro isso, entendeu? E fora isso eu lembro que tinha umas questões também de cidadania, de ética, era um negócio muito massa, e aquilo ali eu falei: “Noh, é isso!”.

Podemos perceber a dimensão educativa desses espaços. Existia uma preocupação com a imagem que estava sendo gerada ali. Além disso, havia uma coerção para que se mantivesse uma ordem, embora não nos tenha sido narrada nenhuma punição ou qualquer coisa do tipo para os que se desviassem desse código. Podemos observar como esse cenário e as relações estabelecidas ali estavam carregadas de dimensões que ultrapassavam as expressões artísticas, compondo um aprendizado subjetivo, como exemplificado na fala do Rafael:

A gente respeita um ao outro. Eu acho que isso é o mais importante de ter, porque dentro do *hip-hop*, quando mais novo, quando eu vi o *hip-hop*, uma das coisas que mais eu ouvia falar era de respeito: respeito com os mais velhos, com aqueles que já estavam, né, já estavam bem antes de mim. Então, tinha que ter respeito.

Observamos nessa passagem a dimensão do respeito aos mais velhos dentro do movimento, valor aprendido e tido como uma postura importante entre os integrantes, sendo constantemente incentivados a ouvir e respeitar as histórias, a compreender e reconhecer os saberes dos mais antigos, se assemelhando com a dinâmica de uma cultura griô,<sup>34</sup> para a qual a experiência é um atributo importante e os sujeitos seriam guardiões das tradições de uma cultura.

Se analisarmos as interações do *hip-hop* nas diversas expressões artísticas do movimento, podemos identificar nelas a dimensão do respeito. No *graffiti*, por exemplo, a dimensão do respeito se expressa na máxima de que uma pintura de *graffiti*, pintada em um muro na rua, não pode ser sobreposta por outro grafiteiro. Existe um código ali, que impede que essa ação seja feita, a menos que a intenção seja estimular ou acirrar algum conflito. Mesmo nos duelos de *MCs* ou nas batalhas dos *b.boys* e das *b.girls*, nas quais durante as competições encenam expressões de violência contra o adversário, um aperto de mão ou um

---

<sup>34</sup> Griô ou Mestre/a é todo/a cidadão/ã que se reconheça e seja reconhecido/a pela sua própria comunidade como herdeiro/a dos saberes e fazeres da tradição oral e que, através do poder da palavra, da oralidade, da corporeidade e da vivência, dialoga, aprende, ensina e torna-se a memória viva e afetiva da tradição oral, transmitindo saberes e fazeres de geração em geração, garantindo a ancestralidade e identidade do seu povo (Dutra, 2015).

abraço final sinaliza que o duelo ficou apenas nas rimas e as batalhas apenas nas provocações corporais. Existe ali uma segurança simbólica de que o combate se limita ao momento da competição.

Essa dimensão do respeito como um valor aprendido (ou reforçado) dentro do movimento sinaliza que os aprendizados ultrapassam as técnicas e habilidades para execução de expressões artísticas. O aprendizado toca dimensões da formação ética e política daqueles que vivem o *hip-hop*. Rafael exemplifica em sua fala:

Então isso eu aprendi muito cedo com os meus pais, e isso dentro da cultura *hip-hop* só veio a enfatizar mais ainda. Você tem que ter respeito com as pessoas e tem que ter respeito com os mais velhos, entendeu? Isso era muito forte no *hip-hop* no início. As pessoas que já estavam você tem que respeitar, não que você tem que reverenciar e tal, baixar a cabeça. Muitas vezes você vai estar certo e aquela pessoa vai estar errada, mas você tem que ter um respeito porque aquela pessoa ali, ela está ali desde o início. E ela proporcionou aquilo acontecer para que você estivesse.

Como reflexo dos aprendizados em torno do movimento, Rafael reforça as bandeiras hasteadas na origem do *hip-hop*:

Então, uma das coisas que são muito iguais: o respeito, o amor ao próximo. São muito iguais. Paz, amor, união, né? E tal. São muito próximos, que está na religião e que está no *hip-hop*, né? Essa coisa de fazer algo pelo próximo é muito igual, né? Mas agora, por exemplo, se você não é, por exemplo, é aquilo que a gente estava falando: o *hip-hop*, ele abraça muitas pessoas. Você pode ser homossexual, você pode ser lésbica, o *hip-hop* vai te abraçar do mesmo jeito.

Ainda que Rafael expresse em sua fala a capacidade do movimento de acolher a todos e todas, sabemos que, naquele período, muitos segmentos da sociedade, incluindo o *hip-hop*, não conseguiam de fato abranger a diversidade, tanto é que a presença de grupos de mulheres era restrita e, nos achados desta pesquisa, não tivemos conhecimento de nenhum grupo representativo LGBTQ+.<sup>35</sup> No entanto, o fato de trazer em sua base dimensões éticas e políticas possibilitou o acompanhamento de reflexões mais progressistas atualmente no movimento. Mesmo tendo como base o valor do respeito, reconhecemos que dentro dos limites da década de 1990, quando o debate sobre a diversidade e a diferença ainda era incipiente, o *hip-hop* não conseguiu romper com determinadas lógicas opressoras.

---

<sup>35</sup> Lésbicas, gays, bissexuais, transexuais e queers, o + representa outras formas de sexualidade e identidade de gênero.

#### 2.4.4 Cidade: ocupar, resistir, produzir

Said (2007) nos aponta alguns fatores que foram marcos para o crescimento do *hip-hop* em Belo Horizonte, como o aumento de eventos nas ruas, o surgimento massivo de rádios comunitárias e, por fim, o surgimento de espaços culturais alternativos. Todos esses fatores contribuíram para tornar cada vez mais pública a produção cultural desenvolvida pelos grupos do movimento *hip-hop*. Os eventos de rua aconteciam principalmente em comunidades periféricas, tendo como proponente os próprios *rappers* locais, num esforço individual ou de pequenos coletivos, mas que em determinado ponto também puderam contar com algum suporte da prefeitura da cidade, como aponta Dayrell:

Voltaram a acontecer eventos de rua, muitos deles promovidos pela Prefeitura de Belo Horizonte. Governada pelo PT [Partido dos Trabalhadores] desde 1992, a Prefeitura iniciou, no final da sua gestão, uma política de descentralização de ações culturais, promovendo eventos nos bairros, abrindo um pouco mais os espaços para os grupos de *rap* das diversas regiões. Isso aponta para a importância da ação do Poder Público na ampliação e no fortalecimento das expressões culturais juvenis. (Dayrell, 2005, p. 61).

Em alguns bairros, existiam “encontros de *hip-hop*”, reunindo diversos grupos da cidade. A concentração desses eventos, no final da década de 1990, deu-se principalmente em bairros como Alto Vera Cruz, Boa Vista, Serra, Cabana do Pai Tomás e São Geraldo ou mesmo na região do barreiro e de Venda Nova. Ali aconteciam os “sons de rua”, que eram eventos mais planejados e organizados, normalmente feitos por equipes de amigos que encontravam nos eventos uma forma de confraternizar e, ao mesmo tempo, conquistar novos adeptos. Os eventos se tornaram pontos de referência na divulgação do *rap* (Silva, 2013).

A importância dos “sons de rua” tem origem em São Paulo, onde grupos emergentes conseguiam espaços para se apresentar, circulando de comunidade em comunidade, obtendo maior divulgação, transformando o cenário do movimento em SP, ganhando um novo impulso (Dayrell, 2005).

Segundo boa parte dos entrevistados, esses locais públicos significaram importantes espaços de fruição do movimento e se tornaram lugares privilegiados para as trocas entre eles, contribuindo para a permanência dos sujeitos no movimento. Os eventos realizados em locais públicos, de uma forma geral, impactaram na produção cultural, consagrando a ocupação do espaço urbano para treinos, principalmente de dança. Desde espaços centrais como o Palomar, a Praça da Liberdade e o Edifício JK, até locais mais próximos das casas dos entrevistados,

como o Paulistão dos Retalhos,<sup>36</sup> em Venda Nova, ou mesmo praças e escolas. A rua tomou um lugar central na constituição do movimento e dos seus integrantes, visto que se tornou um importante espaço de encontro e de trocas. Perceber a rua como espaço de produção cultural foi um dos marcos para essa geração, reforçando a importância dos espaços urbanos para as culturas juvenis (Pais, 2001). Vivenciar, por exemplo, um espaço público ocupado por jovens negros que dançavam afetava diretamente aqueles sujeitos. Como podemos perceber na fala do Cláudio:

Quando eu cheguei no JK, eu falei: “Uau, é isso”. Porque na JK, o que aconteceu quando chegou lá? Cara, eu acho que eu me identifiquei muito, porque eu cheguei no JK e eu vi, assim, eu não sei explicar, eu vi uma cultura, uma cultura, eu vi um negócio muito forte. E eu até vou te fazer uma confissão, que assim, eu via assim cara... eu vou usar um termo forte aqui, eu vi para mim uma espécie de uma religião, numa boa, eu falei: “cara, isso é uma religião, isso é um trem muito forte”.

A analogia que Cláudio estabelece entre o movimento e a “religião” diz respeito à intensidade com que aquele espaço era vivido. O encontro em espaços públicos era potente, mais do que simples trocas, eram compartilhados elementos simbólicos importantes para cada um, o próprio fato de se reconhecer enquanto artista ou mesmo a possibilidade de conversar com seus pares tornaram vários espaços públicos da cidade significativos para aqueles jovens.

Por outro lado, espaços privados também ganharam evidência, como as casas noturnas Chiodi, as Quadras do Vilarinho, Requite, o Dupsom. Tanto o Chiodi quanto as Quadras do Vilarinho tornaram-se espaços importantes na época, com muitas trocas, encontros e aprendizados. Eles situam-se em polos opostos da cidade, um na região do Barreiro e outro em Venda Nova, mas concentravam as maiores atividades, especialmente aquelas ligadas às linguagens do *break*, do *DJ* e do *rap* da cidade. Esses lugares foram simbólicos para o *hip-hop* em Belo Horizonte.

Um evento, em especial, que acontecia periodicamente em espaços públicos, marcou a trajetória de todos os sujeitos da pesquisa, o “BH Canta e Dança”. Esse foi um dos maiores encontros da arte negra organizados no centro da cidade na década de 1990, como lembra Cláudio:

Eu lembro de um episódio também, eu não lembro qual ano velho, não lembro se foi 92, 93, não lembro agora. Mas eu lembro, cara, eu lembro que eu fui no “BH Canta & Dança”, ele foi realizado lá onde que hoje é o Shopping Diamond, que ali era um clube do Atlético e tal, e tal. Quando eu cheguei naquele lugar, eu falei: “meu pai do céu”, aí acabou, aí acabou. (...) lá era um evento já, era “O” evento da época, já era “O” evento, era consagração, só quem era mesmo os *top* dos *top* mesmo. E a gente

---

<sup>36</sup> Era uma loja atacadista que tinha um grande espaço em frente e como ficava fechado aos finais de semanas, era usado pelos *b.boys* e *b.girls* como espaço para treino.

estava surgindo ainda, apesar dessas histórias regionais, mas a gente estava surgindo ainda. Mas, cara, quando eu vi aquilo ali eu fiquei assim, maravilhado, estou na Disneylândia, eu lembro que eu voltei assim em estado de graça, maravilhado em ver aquilo tudo, nossa, para mim foi muito maravilhoso aquilo tudo.

O “BH Canta e Dança” ficou marcado nas narrativas dos sujeitos como uma das experiências mais marcantes e afetivas vivenciadas por eles. Por ali se concentravam os/as jovens que estavam espalhados/as pela cidade, produzindo arte e somando-se a um grande público que compartilhava daquele momento. Foi um evento de grandes proporções, que tinha uma boa estrutura de palco, som, luz e divulgação, e sua grade de programação era composta por grupos do universo do *hip-hop*, entre outros estilos. Geralmente, ao comentar sobre esse evento, os entrevistados expressaram uma grande nostalgia. Podemos perceber em algumas passagens a grandiosidade do evento, conforme Farley nos fala:

(...) aí começa tipo o “BH Canta & Dança”. “BH Canta & Dança”, o pau quebra. E aí nós fomos lá no 3º “BH Canta & Dança”. Esse campo do Atlético, caralho, nunca vi coisa tão bonita, tenho vontade, juro para você, tenho vontade de voltar o tempo todo, cara, não quero fazer nada, só vendo, cara. Para você acreditar que isso estava acontecendo em Belo Horizonte, tal, cara, um evento, com um lugar todo fechado, fechado, assim, mas a entrada aberta. Pista de patinação, skate, patins, né? Pista de patins mesmo, quadra de tênis, o lugar era amplo. Som, Joseph tocando, cara, as equipes de *rap* tudo lá. Um evento de dança e música, oh que loucura, tenta entender isso hoje: um evento de dança e música com a participação das academias de dança, de *jazz*, porque tinha muita academia que dançava *jazz* e outras danças afins. Apresentando tudo, com os *hip-hops* lá dentro, querendo dançar também e com uma hora para cada coisa acontecer.

Este evento, que aconteceu por 12 anos na capital, entre o final das décadas de 1980 a 1990, foi um grande polo efervescente das culturas de rua. Ele era produzido pelo Pelé, produtor negro, que morou na favela da Ventosa, periferia de Belo Horizonte. Era um dançarino e admirador da música feita nas favelas, foi locutor de rádio e jurado de dança do programa “O Povo na TV” (TV Alterosa). Criou o evento para dar visibilidade às produções feitas na cidade, possibilitando que milhares de pessoas pudessem conhecer artistas que estavam fora do grande circuito midiático. Nesse evento ficava evidente a interação entre as linguagens, conforme Farley e Rafael nos apontam:

Então, você via o Joseph fazendo o *scratch* [movimento com os discos] na hora, as equipes de *jazz* apresentando e tal, tal, tal. Você via o *hip-hop* acontecendo ali. As equipes de *break* tiveram momento de rachar, não foi um só não. Momentos de dividir. Então, eles chegaram a colocar, cara, 3, 4 [equipes de *break*] uma numa ponta, outra na outra. E aí que você vinha entender um bocado de coisa, porque os caras se dividiam. E aí era Centro da Cidade de um lado, Cidade Industrial do outro. Cidade Industrial, 3 equipes de *break*. E, do lado de cá, uns caras do centro e outras equipes. (Farley).

Mas ele [evento “BH Canta & Dança”] acontecia lá no ex-campo do Atlético, onde hoje é o shopping Diamond, que era também, vamos dizer assim, que era o momento

de informação que a gente tinha também, a gente ia para dançar, mas a gente ia... Na verdade, a gente vinha para ver os caras dançando, para aprender coisas novas. (Rafael).

Para os sujeitos entrevistados, esse espaço também foi formativo, pois foi nesse evento que muitos tiveram a dimensão real do movimento do qual estavam participando. Certamente ele se tornou um grande espaço de trocas de informação, aprendizados, difusão e fruição artística e muito afeto.

(...) de repente, eu vi, cara, as arquibancadas, todo mundo descendo das arquibancadas, invadindo a quadra. É foda. Os caras invadiram a quadra, velho, para dançar, cara, a hora que você vê, a quadra estava toda invadida, todo mundo dançando contigo, cara, eu nunca vou ver isso na vida. Isso aí parou. Cara, como é que pode, eu lá no meio, a gente, assim, meio que... né? Estou vendo aqui, cara, você não acredita, é como se seu olho estivesse filmando as coisas e não consegue filmar tudo. (Farley).

Segundo depoimentos, o evento já era consagrado quando as pessoas participantes da pesquisa começaram a frequentar. Existiam diversos artistas que ocupavam aquele espaço e, mais do que isso, o público reconhecia sua cultura representada na programação, lotando, portanto, todas as edições. Os mais novos viam nesse espaço referências para desenvolver sua arte. O “BH Canta e Dança” foi um combustível para muitos grupos da cidade que se sentiam estimulados a continuar com o movimento, difundindo ainda mais pela cidade as linguagens presentes ali. Muitos miraram aquele palco como perspectiva para apresentar sua arte. Esse espaço também foi importante para garantir uma articulação entre os membros do movimento em uma época em que a comunicação era extremamente difícil. Ou seja, podemos dizer que, era um espaço de afirmação das culturas das periferias. O “BH Canta e Dança” era um evento privado, e sua execução era possível com o apoio de empresas e do poder público. Sua última edição foi em 1998. Por falta de investimentos e de políticas públicas, o evento foi descontinuado nos anos seguintes.

Outro fator que contribuiu naquele momento para reforçar o reconhecimento da arte feita por jovens negros foi o surgimento de grupos que começaram a tomar dimensão nacional. Podemos destacar, no *rap*, o grupo Racionais MCs, da periferia de São Paulo, que ganhou o Brasil com seus *raps* politizados e de protesto, com forte apelo para a luta antirracista. Outro destaque é a dupla de irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo que ficou internacionalmente conhecida como “OsGêmeos”. Eles começaram no mundo do *hip-hop* ainda nos anos 80, vivenciando diversas linguagens do movimento, e ganharam visibilidade a partir do *graffiti*, explorando com dedicação e cuidado as diversas técnicas de pintura, desenho e escultura. Os gêmeos tinham as ruas como seu lugar de estudo. Grupos e ações como as que acabaram de

ser descritas contribuíram para a amplificação do movimento no país, reforçando o *hip-hop* como uma expressão cultural que ganha força nas ações de jovens das periferias.

A ampliação e a maior popularização dos grupos de *hip-hop* contribuíram para o surgimento de novas formas de organização do movimento na cidade. O trabalho evoluiu para algo mais coletivo, que implicou na necessidade de ampliar a comunicação e de promover ações do movimento *hip-hop* com propagandas para um público que extrapolasse os já conhecidos integrantes do movimento. Outras ações de divulgação foram tomando destaque, novas ideias surgiram, entre elas, a estratégia elaborada por Cláudio:

Depois do JK, cara, depois do JK começaram a acontecer uns negócios legais, começaram a acontecer uns negócios muito massa, eu acho que isso que começou a marcar a minha história e a mudar. Porque o Canário [amigo responsável em inserir-lo no universo do *hip-hop*] eu não sei se ele comprava uma revista que chamava *DJ Sound*, uma revista que tinha na época, revista de *DJ* e tal. E nessa revista tinham duas páginas, se eu não me engano, duas ou uma, destinadas ao *hip-hop*. Na revista toda tinham duas páginas. E aí, eu comecei a escrever para o pessoal da revista, que era o Fábio Macari, se eu não me engano, o cara que escrevia a coluna, fazia uma coluna com os principais lançamentos, tópicos, eventos e tal, tal, tal. E aí, velho, o que acontece? Aí eu comecei a escrever carta, porque naquela época não tinha essas facilidades de e-mail e por aí vai.

Cláudio, com base em sua vivência nos grupos e coletivos de que participava, dispôs-se a contar o que acontecia em Minas para outros agentes ligados ao *hip-hop* do país. A partir de uma informação veiculada em uma revista de circulação nacional, a *DJ Sound* (produzida em São Paulo), soube de uma premiação dos melhores do *hip-hop* e constatou que, entre os concorrentes, não havia nenhum mineiro: “Eu vi um negócio na *DJ Sound* e falei: espera aí, está errado, não está certo isso não”. Ele narra que começou a enviar cartas, o que foi muito significativo, principalmente para o *rap* mineiro. Segundo Cláudio:

Para contar o que estava acontecendo aqui, eu falei: “cara, aqui tem também, nós estamos vivos, existe um movimento aqui”. E aí eu lembro que teve uma edição [da revista] até que ele colocou, eu acho que em algumas colocava e tal, meio que indiretamente eu comecei a ser tipo um correspondente daqui.

Cláudio, portanto, desenvolveu uma estratégia para divulgar o *hip-hop* feito em Minas e articular as principais cidades do país, percebeu a potência que isso trouxe para ele e para o movimento, conforme anuncia:

A ideia era falar que a gente existe e que a gente está vivo, existe o movimento aqui, eu me sentia meio que excluído e eu fazia parte da história. Eu falei: espera lá, existe uma história aqui, um movimento aqui.



Com essa determinação, Cláudio, ampliou sua rede de contatos, enviando cartas sociais<sup>37</sup> a grupos, posses, programas de rádios e ativistas ligados ao movimento *hip-hop*. Nessas cartas, eram compartilhadas informações sobre os grupos locais, ele escrevia o histórico de alguns grupos, assim como descrevia o cenário do movimento na cidade, destacando as atividades que estavam acontecendo. Enviava também os *flyer* das festas e *fanzines* produzidos por integrantes do movimento. Sobre os retornos que obtinha das cartas, ele narra sobre a resposta de um dos fundadores da Universal Zulu Nation Brasil, Nino Brown:

Cara, ele mandava uns negócios que eu falava: “uau”, eram as cartas que eu mais gostava de receber, porque as cartas dele eram grandes, ele mandava em um envelope desse tamanho, assim [mostra com as mãos o tamanho]. Sério mano, ele mandava cada coisa louca, ele mandava uns *flyer* do que estava acontecendo lá [em São Paulo], uma coisa louca. Eu falava: “nossa, que doideira”. E eu chapava, ficava: “noh, que doido, muito doido”. E era mais gasolina, mais combustível, muito doido, vamos embora.

Com o tempo, esses contatos possibilitaram a Cláudio estabelecer uma rede nacional, da qual recebia informações sobre o que acontecia em diversos estados e enviava informações do movimento mineiro.

As dimensões apresentadas nesta seção, do campo das habilidades, a busca por conhecimento, o respeito e a dimensão da cidade nos dão uma noção da complexa rede de aprendizados e conhecimentos que circundam as experiências vivenciadas dentro do movimento *hip-hop*. Assim, concordamos com Lave (2015, p. 40) quando afirma que:

A aprendizagem é feita pelos aprendizes, o que deveria nos sugerir fortemente que o esforço de observação produtivo deve ser voltado para as relações entre aprendizes (incluindo a mudança na participação de todos os envolvidos, nas suas diferentes formas). É muito útil reconhecer que um aprendiz não é alguém que não sabe, aprendendo (conhecimentos) provindos de alguém que sabe. Ao contrário, os aprendizes estão engajados (com outros) em aprender o que eles já estão fazendo – um processo multifacetado, contraditório e iterativo.

Ao considerarmos que a aprendizagem é situada nas relações entre pessoas, especialmente entre pares, contextos e práticas, podemos observar que a socialização entre os sujeitos do *hip-hop* lhes trouxe mais do que informações e assimilações sobre o movimento, havia ali a construção de habilidades, de um discurso político, de uma identidade, de um estilo, de uma forma de viver, e de outras formas de interações sociais. É justamente sobre esta complexa rede de aprendizados que os sujeitos desta pesquisa nos relatam. Parece-nos importante compreender sobre a potência dessa experiência e vislumbrar como a participação

---

<sup>37</sup> Através dos Correios, é possível fazer postagem de carta com tarifa de R\$ 0,01 (um centavo de real). O peso da carta deve ser de, no máximo, dez gramas e os endereços do remetente e do destinatário devem estar escritos à mão.

em grupos culturais e ações coletivas pode repercutir nas vidas destes sujeitos. Portanto, fazemos coro com Arroyo, quando afirma que:

Os movimentos sociais em suas marchas, místicas, músicas e em seus encontros e símbolos se têm mostrado educadores da cultura reinventando pedagogias e artes culturais de extrema densidade pedagógica. (Arroyo, 2015, p. 59).

A experiência de aprendizados dentro do *hip-hop* pode ser comparada com aquilo que Arroyo (2003) chamou de vivência totalizante.

Os sujeitos da ação social entram com tudo como sujeitos políticos, cognitivos, éticos, sociais, culturais, emocionais, de memória coletiva, de vivências, de indignação, sujeitos de presente e de futuro... Os movimentos sociais mexem com tudo porque neles os coletivos arriscam tudo. São processos educativos-formadores totais. (p. 36).

Na medida em que os sujeitos estão em movimento, inseridos em grupos e espaços culturais, compartilhando ações coletivas, estão, ao mesmo tempo, se educando e contribuindo para uma educação social, para além da relação ensino-aprendizado.

## **2.5 O *hip-hop* como um espaço de humanização**

Entre os achados desta pesquisa, sem dúvidas, as formas como se aprende e o que se aprende no *hip-hop* marca muitas falas e atravessa os dados aqui analisados. Essa reafirmação do lugar de aprendizado presente nas falas dos sujeitos e conseqüentemente em muitos pontos deste trabalho apontam para uma dimensão importante do movimento para aquelas pessoas que nele se inserem. Depois de vários momentos de escuta e da segurança de que “o conhecimento” se estabeleceu como central nas marcas apontadas pelos sujeitos, parecia que havíamos chegado a um denominador comum, porém, um “algo a mais”, discretamente foi apontando nas análises dos dados e só aliado a uma “nova” leitura conseguimos identificar esse algo que ainda não sobressaía: a dimensão da humanização.

Mais do que aprendizados, o movimento do *hip-hop* figurou-se como um marcador de conquista de direitos ou, pelos menos, de acesso a muitos direitos que durante muito tempo foram negados aos sujeitos desta pesquisa. A simples tomada de consciência de que existiam direitos sendo negados já é algo muito importante. A entrada no movimento e a ampliação do campo cultural, num primeiro momento, e o seguinte desencadeamento de novas inserções na vida social acabou atingindo os sujeitos numa camada mais profunda, mais subjetiva, e nossa

compreensão a esse respeito só foi possível a partir da leitura de Miguel Arroyo (2003) e sua perspectiva de desumanização para, então, compreendermos os processos de humanização.

Ao refletirmos sobre a trajetória dos sujeitos da pesquisa, podemos perceber que a relação estabelecida com o movimento *hip-hop* teve limites e potencialidades. De um lado, percebemos que as instituições pouco têm dado suporte às ações culturais dos jovens. Uma ausência significativa de políticas públicas voltadas para a cultura da periferia tem reforçado a ausência do Estado e a falta de apoio a diversas manifestações artísticas possíveis dentro desses territórios. Soma-se a esse contexto de descaso precárias condições de acesso a necessidades básicas como saúde e educação e, de maneira mais dolorosa, um processo de extermínio da juventude – majoritariamente jovens negros – que assombra a todos e todas que vivem em situação de pobreza. Porém, por outro lado, sabemos das potencialidades que esses/as jovens podem ter em qualquer área de atuação, seja no esporte, na arte, nos trabalhos entendidos como mais formais, etc. Organizados/as em ações coletivas ou individuais. Para isso é preciso estar atento às múltiplas manifestações de lutas pelos direitos humanos (essencialmente ligado à noção de humanidade), às mobilizações coletivas, observando os “processos de humanização que se dão nos movimentos sociais e nas experiências e lutas democráticas pela emancipação” (Arroyo, 2003, p. 29).

Ao articular movimento social e educação, a pergunta que Miguel Arroyo realiza é: em que medida os movimentos sociais podem ser vistos como um princípio, como uma matriz educativa em nossa sociedade? Para o autor, o aprendizado dos direitos, por exemplo, pode ser destacado como uma dimensão educativa. Saúde, moradia, terra, teto, segurança, proteção da infância, acesso à cidade etc. são direitos reivindicados pelos movimentos a partir de muita luta: a luta pela sobrevivência. Para o autor:

É importante destacar como o aprendizado dos direitos vem das lutas por essa base material. Por sua humanização. Os movimentos sociais têm sido educativos não tanto através da propagação de discursos e lições conscientizadoras, mas pelas formas como tem agregado e mobilizado em torno das lutas pela sobrevivência, pela terra ou pela inserção na cidade. Revelam à teoria e ao fazer pedagógicos a centralidade que tem as lutas pela humanização das condições de vida nos processos de formação. Nos relembram quão determinantes são, no constituir-nos seres humanos, as condições de sobrevivência. A luta pela vida educa por ser o direito mais radical da condição humana. (Arroyo, 2003, p. 32).

Os movimentos sociais educam, como afirma Arroyo, por sua capacidade agregadora e mobilizadora. E têm como luta elementar a própria sobrevivência, sobretudo dos povos das camadas populares. Essa é a força dos movimentos: a capacidade de questionar e mudar estruturas. Arroyo (2003) afirma que a busca por humanização é uma busca pela

sobrevivência, que inclui a busca por identidade específicas, seja ela por gênero, raça, idade, orientação sexual etc.

Diante dos diferentes movimentos presentes no Brasil, acreditamos que o *hip-hop* atua como catalisador de acesso a direitos, mas o movimento não atua só. No caso brasileiro, por exemplo, o movimento *hip-hop* estabeleceu um forte diálogo com o Movimento Negro<sup>38</sup>. Nilma Lino Gomes (2017) afirma que o movimento negro “pode ser compreendido como um conjunto de ações de mobilização política, de protesto antirracista, de movimentos artísticos, literários e religiosos, de qualquer tempo, fundada e promovidas pelos negros no Brasil como forma de libertação e de enfrentamento do racismo” (p. 22). Ao chegar no Brasil, o movimento *hip-hop* encontra um campo fecundo de lutas travadas pelos movimentos negros. O Movimento Negro potencializou ações afirmativas em diversas áreas: econômica, educacional e cultural. Tais ações, certamente, inspiraram e abriram muitos caminhos para o *hip-hop*, sendo elementos essenciais para a politização do movimento, principalmente por possibilitar aos sujeitos uma reflexão crítica das suas condições de vida racializadas. Podemos inferir que o *hip-hop* herda (e soma-se) ao chegar no país reflexões, posturas, entre outros elementos do Movimento Negro.

Acreditamos que essas lutas humanizam, não só do ponto de vista da reivindicação, mas do ponto de vista do acolhimento, do pertencimento.

É possível encontrar, também no Brasil, vozes e corpos negros anônimos que atuam, e ainda atuam na superação do racismo e na afirmação da identidade, dos valores, do trabalho, da cultura e da vida da população negra, presente no cotidiano da sociedade brasileira. São as negras e os negros em movimento: artistas, intelectuais, operários e operárias, educadoras e educadores, entre outros, ou seja, cidadãs e cidadãos que possuem uma consciência racial afirmativa e lutam contra o racismo e pela democracia, mas não atuam necessariamente em uma entidade ou organização específica. Todos são, de alguma forma, herdeiros dos ensinamentos do Movimento Negro, o qual, por conseguinte, é herdeiro de uma sabedoria ancestral. (Gomes, 2017, p. 18)

Num diálogo com aprendizados acumulados pelo *hip-hop* – que por sua vez contou com a contribuição e alicerces de conhecimentos anteriores –, os sujeitos que atuaram intensamente no movimento em suas primeiras décadas, reconhecem as bases para o que o movimento é hoje. Ações e movimentos coletivos contribuíram para que a juventude negra fosse ouvida e pudesse reivindicar seus direitos, contribuindo para que os corpos negros

---

<sup>38</sup> Para saber mais sobre o papel do Movimento Negro Brasileiro como educador, produtor de saberes emancipatórios e sistematizador de conhecimentos sobre a questão racial no Brasil, ver Gomes, 2017.

ocupassem outros espaços que não os históricos e determinados por uma elite que os subalterniza. Cláudio tece reflexões sobre o papel do movimento *hip-hop* em sua vida:

Cara, eu acho que o *hip-hop* me deu base para ser tudo o que eu sou hoje, sabe? Tudo o que eu me transformei, para mim, chegar até aqui, até mesmo dentro da própria questão aí do quesito da religião, o que mais? Acho que com o *hip-hop* consegui me expressar de forma cultural, de forma como ser humano, né, cara? Igual eu te falei, desde criança eu ficava desenhando, apesar de que eu não era grafiteiro, mas gostava dessa questão da rádio, eu lembro também que sempre a gente brincava de cantar. Então assim, cara, acho que me proporcionou todo esse tipo de situação, essas vivências, me deram essa estrutura, essa questão social, essa questão social mesmo, igual eu te falei, a do JK, essa questão do respeito, essas coisas todas, sabe? E sei lá, eu acho que isso tudo é muito legal, me deu essa bagagem toda, né?

Por fim, entendemos que os sujeitos da pesquisa reconhecem o *hip-hop* como um espaço de humanização, pela construção de uma identidade, o encontro com os pares, as habilidades adquiridas, os valores e a possibilidade de ressignificar a cidade, sobretudo, em contexto de exclusão, onde jovens são expulsos da escola ou são negados trabalhos com remuneração digna. A humanização pelo *hip-hop* possibilitou acesso ao conhecimento, reconhecimento social, ampliação da capacidade analítica e novas lentes para enxergar o mundo.

## CAPÍTULO III

### A relação dos sujeitos com o *hip-hop*

O objetivo deste capítulo é apresentar e analisar, a partir das narrativas dos sujeitos, as possíveis relações que eles estabelecem entre suas vivências no *hip-hop* e outras instâncias socializadoras. Num primeiro momento, trataremos de descrever suas trajetórias ao longo do final dos anos 1990 e durante anos 2000, no universo do movimento *hip-hop*, segundo o olhar dos/a entrevistados/a, buscando distinguir as singularidades e aproximações desses sujeitos. Compreendemos que houve acontecimentos que os levaram a caminhos distintos, uns ainda permanecendo ativamente nas ações do movimento e outros se distanciando. Em seguida, buscamos analisar elementos das trajetórias que dialogam com as experiências de escolarização e com o mundo do trabalho para perceber em que medida a relação com o *hip-hop* repercutiu, ou não, nessas duas instâncias socializadoras da vida dos sujeitos. O capítulo é finalizado com uma discussão a respeito dos sentidos atribuídos pelos sujeitos ao longo dos anos à sua inserção no movimento.

Buscamos analisar as narrativas dos sujeitos tendo consciência que a fala de cada um é uma reflexão do passado a partir do contexto atual, e que isso traz algumas implicações, seja na memória afetiva, seja na criticidade de cada olhar. À medida que rememoram o passado, imediatamente esses sujeitos o relacionam com o contexto presente.

#### **3.1 A trajetória no movimento *hip-hop* em meado dos anos 2000**

Sabemos que o *hip-hop*, assim como qualquer cultura, está sujeito a modificações com o tempo, sejam elas sutis ou diretas. Dessa maneira, o movimento vem se transformando por diversos fatores (políticos, sociais, culturais e econômicos), assim como a sociedade vem sofrendo muitas alterações. Para o *hip-hop*, uma das alterações mais relevantes foi a possibilidade de acessar novas tecnologias. O computador e a internet fizeram com que os grupos pudessem, além de se comunicar, produzir suas músicas e vídeos, ampliando ainda mais as possibilidades ou a “correria” de cada um.

A partir de 1995, o movimento foi se consolidando no cenário mineiro. Ganhou força na produção cultural dos sujeitos, assim como na divulgação das suas ações com o aumento das rádios comunitárias. No final dos anos 1990, a tecnologia ficou relativamente mais

acessível aos jovens pobres da cidade, o que possibilitou uma melhoria tanto na forma com a qual as produções musicais eram feitas, como também na divulgação e na organização dos eventos. O movimento, principalmente o *rap*, ganha novos adeptos. E fica evidente nas narrativas dos entrevistados a força que o movimento ganha a partir dos anos 2000. Vários sujeitos pontuaram que essa mudança de década trouxe elementos importantes para o movimento.

O advento da internet fez com que a circulação de informação se desse de forma muito mais rápida. Por exemplo, até o final dos anos 1990 era extremamente difícil, salvo alguns destaques, a produção e difusão da música produzida nas periferias, se pensarmos na lógica das grandes gravadoras. O acesso à internet possibilitou a constituição de um cenário alternativo de selos e pequenas produtoras que fizeram com que as produções fossem viáveis. Com o passar dos anos, e progressivamente, os grupos foram tendo acesso aos meios de produção da sua arte de forma mais abrangente, conquistando a oportunidade de buscar referências em outras partes do mundo.

Além disso, em 2003, o então Ministro da Cultura do primeiro Governo do Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, o compositor e músico Gilberto Gil, por meio de uma nova política cultural que incentivava a criação de editais e prêmios, ampliou o que até então se entendia como política cultural. Esse novo cenário reverberou, de alguma forma, nos movimentos populares, incluindo o *hip-hop*. Podemos destacar o Prêmio Cultura Hip-Hop 2010 – Edição Preto Ghóez, que premiou cerca de 135 iniciativas de pessoas físicas, instituições e grupos informais ligados ao movimento, foram criados também os Pontos de Cultura<sup>39</sup> importantes no desenvolvimento cultural de diversos grupos do país. Tais políticas influenciaram ações públicas nos planos estadual e municipal, as quais começaram a reconhecer o potencial da arte como diálogo com a juventude, estimulando, por meio de diversos programas e projetos, a possibilidade dos sujeitos integrantes do movimento *hip-hop* ministrarem oficinas em diversos espaços públicos da cidade. Em Belo Horizonte, destacamos, entre outros, o projeto Guernica.<sup>40</sup>

---

<sup>39</sup> Pontos de Cultura são grupos, coletivos e entidades de natureza ou finalidade cultural que desenvolvem e articulam atividades culturais em suas comunidades e em redes, reconhecidos e certificados pelo Ministério da Cultura por meio dos instrumentos da Política Nacional de Cultura Viva

<sup>40</sup> O Projeto Guernica é um programa da Prefeitura de Belo Horizonte que se caracteriza não só por se constituir em um espaço de estudo e pesquisa, mas também por implementar uma proposta de política pública para a pichação e o *graffiti* na cidade. O programa existe desde 1999, por iniciativa do então prefeito Célio de Castro.

Essas e outras questões repercutiram no aumento da produção de eventos, no aumento do público, no interesse da grande mídia e foram (e ainda são) elementos que reverberam significativamente no movimento e seus integrantes.

Por entender que há interpretações diferentes a depender do percurso traçado a partir da inserção no movimento, subdividimos, a seguir, a caracterização dos sujeitos. A princípio, descreveremos os sujeitos que não estão mais inseridos no movimento e, em seguida, aqueles que, ainda hoje, fazem parte da cena do *hip-hop* mineiro.

### 3.1.1 O tempo foi passando...

Dos seis entrevistados, três deles se afastaram do *hip-hop* ao longo das suas trajetórias e hoje consideramos que não estão mais envolvidos com o universo do estilo diretamente, salvo em ações pontuais, como a participação em eventos.

Cláudio, entre o final dos anos 1990 e início dos anos 2000, estava imerso nas atividades do *hip-hop*. Depois de ter participado de diversos grupos de *rap*, firma-se com um grupo específico, o “Fator R”. O grupo nasceu em 1994 e trouxe em seu nome uma brincadeira de um dos integrantes, o termo “Fator R” faz referência ao fator RH do sangue, “o *hip-hop* está no nosso sangue”. Com esse grupo, Cláudio fez diversas apresentações no cenário belo-horizontino.

Cláudio também estava envolvido com a sua produtora ligada a projetos e eventos de *rap*, a Rima Perfeita Produções, criada em meados de 1996/97, segundo ele:

A Rima Perfeita era um negócio mais meu, era um negócio mais particular, vamos usar esse termo. E a ideia, cara, eu acho que era a mesma ideia de fomentar mesmo, de fazer as coisas acontecerem, de fazer a coisa acontecer mesmo, sabe? Acho que a ideia era essa.

A produtora surgiu a partir de um evento chamado “Melhores do Ano”, cuja proposta era premiar ações e pessoas que tiveram reconhecimento no campo do *hip-hop*. Com a produtora, ele começou a fazer eventos, sempre com a ideia de fomentar a cena local e estimular os grupos a circularem entre as “quebradas”. É importante assinalar que, naquele momento, a produtora não se configurou como uma fonte de renda para ele.

Além das atividades da produtora, com ampliação das rádios comunitárias nas periferias, Cláudio, que já estava envolvido com uma rádio, conduzindo um programa, intensificou sua participação em outras, conforme ele descreve “teve uma época que eu estava em três rádios”.



Segundo Cláudio, o seu foco era difundir as ações de sua produtora cultural por meio da comunicação, por meio dos *raps* e das cartas e da sua atuação nas rádios comunitárias. Dessa forma, podemos dizer que ele ampliou sua atuação no movimento, passando a vivenciá-lo também como uma experiência profissional fora dos palcos, auxiliando na divulgação do movimento pela cidade. Cláudio explicita o caráter educativo do *hip-hop* ao usar a metáfora do movimento como escola:

Para mim foi uma faculdade, foi uma grande escola tudo o que eu vivi, sabe? No *hip-hop*, tudo, tudo para mim, foi uma grande faculdade. E essa questão das rádios também foi a grande escola, para mim uma faculdade.

Como dissemos o final dos anos 1990 e o início dos anos 2000 configurou-se como período importante para o movimento, que, com o acesso à tecnologia e com a ampliação de mecanismos alternativos de comunicação, contribuiu para que as linguagens do *hip-hop* se popularizassem mais na cidade. Nesse cenário, o *rap* ganhou mais destaque. Cláudio viu ali uma nova possibilidade de atuação dentro do movimento.

Já tinha o *baile do Estrela*, né, e eu lembro que eu fui uma vez no *baile do Estrela* e eu falei assim: “gente, pelo amor de Deus, o que esse cara está arrumando?”. Os *DJs* faziam uns negócios esquisitos, cortavam umas músicas no meio, faziam uma bagunça musical, viagem. E eu via aquilo e eu falava: “noh, cara, eu acho que eu consigo fazer um pouco melhor que isso”, né, ficava com aquilo na minha cabeça.

A ampliação do movimento na cidade passou a demandar novas ações para que o público tivesse a oportunidade de vivenciar o *hip-hop*, em especial com o *rap*, que se destacava entre os demais elementos. Começaram a surgir diversas casas noturnas especializadas. Com a ausência dos vinis, em consequência das novas tecnologias, o CD ganhou espaço, nesse sentido, diversos profissionais resolveram trocar os toca-discos pelos CDJs<sup>41</sup>, vale a pena ressaltar que esse movimento não foi harmônico.

Antes da popularização dos CDs, ser *DJ*, no contexto do *hip-hop*, era carregar consigo algumas referências e símbolos importantes, como por exemplo, a relação com os equipamentos: os toca-discos, as agulhas e os vinis. Estes, fruto de uma coleção garimpada por cada *DJ*, carregam o *status* de discos raros que cada sujeito se vangloriava por ter em sua coleção. A instalação dos equipamentos nas festas configurava-se em um verdadeiro ritual, que se iniciava com o transporte, seguia pela detalhada montagem do equipamento, passava pela exibição dos discos até a discotecagem propriamente dita, quando o *DJ* expunha seu *set* musical. Os discos marcados para suas performances tendiam a ser únicos, apresentavam

---

<sup>41</sup> *Compact Disc Jockey*, ou CDJ, é um aparelho do tipo CD Player que possui recursos próprios para utilização por DJs na sua função de tocar músicas armazenadas em CD. Basicamente, reúnem dois tocadores de CDs e um *mixer*, com a possibilidade de fazer pequenas intervenções sonoras na música.

pontos que só aquele *DJ* conhecia, fazendo com que todo seu trabalho fosse fortemente marcado por sua identidade. Muitos finalizavam a apresentação e limpavam os discos logo após tocar. Todo o procedimento ligado ao ofício de *DJ* carregava uma certa simbologia, que destacava o lugar de importância desse sujeito dentre os quatro elementos artísticos do *hip-hop*.

O CDJ trouxe outros elementos para essa cena musical e, de alguma forma, simplificava todo o ritual em apenas poucos CDs, que condensavam dezenas de músicas. Como o equipamento daquela época quase não permitia intervenções, restava aos “novos *DJs*” procedimentos de equalização mais simples. Por exemplo, quando veio o CDJ, “ah, mas o cara é o *DJ* do CDJ, CDJ é um trem que não existe, não é *DJ* original” (Cláudio).

No trecho acima, Cláudio revela as críticas que recebeu quando iniciou uma nova fase dentro do movimento, desta vez com foco no campo da discotecagem. Para além das mudanças proporcionadas pelas novas tecnologias, também se teve uma ampliação do público e conseqüentemente novas visões sobre o movimento. Parece haver nesse momento um choque entre as gerações de adeptos, uma que estimava um *hip-hop* autêntico e que ligavam a esse *hip-hop* “original” todas as expressões artísticas do movimento, e uma outra geração que aderiu ao estilo a partir das roupas ou das músicas, e que tinha nas festas pela cidade um dos principais espaços de sociabilidade. Cláudio reflete “eu acho que, nessa época [início dos anos 2000], talvez o *hip-hop* estava meio que abrindo um leque, não sei, mas acho que isso era uma coisa interessante, sabe?”. Essa ampliação de público e tais conflitos foram sentidos por Cláudio, como se pode ver nesse trecho: “eu comecei a ver um negócio ali que eu não estava muito acostumado a ver. (...) Mas ali, para mim, estava ficando muito claro que as coisas [no movimento] estavam mudando”.

O público que frequentava essas festas em casas de eventos não era o mesmo público da periferia e nem o público majoritariamente do *hip-hop*: eram jovens brancos, principalmente da classe média da cidade. Segundo Cláudio:

Tinha uma época que começou a dar uns rachas, por exemplo, quando veio o CDJ, “ah, mas o fulano é bling-bling<sup>42</sup>”, “ah, beltrano toca na Savassi [bairro de classe média onde aconteciam alguns bailes de *rap*], ah, na Savassi é o lugar dos *playboys*, lá só toca música de bling-bling, só 50cent, não sei o quê”, “ah, mas...”, sabe? Essas coisas, teve uma época que começaram a surgir essas ondas. “Ah, mas o Fator R não tem o engajamento político, não fala de racismo, nada, isso não é *rap* e tal”.

---

<sup>42</sup> É um estilo de *rap* em que as letras dizem de sucesso e dinheiro como formas de ostentação. Ficou caracterizado como algo pejorativo entre os integrantes do movimento, atribuído àqueles que não compartilham do *hip-hop* tradicional, ou como eles chamam, do *hip-hop* original.

Cláudio nos relata parte desses conflitos, oriundos de diversos campos, por exemplo, quando a maioria das casas adotam o CDJ ao invés dos toca-discos, uma alternativa prática e barata em relação aos equipamentos e aos discos de vinil. Ou mesmo pelo tipo de música tocada nos espaços das festas, aqui ele cita a Savassi, mas as festas aconteciam, em sua maioria, na região central da cidade. O próprio grupo dele, o Fator R, tinha como proposta circular pelos diferentes públicos, entretanto, como ele relata, também sofria críticas pelo seu pouco engajamento político, ou o não posicionamento sobre o racismo. A dicotomização entre o que seria original ou o que seria “bling-bling” é avaliada por Cláudio como parte do próprio processo do movimento. Ele continua:

Então, assim, eu lembro que, na época, começou a fomentar isso, começou a surgir, acalorar essas discussões, cara, só que eu acho assim que isso tudo é importante, porque às vezes a pessoa da Savassi, ela descobre que aquilo ali não é só um *rap*, aquilo é um movimento e dali da Savassi ela vai para a Praça da Estação [um dos lugares onde aconteciam encontros de *hip-hop*], porque sabe que é um negócio mais completo, entendeu? E, de repente, quem vai na Praça da Estação, também vai na Savassi, e lá descobre que: “poxa, dá para a gente também curtir a *night*, a balada”, não dá para ser só um negócio que é social mano e tal, “dá para a gente fazer um negócio, curtir também na balada”. Então, não ser só aquela coisa, sei lá, aquela coisa ali de rua mesmo. Então, hoje eu tenho essa consciência que eu não tinha atrás, então é isso, sabe, cara?

Cláudio reconhece hoje a importância desses conflitos na história do movimento e percebe que a circulação em diferentes espaços poderia ampliar os acúmulos culturais dessas pessoas. Entretanto, fica evidente em sua fala a existência de um conflito no centro da cidade. Com o surgimento de coletivos, como o *Hip-Hop Chama*, em 2001, que tratava de reunir jovens de diferentes pontos da região metropolitana, ou mesmo mais tarde, o coletivo *Família de Rua*, aliados a eventos, como o *Duelo de MCs* (produzido pelo mesmo coletivo), o *Hip-Hop In Concert*, entre tantos outros, o centro da cidade ganhava nova efervescência e voltava a ser palco de ações do movimento *hip-hop* que havia esfriado na segunda metade da década de 1990 e que eram muito típicos das ocupações iniciais do movimento na cidade. Tal ocupação do centro da cidade configurava-se como contraponto aos eventos realizados nas casas noturnas, ambos frequentados por jovens, uns com o nítido desejo de apenas curtir e os que se consideravam “*hip-hop* raiz”, ou que vivenciavam o movimento não só no campo da sua fruição, mas também no campo político. Cláudio compreende que sujeitos de diferentes classes sociais têm uma adesão diferenciada. Nesse caso, ele aponta que a maioria dos jovens da classe média que curte o *hip-hop* na Savassi, não necessariamente adere à ideologia do movimento nas periferias. Parece haver uma articulação entre território, classe e fruição *versus*

envolvimento político nesses conflitos. Na época, vivenciar atividades ditas contraditórias foi um marco para sua saída do movimento, conforme Cláudio:

Como eu estava te explicando “ah, depois do ano 2000, o que você fez?” Então, assim, eu perdi um pouco do encanto. Mas não todo assim. Deu esses conflitos, igual eu te falei, eu senti que o próprio movimento dividiu essa história. Vi que estava chegando uma outra geração. Então, juntou tudo. Você entendeu? Juntou a questão que eu perdi o encanto, juntou a questão que estava chegando uma nova geração, juntou a questão que eu vi que o negócio estava se dividindo, entendeu? Juntou um monte de coisa, né? E aí nessa época, 2004, nós acabamos o Fator R.

Cláudio nos descreve o seu sentimento em relação a esse período. Nesse momento, ele já tinha vivenciado muitas experiências dentro do movimento, participou de diversos grupos, entre eles o Fator R, principal grupo da sua trajetória. Já tinha divulgado o *hip-hop* por meio das cartas, realizado diversos eventos ligados ao movimento, atuado como MC e DJ em festas de *rap*. Mas, tendo em vista os conflitos com uma nova geração que estava chegando, com outros valores e com visão distinta da dele, alega-nos um desencanto. Além de estar envolvido em diversas frentes, Cláudio ainda tinha que se manter em um trabalho formal, porque o *hip-hop* não era suficiente para bancar o seu sustento. Isso o leva a um processo de afastamento das ações do *hip-hop* e a terminar com seu grupo Fator R. Ainda em relação aos conflitos, Cláudio pontua:

Deu uma divisão violenta também, um climão, quando surgiu a Família de Rua.<sup>43</sup> Família de Rua era o pessoal lá da Praça da Estação, né? Então, começou a se questionar: "ah, a gente é original, o pessoal que é lá da Savassi não é", o pessoal dos bailes, né? Pessoal dos bailes não é original, pessoal que faz o Deputamadre,<sup>44</sup> da Savassi, do Senai,<sup>45</sup> que, na época, tinha o Zeu<sup>46</sup> e eu fazíamos as festas, o Senai, tinha uma época que tinha o Deputamadre, né? Tinham algumas meio regionais, mas eram poucas, em Contagem, não sei se Betim, mas eram poucas.

Em seu depoimento, Cláudio evidencia os conflitos gerados a partir dessa ocupação no centro da cidade, com os bailes, tradicionalmente realizados em espaços para festas e outras ações promovidas em espaços públicos. Ele revela que existia um conflito também territorial. O centro foi se configurando como um campo de disputa e de novas ocupações, já os bailes eram majoritariamente frequentados por jovens brancos e de classe média, o que, a princípio, não acontecia com os eventos em espaços públicos, geralmente frequentados por jovens negros e pobres, que começavam a ressignificar sua ida ao centro da cidade. Com o passar do

---

<sup>43</sup> Coletivo fundado em 2007, que tem como missão preservar e difundir a cultura *hip-hop* e o Skate em seus moldes originais, enquanto expressão artística e estilo de vida, gerando oportunidades e sustentabilidade por meio da profissionalização, atuação em rede e exercício da cidadania (texto retirado da página do coletivo no FaceBook).

<sup>44</sup> Casa de shows localizada no bairro Floresta, em Belo Horizonte.

<sup>45</sup> Produtor de eventos ligados ao movimento.

<sup>46</sup> Produtor de eventos ligados ao movimento.

tempo, notamos maior circulação dos grupos entre os eventos. Muitos jovens das quebradas começaram a ir aos bailes e um contingente cada vez maior de jovens de classe média começou a frequentar os eventos em espaços públicos, principalmente o *Duelo de MCs*,<sup>47</sup> expoente espaço do movimento debaixo do Viaduto Santa Tereza, desde 2007. Diante desse cenário, Cláudio foi se afastando do movimento, segundo ele:

Ô, cara, é aquilo que eu te falei, o que aconteceu? Eu tinha para mim *hip-hop* como religião, para mim. Mas só que isso foi desmistificando, vamos usar esse termo. Com o passar do tempo, a coisa foi indo, foi indo, foi indo, sabe? Enfim, eu até cheguei a comentar isso, não vou falar que é esse o motivo, mas talvez por isso hoje eu esteja nesse universo que eu estou hoje, que é o universo gospel, talvez por isso, talvez, não digo que seja...

Primeiro, ele reforça o tanto que o movimento foi importante, comparando-o a uma religião, nesse sentido, carregado de significado e de grandes repercussões em sua vida. Porém nos apresenta, em um segundo momento, o que ele chama de uma desmistificação, ou seja, revela-nos que se iniciava ali seu afastamento do movimento. Sua vida foi se ocupando de outras questões: trabalho, namoro, religião. Já em 2005, a convite da então namorada, Cláudio começa a frequentar e a participar de ações da igreja evangélica, em um primeiro momento na Igreja Batista e atualmente na igreja do Evangelho Quadrangular. Essa participação foi ganhando força na sua vida e cada vez mais ele se envolvia com a igreja e menos com o *hip-hop*. Segundo ele:

Lembra que eu falei lá no início, que o *hip-hop* era como uma religião? Se desfez. Talvez eu encontrei isso lá. Que efetivamente é uma religião, né? Então, assim, então foi essa história, né, cara, e aí definitivamente eu acabei abandonando o barco.

Cláudio, atualmente, não tem uma relação direta com o movimento. Após sua inserção na igreja, dedicou-se às atividades geradas a partir dela. Mas é interessante perceber como Cláudio estabelece uma relação entre a religião e o universo do *hip-hop*, talvez pela força com que vivenciou essa expressão cultural, as lógicas de socialização, para ele, são similares. Cláudio, já imerso na igreja e fora das ações do *hip-hop*, chegou a ir a alguns eventos ligados ao movimento, entretanto, diz-se não praticante, mas reconhece as repercussões do movimento em sua trajetória de vida.

Beto é outro entrevistado que se afastou do *hip-hop* com o tempo. Nos anos 1990, imergiu no movimento, e, de forma mais contínua, atuou como *b.boy* no seu grupo *Spin Force Crew*. Com o desejo de conhecer ainda mais a dança do movimento, foi diversas vezes a São Paulo. Mas também se arriscou em outras linguagens, como *DJ*, como grafiteiro e, depois de 1994, entrou e saiu de dois grupos de *rap*. Em um desses grupos, chegou inclusive a gravar

<sup>47</sup> Para saber mais sobre o Duelo de MCs e sua história, ver Albuquerque, 2013; Júnior, 2013.

de forma independente um CD. Mas sua história foi mesmo marcante enquanto *b.boy* dentro do movimento e, a partir da dança e do seu grupo, promoveu palestras e oficinas sobre *hip-hop*. Entretanto, sua participação começou a alterar. Beto corrobora com uma visão saudosista sobre o movimento parecida com a apontada por Cláudio. Segundo ele:

Depois de 99, 2000, para cá, aí ficou mais fácil. Entendeu? Aí tudo ficou mais fácil. Entendeu? Passou essa fase aí de negócio do *rap*, que o *rap* também cresceu muito, entendeu? Cresceu muito. Uns têm a ver com a cultura *hip-hop*, outros já não têm. Entendeu? Para todo lado. BH, interior, mas depois de 2000 para cá, que agora que ficou mais fácil a comunicação, aí eu já não estava mais. Aí agora, igual esse negócio de whatsapp,<sup>48</sup> esse trem que tem agora, a comunicação, meios de comunicação agora é muito mais fácil.

Contrapondo às dificuldades vivenciadas nos anos 1990, Beto reflete que a nova geração que se inseria no movimento estava diante de um novo contexto. O crescimento do *rap* possibilitou mais informações circulando, mais espaços de sociabilidade e a comunicação estava bastante facilitada. Beto reforça o incômodo de Cláudio, percebendo a divisão entre os que tinham “a ver com a cultura”, daqueles que não estabeleciam essa relação com o movimento. Uma dessas divisões era o comportamento em relação ao uso de drogas, se, em sua época, era quase um tabu o uso em público de drogas ilícitas, já não se configurava como um problema para os novos adeptos. Segundo ele:

Na [minha] época não tinha isso. Era tudo discreto. Quem usava droga, usava, e às vezes você nem sabia que a pessoa usava droga. De 2000, 2000 e pouco para cá que começou a misturar esses negócios tudo aí. Aí eles começaram a misturar droga com o trem [*hip-hop*] e aí bagunçou o negócio todo. Mas antigamente não tinha isso, não. Antigamente, era só a dança, o DJ e a música.

Beto chama a atenção para o uso de drogas que começava a se tornar muito frequente nas festas de *rap*. Segundo ele, existia a presença de muitos/as jovens frequentadores de festas, mas que não compartilhavam das posturas pregadas pelo movimento, assim a festa tendia a se tornar um fim nela mesma. Ou seja, parece que, para ele, o que movia os/as jovens nas festas não era uma conduta, ou um conhecimento maior sobre a cultura, era a música e a possibilidade de se divertir. Isso foi incomodando parte dos integrantes do movimento, que, em suas trajetórias, compreendiam o movimento como um espaço de múltiplas expressões culturais e de conhecimentos. Para Beto – que viu o movimento *hip-hop* ser construído com muitas lutas e resistência, num movimento que ultrapassava a barreira do lazer e também se configurava em um espaço formativo, e que por isso era tão significativo em sua trajetória – era difícil ver o que ele entendia como um enfraquecimento da dimensão política do movimento:

---

<sup>48</sup> WhatsApp é um aplicativo multiplataforma de mensagens instantâneas e chamadas de voz para *smartphones*.

Quantas vezes nós fizemos palestra no centro da cidade, no negócio do PT [sede do diretório regional do partido dos trabalhadores em BH] que tinha na época. Tinha um negócio do PT que a gente fazia palestra, fazia, fazia, fazia palestra e ninguém aprendia nada. Ninguém... não é aprender, a questão não era ensinar. É a pessoa absorver o que a gente estava querendo passar. A verdadeira cultura. O que a gente tinha aprendido, a gente queria que as pessoas aprendessem também e na época não tinha. As pessoas não tinham esse interesse em aprender isso.

O grupo *Spin Force Crew*, grupo do qual Beto fez parte, era um dos principais responsáveis no cenário mineiro por estimular a busca por conhecimento em torno do movimento. Além de promover oficinas de *break*, também realizavam, na cidade, encontros para discutir temáticas específicas relacionadas ao *hip-hop*. Entretanto, as ações foram se esvaziando, o desejo e a expectativa de repassar os conhecimentos que obteve com o movimento foram sendo frustrados. Beto foi se afastando “ah, eu parei de dançar. Fiquei só trabalhando. Fiz uns trem errado, aí. Ah, eu pulo essa parte, é melhor”. Já distante das ações do movimento, foi preso em 2003 e permaneceu recluso por sete anos, até o ano 2010. Quando perguntado se, durante esse período de detenção, lembrava-se do movimento de que tinha participado, ele responde:

Lembrava, lógico que eu lembrava. Porque, vou falar com você: eu fazia, teve uma época, tinha coisa que eu fazia que eu não acreditava que eu estava fazendo. Fazia uns trem que eu não acreditava. Que eu falava para os outros não fazer e depois eu mesmo acabava fazendo, acabei fazendo. Entendeu? Nesse sentido, foi ruim e ao mesmo tempo foi bom, porque depois que eu fui para lá [quando estive preso], eu aprendi mais coisas, eu vi o que realmente é, entendeu? Que aquilo ali não era o que, não era legal para ninguém. Principalmente para mim. Entendeu? Eu aprendi. De lá para cá, eu estou com a minha cabeça no lugar, só andando, caminhando para frente, sem andar para trás, que aquilo lá foi um tempo que eu perdi, passou. Igual eu falei para você. Eu perdi disco, perdi muita coisa, perdi, podia ter ganhado ao invés de perder. Se eu não tivesse ido para lá. Mas foi uma escola para mim também. Entendeu?

Beto não quis nos relatar esse tempo de sua vida, os motivos de ter sido preso ou o que esse momento gerou de reflexão para ele. Percebemos que ele via como uma contradição ter sido preso e ter participado do movimento. Na entrevista, ele nos mostrou diversas fotos e inclusive um CD produzido enquanto estava recluso. Mesmo preso, foi procurado por integrantes do *hip-hop* e teve uma breve participação no documentário “BH tem Hip-Hop”.<sup>49</sup> Porém, depois de retornar à liberdade, não se envolveu com mais nada relacionado ao *hip-hop*, mas garante que nunca deixou de escutar seus discos da época em que dançava. A entrevista foi conduzida entre músicas e fotos da sua época no movimento.

---

<sup>49</sup> Documentário *BH TEM HIP-HOP – 2007* – Dirigido pelo rapper e educador social Maurício PC e pela documentarista Júnia Torres – filme concebido com a participação de diversos grupos da região metropolitana. Disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=P\\_XuZlZNRyY&list=PL7A5CC7EA15DBDBC3](https://www.youtube.com/watch?v=P_XuZlZNRyY&list=PL7A5CC7EA15DBDBC3) (acesso em maio de 2018).

Em 2018, em um evento de comemoração dos 25 anos da *Spin Force Crew*, reencontramo-nos e, nesse evento, Beto foi apresentado como um membro da *Old School* (velha escola) do *hip-hop*, juntamente com pessoas da primeira geração do movimento na capital. Percebemos que ele era reconhecido pelos membros mais antigos, mesmo tendo participado dos primórdios do movimento na capital mineira, como oriundo de uma segunda geração de jovens engajados com o *hip-hop*.

Depois de toda trajetória dentro do *hip-hop*, Beto apresenta uma visão saudosista em relação à forma como o movimento se desenvolveu. Para ele:

Na época, todo mundo era assim, unido. Os elementos eram unidos. Hoje, misturou muita coisa hoje. Entendeu? Tem muita coisa. Hoje os caras já misturaram o skate, misturou negócio de bicicleta, negócio de carro. Hoje tem tudo, está tudo envolvido. Droga. Igual o que os caras faziam, os negócios lá na Savassi, naquele trem lá.

Beto, em seu depoimento, traz uma memória afetiva e uma visão idealizada do movimento de sua época. Sua visão carrega uma crítica aos processos de abertura do *hip-hop*, visão que corrobora o que foi dito por Cláudio: uma ampliação do público e, conseqüentemente, a geração de conflitos. Além da visão crítica e do período de reclusão, Beto destaca outros fatores que contribuíram para o não retorno ao movimento:

Ah, eu considero. Só não tenho tempo para fazer as coisas que eu fazia naquela época. De ficar dando palestra, ficar dando oficina, esses negócios não tenho tempo, porque como a gente fala, eu falo, né, que, à medida que você vai envelhecendo, o ritmo da vida da gente vai mudando naturalmente. Entendeu? Vai mudando, aí você pega e acaba tendo outras coisas para fazer para você poder sobreviver, igual trabalhar. Igual, eu comecei a fazer minha casa aqui, o final de semana que eu poderia estar treinando, talvez eu ia estar aqui mexendo ou treinando, eu estava trabalhando aqui ou treinando. Então, começam a aparecer essas etapas na vida da gente, que vai mudando naturalmente. Naturalmente muda. Todo mundo é assim. Como todo mundo é: “ah, por que você parou de dançar? Por que você parou de cantar?” Algum motivo nesse, mais ou menos assim, nesse sentido, entendeu?

Interessante destacar como sua análise combina relações entre tempos geracionais e envolvimento mais ou menos efetivo com o *hip-hop*. Beto ainda se considera um adepto do movimento, mesmo não participando mais de nenhuma atividade. Isso nos mostra a força socializadora do *hip-hop*, pois, mesmo distante das ações práticas, ele ainda se sente pertencente ao *hip-hop*. Beto evidencia como o afastamento está relacionado a outras obrigações que surgem em uma nova etapa da vida. A transição para o mundo adulto impõe obrigações que ele classifica como “naturais”, situação comum entre aqueles que hoje não fazem mais parte do movimento. Podemos perceber que outras instâncias socializadoras ganham prioridade, o mundo do trabalho, a constituição de uma família, a sobrevivência financeira. Portanto, para uma permanência, seria preciso articular o *hip-hop* a essas



experiências, caso contrário, como podemos perceber nos relatos de Beto, Simone e Cláudio, acontece um afastamento do movimento.

Simone, assim como Beto, foi integrante do *Spin Force Crew*. Envolveu-se com o universo da dança, fazendo oficinas e apresentações, participando de viagens para encontrar outros jovens ligados ao movimento. Mas, nos anos 2000, afastou-se completamente do movimento. Segundo ela:

Eu parei por causa da minha filha e por causa da minha mãe, na época. Por causa da ferida dela, que ela teve, na perna. E que a gente está aí nesse tratamento até hoje, porque é uma coisa que não tem uma cura.

Simone não nos relatou sua participação em mais nenhuma ação em relação ao movimento, continuou a trabalhar no hospital como faturista, dividindo-se entre os cuidados com a mãe e a filha. Portanto, pelos depoimentos desses três sujeitos, nota-se que as exigências da vida adulta (família, trabalho, sobrevivência), ganharam prioridade em suas vidas e os afastaram do movimento *hip-hop*. Elaborando uma reflexão sobre o contexto atual do movimento, ela nos diz:

Sabe o que é único, fantástico? São memórias. Aquela música que o Thaíde fala: “é um tempo que não volta mais”. Não volta mais. Hoje, o movimento está completamente diferente, não é para pior, né? Vai evoluindo, hoje o pessoal tem até mais informação do que nós tínhamos antes. Porque antes a gente não tinha esse tanto de informação que está aí. O *hip-hop* cresceu muito, né? Cresceu muito, muito. E eu acho que está para vir muita coisa. Porque a gente não via um monte de meninas. Tinha menina sim, né? Mas hoje tem muito mais. Tem muitos outros estilos dentro desse *hip-hop*. O que, antigamente, não tinha. O pessoal, acho que da antiga mesmo, nem vê esses movimentos atuais como *hip-hop*, como dentro do movimento *hip-hop*. Para eles, são outros estilos. Embora o pessoal que faz, fala que está tudo dentro, né?

Diferente dos relatos de Cláudio e Beto, Simone destaca as mutações na cultura *hip-hop* como dinâmicas presentes em qualquer movimento. No que eles percebiam uma descaracterização da essência do movimento, ela destaca “evolução”, como a maior presença feminina nos tempos atuais. Sua fala também apresenta uma dimensão da memória afetiva, a música que ela menciona é “Senhor tempo bom” da dupla Thaíde e Dj Hum, vejamos um trecho:

O tempo foi passando, eu me adaptando  
Aprendendo novas gírias, me malandreado  
Observando a evolução radical de meus irmãos  
Percebi o direito que temos como cidadãos  
De dar importância a situação  
Protestando para que achamos uma solução  
Por isso Black Power permanece vivo  
Só que de um jeito bem mais ofensivo  
Seja dançando break, ou um DJ no *scratch*  
Mesmo fazendo *Graffiti*, ou cantando *RAP*  
(Thaíde, 1996)

A música relata a trajetória da música negra no Brasil na década de 1970, apresentando nomes desse cenário, os estilos de roupas e as festas. E, nesse contexto, surge o *hip-hop* com expressões estéticas, musicais e festas singulares, assim como foram os movimentos Black anos atrás. Simone ressalta também a ideia de uma evolução e transformação do movimento, a partir do aumento de conhecimento e informação. Ela também reforça a ideia do conflito geracional apontado por Cláudio e Beto, especialmente no entendimento do que seria o *hip-hop* original e os novos contornos que o movimento adquiriu após sua popularização. Reconhece que aconteceu um ambiente propício para a ampliação da participação das mulheres no movimento no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Tal percepção é corroborada com a pesquisa realizada por Said (2007) que aponta que “no final dos anos de 1990 começaram a surgir as primeiras mulheres atuantes no movimento” (p. 73). Diríamos que ampliou o número de mulheres participantes no movimento, mas a atuação sempre aconteceu. Seja de forma autônoma ou através de grupos nas linguagens artísticas do movimento.

Já a pesquisa de Borges (2013) aponta para um aumento potencial da participação das mulheres, sobretudo das mulheres negras, após os anos 2000. Para a pesquisadora, esse aumento não significou uma imediata visibilização das ações feitas pelas mulheres, já que muitas dessas ações ainda eram comumente sobrepostas pelas ações dos homens.

Como podemos observar, Cláudio, Beto e Simone atualmente não têm uma relação direta com movimento. Para os três sujeitos, a dimensão do trabalho, a constituição de uma família, a maternidade, ou a sobrevivência financeira foram empecilhos para a continuidade. Em outras palavras, mesmo atuando intensamente no movimento, o *hip-hop* não se constituiu como uma fonte de renda para esses sujeitos, que garantisse que elementos básicos da vida fossem garantidos, portanto, havia uma necessidade concreta de sobrevivência e conseqüentemente de ter que dividir sua ação no movimento com a atuação em um emprego formal. Dessa forma, percebemos que, para esses sujeitos, o *hip-hop* se constituiu como uma cultura juvenil, que foi perdendo sua força na medida do amadurecimento dos/a entrevistados/a.

### 3.1.2 O *hip-hop* é assim...

Dos seis sujeitos entrevistados, três deles continuam desenvolvendo ações relacionadas ao movimento *hip-hop*. Farley no final dos anos 1990 atuava como grafiteiro e *b.boy*. Recebeu um convite de um amigo para atuar no projeto Guernica como oficinairo de *graffiti* no ano de 2000. Até então não tinha atuado profissionalmente no campo das artes, apenas havia ministrado oficinas pontuais. Recém-formado no ensino médio, ele resolveu aceitar o convite. Ao longo da primeira década dos anos 2000, Farley atuou como oficinairo de *graffiti* em programas governamentais nas esferas municipal e estadual. Nesse mesmo período, montou um atelier artístico onde produzia e vendia pinturas, peças de gesso e porcelana. A partir da sua experiência no campo da educação, como oficinairo, em 2010, entrou no ensino superior em uma instituição pública estadual no curso de Pedagogia. Concomitante atuou como interventor artístico na Secretaria de Educação do município. Enquanto cursava a graduação, também ministrava oficinas em projetos e programas. Atualmente, realiza *graffitis* de forma autônoma pela cidade e tem nesse elemento a forma de expressão mais viva no seu dia a dia, em contraponto, distanciou-se da dança. Hoje mantém um estúdio de tatuagem e é professor designado do 5º ano do ensino fundamental em uma escola estadual do Barreiro, ministrando as disciplinas de Português, Matemática, Geografia, História e Ciências.

Douglas, depois de ter participado de alguns grupos culturais (como dissemos: *Scratch Break; New BH City Breaks; Divisão de Apoio; FDP – Filhos da Pátria*). Nos anos 2000, acabou se afastando do movimento. Segundo ele, “entrei para o ostracismo, né? Eu tive pânico. Entrei em depressão e tal e fiquei seis anos no ostracismo total, velho.” E continua:

Eu comecei a fazer o trampo com o Shabê, porque eu acho que foi 2003, 2004 que o Roger [integrante da banda Julgamento] me convidou a escrever a Caos [música] que eles iam gravar um disco. E aí, velho, eu montei o meu computador, porque o meu computador tinha um rato morando dentro do meu computador. Eu tirei as coisas de dentro do meu computador, foi a época em que eu mais ou menos comecei a ter uma ideia com o Shabê: “vamos fazer um grupo e tal, fazer uma dupla”.

Douglas ficou entre 2000 a 2006 afastado das ações do movimento. Segundo ele, afastou-se também de várias coisas da vida, mal saía de casa. Ele aponta ter vivenciado um estado de depressão com pouco desejo no trabalho e em frequentar qualquer espaço social. Esse afastamento foi quebrado momentaneamente por volta de 2004 a partir do convite do Roger Deff para escrever e gravar uma participação em uma música que iria ser lançada em breve. Segundo ele:

*Hip-hop* é que nem Caverna do Dragão,<sup>50</sup> velho. Eu acho que esse tempo que eu fiquei no ostracismo, tomando remédio para baixar a bola, né? Da ansiedade, do pânico e tal, eu acho que o Roger chegou lá e só... ele viu o braseiro, né, velho? Ele viu o braseiro debaixo ali, ó, ele só fez assim com a cinza e eu dei... de novo.

A analogia feita por Douglas corresponde à ideia de que, mesmo não estando ativo durante seu período depressivo, ele ainda se sentia parte do movimento. Interessante observar a força do movimento nesse caso, em um quadro de ansiedade e de síndrome do pânico. A força socializadora do *hip-hop* ganha destaque para uma retomada. Douglas atribui o convite feito por Roger como um marco para iniciar sua reinserção no movimento. Nos versos da música “Caos” escrita por ele e transcrita um trecho a seguir, podemos perceber um pouco de seu contexto:

Trilhei o plano aí maluco, acredita, com nós na frente, ativo o caos e boto pilha, o passo é certo, quem tá certo vinga, não fico quieto, acredito, fervento a química, prospero, e faço a fita, demorou, atrasar o plano é parasita  
 Tô embalado, ladeira abaixo, perseguição já saco, eu escorrego, a vida me faz velhaco, saí da porcaria, maldade tá aí, 24 horas por dia, aprendi a lição que a escola não ensina, bondade de mente aberta, positividade de sobra, junto com conhecimento, vai abrir várias portas, aí, eu tô maluco, mas eu não fumei, não cheirei, não tomei, sem pensar em fracasso,  
 Cansado deste ministério: brancos no céu, pretos no inferno. Revolução de ponta a ponta em todas as classes, tem que ser profi, chega, cola, cresce pra deferir, e tem que ser filho da luta muda a estrutura, acredita no Caos possível cura.

Quebrando a corrente, quebrando a estrutura, caos o levante, loucura  
 Quebrando a corrente, quebrando a estrutura, caos, a possível cura

(Música: CAOS – Julgamento)

O trecho da letra parece refletir um pouco do caos que estava vivendo naquele momento. Muitos elementos colocados, na sua entrevista ele nos disse que “fervendo a química” era uma referência sobre os remédios que estava tomando na época. A letra soa uma revolta pessoal, um desejo de sair de algum lugar, e ao mesmo tempo uma justificativa por “estar maluco”. A letra faz menção sobre sua saída do contexto depressivo, e seu retorno ao movimento. Ele destaca na entrevista que “eu não sei pensar o que eu seria se não fosse o *hip-hop*, do fundo do meu coração, velho. Não sei”. Depois da experiência na composição da música, voltou o desejo de retornar ao *rap*. Um resgate. E, portanto, juntamente com o ex-dançarino e atual MC Shabê, firmou uma parceria que se iniciou em 2006 e deu origem à sua dupla com ele. Segundo Douglas, seu som busca a junção de boas rimas, letras irônicas recheadas de críticas ácidas e bom humor, abordando desde a vivência nos grandes centros urbanos até as relações mais cotidianas. A dupla participa atualmente de diversos shows no

<sup>50</sup> Caverna do Dragão foi um desenho popular nos anos 1980, que relatava a saga de um grupo de jovens que tentavam sair de uma dimensão paralela e retornar para casa, mas nunca conseguiam.

Estado. Também participaram de dois CDs, um chamado *Malucofonia* que foi uma coletânea de artistas do *rap* da cidade, e outra coletânea produzida pela revista inglesa *Songlines*<sup>51</sup> com diferentes artistas. Juntos gravaram o CD *Conglomano*, um disco que trouxe, em suas músicas, referências da dimensão política, do amor, e da cultura pop, buscando conquistar com originalidade e irreverência espaço na cena musical mineira. Além do trabalho como *MC*, Douglas retomou seu trabalho no campo da comunicação visual, atuando com edição de vídeos e fotografia esporadicamente, e de maneira mais efetiva como design gráfico.

Atualmente, Douglas ainda forma dupla com Shabê. Eles estão às vésperas de lançar o DVD *Conglomano*: projeto de comemoração de 10 anos da dupla, gravado em 2017 e com previsão de lançamento em 2018. Mesmo com essa intensa produção musical, a arte ainda não constitui sua principal fonte de renda.

Rafael, como observado anteriormente, teve o *break* e o *graffiti* como expressões dentro do movimento *hip-hop*. A partir delas, na década de 1990, participou de diversos grupos. Segundo ele:

Cara, eu fiz... a gente tinha o nosso grupo de bairro, né? Chamava *Betânia Breakers*. Depois eu criei um grupo lá do meu bairro que chamava *New Breakers*, né, *Novos Breakers*. Depois eu fiz parte da *Spin Force*. Já na *Spin Force*, aí já estabelecido já como *b-boy* da *Spin Force*, já no *graffiti*, eu tinha um grupo junto com o Alan que se chamava *Graffiti e Cia*, que a gente dançava *break* e fazia *graffiti* também, né?

Respaldado pelas experiências nesses grupos, Rafael chega aos anos 2000 atuando profissionalmente como educador, dando oficinas de *graffiti* no projeto Guernica, trajetória muito semelhante à de Farley. A participação nesse projeto o impulsionou a fazer vestibular para Belas Artes. A partir da experiência no Guernica, foi tendo visibilidade na cidade e começou a atuar em diversos projetos e programas, como o *Fica Vivo!*<sup>52</sup> e *Escola Integrada*.<sup>53</sup> Ele também foi contratado por ONGs para desenvolver trabalhos em Belo Horizonte e em outras cidades de Minas Gerais. Atualmente, Rafael ministra oficinas de *graffiti* e *breaking* em seu bairro, Ribeiro de Abreu, pelos programas governamentais *Fica Vivo* (estadual) e *Arte Saúde* (municipal). O seu grupo *Spin Force Crew* ainda está em plena atividade, atuando em

<sup>51</sup> *Songlines* é uma revista feita para um público especializado na área da música, formado principalmente por programadores e produtores de festivais, radialistas, jornalistas, gravadoras, selos, etc. A edição de agosto/setembro (2010) da revista *Songlines* publicou a coletânea realizada pelo Música Minas, a qual contém 20 faixas de artistas mineiros.

<sup>52</sup> Programa *Fica Vivo!* É um programa do governo do estado de Minas Gerais que objetiva controlar e prevenir a ocorrência de homicídios dolosos em áreas com altos índices de criminalidade violenta em Minas Gerais. Oferece cerca de 600 oficinas voltadas para o esporte, a arte e a cultura para jovens de 12 a 24 anos. Fonte: <https://www.ijuci.org.br/acoes/fica-vivo/>.

<sup>53</sup> O Programa *Escola Integrada* é um programa da Prefeitura de Belo Horizonte que tem por objetivo contribuir para a melhoria da qualidade da educação por meio da ampliação da jornada educativa dos estudantes, com ações de formação nas diferentes áreas do conhecimento. Fonte: <http://educacaointegral.org.br>.

diversas frentes dentro do *hip-hop* com *MCs*, *b.boys* e *b.girls*, grafiteiros e *DJs*, produzindo diversas ações coletivas no cenário mineiro. Sobre os projetos futuros, Rafael aponta:

Então, cara. Aí agora, tipo, são muitos projetos pessoais mesmo, saca? Tipo assim, eu já trabalho com *graffiti* e com *hip-hop*. E aí esse ano, assim, pretendo fazer muita coisa pessoal minha mesmo, assim. Tentar aprovar projetos que eu tenho aí escritos aí, que são meus mesmo, de trabalho. Dessa coisa mesmo, de trabalhar com o *hip-hop* mesmo. E é isso, né, cara? Ter retornos mais pessoais, até mesmo por conta da minha família, né?

Rafael, Douglas e Farley seguem desempenhando atividades de trabalho que se relacionam com o universo do *hip-hop*, sejam em atuações coletivas, como Douglas e Rafael, seja individualmente como o Farley. Essas marcas da participação no movimento *hip-hop* se configuram formas de sobrevivência financeira, no caso de Rafael e Farley, que projetaram suas trajetórias profissionais relacionadas diretamente com o campo do *hip-hop*. Já Douglas tem uma relação indireta entre o design e seus aprendizados de *graffiti*. Veremos mais detalhadamente essa discussão em relação aos campos profissionais no próximo tópico.

### 3.2 Repercussões dessa experiência na vida dos sujeitos

Os sujeitos que compõem esta investigação evidenciaram que o *hip-hop* atravessou, de diferentes formas, dimensões que são significativas em suas vidas. Chama a atenção como a atuação dos sujeitos no *hip-hop* extrapolou a dimensão artística, atravessando vivências familiares, relações de amizade, de apropriação do espaço público, entre outras.

Respeitando os limites desta pesquisa, trataremos de forma mais cuidadosa das repercussões da participação no movimento, principalmente em duas dimensões da vida dos sujeitos: escolarização e mundo do trabalho. Nesse sentido, num primeiro momento, nos debruçaremos sobre as diferentes experiências de escolarização, buscando, além de descrever elementos das trajetórias escolares, refletir as possíveis relações com o movimento *hip-hop*. No segundo momento, apresentaremos aspectos das trajetórias profissionais com enfoque naquelas que tiveram experiências intimamente relacionadas ao *hip-hop*.

### 3.2.1 Experiências de escolarização

A seguir, iremos discutir as experiências de escolarização dos sujeitos, de forma a apontar as relações que esses tiveram com o movimento *hip-hop*. Cada sujeito entrevistado apresentou uma trajetória e significados diferentes em relação aos processos de escolarização.

Rafael era um jovem ativo na escola, segundo ele, “era muito tranquilo na escola, estudava mesmo, mas também matava aula”. Ele estudou todo o ensino básico em escola pública. Sua escola no Ensino Médio estava localizada no bairro das Indústrias, em Contagem, bairro próximo de onde morava, na região do Barreiro, em Belo Horizonte. Nesse período, Rafael relata o gosto pelos esportes (vôlei, futebol e basquete), o que o fazia andar por outros bairros para participar dos jogos. Como ele mesmo mencionou na entrevista “circulava muito pelos bairros ali, eu ia pelo Betânia, Salgado Filho, ia muito nesses lugares e numa dessas foi quando eu vi os caras dançando”. Foi justamente nesses deslocamentos pela cidade que conheceu um grupo de jovens treinando *breaking*. A partir desse contato, ele se inseriu no movimento. Segundo ele:

Eu conheci essa galera que também teve uns dois ou três que estudavam na mesma escola que eu, que também treinavam lá no Betânia. Eles moravam perto da minha casa, perto assim, num bairro vizinho, então a gente ficava muito junto. Aí sim a gente começou a se enturmar, a turma do *hip-hop* ali. Acho que foi uma das fases mais bacanas minhas na escola.

A circulação pelos bairros rendeu a ele novos contextos e lugares de sociabilidade, entre eles, o espaço dos treinos. A dimensão de enturmar-se, apontada por ele, reforça a potência das relações entre pares nessa fase da vida, assim como a possibilidade de realização de ações coletivas e de construir visibilidade e reconhecimento. Encontrar, portanto, a turma do *hip-hop* na escola possibilitou a construção de redes, de uma identidade coletiva que Rafael reconhece como um momento singular na sua trajetória escolar. A escola é também espaço de encontro e sociabilidade em torno de expressões das culturas juvenis (Dayrell, 2007).

Em sua juventude, Rafael vivenciou diferentes experiências, transitando entre atividades ligadas ao esporte, à dança e também à pichação. Já no ensino médio, sobre a influência de seu irmão, acabou se engajando no mundo das pichações. Segundo ele, era “uma onda da juventude”:

A molecada toda estava embarcando nessa e eu fui também, fui também querer fazer pichação. Meu irmão conhecia os caras, acabei conhecendo os caras também e “ah, vamos nessa também”. Minha carreira de pichador não durou muito tempo. Na escola mesmo, eu fiz uma pichação na escola. Na época que eu fui pego pichando, ele [diretor] me mandou para a diretoria e falou: “vai lá tomar um café na diretoria”, eu ficava sentado lá tomando café, os meninos: “ah, você está aqui na diretoria”. “Estou, o doutor Domiro [diretor] vai conversar comigo”. Ele chegou e disse

“Rafael, vou ter que chamar sua mãe, você cometeu um ato infracionário aqui dentro da escola, você vai ter que limpar e tal”, e ele conversou comigo super de boa. Tanto que quando minha mãe chegou, ele falou assim: “não é para brigar com o Rafael, eu sei que isso é questão de adolescente e pichação está muito forte e tal, já conversei com ele, ele se propôs a limpar a escola, ajudar aqui dentro da escola, é um menino que tem uma relação muito boa com a escola, não me dá trabalho nenhum, só foi essa vez, se juntou com a turminha e aconteceu. Nossa, chamaram meus pais, minha mãe foi lá e conversou, minha mãe foi [e disse]: “ah, você faz um desenho legal e fica fazendo na parede pra que e tal” e aí depois disso eu parei, falei: “ah, vou fazer isso mais não”.

Nesse episódio, percebemos muita sensibilidade na conduta do diretor da escola diante da pichação. É curioso perceber como o educador reconhece atributos do jovem como estudante e inclusive propõe uma conversa amistosa com a família, a partir do reconhecimento das habilidades de Rafael com as artes visuais. Nem a instituição escolar nem a família tiveram uma postura mais repressiva em relação à pichação no espaço escolar, pelo contrário, puderam perceber outras habilidades do jovem. Já o diretor, além de determinar a limpeza do espaço pichado, fez uma proposta:

Com esse mesmo diretor, ele ficou sabendo que eu estava dentro da cultura *hip hop*, eu falava muito para ele, ele falou assim “então que tal a gente fazer um *graffiti* aqui na quadra?”. Nessa época, não vendia spray para menor e ele comprou o spray e falou: “já tem todos os sprays aí, o dia que você quiser fazer o *graffiti*, fica à vontade”. Fui e fiz. Ele ficou super satisfeito, até hoje que eu vou lá. Ele não é mais diretor da escola, mas ele tem uma relação muito boa com a escola. Ele fala: “você lembra do *graffiti*, tenho foto até hoje”.

A partir do diálogo aberto, proporcionado por uma postura flexível do diretor da escola, Rafael teve a chance de dividir informações sobre a cultura *hip-hop* e contextualizar seus interesses, o que possibilitou uma contraproposta da direção, ofertando-o a possibilidade de produzir um *graffiti* na quadra da escola. Essa ação gerou impactos positivos não só na relação entre o então aluno e a direção da escola, mas também entre outros alunos. O *graffiti* como expressão artística começava a ganhar visibilidade e, portanto, seu reconhecimento enquanto arte ainda não era comum na cidade. A realização de um *graffiti* na escola dá visibilidade para o jovem Rafael e seu potencial como artista e militante do movimento *hip-hop*. Portanto, ter sido o primeiro *graffiti* da escola tornou um fato memorável para o diretor, como dito na citação. Mas também para Rafael, que ainda hoje se lembra desse momento. Ele conquistou uma “moral” na escola que durou bastante tempo, isso certamente reforçou seu lugar na arte, seu reconhecimento por um trabalho na escola potencializou sua trajetória dentro do movimento. Nesse episódio, elementos da socialização no *hip-hop* e da socialização escolar convergem em reconhecimento do sujeito.



Daí em diante, Rafael se envolveu ainda mais com o movimento *hip-hop*, mais especificamente com o *graffiti* e o *break*. Ele reconhece que o intenso envolvimento com o movimento trouxe consequências não somente positivas para sua vivência escolar:

*O hip-hop tem seus prós, mas tem seus contras, já estava envolvido demais e aí perdi um ano, mas foi bom, cara, foi bom, porque eu já sabia que ia tomar bomba. Tomei bomba em uma matéria só, que foi Biologia, mas eu sabia que eu ia tomar bomba, porque eu era muito ruim em Biologia. Eu ficava só desenhando na aula de Biologia, cara, só fazendo graffiti na aula de Biologia, sério. A professora endoidava comigo.*

Mesmo não culpando a participação no movimento como motivo da reprovação na escola, Rafael identifica que, naquele momento, os desenhos eram prioritários em sua vivência.

Estar inserido no *hip-hop* trouxe diversas implicações em sua trajetória, inserindo-o em novos contextos de amizades e também tornando-o parte de uma turma com identidade própria, diferente da maioria dos estudantes da escola. Seu envolvimento com o *hip-hop* trouxe relações significativas para sua vivência escolar e um reconhecimento das suas ações enquanto integrante do movimento. Ainda sobre a escola, Rafael nos diz:

*Nossa, o respeito, eu ganhei... assim, antes não é que não tinha respeito, mas o pessoal, eu era comum, normal, mas depois que eu comecei a dançar e tal e aí eu comecei a ter, a falar mais dentro da escola, aula de História, aula de História e aula de Geografia, primeiro que na aula de Geografia me procurava para desenhar, os mapas era eu quem desenhava os mapas, fazia capa de trabalho e tal, e aula de História, eu me dava super bem, me dava super bem, porque já estava meio que essa coisa de saber o que era o hip-hop, isso deu uma fonte de conhecimento muito grande, porque a gente queria estudar e saber tudo que era relação sobre os negros, sobre o hip-hop, como que era Nova Iorque, Brasil também, a história do Brasil. Então, enriqueceu pra caramba, então, me dava super bem, minhas maiores notas eram em História. Então, aí, por exemplo, apresentação de escola tinha muito disso de questão de teatro, da gente fazer até mesmo, por exemplo, na matéria Matemática, a gente fazia teatro, então me dava super bem, porque já era desinibido, falava mais, já estava acostumado a falar em público, então dava super bem. Todo mundo me procurava, então, tinha um respeito muito grande.*

A dimensão do respeito está intrinsicamente ligada ao reconhecimento das suas ações culturais no *hip-hop*. É importante lembrar que estamos tratando de um jovem negro, que precisava lidar com diversos estigmas sociais, especialmente dentro da escola, instituição que tende a valorizar a meritocracia, focando apenas no desempenho escolar em detrimento dos diversos contextos sociais nos quais os estudantes estão inseridos, assim como seus saberes. Nesse sentido, o respeito, advindo das habilidades experienciadas e desenvolvidas no *hip-hop* e vivenciadas na escola, tornou-se condição para a construção de uma identidade positiva. Rafael narrou muitas relações entre os aprendizados no *hip-hop* e suas vivências escolares exitosas, como, por exemplo, na construção de sentidos para o currículo escolar de História quando articulado com conhecimentos do *hip-hop*.

O *hip-hop* configurou-se como espaço de descoberta e aprendizagem de habilidades básicas valorizadas pela escola. A desinibição e o poder de fala são atributos importantes na vida social e escolar, aprendidos a partir do estímulo e experiência. Podemos perceber que, para Rafael, tais habilidades foram construídas justamente nessa relação com o movimento. Rafael também faz associações entre os desenhos que aprendeu para a prática do *graffiti* e os desenhos feitos para a escola (mapa e capas de trabalhos). Vemos aqui de forma explícita as repercussões do movimento *hip-hop* na vida escolar de Rafael.

Em sua trajetória, estudar em uma escola que se mostrava aberta à realização de ações culturais e estabelecia um campo de diálogo com os jovens foi importante para que ele se mantivesse naquele espaço. Diante de situações conflituosas, como a que foi pego pichando, ao invés de ter sido expulso, foi convidado a realizar um *graffiti* naquele espaço.

Rafael concluiu o ensino médio no final do ano 2000. E, poucos anos depois, foi aprovado para o curso de Belas Artes na escola Guignard da Universidade Estadual de Minas Gerais, em 2003. Segundo ele, “eu não queria fazer Belas Artes, para você ter ideia. Eu queria fazer Publicidade. Não queria fazer Belas Artes de jeito nenhum”, mesmo estando inserido dentro do campo das artes, não via nesse curso uma possibilidade de inserção profissional. A escolha pelo curso foi provocada a partir da relação de trabalho que começava a desenvolver:

Trabalhando com *graffiti*, convivendo com vários artistas plásticos, né? Porque os nossos coordenadores eram todos artistas plásticos e psicólogos. E aí, tipo assim, acabou que eles incentivaram: “não, faz Belas Artes, vai ser bom e tal”. A Fernanda [coordenadora] também falando muito com a gente e tal dessa coisa das Belas Artes, aí surgiu o interesse.

Rafael, portanto, buscou articular sua experiência no *hip-hop* com sua possibilidade concreta de trabalho. Na mesma época do vestibular, ele havia sido recém-contratado para atuar como educador no projeto Guernica, e sua inserção na academia tinha relação direta com uma possibilidade de ampliação de seus conhecimentos. Entretanto, acabou trancando sua matrícula nos semestres iniciais. Rafael explica:

O trabalho estava acumulando e eu não estava só trabalhando no Guernica, eu tinha outros trabalhos também, né? Eu estava começando nesse meio de dar oficina e tal, porque eu já estava dando oficina no Guernica, então, surgiam muitos convites e tal. E lá dentro do Guernica a gente fazia muito curso, a gente fazia curso para caramba, cara. E aí, tipo assim, muitas vezes a gente tinha que deixar de fazer algumas coisas por causa disso. Mas aí eu estava te falando que teve esse acúmulo e aí, infelizmente, eu tive que parar, né, cara? Trancar a matrícula na faculdade, porque era muita coisa.

Rafael foi o primeiro da sua família a ingressar no ensino superior. Oriundo de família pobre, a disputa entre estudar e trabalhar sempre foi uma questão. Porém, o trabalho sobressaiu como necessidade, especialmente num contexto em que estava ingressando no universo das

oficinas de artes. Diante das poucas possibilidades em se manter como estudante, trancou a faculdade para minimizar os acúmulos de funções em sua vida. Mesmo ele nos apontando que o motivo do trancamento foi o “acúmulo” de ações, na entrevista, podemos perceber outros desafios colocados a ele para cursar o nível superior, tais como o próprio sentido que o curso estava fazendo em sua vida, a dificuldade no dia a dia da faculdade, com textos, conceitos e dinâmicas da própria universidade. Tradicionalmente, o curso de Belas Artes é composto por alunos brancos e de classe média, com uma realidade diferente da dele, tanto em aspectos econômicos como culturais. Rafael muitas vezes era o contraponto desses outros sujeitos, era negro, pobre e trazia no seu currículo uma vasta experiência e conhecimento acumulado ao longo de seus anos no *hip-hop*, mas era pouco reconhecido dentro da universidade. Nesse sentido, podemos inferir a hipótese de que o trancamento foi motivado tanto por esse acúmulo de funções quanto por questões como o alto custo com materiais e a necessidade de lidar com questões identitárias.

Atualmente, Rafael reflete sobre a possibilidade de retornar à academia, entretanto, não mais para o curso de Belas Artes, pensa em fazer cursos, como Ciências Sociais ou Psicologia. Segundo ele, esses cursos poderiam contribuir para sua trajetória profissional. De toda forma, a partir dessas projeções de futuro, ainda é possível perceber, em sua narrativa, dilemas entre trabalho e escolarização em sua vida:

Se eu volto a estudar eu tenho que abandonar todos os meus trabalhos. Hoje eu estou trabalhando no *Arte e Saúde* e no *Fica Vivo!*. Como é que eu vou... tipo assim, aí são, por exemplo, no *Arte e Saúde* eu trabalho a semana inteira, né, de manhã. De manhã e alguns dias à tarde. E no *Fica Vivo!* é à noite. E ainda tem oficina do *Fica Vivo!* à tarde também. Que horas que eu vou estudar?

A rotina diária de trabalho é um dos motivos que inviabiliza o retorno aos estudos, a inserção em dois programas e a necessidade de se manter e contribuir na manutenção da família o faz pensar duas vezes em abrir mão do trabalho.

As narrativas de Beto sobre as relações entre escolarização e *hip-hop* têm algumas semelhanças com as apresentadas por Rafael. É importante ressaltar que, assim como Rafael, Beto também concluiu o ensino médio, porém, sua trajetória foi mais conturbada e menos linear do que a de Rafael. Segundo ele, as constantes greves escolares e a demanda por treinos no *hip-hop* o fizeram abandonar a escola algumas vezes. Nesse sentido, Beto terminou o ensino médio após seis anos, o dobro do esperado para essa etapa de ensino. Percebemos que Beto sente pela escola algo que Sposito (1993) chama de “ceticismo frente aos possíveis benefícios resultantes da escolaridade” (p. 166). A escola fazia pouco sentido, o que resultava em uma relação frágil com a instituição. Sposito ressalta:

A relação intermitente com a escola (Madeira, 1986), caracterizada pela exclusão definitiva precoce ou por um eterno retorno que não significa necessariamente frequência efetiva às aulas ou continuidade nos vários níveis da escolaridade. (Sposito, 1993, p. 166).

Não podemos dizer necessariamente que o *hip-hop* se interpôs em relação à escola, mas podemos compreender que sua relação e sua dedicação ao movimento, em alguma medida, impactou seu desempenho escolar, seja positivamente, aguçando um posicionamento mais crítico em relação a determinados temas, seja de forma negativa, quando ele nos diz que “até levava o rádio para a sala, ouvia a música e tal”. Conforme apontamos no capítulo 2, os treinos ganham uma centralidade na atuação dele enquanto *b.boy* do movimento. Ele relata que, nos momentos em que a escola estava em greve, os treinos eram ainda mais intensificados, principalmente nos horários das aulas e na ausência de qualquer trabalho para ser feito em casa. Com o fim das greves, ele diz que se sentia desestimulado a voltar aos estudos, e acabava abandonando a escola. Além disso, as condições precárias da escola pública, que se expressam nesse caso, por exemplo, na baixa remuneração docente e greve dos docentes, são dimensões relevantes na evasão escolar. Sem contar outros aspectos dessa fase da juventude: a falta de estímulo e sentidos da escola ou o acúmulo de trabalho podem ter ocasionado os afastamentos. Entretanto, a relação escola e *hip-hop* permaneceu presente, conforme ele anuncia:

Aí que depois, quando eu comecei a mexer com negócio de *hip-hop*, comecei a dançar e tal, aí que eu fui ver sempre que o professor estava falando alguma coisa que eu não concordava, ou que eu achava que não estava [correto], que eu não concordava com o que ele estava falando, eu questionava. Eu sempre perguntava. Falava: “professor, isso aí, não. Isso é... mas e aí?”, “mas era assim, assim, assim e tal, tal”. Entendeu? Mas é, mas era bom. Minhas relações eram tranquilas.

Como podemos perceber, sua inserção no *hip-hop* contribuiu para que Beto desenvolvesse um pensamento mais crítico em relação ao conteúdo ministrado na escola, sobretudo em torno de determinadas temáticas caras ao movimento, como as discussões sobre desigualdades, a construção da identidade negra, a violência, entre outras. Tais discussões são frutos dos processos de socialização do movimento, que estimulava uma aprendizagem coletiva, advinda das relações, possibilitando acessar um conhecimento de forma diferente e que, em muitas vezes, conflitava com os conhecimentos ensinados na escola. Segundo Beto:

Aí eu pegava e tinha coisa que eu não concordava [na escola]. Aí eu sempre questionava. Entendeu? Mas deu para eu aprender bastante coisa com o *hip-hop*. Muita coisa mesmo. Até hoje, né? Muita coisa.

Esse espaço de questionamento reverberava no seu processo escolar e mesmo em um reconhecimento positivo em sala de aula, como alguém que tinha algo a contribuir com aquele

espaço. Beto relatou alguns aprendizados no *hip-hop*, podemos destacar alguns, como a disciplina para buscar novos conhecimentos e o aprendizado em relação à história dos negros, que são pontos que ele elenca como aprendizado dentro do movimento. Assim, é importante pensar que um jovem negro inserido em uma cultura como a do *hip-hop*, expressão estigmatizada por muitos, de alguma forma participava ativamente das aulas, expondo posições críticas. Beto indica:

Aí depois passou um tempo e eu comecei [a se envolver com o *hip-hop*], que eu fui aprendendo, fui sabendo o que realmente era a cultura *hip-hop*, aí eu peguei e comecei a mostrar para as pessoas, para os alunos [colegas de escola], comecei a divulgar melhor, explicar melhor o que era, o pessoal perguntava: “ah, mas é isso? Por que isso? Por causa disso”. Eu falava: “pô, isso tem relação com os negros”.

Beto foi um dos que buscou conhecer a fundo o movimento, sua origem e suas questões sociais, porém entendia que era preciso que outras pessoas também reconhecessem o movimento. Beto, com base na sua própria relação com o movimento, sentia a necessidade de divulgá-lo dentro da escola. Podemos perceber esse movimento de “mostrar” como um processo que foi significativo para ele. Naquele momento, mais do que divulgar as linguagens artísticas do movimento, era relevante a possibilidade de compartilhar no ambiente escolar os conhecimentos que estava adquirindo na sua relação com o *hip-hop*. Nesse sentido, Beto demonstra a construção de um conhecimento que articulava a escola e o *hip-hop*. Ele relata:

Aí que eu peguei e passei a explicar e tirar, às vezes tirava até dúvida. Às vezes até eu tinha dúvida do que o professor estava falando, professor de história, principalmente, eu lembro dele até hoje. Quer dizer, ele falava do negro isso, o negro aquilo. Eu falava: “não, professor, o negro não é isso, não. O negro era assim, assim, assim. Isso aí foram os capitães do mato, o pessoal do...”, aqueles caras lá do... tem tanto tempo que esqueci até o nome.

Beto foi reforçando seu lugar em sala de aula enquanto um sujeito que participava de forma efetiva, contribuindo com suas provocações ou dúvidas a partir dos elementos que aprendia na socialização junto ao *hip-hop*. Em suas narrativas, os debates na escola giravam em torno, principalmente, das discussões sobre as relações raciais, tema que estava presente em suas pesquisas no movimento e era importante na construção de sua identidade negra. Suas falas explicitam como a discussão racial era repassada em sala de aula sem grandes problematizações.

O *hip-hop* foi tomando cada vez mais importância na sua relação com a escola. Quando perguntado sobre sua postura em relação às atividades escolares, ele nos responde que sempre que “dava para encaixar o *hip-hop* no meio, a dança em si, eu sempre estava fazendo”. Seu ativismo dentro da escola reverberou em uma possibilidade concreta de usar o espaço físico como um lugar para os treinos. O espaço escolar foi ocupado principalmente nos finais de

semana por ele e seu grupo, em uma relação que durou muitos anos. A partir dos treinos e da relação positiva com a instituição, Beto reconhece sua visibilidade e reconhecimento:

Na escola que a gente dançava, os meninos ficavam doidos, eles pediam autógrafo. Pediam autógrafo... depois que você dança, os meninos davam atenção para você, eles entendiam o que você estava querendo passar. Entendeu?

A escola se tornou um palco para suas ações. A experiência de dançar na escola revelava um reconhecimento da sua ação naquele espaço, de modo que Beto foi trilhando outra relação com o espaço escolar, em que se tornou protagonista da própria ação cultural. Ele ganhou atenção dos/as outros/as jovens por causa da dança e aproveitava esse momento para dividir as reflexões políticas que estava tendo no movimento. Questões sobre desigualdade social, sobre o racismo presente na sociedade, e sobre a potencialidade das juventudes da periferia. Para ele, era a possibilidade de difundir o movimento *hip-hop* para além das suas linguagens artísticas em outros ambientes.

Percebemos, nas experiências narradas por Rafael e Beto, relações estreitas entre as vivências escolares e o movimento *hip-hop*. Enquanto estudantes, ambos tiveram a oportunidade e vivenciaram de forma mais intensa o *hip-hop* dentro da escola. Diante dessas experiências, fica aparente a construção de uma identidade cultural que foi impressa nessa relação, constituindo espaços de sociabilidades importantes para eles enquanto agentes culturais e alunos, mas também para a escola que ganhava com ações fomentadas por eles.

Nesse sentido, notamos a aquisição de certo capital a partir das suas experiências no *hip-hop*. Ou seja, percebemos a configuração de um campo de habilidades artísticas, comunicativas, cognitivas e críticas que foram sendo aprendidas nos espaços de socialização do movimento. É interessante perceber como o movimento viabilizou recursos importantes para as trajetórias escolares desses dois sujeitos. Eles destacaram a capacidade de interação e questionamento em determinadas aulas a partir dos estudos que vinham fazendo no *hip-hop*. A capacidade de articular ideias e desenvolver argumentos são exemplos de recursos que foram sendo estimulados pelo contato com o movimento. Outro dado que marca as experiências escolares foi a capacidade de questionar, principalmente nas aulas de História e Geografia. Os sujeitos explicitaram que se sentiam provocados, sobretudo a respeito dos conteúdos que tratavam das temáticas raciais. Parece-nos que Rafael e Beto encontravam, nas experiências do universo *hip-hop*, suportes para estabelecer contrapontos ao currículo escolar.

Por outro lado, percebemos o potencial da escola quando reconhece e valoriza o saber dos jovens, potencializando a relação com o conhecimento. A instituição escolar, mesmo que em situações pontuais, foi suporte para a realização de atividades desenvolvidas por eles,

contribuindo no fornecimento de tintas spray, no caso do Rafael, e na cessão do espaço para os treinos, no caso do Beto. Tais práticas foram significativas e marcantes para as suas trajetórias. O movimento configurou-se como um campo educativo e de interlocução com a instituição escolar.

Dito isso, é importante mencionar aquilo que os dois entrevistados apontam como dimensão do seu reconhecimento com a escola, ou seja, na medida em que os colegas e os professores legitimam suas ações, eles parecem reforçar uma identidade positiva de si, para si e para os outros. Lembrando a narrativa de Beto sobre a experiência de se apresentar na escola – em que ele se reconhece enquanto um ator ativo dentro daquele espaço, sendo inclusive procurado por outros alunos que pediam autógrafos –, e a história de quando Rafael faz uso das habilidades adquiridas no movimento, usando-as em sala de aula – ou mesmo quando sua arte do *graffiti* e da dança são legitimadas naquele espaço –, concluímos que esses fatos parecem contribuir para a elaboração de uma identidade positiva, de um autorreconhecimento sobre a própria capacidade criativa. Tais situações reforçam o que Axel Honneth (2003) afirma sobre a “ideia de que a identidade dos indivíduos é construída por meio do reconhecimento intersubjetivo, através do qual os sujeitos garantem a plena realização das suas capacidades e uma relação positiva consigo mesmos” (p. 3).

Cláudio foi outro dos entrevistados que relatou sobre suas relações entre o movimento *hip-hop* e a escola. Assim como Rafael e Beto, ele concluiu o Ensino Médio. Sobre sua trajetória escolar ele avalia:

Eu avalio como uma trajetória [escolar] boa, cara. Assim, eu acho que eu era um aluno relativamente exemplar, fraga? Eu nunca, nunca tomei expulsão, advertência, nunca houve isso, entendeu? Para você ter noção, cara, o tanto que eu gostava, assim, eu me lembro, da minha trajetória toda, eu lembro de uma vez só que eu matei aula. Uma vez só. Mesmo assim a gente matou aula nas dependências da escola, nem foi assim... entendeu? Então, assim, eu gostava mesmo de estar ali, eu gostava dessa coisa... dessa interação mesmo, cara, até com os professores mesmo. Gostava de estar interagindo, gostava dessa coisa, sabe?

Cláudio evidencia uma relação sem conflitos com a escola, sua percepção aponta que cumpria as regras estabelecidas, além da escola constituir uma referência positiva de sociabilidade. A partir dessa relação, ele também desenvolveu ações culturais dentro da escola, conforme conta:

Cara, graças a Deus, eu tinha uma boa relação e eu lembro que na escola tinha um negócio muito legal, já estava já no *hip-hop*... cara, eu lembro que eu tive uma iniciativa dentro da escola, que foi a iniciativa de fazer um *fanzine* dentro da escola, tipo um jornalzinho dentro da escola. A gente fez esse jornalzinho, era jornal dos formandos e eu estava à frente desse projeto lá na escola, foi muito legal, deu uma movimentada na escola, né? Porque, assim, graças a Deus, eu era relativamente popular na escola, essa coisa de ser *rapper* e tal, essa pegada.

Cláudio, era um aluno ativo na escola, construindo uma boa relação entre alunos, professores e direção, promoveu várias ações, entre elas, a elaboração de um *fanzine*, a temática era relacionada a assuntos gerais da própria escola. Chama nossa atenção o uso dessa forma de expressão que era comum em grupos do universo *hip-hop*. Sobre essa visibilidade dentro da escola, Cláudio reforça:

(...) cara, eu acho que por essa questão aí do *rap*, eu já tinha envolvido essa questão do *rap*, né? Uma série de coisas. Eu tive uma época que eu fazia uns *graffitis* também, mas, assim, no papel. Ah, cara, acho que mais por causa disso mesmo. E eu também sempre fui muito comunicativo, sempre muito extrovertido, assim.

Cláudio não desenvolveu nenhuma ação específica do movimento no interior da escola, mas reconhece que o *rap* influenciou em uma imagem positiva dele no espaço escolar. A escola foi algo central para ele, não só pelos conteúdos ministrados, mas também por outras possibilidades. Segundo ele, “para mim era, na moral, um grande lazer, cara”. Suas memórias sobre o tempo escolar revelam efeitos positivos da escola para jovens alunos, principalmente pela possibilidade de encontro entre pares e pela socialização (Dayrell, 2007).

Cláudio ressalta contribuições que o *hip-hop* teve na sua jornada escolar. Ele destaca: “acredito que [o *hip-hop*] ajudava sim. Sobretudo nessa questão, sei lá, de escrita, né? Esse tipo de situação”. Como Cláudio estava mais ligado ao *rap*, a escrita se tornava fundamental, e aprender a escrever se tornou importante, um aspecto que reverbera na sua trajetória escolar. De acordo com ele:

Cara, que eu lembre, eu já escrevia [*rap*] já. Mas eu sempre gostei de escrever, de desenho, entendeu? Igual eu falei dessa época da escola mesmo, que eu lembro que eu fazia uns *graffitis*, pegava o caderno da galera, fazia tipo uns *graffitis*, sabe?

A poesia é a base do *rap*, por isso Cláudio reforça a sua escrita poética.

Assim, tomando gosto pela escrita mesmo, sabe? Eu lembro que teve uma época na minha vida, eu tinha... sei lá, uns 17, 18 anos, cara, eu comecei a escrever até poema, você acredita, cara?

Cláudio terminou o ensino médio, mas não continuou seus estudos. Segundo ele,

Porque depois do terceiro ano ali, eu não tive mais incentivo também da minha família, fraga? De falar: “vai, vai, vai, pa, pa, pa”. A visão que a gente tinha, que eu tinha, que eu me lembro, assim, que era passada para mim, é que, por exemplo, dali para a frente, vamos supor, a faculdade, [o próximo passo], era uma coisa que é só para rico, entendeu? É uma coisa que para a gente não era acessível, entendeu o raciocínio?

Ele atribuiu a uma falta de incentivo familiar e a falta de uma visão estratégica dele em permanecer. Mas sabemos que, para um jovem negro, acessar a universidade na década de 1990 era algo bastante distante, não estava presente no seu horizonte de possibilidades,



muito menos no da sua família. Na década de 1990 apenas 4,2%<sup>54</sup> da população negra brasileira possuíam o ensino superior. A ausência de possibilidade de seguir com os estudos era uma realidade na vida dos jovens negros, por isso nem chegavam a alimentar a ideia de fazer um curso superior, muitos eram desestimulados ainda no ensino médio. Além disso, o conflito concreto entre estudar e trabalhar era uma realidade comum aos entrevistados.

Rafael, Beto e Cláudio vivenciaram o *hip-hop* dentro da escola, Rafael e Beto de forma mais intensa e, em certa medida, com o apoio institucional. Já Cláudio com relações menos diretas. Sabe-se que essa não é a realidade da maioria dos jovens, principalmente na década de 1990, quando as culturas juvenis, principalmente as originadas nas camadas populares, não eram reconhecidas socialmente, muito menos na escola. Mas percebemos como a articulação, mínima que foi, entre a escola e essa expressão das culturas juvenis foi relevante para esses jovens. Na medida em que eles ampliaram suas interações com o *hip-hop*, também amplificaram seus posicionamentos dentro do ambiente escolar. Essa inserção contribuiu para que os três construíssem um envolvimento maior com a escola. Ao mesmo tempo, a instituição, considerando o seu potencial, contribuiu muito pouco para o desenvolvimento desses sujeitos no movimento. Mesmo com o reconhecimento da atuação deles, estabeleceu pouco diálogo entre a realidade dos jovens e o universo escolar. Mas é preciso colocar em questão o destaque que a escola dá à cultura e à história dos jovens em suas ações cotidianas. É importante levar em conta que, para alguns jovens, as atividades artísticas ganham centralidade em suas vidas, e muitos aderem a essas atividades como um “estilo de vida”, buscando, a todo momento, estabelecer relações entre os espaços socializadores. As experiências apresentadas aqui nos mostram que é possível, a partir do reconhecimento das expressões culturais trazidas pelos jovens, uma aproximação entre eles e a cultura escolar.

Já Farley descreve que seu percurso escolar foi interrompido após seis reprovações no ensino fundamental, o que o levou a abandonar a escola na 6ª série, ele alega que essas repetições se deram por diversos motivos, passando por duas escolas ao longo desses anos. Na entrevista, nos contou uma conversa que teve com um amigo justamente sobre a relação com a escola:

"Você não colocou como prioridade na sua vida" [fala do amigo]. E aí eu comecei a entender. Aí eu passei assim: “não”, sabe quando você passa o tempo, pensa e depois de duas semanas você pensa: “filho da puta, esse cara estava certo. Eu não coloquei isso mesmo como prioridade na minha vida”. Sabe, você dá um *insight* só depois.

---

<sup>54</sup> Este dado se refere à soma da população preta e parda, que possuía o ensino superior na década de 1990. Fonte: Censos demográficos apud BELTRÃO; TEIXEIRA (2004, p.18, tabela 7 e 8).

Nesse depoimento, ele reflete sobre como a fala do amigo repercutiu em sua vida. Ainda percebemos como uma realidade frequente o abandono da escola pelos jovens, por diversos motivos. Alguns retornam, porque o mercado de trabalho cria exigências e o jovem, em busca de sobrevivência, acaba retornando para “facilitar” seu ingresso no mundo do trabalho. Em seu depoimento, ele revela uma responsabilização pessoal do “fracasso escolar”, entretanto sabemos que parte da juventude brasileira é na verdade excluída da escola, como aponta Dayrell,

Aquela [juventude] que de alguma forma foi excluída antes de concluir o ensino básico, parece que a experiência escolar pouco contribuiu e contribui na construção da sua condição juvenil, a não ser pelas lembranças negativas ou, o que é também comum, pela sensação de incapacidade, atribuindo a si mesmos a “culpa” pelo fracasso escolar, com um sentimento que vai minando a autoestima. Esses jovens já vivem sua juventude marcados pelo signo de uma inclusão social subalterna, enfrentando as dificuldades de quem está no mercado de trabalho sem as certificações exigidas. (Dayrell, 2007).

Em sua juventude, Farley compartilhava seu cotidiano com os estudos e trabalhos informais. O seu retorno aos estudos se deu pela suplência<sup>55</sup> já com 18 anos de idade. Nesse momento, o trabalho parece dar sentido para retomar a escolarização: “até minha carreira depende disso também e tinha que pôr como prioridade, já estava no finalzinho (...), você tinha que pegar aquele papel, que era o comprovante do segundo grau [ensino médio], você tinha que trazer o comprovante”. Estimulado por sua experiência em programas educativos, nos quais atuava como formador ligado às artes do *hip-hop*, mais especificamente ao *graffiti*, ele retomou os estudos. Terminado o ensino médio, ele continuou os estudos, prestando vestibular para o curso de Pedagogia em uma faculdade estadual localizada na região metropolitana de Belo Horizonte, na cidade de Ibirité. Sobre esse momento ele reflete:

De lá eu já entrei com uma coisa muito legal que era a minha bagagem como oficinairo, como artista e tal. E aí eu dava até aula de artes aqui [escola na região do Barreiro], até que não deu mais porque chegou um professor regente<sup>56</sup> e tal.

Farley tem consciência de que a sua atuação no universo do *hip-hop* teve contribuições na sua trajetória no curso superior. A partir da sua inserção no curso de Pedagogia ele também

---

<sup>55</sup> Uma modalidade de atendimento semipresencial a demandas educacionais de jovens e adultos, que tinha como objetivo norteador atender as pessoas que não eram atingidas pela escolarização regular, permitindo o prosseguimento de estudos.

<sup>56</sup> O papel do professor regente é exercer a docência na educação básica, em unidade escolar, responsabilizando-se pela Regência de turmas ou por aulas, pela orientação de aprendizagem na educação de jovens e adultos, pela substituição eventual de docente, pelo ensino do uso da biblioteca, pela docência em laboratório de ensino, em sala de recursos didáticos e em oficina pedagógica, por atividades artísticas de conjunto e acompanhamento musical nos Conservatórios Estaduais de Música e pela recuperação de aluno com deficiência de aprendizagem. Fonte: Lei Estadual - MG 15.293/2004.

começou a ministrar aulas de Artes em uma escola de ensino fundamental do bairro, já visando à possibilidade de também se inserir como professor naquela escola.

Os outros entrevistados, Douglas e Simone, trazem outras narrativas em relação aos seus processos de escolarização. Douglas não chegou a frequentar a escola regular e o *hip-hop* ao mesmo tempo, já que parou de estudar aos 13 anos, na 6ª série. A partir daí, não retornou à escola regular, mas participou de cursos livres na área do design gráfico, mobilizado pela experiência que vivenciou com o *graffiti* dentro do movimento. Ele destaca o seu descontentamento com o sistema escolar e justifica que o não retorno se deu a partir de suas reflexões sobre o que é ensinado em relação a questões históricas, políticas e sociais, questões essas diferentes das que ele percebia em sua realidade. Douglas chamou esse seu movimento de abandono como “um dos primeiros reconhecimentos da sua subversividade” a partir das análises empíricas das desigualdades sociais às quais estava sujeito. Portanto, ao refletir sobre um possível retorno à escolarização, ele alega:

Cara, para mim, assim... vai ser um arrasto para mim, sabe? Você ver a pessoa falar um negócio assim e aí, pô, já discuti com professor, cara. Saca? Não pela metodologia, porque ela era obrigada a me ensinar aquilo. E eu falar assim: “não, mas isso aqui não está legal, isso aí não..., mas não foi assim. Não é possível que dentro da história, que aconteceu um monte de coisa, só está um resumo disso aí. Não pode. Não dá para ser só isso”.

Entretanto, reconhece que, na nossa sociedade, a certificação é muito valorizada:

E aí tem essa coisa, porque você é preto, as pessoas te botam menos crédito ainda. Eu já ouvi um cara que me contratou falar comigo que ele não tinha condição de me pagar o mesmo tanto da outra pessoa pura e simplesmente porque eu não tinha diploma, mas eu exercia a mesma coisa que a pessoa e em alguns momentos eu até ensinei.

Douglas nos relata um desânimo em voltar a estudar, principalmente por uma indisposição nos possíveis conflitos que geraria em sala de aula. Sabemos que a vida vai tomando novos rumos e, em seu caso, pode ser influenciado pela idade e por já estar inserido em uma carreira profissional como designer. Sua experiência lhe deu a oportunidade de montar um portfólio, o que tem possibilitado, segundo ele, apresentá-lo para possíveis contratantes. Douglas reconhece que a ausência do diploma é uma estratégia usada para a distinção salarial. Ainda assim não se sente estimulado a retornar aos estudos. Nessa passagem, reforça o peso que o diploma ganhou para o mercado de trabalho. Como aponta Bernard Charlot (2013), a partir dos anos 1970, em um modelo desenvolvimentista do

Estado,<sup>57</sup> a ligação entre trabalho e educação é realizada pelo diploma – ou pela ausência dele. Nesse modelo de sociedade, de escola e de articulação entre trabalho e educação, a relação com o saber e com a escola foi profundamente alterada: no mundo inteiro se tornou evidente, nas representações dos alunos, dos pais, dos jornalistas, dos políticos etc., que se vai à escola para se “ter um bom emprego mais tarde”, com mentes valorizando mais o diploma do que o próprio conhecimento – o que aumenta o risco de que seja uma sociedade da informação mais do que uma sociedade do saber. A educação, na verdade, o diploma, torna-se uma condição para trabalhar ou, como percebemos no caso de Douglas, um critério para piores remunerações.

Já Simone terminou o ensino médio, mas parece que a experiência escolar significou muito pouco para ela, já que ela não teceu maiores comentários sobre a mesma. De forma semelhante a Douglas, a trajetória na escola básica de Farley parece-nos que não se configurou como uma dimensão marcante para ele. Entretanto, ao constatar o retorno de Farley para os estudos e sua continuidade no ensino superior, percebemos que, na graduação, ele faz mais conexões com o movimento, devido ao fato de já estar inserido no trabalho com oficinas artísticas. Por isso, o curso de Pedagogia ganha um sentido bastante singular. Sua experiência com as aulas ministradas nessas oficinas trava diálogo direto com o seu campo acadêmico e vice-versa.

Percebemos, pelos depoimentos, uma realidade de escola distante dos jovens e que teve pouco significado em suas trajetórias. Para muitos, a manutenção dos estudos no ensino básico ou o retorno se deu a partir de uma pressão (social e familiar) da obtenção do diploma. Talvez por isso, em suas narrativas, a escola tenha aparecido de forma moderada em suas falas.

É importante ressaltar que as entrevistas privilegiaram narrativas sobre as memórias escolares dos sujeitos quando jovens. Em outras palavras, olhar para o passado implicou uma reflexão sobre essa trajetória a partir do presente. Todavia, sabemos que, para uma realidade de jovens negros e negras das periferias, as oportunidades e mesmo o imaginário em relação aos estudos podem ser diferentes, tendo em vista, por exemplo, a inexistência de política de inclusão no ensino superior, fazendo com que o estímulo/desejo/possibilidade de continuar os estudos fossem bastante incipientes. Outro fator está relacionado à própria família, ou seja, as famílias alimentavam, por questões objetivas, a inserção no mercado de trabalho. É fato que

---

<sup>57</sup> Estado Desenvolvimentista é a elaboração conceitual do autor para esquematizar, no decorrer da História moderna os sistemas escolares contemporâneos. No estado desenvolvimentista, a escola teria uma missão: contribuir para o desenvolvimento econômico do país. Para saber mais, ver Charlot, 2013.

os sujeitos estudaram mais do que seus pais, reproduzindo uma tendência já apontada em diversas pesquisas educacionais.

Levando em conta a atuação da escola no caso de Rafael, Beto e Cláudio, as referências positivas decorreram do trabalho da direção e de professores, um trabalho pessoal desses profissionais, possibilitando um diálogo maior entre as atividades extraescolares e o universo da escola. No caso de Simone e Farley, parece-nos que suas escolas tiveram pouca ou nenhuma abertura para estabelecer qualquer relação entre as atividades realizadas fora da escola e as atividades intraescolares.

### **3.2.2 Percurso profissional**

Conforme viemos apontando, o movimento *hip-hop*, no final dos anos 1990, estava em transformação na direção de uma ação mais coletiva e politizada. A ampliação de espaços socializadores do movimento alicerçava sua atuação na capital mineira, que começou a estimular os sujeitos da pesquisa a vislumbrarem alguma possibilidade de sobrevivência ancorados nas linguagens do movimento.

O *hip-hop* foi ampliando seu público em Minas Gerais nos anos 1990 e 2000. Parece-nos que o *hip-hop*, enquanto uma possibilidade profissional, era quase inexistente no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. Esse panorama foi mudando na medida em que determinados artistas alcançaram visibilidade nacional dentro do movimento, gerando ali uma esperança de um dia poder sobreviver do *hip-hop*. Assim, sobreviver financeiramente a partir de atividades ligadas às linguagens artísticas da cultura *hip-hop* tornou-se não uma possibilidade, mas ao menos um sonho. Ou seja, para jovens negros da periferia, as artes e a cultura não se constituíam, sobretudo no início dos anos 1990, como uma possibilidade de atuação profissional. As oficinas educativas de arte e cultura – hoje tão presentes em diferentes programas e projetos do poder público ou de ONGs – eram praticamente inexistentes. Grupos, como Racionais, Thaíde e DJ Hum e GOG, vindos principalmente de São Paulo e Brasília, eram os exemplos que estimulavam o sonho de visibilidade.

Os desafios familiares, escolares e sociais vivenciados por esses jovens exigiam uma inserção prematura no mercado de trabalho aliada ao “desejo de maior autonomia, a liberdade para decidir sobre seus hábitos de consumo e estilo de vida, (...) são fatores que oferecem estímulos suficientes para o ingresso [no mercado de trabalho] em uma fase bem precoce da vida” (Sposito, 1993, p. 165). Mas eles tinham poucas ferramentas para pensar na possibilidade de viver da sua arte, ou seja, para que as experiências culturais pudessem se

configurar em uma alternativa de trabalho. Portanto, apesar do investimento e da dedicação de cada um, o *hip-hop* esteve atrelado, no início, ao campo do lazer, do entretenimento, da formação e da sociabilidade. Segundo Beto:

Eu sempre trabalhei. O *hip-hop*, para mim, foi sempre um, tipo uma cultura, um divertimento, uma coisa assim. Nunca dependi do *hip-hop* para nada. Nunca fiz, tipo assim: “vou fazer isso no *hip-hop* para ganhar dinheiro”. Nunca tive isso. Sempre trabalhei. Eu, o Jack, o Harllen, a gente sempre trabalhou e a gente sempre fazia como se fosse um lazer, porque a gente gostava. Entendeu? A gente fazia de coração mesmo.

Percebemos, no depoimento do Beto, que a motivação para a entrada no movimento não era a de uma inserção profissional, era muito mais o movimento como um espaço de sociabilidade. Fica nítido que o movimento configurava “uma cultura, um divertimento” e não pra ganhar dinheiro, justamente porque, naquele tempo, viver o *hip-hop* como campo de possibilidade profissional era improvável, o que não significa que o desejo não estivesse ali presente. Beto relatou que seus ensaios eram quase que diários, e que por isso havia um conflito entre o tempo do trabalho e o tempo dos ensaios.

As experiências de trabalho de Beto foram diversas, como ele aponta “trabalhava nesses servicinhos lero-lero da vida”. Assim, ele destaca o baixo prestígio social de determinadas funções que exerceu, como a de jardineiro e servente de pedreiro. Também herdou a profissão do pai e, até 2003, trabalhou como pipoqueiro. Após a reclusão, voltou a fazer trabalhos de pedreiro, servente e pintor.

Reforçando o pensamento que Beto tinha naquele momento, Farley corrobora: “Foda-se se vai dar dinheiro ou não vai dar dinheiro. Eu quero ser *hip-hop*, pronto. Eu quero pertencer a essa cultura, eu quero pertencer àquilo ali”. A memória que eles trazem daquele momento é que o *hip-hop* seria um espaço de construção de um estilo de vida, de um lazer, afastado da busca profissional. A adesão era pelo estilo, pelo que significava, era a dimensão da cultura que estava posta, era a possibilidade de um lazer, de diversão. Nesse momento inicial, o importante era o “ser *hip-hop*”, tudo que estava além daquilo era consequência. No período da juventude, os sujeitos da pesquisa se dividiam entre trabalhos formais e informais em diversas áreas, tais como encadernador em gráfica (Farley), auxiliar geral (Cláudio), jardineiro e servente de pedreiro (Beto), lava-jato e vendedor de latinhas (Douglas), ajudante de professora em uma escola infantil e *office girl* (Simone), *office boy* e garçom (Rafael). Todas essas atuações profissionais são lidas socialmente como desqualificadas, sem valor simbólico, próprio do lugar social que eles ocupavam. Assim, podemos pensar o *hip-hop* como um contraponto ao mundo do trabalho, o movimento era espaço do reconhecimento, dimensão

negada no mundo do trabalho. Ou seja, no *hip-hop*, as experiências daqueles jovens eram reconhecidas, existia um valor simbólico significativo em suas atuações, seja por quem dançava ou por aqueles que cantavam. Como discutimos anteriormente, a dimensão do reconhecimento foi marcante, contribuindo na construção de uma autoimagem positiva. No movimento, construía-se uma visibilidade a partir da técnica artística desenvolvida por cada um, por isso o esforço em absorver ao máximo as possibilidades de formação no movimento, estudar e exercitar suas linguagens artísticas (*breaking*, *graffiti*, *rap* e *DJ*) de forma técnica, conceitual e prática, com leituras, conversas, treinos, filmes e vivências coletivas. Esse acúmulo refletia-se de forma concreta no reconhecimento desses sujeitos, tanto entre seus pares no movimento, quanto entre amigos, familiares, professores e colegas da escola.

A possibilidade de fazer uma carreira profissional e ganhar dinheiro com o *hip-hop*, tê-lo como uma alternativa econômica, vai se tornando uma possibilidade real já no final da década de 1990 e início dos anos 2000, com a ampliação do mercado musical do *hip-hop* e o surgimento de políticas sociais. Foi o caso principalmente de Douglas, Cláudio, Farley e Rafael. Eles se constituíram profissionalmente no cenário do *hip-hop*, construindo possibilidades reais de atuar no mercado de trabalho a partir das habilidades adquiridas no movimento. Vejamos como cada um construiu sua trajetória profissional.

Douglas vivencia o trabalho desde a infância. Aos sete anos já trabalhava ajudando a mãe, vendendo produtos na feira. Seu primeiro emprego formal foi aos 14 anos como *office boy* do Banco do Brasil. Depois trabalhou em uma copiadora, e ele recorda que, nesse espaço, “brincadeiras” racistas eram feitas, conforme se vê neste trecho: “ele [dono da empresa] tinha a brincadeira racista de dizer que eu era um bom funcionário e ele ia me pintar de branco. Era isso que eu escutava”. É importante destacar que Douglas só se dá conta que a frase é racista a partir da sua inserção no movimento, o que o permitiu perceber os processos desiguais existentes na nossa sociedade. Ele ainda trabalhou como *office boy* em uma empresa de tecidos e, mais tarde, em um lava-jato, além de trabalhar como copeiro e garçom nas horas vagas. Essa trajetória de Douglas vem ao encontro das reflexões de Sposito (1993), pois, para a pesquisadora, “muitas vezes a inserção no mundo do trabalho é movida pela pressão familiar, tanto para melhorar o nível de subsistência do grupo quanto para ocupar o tempo ocioso do adolescente ou do jovem, frequentemente despendido na rua” (p. 165).

Douglas chegou a fazer uma participação como ator no filme *Uma onda no ar* (2002). Segundo ele “fiz dois filmes: um foi *O Vale Encantado*, do Oswaldo Montenegro; fiz *Uma Onda no Ar*, fiz alguns comerciais também”. Ele chegou a trabalhar também durante cerca de

5 anos na equipe da oficina dos Menestréis, criada por Oswaldo Montenegro, em São Paulo. Saía de BH toda sexta à noite e retornava no domingo à noite. Com os espetáculos da oficina dos Menestréis circulou por diversas cidades do país. A experiência como ator foi bastante rica, contribuiu para que sua família o legitimasse como artista, conforme ele nos conta:

Eles [família] só começaram a não mais me rotular quando eu comecei a dançar ganhando dinheiro. Aí a coisa mudou. A coisa mudou. A hora que eu apareci na televisão, mudou mais ainda. A hora que eu fui para São Paulo, a hora que eu fui para o Rio gravar o filme, mais ainda. Aí eles compreenderam: “não, o cara é artista”. Aí hoje a família, os sobrinhos e tal, eu falo: “olha, o tio é artista. Olha o *graffiti* que eles fizeram com o meu tio lá na Afonso Pena”. Aí eu deixei de ser o esquisito para ser o ostentado, a ferramenta da ostentação.

Douglas nos mostra que quando ele dançava e ganhava dinheiro existia uma materialidade ali do que era o seu trabalho. Quando ele ganha uma divulgação, uma notoriedade, é outro passo importante para esse reconhecimento.

No início dos anos 2000, trabalhou com seu irmão em uma empresa de promoção de eventos, vendendo materiais promocionais. Foi nessa empresa que teve seu primeiro contato com o design gráfico ou, como ele designa atualmente sua atuação profissional, com o campo da comunicação visual. “Meu irmão comprou um computador e tinha um amigo dele que desenhava e incentivava”. Esse foi o pontapé inicial para colocar em prática um dos aprendizados que teve no movimento. Segundo ele:

A minha arte, o *graffiti*. Eu comecei grafitando. Então, através do *graffiti*, eu já desenhava um pouquinho, aí eu vi a técnica do *graffiti*, aí eu me interessei por isso, aí eu fui pesquisar técnica do Photoshop,<sup>58</sup> porque eu sou autodidata. Então, e na hora que eu vi isso: “noh, isso é difícil, eu não consigo fazer”. Aí eu já vinha, a minha subversão de *hip-hop* dizendo para mim: “velho, você vai dizer que não sabe antes de tentar? Você é o primeiro cara que está se jogando para trás?” Saca? Então, assim, isso para mim é *hip-hop*, velho.

Douglas percebeu que as técnicas de *graffiti* adquiridas a partir de sua socialização no universo do *hip-hop* puderam contribuir para esse outro universo visual no qual estava se inserindo. Foi essa relação com o *graffiti* e com os desenhos que chamou sua atenção para a possibilidade de transpor os conhecimentos técnicos da rua para o computador. Mesmo alegando uma pesquisa autodidata, sabemos que sua inserção dentro do *hip-hop* contribuiu para que ele adquirisse conhecimento e fosse estimulado a buscar novos caminhos da produção visual. Como ele aponta, o *hip-hop* reforça sua autoestima, dando-lhe coragem para enfrentar os desafios e não desistir. Atualmente, Douglas faz trabalhos de design como contratado da OAB-Minas e realiza pequenos serviços para integrantes do movimento *hip-hop*, como produção musical, diagramação de *flyer*, capas de disco e sites, além de atuar

---

<sup>58</sup> Software profissional de edição de imagens.



esporadicamente em produções musicais como câmera de vídeo e fotógrafo, e até mesmo em produções de cenografia.

Cláudio teve sua trajetória de trabalho iniciada na década de 1990, em concomitância com o ensino médio. Foi quando começou a trabalhar em seu primeiro emprego em uma empresa de bombas de água onde seu pai trabalhava. Aos 16 anos, foi admitido como auxiliar geral e permaneceu nessa empresa por dois anos. Entretanto, anos antes, quando começou a ter seus primeiros contatos com a música e o movimento *hip-hop*, encantou-se com uma experiência que anos depois se configuraria como uma profissão.

Vamos voltar lá! Então, o que aconteceu. Lá no nosso bairro, tinha um baile. Chamava Bilisquete. Lotava, cara. Era muito massa o baile. E era um baile assim, eu vou te confessar, era um baile que não rolava *rap*. Então, o que rolava lá era... uns falavam Miami [estilo musical], outros falavam *freestyle*. Se eu não me engano, foi em 92, 93. E eu lembro que eu ia lá nesse baile, mas eu não gostava de ir no baile efetivamente à noite. O que eu fazia: a gente ia à tarde, assim, umas duas, três horas da tarde, para ajudar os caras a montar o som, arrumar lá, ajeitar as coisas, que era feito na associação comunitária no bairro. Eu lembro que os caras deixavam a gente tocar no início do baile, enquanto as pessoas estavam chegando, as primeiras ali. Sei lá, 30 minutos. Então, deixava a gente tocar e a gente ficava tocando ali no início do baile e tal, e aí fui e peguei gosto por essa coisa de *DJ*.

A experiência nesse baile o permitia vivenciar um pouco do que era ser *DJ*, começa a surgir aí seu desejo de atuar mais profissionalmente nessa área. Durante um tempo tal desejo ficou adormecido, mas veremos à frente que a partir dos anos 2000 essa experiência ganha um significado em sua vida.

Após o trabalho na empresa de bombas d'água, por volta de 1994, Cláudio foi trabalhar em uma loja de roupas no bairro Barro Preto, neste trabalho ficou por quase dez anos. Entrou como auxiliar de serviços gerais, passou por estoquista e, nos últimos três anos, atuou como auxiliar de escritório da loja. Em paralelo a essa vivência, Cláudio continuava sua articulação com o movimento. Uma dessas ações foi a criação da produtora “Rima Perfeita Produções” que se propunha a realizar eventos ligados ao *hip-hop*. Em suas palavras:

Era realmente fazer os eventos, né, fazer, fomentar mesmo a cena, né, criar os eventos, que eu já vinha fazendo os eventos, eu fazia umas histórias, né, desde a época do *Melhores do rap* [evento realizado por ele], só que depois que eu vi que o *Melhores do rap* aconteceu, assim, deu certo, né, aconteceu, né, eu resolvi fazer outras histórias também. Umas não deram nada certo, outras até deram. Mas a ideia sempre foi de fomentar mesmo, né? De fazer alguma coisa mesmo, de fazer a coisa acontecer mesmo, né?

A sua produtora “Rima Perfeita Produções” servia sobretudo como base para suas realizações dentro do movimento, mesmo aparentemente tendo uma estrutura organizacional por trás, por ser uma produtora, na prática, era ele quem tomava conta de tudo, com ela realizou eventos que marcaram o cenário na década de 1990, como o citado “Melhores do

Rap”. Esse evento possibilitou que a cena se articulasse e votasse naqueles que se destacaram durante um ano, o evento não era consenso no cenário, trazia muitos questionamentos por uma parcela do movimento, entretanto contribuiu significativamente para que o cenário do *hip-hop* na capital ganhasse visibilidade. Uma das marcas dos eventos produzidos por ele era estimular a circulação dos grupos, que estavam em grande medida espalhados pelas periferias, por diversos espaços da cidade.

Outra ação desenvolvida por ele consistia na realização do programa “Rap Sunday”, na rádio Santê FM. Em um dos programas, Cláudio levou como convidado um produtor de eventos de *rap* da cidade chamado Senai, o qual, por sua vez, o convidou para tocar em uma de suas festas. Segundo ele, “até então eu não estava efetivamente como *DJ*, eu era muito mais *MC* do que *DJ*. Só que eu já tinha uma história como *DJ*”. Tocado com o convite, ele avaliou como positivo e aceitou. Sua atuação em bailes acontecia até então, como narrado acima, de forma mais amadora e, portanto, nunca uma noite inteira tinha ficado sob sua responsabilidade.

Diante do acúmulo vivenciado em diversos trabalhos com os *DJs* dentro do *hip-hop*, ou mesmo com sua experiência de “estágio” no baile do bairro, Cláudio começa a refletir sobre a possibilidade concreta de atuar como *DJ*. Segundo ele, esse convite despertou algo que estava adormecido:

Essa questão do *DJ* na verdade ela ficou um pouco parada durante um tempo. Como eu te disse, eu atuei mais como *rapper* mesmo, essa questão de produtor, essas histórias. Mas depois ela veio à tona de novo, né? Em 2000, né, quando o Senai me chamou e tal, e aquela coisa toda, né? Mas é o que eu falo para o pessoal: “tudo que eu passei no *hip-hop*, para mim, foi uma grande escola”. Foi a melhor escola assim, né? Porque igual estou te falando, igual meu trabalho hoje, ele tem muito do que eu fiz no passado. Não adianta eu negar. Falar: “não, não tem nada”. Não. Tem, sim. Tem muita coisa, né? E eu até penso, digo, que é um diferencial do meu trabalho hoje.

Cláudio reconhece explicitamente a constituição de suas habilidades profissionais a partir de suas experiências com o movimento. O *hip-hop* despertou curiosidade, pesquisa e aprendizados sobre as múltiplas linguagens artísticas, já que, mesmo atuando inicialmente como *rapper*, ele vivenciou a totalidade do movimento, dialogando com os outros elementos. Seus conhecimentos musicais e a habilidade técnica com a discotecagem deram segurança para aceitar o convite para atuar como *DJ*. Em seus relatos, ele narrou sobre seu atual contexto profissional, em que se divide entre a discotecagem e a prestação de serviços de design gráfico, ambos ligados, inclusive, às demandas da igreja evangélica que frequenta. Assim, suas principais fontes de renda se devem a habilidades adquiridas durante sua inserção no movimento *hip-hop*.

Simone, assim como os outros sujeitos da pesquisa, iniciou no mundo do trabalho muito cedo. Com 13 anos começou a trabalhar como assistente de professora em uma escola infantil, onde permaneceu por sete anos. Depois, trabalhou em um hospital como *office girl* e, posteriormente, foi transferida para o setor de faturas do hospital. Ela trabalhou nessa instituição por 23 anos. Simone também fez uma participação no filme *Uma Onda no Ar*, lançado em 2002, como dançarina. Atualmente, segundo ela, “eu entrei de cara pra trancista, que é um trampo que eu já fazia, já fazia tranças, né, e aí agora está sendo a minha vida agora, é trançar. Então, eu falo que a minha profissão agora é trancista”. Sua habilidade em fazer tranças foi uma das adquiridas a partir da socialização no universo do *hip-hop*. A dimensão estética e corporal, presente no movimento, tinha também como fator positivar a identidade negra de cada um/a. O corpo e o cabelo atuam como uma dimensão significativa e simbólica do processo de construção identitária negra (Gomes, 2007). Atualmente afastada das manifestações do *hip-hop*, em entrevista para pesquisa, Simone esboçou reflexões sobre um possível retorno ao movimento, principalmente como *b.girl*.

Podemos agrupar Douglas, Cláudio e Simone em um grupo de sujeitos que, apesar de suas singularidades, constituem-se atualmente como profissionais a partir de referências e habilidades relacionadas ao movimento. Hoje, suas escolhas profissionais vão muito além do movimento. Cláudio, por exemplo, faz parte de um “nicho” gospel, no qual suas ações estão voltadas para esse público religioso. Douglas atua como profissional autônomo da comunicação visual, exercendo atividades para empresas, grupos e pessoas. Simone está buscando se recolocar profissionalmente, mas encara as tranças como o principal meio de sobrevivência.

Farley trabalhou na adolescência como encadernador de uma gráfica. Assim como os demais, no início da década de 1990, o *hip-hop* não gerava uma perspectiva profissional. Conforme ele destaca, “você está começando com o *hip-hop*, você quer conhecer o negócio, não pensa em trabalho não. Fico pensando: eu quero conhecer, eu preciso viver isso, viver”. Ele estava mergulhado no movimento cultural, mas a possibilidade de sobreviver disso não estava nos seus planos iniciais. Entretanto, isso foi mudando quando Farley começou a materializar uma possibilidade de trabalhar com ações que poderiam se articular com o movimento, já que a ideia de “viver daquilo que gosta” começou a ser viável em um cenário cada vez mais crescente de atuação profissional com o *hip-hop*. Ele havia ministrado oficinas de *graffiti* e *break*, menciona que “já havia dado uma ou duas oficinas, mas muito

esporádicas”. Assim como Rafael, ele entrou para o projeto Guernica, espaço que ensejou vislumbrar novas possibilidades. Farley reflete:

Então, assim, quando passei a dar oficina, eram oficinas de história da arte e *graffiti*, o *graffiti* eu dominava, mas história da arte, nada. Era muito cru. (...) Às vezes, tinha vergonha até de falar, assim, de tão cru que eu era a respeito da questão da arte e tudo. O projeto Guernica [1999/2000] abriu uma oportunidade para mim assim. Lógico que essas coisas não são rápidas e nem instantâneas, mas elas são um processo que você vai entendendo a coisa.

Como ele destaca, a parte prática das artes visuais já era dominada, a partir do *graffiti* e aprendido dentro do *hip-hop*. Sua participação no projeto Guernica o estimulou a buscar compreensões sobre a história da arte e como o *graffiti* se inseria naquele contexto. Farley, então contratado pelo projeto Guernica, inicia sua trajetória de profissionalização nas artes em ações derivadas de linguagens artísticas do movimento, o *graffiti* e o *breaking*. O projeto Guernica foi um marco na sua trajetória profissional junto com o movimento *hip-hop*. Foi nesse espaço que reconheceu os limites da sua inserção no movimento ao longo do decênio 2000. Segundo ele:

O projeto Guernica abriu uma oportunidade para mim assim. Lógico que essas coisas não são rápidas e nem instantâneas, mas elas são um processo que você vai entendendo a coisa. Porque eu acho que arte, para mim, era *graffiti* e pronto. Bati o martelo: é ali, pronto. É só isso que é arte e tal. E aí, cara, eu tinha uma mente muito fechada. Dança para mim era só *break*, *break* era dança, o resto não era. Entende? *Rap* para mim é que é música, o resto não era. Eu tinha essa mente muito fechada. Apesar de aceitar as outras pessoas, mas eu me reservava muito. E acho que o movimento *hip-hop* tinha muito disso. Então, essas oficinas ajudaram a abrir a mente.

A possibilidade de enfrentar e dialogar com outro cenário, longe dos seus pares ligados ao movimento, trouxe angústias e reflexões a Farley. Ele destaca o exercício de compreender o diálogo do *hip-hop* com outros tipos de arte. Percebemos aqui uma supervalorização do *hip-hop* em detrimento de outros movimentos culturais. Nessa reflexão, percebemos que a imersão em um único movimento, como foi o caso de todos os entrevistados, pode prejudicar uma aproximação com outras expressões artísticas.

A estrutura docente do projeto Guernica era composta por dois monitores (sendo Farley um deles) e uma professora com formação superior, que era encarregada da parte mais teórica, pouco dominada pelos monitores. De acordo com ele, “eu carregava mais a linguagem da rua mesmo e tal”. A combinação dessas duas vertentes, a teórica e a prática, fez com que ele também fosse estimulado a compreender mais sobre a dimensão conceitual e sobre histórica da arte. Ele avalia que “foi uma época muito boa para abrir minha cabeça, porque esbarrou em um problema que era complicado”: justamente dar conta de inserir o *graffiti* ou o *break* em um campo mais amplo das artes. Segundo ele, foi na relação construída com essa

professora, a partir da experiência no Guernica, que ele começou a ter contato com uma ampla rede de artistas. Ele relata que “via aqueles artistas e começava a estudar, porque ela deixava alguns livros [no espaço onde acontecia o Guernica]”, livros de artista como Salvador Dalí,<sup>59</sup> Pablo Picasso,<sup>60</sup> Joan Miró.<sup>61</sup> A interlocução com a professora e o acesso a uma variedade de obras permitem o estabelecimento de relações entre a arte do *graffiti* e esse universo das artes plásticas, conforme ele afirma, “aquilo ali tinha muito a ver com o *graffiti*, com a arte, tudo, em geral”. Ainda sobre a experiência no projeto Guernica, Farley nos relata:

Então, você começa a desconstruir e, ao mesmo tempo, você vai construindo com novas coisas, concepções e tal, de que outras coisas são arte também, de que também não são só as coisas que estão no quadro que são arte. Quando você sai para fora, você vai vendo outras coisas que também são arte, que é artista também, que tem um ser humano desenvolvendo alguma coisa. Então, comecei a me achar nessa área.

A desconstrução citada por ele mostra a superação de uma barreira simbólica que existia. Nesse sentido, ele ressalta esse “sair pra fora”, ou seja, ter contato com outros universos e ampliar aquela base apreendida no movimento. Assim, Farley viu um campo de possibilidades se abrindo, aliando a arte como possibilidade de trabalho. As experiências vividas no Guernica foram alicerce para que ele pudesse construir novas perspectivas profissionais.

Ao longo dos anos 2000, ele teve a oportunidade de circular em diversos programas e projetos, sempre ministrando oficinas artísticas. Ficou no projeto Guernica durante seis anos e concomitantemente montou um atelier onde produzia peças de pintura, gesso e porcelana, que eram vendidas em feiras. Montou também um estúdio de tatuagem, que funciona em paralelo a outros trabalhos até hoje. Segundo ele “continuo com meu estúdio ainda. Mas abro quando dá”. Após sua saída do projeto Guernica, em 2006, foi trabalhar no programa *Fica Vivo!*. Saiu do programa e foi chamado para desenvolver oficinas de pintura em cerâmica em uma escola municipal do Barreiro pelo programa *Escola Integrada*, da Prefeitura de Belo Horizonte. Foi a partir desse projeto que ele iniciou sua inserção profissional em um ambiente escolar. Por volta de 2012, saiu do *Escola Integrada* e foi atuar em outros projetos e

---

<sup>59</sup> Salvador Dalí i Domènech (1904-1989) foi um artista espanhol que ficou conhecido principalmente por suas pinturas surrealistas.

<sup>60</sup> Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) foi um artista espanhol que ficou mundialmente conhecido por seus trabalhos de pintura ligados ao cubismo, mas também tem trabalhos em escultura, gravura e cerâmica.

<sup>61</sup> Joan Miró i Ferreà (1893-1983) foi um artista espanhol surrealista. Tem pinturas espalhadas por países como EUA, Espanha, Paris, entre outros.

programas, entre eles o *Projeto Criança Esperança*,<sup>62</sup> também como oficinairo, desta vez especificamente de *graffiti*.

Essa inserção de Farley em projetos e programas governamentais veio a partir da ampliação de políticas públicas no campo da cultura ao longo dos anos 2000, que se configurou como um campo propício para que diversos/as jovens atuantes no campo da cultura se inserissem profissionalmente a partir do seu ofício, conforme afirma Ivan Faria (2017):

Ao longo dos anos 2000, não apenas projetos socioculturais propostos e geridos por ONGs e associações culturais, mas também o Estado, passaram a atuar de forma mais efetiva na formação artística de crianças e jovens, ao implementar ações educativas em programas como o Mais Educação, o Mais Cultura na Escolas, o Escola Aberta e, um dos mais abrangentes, o Pontos de Cultura. No início da década de 2010, ainda sob direção do grupo político que implementara muitas dessas ações, os programas já viviam episódios de enfraquecimento e descontinuidade. (FARIA, 2017, p. 257)

Farley saiu do *Criança Esperança* em 2015, quando retornou ao programa *Fica Vivo!* como oficinairo de *graffiti*, o que contribuiu para a manutenção dos trabalhos que já estava desenvolvendo na escola. Ele menciona que se deparou dentro da escola com questões singulares, ou seja, novos desafios. Segundo ele, “a educação era uma coisa que eu tinha que lidar. Entender o contexto de uma escola, ficando lá de uma outra forma”. Sua declaração expõe uma nova inserção escolar, não mais como aluno, já que ele se tornara um educador, lidando com a estrutura, cultura, regras e hierarquias da instituição escolar, tão diferentes das vivências de uma oficina em espaço não escolar.

Devido ao seu desempenho na *Escola Integrada*, ele foi convidado a trabalhar na Secretaria Municipal de Educação de Belo Horizonte junto à coordenação do programa, atuando como interventor artístico nas escolas. Para ele, este foi um momento importante, pois vivenciou a gestão do programa.

Após a conclusão do curso em pedagogia, Farley fez um concurso para professor das séries iniciais, mas até o momento não foi chamado. Atualmente, ele é professor designado do 5º ano do ensino fundamental em uma escola na região do Barreiro, ministrando as disciplinas Português, Matemática, Geografia, História, Ciências. Sobre a atual experiência como docente e uma possível relação com o *hip-hop*, Farley ressalta “que o *hip-hop* me deu muita bagagem”, bagagem para lidar com a sala de aula, com a diversidade dos estudantes, na forma com que transforma os conteúdos para que esse possa fazer sentido para as turmas. Segundo ele:

---

<sup>62</sup> O Espaço Criança Esperança de Belo Horizonte (ECE-BH) é um projeto de ação social voltado para crianças, adolescentes, suas famílias e para a comunidade do Aglomerado da Serra, região centro-sul da capital mineira, que vivem em situações e áreas de exclusão social. Fonte: <http://criancaesperanca.globo.com>

Minha linguagem com os meninos é outra. Eu sei que eu tenho todo um compromisso com a linguagem culta, com a língua culta, tem todo um compromisso, mas não pode se amarrar muito nisso não, porque senão você não vai falar outra coisa para os meninos. Não vai conseguir se aproximar demais deles. Você se engessa demais e você acaba que fica um estranho dentro da sala, não é? Fica um estranho.

Farley busca referências nas suas outras experiências formativas para ampliar seu contato com as crianças, buscando um caminho para se aproximar desses sujeitos. Para ele, a dimensão da linguagem é uma questão central, a forma como se comunica influencia diretamente na compreensão dos/as alunos/as.

Aí eu já tinha uma experiência grande, me ajudou muito. Cara, você não tem noção o que é você trabalhar com projeto social e, de repente, você vai ser professor. Descontrói o negócio na cara, sem medo. Você faz numa boa. Lógico que você tem um risco que pode correr, os outros professores ficam tudo te olhando assim.

As oficinas das linguagens artísticas do movimento, ministradas por ele nos mais diferentes espaços, deram suporte para ser o professor que é hoje, preocupado com os sujeitos no processo formativo.

A trajetória de Rafael em relação ao trabalho se assemelha com a de Farley. Rafael concluiu o ensino médio na segunda metade dos anos 1990 e tão logo concluiu foi convidado pela direção da escola para trabalhar como *office boy* na própria escola. Rafael chegou a trabalhar como garçom por dois anos em uma empresa de propriedade da mesma família para a qual sua mãe trabalhava como empregada doméstica. Esse trabalho era parte de sua sobrevivência. Não contente, avalia:

Não era minha prática. Acho que a minha prática mesmo foi quando, por exemplo, foi em 1999, que eu e o Alan, eu já estava dentro do *hip-hop* já e a gente estudava muito, estudava assim, o que chegava para a gente, a gente estudava, mas a gente também falava dessas coisas da cultura *hip-hop*, do que a gente sabia e tal e a gente fazia palestras dentro das escolas.

Devido a essa inserção e ao potencial que adquiriu ao compartilhar informações sobre o movimento *hip-hop*, Rafael foi convidado para realizar uma palestra na escola Sindical 7 de Outubro,<sup>63</sup> na região do Barreiro, para cerca de 150 professores da rede municipal de ensino, em 1999. Fernanda Macruz, arte-educadora e participante da gestão municipal do então prefeito Célio de Castro, estava presente nesse encontro. Naquele período, ela estava

---

<sup>63</sup> Escola Sindical 7 de Outubro, localizada no Barreiro/BH, é uma associação civil sem fins lucrativos. É uma das unidades da rede nacional de formação da CUT, a Escola Sindical 7 de Outubro é responsável pela formação dos dirigentes sindicais dos estados do Espírito Santo, Minas Gerais e Rio de Janeiro e tem conseguido desenvolver um fecundo processo de intercâmbio com universidades e outros centros de pesquisa no Brasil e no exterior, tornando-se uma referência na elaboração e socialização de conhecimentos sobre os mundos do trabalho, urbano e rural, sobre a formação dos trabalhadores e sobre os desafios encontrados na ação e na organização sindical.

formulando junto a outros profissionais um projeto de intervenção com grafiteiros e pichadores da cidade, a partir da relação com jovens da periferia e a escola, seria o *Projeto Guernica*. Esse encontro possibilitou uma conversa, como menciona a seguir:

A gente fez uma entrevista no finalzinho de 99, eles fizeram uma entrevista com vários grafiteiros em Belo Horizonte como um todo, né? Aqueles que tinham mais nome e aqueles que eles ouviam falar, né? E eu e o Alan fomos um desses grafiteiros.

Ele nos conta que “ela chegou e falou: ‘eu queria vocês, porque aquele dia eu vi vocês falando sobre cultura *hip-hop* e eu entendi a partir do que vocês falaram, então, na minha equipe, eu quero vocês’. Aí foi que a gente entrou”. Rafael já demonstrava capacidade de transmitir e discutir sobre as linguagens do movimento para um público externo, e foi essa capacidade que possibilitou o convite de trabalho educativo com outros jovens. O *Guernica* foi a porta de entrada que alinhou seu envolvimento com o movimento e a possibilidade de sobrevivência financeira. Assim como para Farley, Rafael salienta que o projeto contribuiu para aquisição de conhecimento.

A gente começou a estudar várias coisas e a gente começou a participar de vários cursos que o *Guernica* proporcionava para a gente, né, e isso abriu várias portas. Vamos dizer assim, nesse meio, né, nesse meio artístico assim, isso abriu várias portas para a gente. Tanto que o Alan, ele, passado um tempo, ele foi para a França, né? A gente fez restauração até no Museu de Artes e Ofícios, né, e ele descobriu esse lado assim. A gente começou a fazer faculdade, eu comecei a fazer Belas Artes, ele, História.

O *Guernica*, além de ter se tornado um espaço de trabalho, também se tornou um espaço formativo. Essa atuação de restauração dita por ele, mesmo que pontual, demonstramos como, a partir da inserção nesse projeto, ele pôde vivenciar novos espaços de trabalho. Sua inserção no *Guernica* possibilitou rumos mais nítidos sobre seus projetos de futuro, como o interesse em fazer um curso superior, conforme ele aponta:

O *Guernica*, ele abriu várias portas para a gente, para trabalhar em outros projetos. Em projetos de ONGs mesmo, a gente trabalhou em várias ONGs, né, eu praticamente circulei Belo Horizonte inteira só dando aula, dando oficinas, sendo educador social. E fora os outros municípios também.

É importante perceber como que esse espaço socializador contribuiu para moldar significativamente a trajetória profissional de Rafael. Ele se descobriu e se construiu como educador social e, com base nessa experiência, circulou com as linguagens do *hip-hop* por diversos espaços formativos. Atualmente, Rafael permanece trabalhando como educador social, ministrando oficinas de *graffiti* no programa *Arte da Saúde*<sup>64</sup> e de *breaking* no programa *Fica Vivo!*.

<sup>64</sup> O *Arte da Saúde* é um programa desenvolvido pela Prefeitura de Belo Horizonte, por meio da Secretaria Municipal de Saúde, em parceria com Caritas Regional Minas Gerais. É uma prática de promoção à saúde voltada



Farley e Rafael fazem parte de um grupo de sujeitos que, além de terem tido oportunidades profissionais que dialogavam com as linguagens artísticas do *hip-hop*, ainda hoje exercem atividades remuneradas relacionadas ao movimento. Ambos têm repercussões da socialização no universo do *hip-hop* presentes em seus campos de atuação, articulando criatividade e profissionalização nas configurações do mundo do trabalho contemporâneo.

Entre todos os entrevistados, Beto é o único que não apresenta uma atividade laboral que tem relação com sua experiência no *hip-hop*. Por volta de 2003, viveu uma experiência de reclusão, essa experiência pode sugerir uma dificuldade de inserção no mercado de trabalho, mas a entrevista não revelou elementos para compreender tal questão. Sua reinserção no mercado de trabalho aconteceu na área da construção civil. Atualmente, ele trabalha de forma autônoma como servente de pedreiro e pintor.

Segundo Dayrell (2005), em pesquisa realizada com grupos de *hip-hop* no final da década de 1990, muitos jovens revelaram não acreditar na possibilidade de sobreviver do *rap*, apesar do forte interesse e do desejo de que isso se concretizasse. Naquela época, percebíamos que o *hip-hop* se constituía como um universo que produzia as próprias estruturas e os modos de organização de produção, sem contar muito com empresas ou poder público. Essa característica é evidenciada também por Libânio (2004) citada por Rodrigues e Lages:

A pesquisa que resultou no Guia Cultural (de Vilas e Favelas) mostra que apenas 20% dos artistas e grupos nele relacionados sobrevivem de seu trabalho artístico. “São poucos espaços destinados ao artista, é difícil obter qualificação, há ausência de patrimônio e instrumentação para a concretização material e faltam condições para divulgar e comercializar”. (LIBÂNIO, 2004 *apud* RODRIGUES E LAGES, 2009 s/p.).

Portanto, reforça que o campo de possibilidades profissionais pela arte e cultura era escasso na realidade periférica de Belo Horizonte. O guia aponta que apenas 20% dos artistas e grupos cadastrados sobreviviam de seu trabalho artístico. Concluímos que, dos seis entrevistados, dois atuam profissionalmente a partir de articulações diretas com a socialização no movimento, outros três a partir de uma relação indireta, ou seja, exercem atividades que demandam habilidades desenvolvidas no contexto do movimento, mas atuam em outras frentes de trabalho. E apenas um exerce atividade laboral que não se relaciona de forma alguma com o movimento.

---

para crianças e adolescentes que buscam o enfrentamento de situações de vulnerabilidade, risco social e/ou pessoal, usando a arte e suas diversas expressões, como principais ferramentas de produção de cidadania e protagonismo infanto-juvenil. Ref. <http://www.bhfazcultura.pbh.gov.br/content/arte-da-sa%C3%BAde>

Ainda é incipiente as políticas públicas que articulam arte e trabalho e que favoreçam a juventude, sobretudo a juventude negra e periférica. Algumas ações pontuais, como prêmios e editais públicos destinados a esse público, ajudam a fomentar as ações culturais, mas estão longe de se constituir como política eficaz de trabalho. O cenário da década de 1990 nos mostrou como os jovens envolvidos com o *hip-hop* não experimentaram um campo de possibilidade de profissionalização nas artes. Esse cenário era ainda mais precário quando olhamos para as artes surgidas nas periferias. Seja no final da década de 1990 e início dos anos 2000, a maioria daqueles que sobrevivem em atividades ligadas ao movimento estavam majoritariamente envolvidos em atividades formativas, como educadores sociais e oficinairos, poucos conseguem sobreviver exclusivamente da sua arte. Não obstante, se olharmos o cenário atual e relacionarmos com a década de 1990, é possível perceber muito mais oportunidade de “viver de arte” no país, seja através de políticas públicas, como editais de incentivo, seja por meio do acesso aos meios de produção, informação e difusão que a tecnologia proporcionou, ou mesmo pela transformação estética que o movimento veio acumulando ao longo dos anos, preocupando-se cada vez mais em estabelecer diálogos possíveis com outras esferas artísticas. No campo da educação, vemos inúmeros jovens negros e ligados às expressões artísticas do movimento se destacando e sobrevivendo muito mais das oficinas ministradas do que das suas apresentações artísticas. Nenhum dos entrevistados nos relatou estar atualmente sobrevivendo financeiramente das ações artísticas do movimento, pelo contrário, as ações que são de cunho artístico (grafitar, produzir músicas, por exemplo) geram gastos e são alimentadas pelo desejo de continuar atuando e produzindo dentro da cultura.

### 3.3 Os possíveis sentidos construídos a partir da relação com o *hip-hop*

“As pessoas são como as palavras: só têm sentido se junto das outras  
 Foi sonho, foi rima, hoje é fato pra palco  
 Eu e você juntos somos nóiz  
 Nóiz que ninguém desata  
 A rua é nóiz!”

(Música: Yasuke – Bendito, Louvado Seja – Emicida)

As décadas de 1990/2000 foram marcadas por descobertas culturais para os entrevistados da pesquisa, primeiro por meio da participação em um movimento artístico e

político que tomou conta de parte significativa de suas vidas, e também pela circulação pela cidade em busca de lugares e pessoas que estivessem compartilhando desse mesmo interesse. Emicida, em seus versos, leva-nos a pensar em um lugar subjetivo que o *hip-hop* pode proporcionar à vida das pessoas. Poderíamos dizer que existe uma necessidade latente de achar mais dos seus semelhantes, assim, ampliando o sentido daquilo que se faz, afetando e sendo afetado, sempre juntos. Do abstrato ao concreto, do sonho ao palco, dizendo que as ações coletivas têm caráter de fortalecimento, os “nóiz” ou os nós que, quando estamos juntos, ninguém desata.

Buscamos aqui levantar algumas percepções em relação aos sentidos que os/a entrevistados/a atribuíram ao movimento ao longo de suas trajetórias, para além das repercussões que tais experiências produziram nas trajetórias escolares e profissionais, recuperando as discussões realizadas nos capítulos anteriores. Como iremos destacar, os sentidos a frente se tornaram mais evidentes para o grupo entrevistado.

Tendo em vista as motivações, significados e intenções, podemos tecer algumas percepções dos sentidos que os entrevistados atribuem à realidade que vivenciaram e à sua ação sobre essa realidade. Destacamos a importância de considerar as práticas que os entrevistados desenvolveram no *hip-hop*, que são carregadas de sentidos, e esses estão relacionados com duas dimensões em especial: a dimensão da identidade e do aprendizado. Conforme nos apontam Lave e Wenger (1991), o desenvolvimento da identidade é central para a trajetória dos aprendizes. Dessa forma, aprendizagem e identidade são inseparáveis: são aspectos de um mesmo fenômeno (p. 44). Considera-se que os sentidos se constroem nas práticas cotidianas, na interação dialética com outros atores sociais e com o meio envolvente. E, como afirma Pedro Abrantes (2003), “longe de criações individuais ou racionais, os sentidos são, pois, intrinsecamente intersubjetivos, processuais e contextuais” (p. 5). Incluiremos abaixo os sentidos ou os rumos que o *hip-hop* imprimiu na vida dos entrevistados. Vejamos a seguir os principais sentidos identificados nas narrativas dos sujeitos:

### 3.3.1 O sentido da produção de conhecimento:

O que motivou os então jovens a se envolverem com o movimento foi a vontade de se expressar por meio de linguagens artísticas, e de se divertir, dentro de um ambiente em que os espaços e equipamentos de lazer e cultura eram escassos. Como pudemos observar no capítulo anterior, os elementos artísticos começaram a ter um espaço importante na vida dos

sujeitos, traduzidos no envolvimento direto com o *break*, com o *rap*, com a discotecagem e com o *graffiti*.

Essas atividades mais práticas levaram muitos deles a um grau significativo de envolvimento em torno do movimento, buscando ir além dessas linguagens. Funda-se, nesse desejo, um quinto elemento do *hip-hop* – o conhecimento – base para todos os outros, atuando como uma espécie de orientador ético-político que alimenta posicionamentos críticos e mobiliza o segmento juvenil “para a produção de uma identidade coletiva, com uma nova cultura política, que visa gerar comunidade, empoderar os jovens e colaborar para a superação das dificuldades presentes em seu cotidiano” (Costa; Menezes, 2009, p. 212).

A dimensão do conhecimento contribuiu para ampliar a percepção dos sujeitos entrevistados para além do campo das habilidades artísticas: do corpo, da palavra e da escrita, e da performance, materializando-os como um agente político do movimento, no qual passa a expor seu raciocínio e a formar opinião crítica sobre determinadas situações e fatos da sociedade. Quando esse campo passou a somar-se às compreensões, por exemplo das relações étnico-raciais ou das questões políticas, os passos, as batalhas ganharam novos contornos e significados para a vida de cada um, prezando por valores como o respeito, a valorização das identidades, da criticidade e a percepção das relações de poder. Ou seja, notamos, pois, a construção de uma visão mais crítica de mundo.

Diante disso, podemos dizer que, na construção dos possíveis sentidos em relação ao universo do *hip-hop*, a dimensão do conhecimento, sem dúvida, apresenta-se como significativa. Como detalhado no capítulo anterior, os sujeitos ressignificaram a relação de ensino e de aprendizagem, reconhecendo o espaço do *hip-hop* como potencial campo educativo e que, em alguma medida, possibilitou a eles acesso a conhecimentos mais amplos. Carrano (2001) colabora com esses apontamentos ao afirmar que:

Na discussão sobre o conhecimento, é importante recuperar os sentidos que os jovens colocam em suas atividades, uma vez que existe uma estreita relação entre a produção de conhecimento e o investimento de sentido feito pelos sujeitos. (p. 18).

Em sua investigação sobre processos educativos que se dão no curso das práticas de lazer dos jovens na cidade, o autor destaca elementos que vão ao encontro das experiências narradas pelos sujeitos da presente investigação. Segundo o Carrano (*idem*):

Em todos os grupos foi possível perceber um grande interesse em conhecer coisas que pudessem aprimorar o sistema de relações em torno da atividade chave do grupo. Cito alguns poucos exemplos, diretamente relacionados com conhecimentos desenvolvidos nas disciplinas escolares: dos roqueiros, que se interessam pelo conhecimento da trajetória de seus ídolos e buscam o conhecimento do inglês como ferramenta de acesso ao saber; (...) funkeiros, que procuram conhecer a Língua

Portuguesa para melhor compor suas músicas e dos capoeiristas, que procuram na história do Brasil elementos para a compreensão da trajetória da cultura negra e os fundamentos históricos da capoeira (p. 18).

Como dito, a relação desses sujeitos com o movimento *hip-hop* foi um estímulo para que buscassem novos conhecimentos, reverberando também em um autoconhecimento, na medida em que eles/a se apropriaram das reflexões promovidas pela cultura *hip-hop*.

Conforme Miguel Arroyo (2003), ações coletivas produzem “outros saberes, outros valores e significados. Sobretudo, outras lógicas não reconhecidas do pensar e do intervir” (p.43). O *hip-hop* produz saberes, sejam eles em campos objetivos: como aprender a ser *MC*, grafiteiro/a, *b.boy* ou *b.girls* ou ser *DJ*; sejam em campos da subjetividade, que ajudam a conhecer a lógica social: as desigualdades, as relações de poder, o preconceito, o racismo, entre outras dimensões que estão latentes na nossa sociedade.

As ações coletivas no campo do *hip-hop* parecem contribuir para que os sujeitos entrevistados lancem novos olhares sobre a realidade, ou seja, amplia sua percepção de mundo, sua capacidade analítica, estimula uma rede de amizade inaugurando um modo diferenciado de conhecer a lógica social.

### 3.3.2 O sentido da construção de uma identidade étnico-racial:

Na medida em que os sujeitos desta pesquisa foram conhecendo a história do movimento *hip-hop*, foram reconhecendo semelhanças entre suas histórias particulares e a história dos sujeitos que deram origem ao movimento: jovens, negros, moradores de periferias, imigrantes, socializados em contextos marcados pela ausência do Estado.

Talvez um dos sentidos que a experiência no movimento promoveu de maneira mais coincidente entre os/a investigados/a foi a possibilidade de reflexão identitária, especialmente ligada ao pertencimento étnico-racial. Na medida em que os sujeitos se aprofundavam nas práticas e reflexões promovidas pelo movimento, de alguma maneira, eram indagados e convidados a refletirem sobre essa “demarcação identitária”.

(...) nos anos 1990, 1992, 1993. Foi uma época onde o *hip-hop* começou a buscar identidade. O que é ser negro? Nós começamos a repensar isso, né? O que é ser negro? Se você for ver os grupos que têm na fase de 1992, 1994, os cantores eram negros. Você tinha DJs que poderiam ter a pele um pouco mais clara, igual a sua, mas, para cantar, os negros se sobressaíam mais. (Rafael)

Parece-nos que foi com a socialização no universo do *hip-hop* que essas questões foram surgindo de forma sistemática e possibilitando a apropriação de um discurso político

pelo movimento, tornando possível repensar a dimensão racial de cada sujeito. Percebemos que a influência daquele contexto na construção das identidades de cada um foi se constituindo a partir da socialização no movimento *hip-hop*, do pensamento crítico, que interferia nas relações pessoais e sociais, como relata Beto:

Ah, eu falava: “branco, não quero mexer com branco, não”. Ficava só mais com negro. Do lado dos negros, de quem estava perto de mim. Eu falava: “não, vamos dançar nesse lugar, não. Esse lugar aí não tem nada a ver com a gente. Vamos dançar nesse lugar, não. Vamos dançar na rua, que é melhor”. A gente ia e dançava na Praça Rio Branco, tudo, lá na Praça 7, com *decorflex*, mas a parte de onde tinha a parte burguesa, que tinha mais gente branca, eu não gostava de ir, não. Entendeu?

O processo de reconhecimento de uma identidade negra e a tomada de consciência da força do racismo instigou uma postura enérgica diante dos enfrentamentos diários. Beto aponta que somente em 1990 se reconheceu como negro, e esse reconhecimento trouxe impactos na sua sociabilidade e na circulação pela cidade como podemos ver. Já Rafael reforça a relação racial com o *hip-hop*:

(...) Fui me aprofundando muito nisso e aí, nessa época também, a gente entendia que a cultura *hip-hop* tinha uma relação muito forte com os negros americanos. Então, a gente queria saber da história, tanto que eu estudei sobre *Malcolm X*, *Martin Luther King*, eu li a biografia inteira do *Martin Luther King*, via vários filmes. A gente começou a estudar sobre *Zumbi dos Palmares*, sobre Palmares e tal. Então, a gente tinha essa ligação muito forte. Acho que foi um momento muito bacana, porque a gente começou a entender o porquê de ser negro, de se reafirmar como negro e tal.

Douglas chegou a se envolver com o Movimento Negro Unificado (MNU),

(...) já dentro do *hip-hop*, eu me interessei, eu fiz um show e comecei a conversar com ele (militante do movimento negro) e me interessei pela nossa conversa e daí ele me apresentou o MNU, que era o Movimento Negro Unificado.

Esse espaço se tornou formativo na trajetória do Douglas,

Então isso, para mim, foi um divisor de águas, ter conhecido Cida Reis, saca? Ter conhecido Ronaldo Pio, todos são músicos, poetas, militantes da cultura negra. Isso, para mim, foi extremamente valioso, né? Estar junto dessas pessoas, participar de reuniões. Não tinha internet, sacou?

Sua participação no movimento negro ampliou sua rede de relações, assim como potencializou seus estudos em torno da história dos negros. Mesmo estando em uma sociedade racializada, era praticamente inexistente para os sujeitos da pesquisa uma reflexão em torno da condição racial. Dessa forma, muitas dessas reflexões foram proporcionadas pela experiência no movimento *hip-hop*, o que certamente teve uma contribuição para a construção de uma identidade negra.

Quando criança, minha mãe sempre falou: “ah, ele é moreno assim, ele é moreno”, e eu nunca entendia o que era ser moreno, nunca entendia. Hoje eu sei que eu sou

preto e ser preto no Brasil é diferente de ser preto em qualquer outro lugar do planeta.  
(Douglas)

A busca por conhecimento para melhor compreender a história do negro/a se dá por várias vias, entre elas, a própria história do *hip-hop*, que tem, em sua origem, os/as negros/as e os/as latinos/as das periferias dos EUA. No caso do Brasil, não foi diferente, os/as jovens negros/as foram os que se identificaram em maior número com o movimento. Os sujeitos que compõem esta pesquisa, por exemplo, se autodeclararam negros e sentiram a necessidade de compreender mais sobre sua própria identidade.

É importante ressaltar que, diferente de hoje, os espaços de discussão sobre a temática das relações raciais, como percebem os sujeitos desta pesquisa, não se davam na família, nem na escola, muito menos nos meios de comunicação, pelo contrário, muitas vezes eram reforçados estereótipos em torno da identidade negra. A invisibilização pode gerar feridas tão profundas quanto a discriminação aberta, pois a ausência do reconhecimento ou o reconhecimento inadequado de determinadas identidades também pode acarretar traumas profundos nos indivíduos estigmatizados (Jesus; Reis, 2014, p. 23).

Observamos, em diversas narrativas, que são os sujeitos entrevistados que vão ao encontro dessas informações/formações, desse conhecimento, pautados pela percepção de um racismo que muitas vezes não era compreendido. Por tudo isso, consideremos que a construção de uma identidade negra é um dos sentidos que foram atribuídos explicitamente pelos sujeitos da pesquisa à experiência no *hip-hop*.

### 3.3.3 O sentido da cidade: “A rua é nóiz”

Acreditamos que territorialidade e sociabilidade tecem sentidos singulares nas trajetórias dos entrevistados, dos sentidos percebidos, a dimensão da cidade, ou melhor, a tessitura entre a circulação e a sua apropriação fica marcante na vida dos entrevistados. Percebemos que, antes da inserção no movimento, os sujeitos frequentavam poucos espaços culturais, nem mesmo praças ou outro espaço de lazer, muitos deles mal saíam do bairro. A rua do bairro e a escola eram os principais espaços de lazer e encontro. Na medida em que se inseriam no movimento, suas ações de circulação foram estimuladas, como já dissemos no capítulo anterior.

O centro da cidade se tornou mais que um espaço de trânsito para os sujeitos. Possibilitou acessos que antes não havia. Nesse sentido, concordamos com Dayrell no sentido de que o *hip-hop* possibilita

O acesso a equipamentos de cultura e de lazer, mas, principalmente, transformando o espaço público em espaços de encontro, de estímulo e de ampliação das potencialidades humanas dos jovens, e possibilitando, de fato, uma cidadania juvenil. (DAYRELL, 2007, p. 1125)

Ocupar as praças da cidade se tornou símbolo do movimento, tal qual foi nos EUA, com a ressignificação da rua como espaço de cultura e lazer. Esse movimento pela cidade se constituiu de uma experiência educativa significativa para os entrevistados, marcada por representações, produções, simbolismos, relações sociais e culturais. A dimensão da cidade, ou esse sentido de uma apropriação da cidade, ajuda-nos a perceber o lugar social onde os então jovens entrevistados estavam inseridos, ou seja, tendo como referência os bairros pobres e periféricos da cidade, onde viviam. Lugar em que sistematicamente o Estado se fazia ausente em saúde e educação, por exemplo, e presente muitas vezes apenas com os cercos policiais. Ocupar os espaços centrais, como a praça JK, o Palomar, a Praça da Liberdade, com arte, sendo *b.boy* e *b.girls*, significou um processo de resistência forte que estava ali presente no movimento e sendo difundido por aqueles corpos que ocupavam esses e outros espaços.

### 3.3.4 O Sentido das redes de sociabilidade:

Uma das dimensões inerentes ao movimento *hip-hop* é a sociabilidade. O movimento induz a interação, com as criações artísticas, os debates políticos e as semelhanças territoriais. É no encontro que o movimento se constitui, a sociabilidade logo toma centralidade e ganha um sentido que marcou os entrevistados. Dayrell (2001, p. 147) afirma que os jovens “se apropriam dos espaços, que a rigor não lhes pertencem, recriando neles novos sentidos e suas próprias formas de sociabilidade”. Em outras palavras, é a partir das ações do movimento que os jovens ressignificam os lugares, o território, transformam espaços físicos em espaços simbólicos, em espaços de sociabilidade, de trocas, de reconhecimentos mútuos. Os treinos, distribuídos em espaços públicos da cidade, a partir do encontro entre os sujeitos que integravam o movimento, tornavam um momento de troca de informações, de aprendizados e de lazer e diversão.

O *hip-hop* ocupou a maior parte do tempo livre dos sujeitos entrevistados. Nos relatos, podemos perceber que se dividiam entre a escola, a família, o trabalho e o movimento. Era no movimento que firmavam o encontro entre os pares, estabeleciam ali relação de amizades,



paqueras e namoros. O sentido da sociabilidade para os jovens, e principalmente para nossos entrevistados, significou, em um primeiro momento, reforçar sua atuação na sua própria “quebrada”, mas também romper algumas bolhas territoriais, que muitas vezes foram impostas socialmente por serem de camadas populares. O preço das passagens, os intervalos longos de horários de ônibus, a violência da “quebrada” são alguns dos elementos que os mantinham “presos” nos próprios territórios. O *hip-hop* impulsionou a sociabilidade ao deslocar os/as jovens para outros territórios, fez com que os sujeitos circulassem por outros lugares. Conforme anuncia Marília Sposito,

[as linguagens artísticas] originadas nas ruas das cidades, em seus bairros distantes onde vivem os setores mais empobrecidos (...) passam a ser entendidas como produto da sociabilidade juvenil, reveladora de uma forma peculiar de apropriação do espaço urbano e do agir coletivo, capaz de mobilizar jovens excluídos em torno de uma identidade comum. (Sposito, 1993, p. 167)

A sociabilidade junto com outros elementos é um dos itens mais fortes que compõe esse universo do *hip-hop*, “a apropriação do espaço urbano rompe com algumas dicotomias, dentre elas a ideia de uma segregação daqueles que vivem na periferia frente ao centro da cidade” (Sposito, 1993, p. 173). São, nesses espaços de sociabilidade, constituídas relações de amizades que, com certa frequência, transformavam-se em algum grupo ligado ao movimento, promovendo ações de caráter coletivo para a sua “quebrada” e para a cidade.

Em busca desses espaços afetivos e na procura por ampliação de seus conhecimentos, a estratégia desses sujeitos reside especialmente em atribuir sentidos na prática e na socialização por meio do movimento. Tendo em vista essa premissa, elegemos algumas dimensões que sobressaíram nas narrativas dos sujeitos em torno das reflexões sobre o *hip-hop*, considerando marcantes os sentidos que eles atribuíam ao movimento naquele momento. O *hip-hop*, para muitos desses/as jovens, tornou-se mais do que um fio condutor de artes, ganhando novos sentidos, possibilitou aos sujeitos um olhar mais crítico e ajudou a perceber e refletir sobre a sociedade em que estavam inseridos. Lave e Wenger (1991) têm defendido precisamente que a aprendizagem, e nesse caso “aprender a ser *hip-hop*”, é um processo de construção de sentido, que, associado às práticas e experiências cotidianas, permite o desenvolvimento de uma identidade e a interação/participação em grupos e culturas. Segundo os autores “las actividades, tareas, funciones y comprensión no existen aislados; son parte de sistemas más amplios de relaciones en los cuales adquieren sentido (p. 13).

O *hip-hop* funciona como uma teia, um emaranhado de técnicas, valores, símbolos que norteiam ou nortearam os/a entrevistados/a. É algo tão forte que mesmo aqueles que estão

afastados ainda se sentem parte do movimento. Conforme Beto, “eu não saí. Eu só parei de participar”, ou como Cláudio relata “está na veia, não tem jeito”. Os sujeitos que vivenciam a experiência do movimento hoje estão ramificados em diversos postos de trabalhos em diferentes locais, como anuncia Douglas:

Hoje você tem um *hip-hop* que está na faculdade. *Hip-hop* faz direito. Você tem *hip-hop* hoje na comunicação, no jornalismo. Tem *hip-hop* no jornalismo. Tem *hip-hop* advogado, *hip-hop* dentista, tem *hip-hop* taxista, tem *hip-hop* Uber, tem *hip-hop* médico. Então você tem no *hip-hop* hoje, velho, o presidente de uma instituição [CUFA<sup>65</sup>] que está em mais de 8 países, saca?

Fica evidente que o *hip-hop* é um conjunto de elementos objetivos e subjetivos que transita com o indivíduo em qualquer dos espaços que eles estejam. É presente na sua postura, na sua vida e na forma com que esses enxergam o mundo.

Se olharmos de uma forma mais ampla para todos os sentidos, veremos que todos fazem ponte com o primeiro deles, o do conhecimento (e do autoconhecimento) que a relação que esses sujeitos estabeleceram com o movimento *hip-hop* possibilitou. As narrativas dos/a entrevistados/a, o modo com que selecionaram os fatos de suas trajetórias, demonstram como o *hip-hop* ofereceu diversos sentidos nessa caminhada. A partir das experiências vivenciadas, os sujeitos podem sentir e perceber a necessidade de aprimorar os seus conhecimentos e discursos para encontrar caminhos e métodos que possibilitem maior e melhor intervenção na realidade que os circunda.

---

<sup>65</sup> Central Única das Favelas é uma organização social, que visa desenvolver ações relacionadas à educação, lazer, cidadania, cultura e esporte em favelas do país. Fonte: <https://www.cufa.org.br>.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caminho se faz ao caminhar! Chegamos ao final de uma etapa investigativa. Ao escrever esta dissertação, percebo que, ao me aproximar de tantas narrativas, saio diferente, tocado por cada uma delas. Não podia deixar de fazer essas considerações finais sem antes levantar alguns aprendizados obtidos com os meus sujeitos, tanto nos momentos dos encontros como também nas suas reflexões de vida. Me reconheci em diversos momentos. Saí do lugar do pesquisador que apreende e analisa uma realidade para também aprender a partir dos depoimentos, sensibilizando-me e tornando-me mais atento à humanidade das pessoas que, de maneira tão generosa, compartilharam suas reflexões e memórias. Em tempos difíceis como os que estamos vivendo, no qual lógicas desumanizantes operam, senti-me privilegiado ao receber contribuições e doações de experiências tão sensíveis. Não trago conclusões, pelo contrário, este trabalho me instiga ainda mais a adentrar nesse universo e ver que as ações coletivas têm questionado as estruturas de opressão, do racismo, do machismo e das desigualdades.

Retomando nosso objetivo central, buscamos com este estudo investigar, a partir da história de jovens que estiveram envolvidos com o *hip-hop* durante os anos 1990 em Belo Horizonte, as marcas socializadoras dessa experiência nas suas trajetórias de vida. Para tanto, traçamos um percurso, desenvolvemos a pesquisa e a seguir apontamos os principais achados deste trabalho.

Iniciamos esta investigação com a hipótese de que o *hip-hop*, enquanto um movimento cultural, poderia ser uma significativa experiência socializadora para muitos/as jovens, e que os elementos apreendidos nessa vivência têm chances de permanecerem presentes em diversas dimensões da vida desses sujeitos.

Apresentamos e refletimos, no Capítulo 2, sobre os elementos constitutivos do movimento *hip-hop* na década de 1990 em Belo Horizonte, e percebemos como a cidade e seus espaços ganharam centralidade para a sociabilidade dos jovens entorno do *hip-hop*, ampliando o trânsito por diversos espaços antes não acessados. Tivemos a oportunidade de apreender com os/a entrevistados/a aquilo que se aprende e como se aprende no *hip-hop*, destacando dimensões como as **habilidades** aprendidas na prática, nos treinos, na persistência. Essas habilidades estão relacionadas ao corpo, ao modo de fazer, ação essencial para uma expressão cultural como o *hip-hop*, que traz elementos sonoros, gestuais e visuais em seu conjunto. Vimos os desafios de se aprender o *hip-hop* em uma cidade onde o movimento era

incipiente. Portanto, as habilidades demandavam autoconhecimento, que era alcançado pelos constantes treinamentos e pelas trocas estabelecidas com outros agentes do movimento. Outra dimensão sublinhada pelos sujeitos foi a busca por **conhecimento**, aprendido a partir do desejo de melhor compreender o mundo, e que, naquele momento, a busca por conhecimento era inerente ao movimento. O conhecimento era movido não só pelo interesse em aprender as técnicas artísticas, mas também pela história do movimento que simultaneamente demandava uma maior compreensão sobre a sociedade em que viviam. Outra dimensão que marca essa geração é o **respeito** como um valor, aprendido na relação diária, na alteridade. Para os/a entrevistados/a, essa dimensão era tida como essencial dentro do movimento, corroborando com a ideia de que os aprendizados dentro do *hip-hop* ultrapassam habilidades artísticas. O aprendizado toca dimensões da formação ética e política para aqueles entrevistados. E, por fim, percebemos que um aprendizado significativo foi a dimensão de ocupação, produção e circulação pela **cidade**, fruto da apropriação de seus espaços, promovendo novos usos do centro e da periferia a partir de encontros, eventos, treinos, etc. Essa circulação proporcionou mais do que simples trocas, possibilitou o compartilhamento de elementos simbólicos importantes para cada um, o que gerou em um reconhecimento dos mesmos como agentes vivos e participantes de uma cidade que por muito tempo tendia a excluí-los.

Como fio condutor desses aprendizados, consideramos que o envolvimento cotidiano, a disposição de se expor e a prática foram tidos como elementos-chave para nos mostrar a amplitude desses processos educativos. Fechamos o Capítulo 2 com uma discussão ancorada nos estudos de Miguel Arroyo, que denuncia como é negada, de diferentes maneiras, a humanização de determinados sujeitos, principalmente dos/as negros/as, índios/as, mulheres, etc. Percebemos que, de alguma maneira, o movimento trouxe à tona, ainda que de forma marginalizada, sobretudo na década de 1990, uma possibilidade mínima de humanização, de reconhecimento enquanto sujeitos que produzem, circulam e usufruem de cultura.

No Capítulo 3 buscamos narrar os rumos tomados pelos sujeitos desta investigação após intensa participação no movimento *hip-hop* no período da juventude. É importante destacar que parte dos sujeitos que compuseram essa investigação mantém relações ainda hoje com o movimento. Já para outros, percebemos que o *hip-hop* configurou-se como um movimento próprio de uma cultura juvenil, que perdeu força na medida em que o sujeito se intensificou nas responsabilidades próprias do mundo adulto: família e trabalho foram as dimensões que passaram a ser mais centrais.

Nas experiências de escolarização, percebemos que aqueles que articularam o movimento *hip-hop* com o ambiente escolar no ensino médio, ou que encontraram escolas e professores sensíveis às expressões culturais populares, tiveram repercussões positivas em termos de reconhecimento como agentes ligados ao movimento, fazendo a ponte entre habilidades específicas que adquiriram no *hip-hop* e as atividades escolares, como desenhar, desinibição nos momentos de fala, apresentação de um pensamento mais crítico, sobretudo em relação à história dos negros. Farley, único dos entrevistados que fez curso superior, conseguiu identificar diversos momentos em que contou com seu acúmulo artístico e educativo adquirido junto ao *hip-hop* na trajetória do seu curso.

Na dimensão do trabalho, as trajetórias foram diversas, variando entre aqueles que não estabelecem nenhuma relação entre o trabalho atual e o universo *hip-hop*, como é o caso de Beto; passando pelos que não atuam com algo diretamente ligado ao movimento, mas que o trabalho dialoga com aprendizados acumulados nas experiências de formação dentro do movimento, como é o caso da Simone, Douglas e Cláudio; e, por fim, aqueles que mantêm atividades laborais diretamente relacionadas ao movimento, como é o caso do Farley e Rafael. É importante destacar, que nenhum dos entrevistados conseguiu se sustentar apenas a partir das atividades artísticas ligadas aos elementos em que atuavam/atuam.

Por fim, fechamos ao Capítulo 3 apontando os possíveis sentidos que foram atribuídos pelos sujeitos ao movimento ao longo dos anos. Observamos que esses sentidos de alguma maneira foram compartilhados por todas as pessoas entrevistadas, mesmo aquelas que atualmente não estão participando do movimento. Contudo, podemos dizer que os sentidos foram transversais e, hoje, conseguem elaborar aquilo que de alguma forma repercutiu e marcou enquanto sujeitos.

O primeiro sentido está relacionado à **produção de conhecimento**, o que coincide com algo que é tido como central dentro do movimento que, de tão forte, assume para muitos o *status* de quinto elemento dentro da cultura *hip-hop*. O segundo sentido está relacionado à **construção de uma identidade étnico-racial**. Percebemos que o movimento foi determinante para estabelecer junto aos/a investigados/a uma reflexão sobre suas identidades raciais, uma construção alicerçada a partir da socialização no movimento *hip-hop* que reverberou na forma de um pensamento crítico, nas relações pessoais e sociais desses sujeitos. Um terceiro sentido está ligado à apropriação da **cidade**. A rua como campo de produção cultural, mas também como um espaço de resistência, de apresentação de seus corpos artísticos na cidade, de apropriação. Por fim, o quarto sentido está ligado à formação e ampliação das **redes de**

**sociabilidade** que, de acordo com os sujeitos desta investigação, constitui-se como importante elemento de interação, aprendizados e reconhecimentos mútuos, de forma tão intensa, que ainda hoje o *hip-hop* configura-se como uma rede de amizade e de trocas.

Sendo assim, a pesquisa reforça nossa hipótese inicial: o *hip-hop* enquanto uma instância socializadora deixa marcas naqueles que o vivenciam de forma intensa. Temos clareza que as trajetórias aqui apresentadas são fruto de reflexões e memórias daqueles que as narraram, portanto, como dito, buscou-se contar as suas experiências. Ao longo de toda pesquisa, buscamos, mesmo que de forma periférica e fragmentada, apontar referências dos modos como os entrevistados sentem o *hip-hop*, procurando incluir os depoimentos e as análises de elementos sensoriais, emotivos e afetivos para estes sujeitos.

Ao escutar e registrar as reflexões dos sujeitos acerca dessa experiência, podemos concluir, como aponta Larrosa, que o movimento “marcou” a vida de cada um. Mesmo tendo a certeza de que as marcas não são e não foram homogêneas, diferindo em intensidade e repercutindo nas mais diversas dimensões (na identidade, no aprendizado, em instâncias socializadoras como a família, o trabalho e a escola), é possível afirmar que para estes sujeitos a participação no movimento *hip-hop* não passou despercebida. Concordamos com Sposito, “um movimento é uma síntese, também, de uma pluralidade de sentidos e de práticas e, por essas razões, a pesquisa pode encontrar elementos comuns, mas não pode homogeneizar aquilo que não é homogêneo” (SPOSITO, 2014, p. 123)

O movimento vem se transformando ao longo dos anos. Hoje é possível vermos os grafiteiros transitando entre as ruas e as galerias de arte. Percebemos o *rap*, que outrora era produzido sobre bases com poucos elementos musicais, serem executados com bandas e orquestras, além disso, o *rap* é ressignificado e ganha as periferias também com a sua poesia nos saraus da cidade. O *breaking* ganhou novos contornos e se ampliou em termos de técnica, dialogando com diversas danças contemporâneas. O *DJ* ganhou o mundo, se tornou o que em outros tempos lhe foi negado: o reconhecimento como músico. O estilo *hip-hop* vem expandindo seus questionamentos, com críticas a determinados padrões, chegando até mesmo no universo da moda, como em 2017, em uma ação promovida por Emicida e Evandro Fióti<sup>66</sup> com sua grife Lab Fantasma.<sup>67</sup> Nessa experiência, eles fizeram um desfile no tradicional

---

<sup>66</sup> Irmãos, músicos e sócios do Laboratório Fantasma. Emicida é atualmente um dos maiores nomes do rap no país.

<sup>67</sup> Faz parte da Laboratório Fantasma que é um coletivo de arte urbana, ligado ao *hip-hop*, que gerencia carreiras artísticas, tem uma loja virtual e possui uma grife, a Lab.

evento de moda São Paulo *Fashion Week*,<sup>68</sup> composto por modelos negras e negros, jovens, gordos e gordas, lésbicas, reforçando a identidade negra de cada um. Emicida encerrou o evento com os versos “fiz com a passarela o que eles ‘fez’ com a cadeia e com a favela. Enchi de preto”.<sup>69</sup> Pensando sobre essas transformações e novos alcances do *hip-hop*, fica evidente a necessidade de avançarmos nas compressões sobre as possíveis repercussões desse movimento nas mais diversas dimensões da vida dos sujeitos que com ele se envolvem.

Reconhecemos que ao final de um percurso como este, mais do que conclusões, saímos com diversos pontos que ainda nos soam como questões, e que merecem aprofundamentos. Permanece o desafio de compreender as experiências no *hip-hop* com as vivências familiares. E, também, carece de um aprofundamento entre o movimento e os processos de escolarização. Sabemos que hoje muitos sujeitos ligados ao *hip-hop* têm entrado nas faculdades, coisa rara no tempo de juventude dos sujeitos desta pesquisa. Também é preciso se aprofundar na investigação das visões atuais sobre o movimento, detalhando as principais transformações do movimento ao longo dos seus 45 anos. Atentando aos limites do nosso objeto, focamos nossa análise principalmente ao tempo vivido na juventude e suas repercussões hoje, entretanto, percebemos aí lacunas para entender melhor as trajetórias no mundo adulto e dimensões como família, trabalho e estudo se relacionam com o *hip-hop*.

Chegamos ao final refletindo sobre nossa proposta inicial, gratos por termos tido a oportunidade de olhar para aqueles que vieram antes, que tiveram experiências marcantes, cientes que suas ações, aprendizados e desejos são aqui itens fundamentais para a construção do presente. Encontramos nos versos do rapper mineiro Eazy Cda a potência do *hip-hop* em repercutir na vida dos sujeitos, traduzido aqui na forma de poesia.

“(…)

Te prepara pra guerrilha, te dá força na corrida  
Te dá disposição pra enfrentar a quem o subestima  
Apura seus sentidos, os sentimentos mais profundos  
Te fez enxergar com olhos abertos o verdadeiro mundo  
Faz nascer pra corrente um elo que não quebra  
Fez sua estrutura em rocha firme e não na terra  
Prega o amor e não a dor, constrói em cada ser valor  
Indiferente de quem é de quem seja ou de quem for

(…)

Indiferente de quem é de quem seja ou de quem for

<sup>68</sup> SPFW é um dos maiores eventos de moda da América Latina.

<sup>69</sup> Música Yasuke (Bendito, Louvado Seja) foi a trilha sonora do desfile da marca Lab do Laboratório Fantasma.

O hip-hop ensina, educa, diverte e dá valor  
E graças a Deus, me fez quem eu sou”

Música: Meu Hip-Hop part. Jussara Rezende – Eazy CDA



## REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena W. *Cenas juvenis*. São Paulo: Scritta, 1994.
- ABRANTES, Pedro. *Os sentidos da escola: identidades juvenis e dinâmicas de escolaridade*. Oeiras: Celta, 2003.
- ALBUQUERQUE, C. A. Batalhas de afirmação, batalhas de institucionalidade: uma análise discursiva de performances da resistência no Duelo de MCs. *Rumores (USP)*, v. 7, p. 371-389, 2013.
- ALMEIDA, Elmir de. Os estudos sobre grupos juvenis: presenças e ausências. In: SPOSITO, Marília Pontes (org). *Estado da Arte sobre juventude na pós-graduação brasileira: educação, ciências sociais e serviço social (1999-2006)*. v. 2. Belo Horizonte, MG: Argvmentvm, 2009.
- AMARAL, Márcio de Freitas. *Culturas Juvenis e Experiência Social: Modos de Ser Jovem na Periferia*. Porto Alegre, 2011. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.
- ARROYO, M. G. Os Movimentos Sociais e a construção de outros currículos. *Educar em Revista*, Curitiba, Brasil, n. 55, p. 47-68, jan./mar. 2015.
- ARROYO, M. G. Pedagogias em movimento – o que temos a aprender dos Movimentos Sociais? *Currículo sem Fronteiras*, v. 3, n. 1, p. 28-49, jan./jun. 2003.
- BARRETO, Silvia Gonçalves Paes. *Sociabilidade, identidade e política: o movimento Hip-Hop no Recife*. 2004. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2004.
- BARROS, José Márcio (org.). *As mediações da cultura: arte, processo e cidadania*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2009.
- BELTRÃO, Iwakami; TEIXEIRA, Moema de Poli. *O vermelho e o negro: raça e gênero na universidade brasileira – uma análise da seletividade das carreiras a partir dos censos demográficos de 1960 a 2000*. Rio de Janeiro: ENCE, 2004.
- BERGER, P.; BERGER, B. Socialização: como ser um membro da sociedade. In: FORACCI, M; SOUZA MARTINS, J. (orgs.). *Sociologia e sociedade: leituras de introdução à sociologia*. São Paulo/Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1975. p. 200-214.
- BORGES, Larissa Amorim. *Nas periferias do gênero: uma mirada negra e feminista sobre a experiência de mulheres negras jovens participantes no Hip Hop e no Funk*. Belo Horizonte: UFMG, 2013 (Dissertação de Mestrado).
- CARRANO, Paulo Cesar Rodrigues. Jovens na cidade. *Rio de Janeiro Trabalho e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 1, n.1, p. 15-22, 2001.
- CARRANO, Paulo Cesar Rodrigues. Angra de tantos *reis*: práticas educativas e jovens tra(n)çados da cidade. Tese. UFF. Niterói, 1999.

- CARVALHO, Alvin Rodrigues de. *Movimentos culturais e justiça social: um estudo da cultura Hip-Hop mineira*. Dissertação. Departamento de Ciência Política da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2007.
- CHARLOT, Bernard. *Da relação com o saber às práticas educativas*. São Paulo: Cortez, 2013.
- DAYRELL, Juarez. A escola “faz” as juventudes? Reflexões em torno da socialização juvenil. *Educ. Soc.*, Campinas, v. 28, n. 100 - Especial, p. 1105-1128, out. 2007.
- COSTA, R. C.; MENEZES, J. A. Os territórios de Ação Política de Jovens do Movimento Hip-Hop. *Revista em Pauta*, v. 6, n. 24, p.: 199-215 dezembro de 2009.
- COSTA, R. C.; MENEZES, J. A. Posicionamentos e controvérsias no movimento hip-hop. UFP, 2013. *Estudos de Psicologia*, 18(2), abril-junho/2013, 389-396.
- DAYRELL, Juarez. Juventude, grupos de estilo e identidade. *Educação em Revista*. Belo Horizonte, n. 30, p. 25-39, dez. 1999.
- DAYRELL, Juarez. A Escola como Espaço-Cultural. In: DAYRELL, J. (org.): *Múltiplos Olhares: Sobre educação e cultura*. 2ª ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude em Belo Horizonte*. 2001. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação – Universidade de São Paulo, 2001.
- DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- DAYRELL, Juarez (org.). *Por uma pedagogia das juventudes: experiências educativas do Observatório da Juventude da UFMG*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2016.
- DEFF, Roger. Três décadas do *hip-hop* em Belo horizonte – Parte 1 e 2. *O Beltrano*. Disponível em: [http://www.obeltrano.com.br/portfolio/tres-decadas-de-hip-hop-em-bh/..](http://www.obeltrano.com.br/portfolio/tres-decadas-de-hip-hop-em-bh/) Acessado em 8 de março de 2017.
- DUTRA, Henrique Leonardo. *Educação e cultura de tradição oral: um encontro com a pedagogia griô*. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2015.
- ELISA, Larkin Nascimento. *O Tempo dos povos africanos*. IPEAFRO. Ministério da Educação – MEC / Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade – SECAD, 2007.
- FARIA, Ivan. *Viver de arte: percursos de formação e inserção socioprofissional de egressos de cursos de educação profissionalizante em artes, na Bahia*. Tese. UFMG. FaE, 2017.

FERNANDES, Ana Cláudia Florindo. *O rap e o letramento: a construção da identidade e a constituição das subjetividades dos jovens na periferia de São Paulo*. Dissertação. Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

FEIXA, Carles. *De las culturas juveniles al estilo Nueva Antropología*, vol. XV, núm. 50, octubre, 1996, p. 71-89. Asociación Nueva Antropología A.C. Distrito Federal, México.

FELIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop: cultura e política no contexto paulistano*. 2005. 206f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2005.

GOMES, Nilma Lino. *Corpo e cabelo como ícones de construção da beleza e da identidade negra nos salões étnicos de Belo Horizonte*. São Paulo: USP, 2002 (Tese de Doutorado).

GOMES, Nilma Lino. *O movimento Negro Educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2017.

GOHN, Maria da Glória. *Teorias dos Movimentos Sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos*. São Paulo: Ed Loyola, 2006.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

HONNETH, Axel. *A luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003.

JESUS, Rodrigo Ednilson de; REIS, Juliana Batista dos Reis. *Juventude e diversidade étnico-racial*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

JÚNIOR, Luiz Fernando Campos de Andrade. *Ocupa Belo Horizonte: cultura, cidadania e fluxos informacionais no Duelo de MCs*. Dissertação. Belo Horizonte Escola de Ciência da Informação da UFMG. 2013.

LARROSA BONDÍA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n. 19, p. 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.

LAVE, Jean. Aprendizagem como/na prática. University of California, Berkeley – Estados Unidos. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 37-47, jul./dez. 2015. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832015000200003>.

LAVE, Jean; WENGER, E. *Situated learning: legitimate peripheral participation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

LIBÂNIO, Clarice de Assis. *Guia Cultural das Vilas e Favelas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Habitus, 2004 *Apud* RODRIGUES, Léo; LAGES, Luiza. A reinvenção da favela. *UFMG Diversa*. Publicação da Universidade Federal de Minas Gerais. Ano 8, nº 17, agosto de 2009.

MARQUES, Gustavo Souza. *O som que vem das ruas: cultura hip-hop e música rap no duelo de MCs*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música, Belo Horizonte, 2013.

MAGALHÃES, Henrique. *O que é fanzine*. Coleção primeiros passos. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

MINAYO, Maria Cecília Souza (org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 2015.

NUNES, Márcia Vidal. *Rádios Comunitárias: Exercício da Cidadania na Estruturação dos movimentos sociais*. In: *O Retorno da Comunidade: Os novos caminhos do social*. Raquel Paiva (org.). Rio de Janeiro: Ed. Mauad X, 2007.

OLIVEIRA, Ana Paula Conceição. *Movimento hip hop: educação em quatro elementos*. 79 f. TCC (Graduação) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

OLIVEIRA, Roberto de. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

ONE, Krs. *The Gospel of Hip Hop*. New York: Power House Books, 2009.

PAIS, José Machado. *Ganchos, Tachos e Biscates. Jovens, Trabalho e Futuro*. Porto: Ambar, 2001.

PAIS, José Machado. *Culturas Juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993.

RIBEIRO, Christian Carlos Rodrigues. *O movimento hip-hop como gerador de urbanidade: um estudo de caso sobre gestão urbana em Campinas*. 233 f. Dissertação. Pontifícia Universidade Católica de Campinas, Campinas, 2006.

ROCHA, Janaína; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. *Hip-hop – a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SETTON, Maria da Graça Jacintho. *A particularidade do processo de socialização contemporâneo*. *Tempo Social, Revista de Sociologia da USP*, v. 17, n. 2, p.: 335-350, 2005.

SILVA, J. C. G. *Arte e educação: a experiência do movimento hip-hop paulistano*. In: ANDRADE, E. N. A. (org.) *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999, cap. 2, p. 23-38.

SILVA, Romulo P. *Muito Além do som: a produção cultural de um grupo de rap*. Monografia. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, 2013.

SILVA, Romulo. JUNIOR, Geraldo. PEREIRA, Alcione. *Produção Cultural de Periferia: um estudo de caso da trajetória e prática do rapper Flávio Renegado*. TCC. UEMG, 2016.

SIMÕES, José Alberto. *Viver (d)o hip-hop: entre o amadorismo e a profissionalização*. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; PAIS, José Machado (org.). *Criatividade, juventude e novos horizontes profissionais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

SILVA, Paula Rodrigues da. *Break em Recife: hierarquias e sociabilidade*. Dissertação mestrado. UFP. Recife, 2012.

SPOSITO, Marília Pontes. A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. *Tempo Social*, Revista de Sociologia da USP. São Paulo. p. 161-178, 1993.

SPOSITO, Marília Pontes (org.). *Estado da Arte sobre juventude na pós-graduação brasileira: educação, ciências sociais e serviço social (1999-2006)*. Belo Horizonte: Argvmentvm, 2009.

STOPPA, Edmur Antonio. “*Ta ligado mano*”: o hip-hop como lazer e busca da cidadania. 2005. Tese (Doutorado) – Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

SILVA, José Carlos Gomes da. *RAP na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. 1998. Tese (Doutorado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SAID, Camila do Carmo. *Minas da rima: jovens mulheres no movimento Hip-Hop de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

TEIXEIRA, Inês A. de Castro; PÁDUA, Karla Cunha. Virtualidades e Alcances da Entrevista Narrativa. In: Congresso internacional sobre pesquisa (auto) biográfica, II, 2006, Salvador.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

VINUTO, Juliana. A amostragem em bola de neve na pesquisa qualitativa: um debate em aberto. *Temáticas*, Campinas, 22, (44), p. 203-220, ago./dez. 2014.

VELOSO, Daniel; ZUNZA, Eduardo. *O Som que vem das Ruas*. Documentário. Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <http://www.osgemeos.com.br/pt/biografia/>. Acessado em 19.04.2018.

OCUPAÇÃO ABDIAS NASCIMENTO. Itaú Cultural, 2016. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/>. Acessado em 17.08.2018.