

## LINGUAGENS DE OUTRA EDUCAÇÃO: APRENDIZAGEM E CULTURA HIP-HOP

GUSTSACK, Felipe – UNISC

GT-03: Movimentos Sociais e Educação

*Me pediram pra deixar de lado toda a tristeza,  
pra só trazer alegrias e não falar de pobreza.  
E mais, prometeram que se eu cantasse feliz,  
agradava com certeza.  
Eu que não posso enganar misturo tudo que vi.  
Canto sem competidor,  
partindo da natureza do lugar onde nasci.  
Faço versos com clareza:  
a rima, telo e tristeza.  
Não separo dor de amor.  
Deixo claro que a firmeza do meu canto  
vem da certeza que tenho  
de que o poder que cresce sobre a pobreza  
e faz dos fracos, riqueza  
foi que me fez cantador.*

Geraldo Vandré

### Apresentação

Atribuo a esta epígrafe a função de apresentar o 'pano de fundo' do movimento e da cultura hip-hop como também do ambiente em que são produzidos, constituindo assim uma espécie de 'Grafite escrito', deste estudo, que tem como eixo a expressividade como elemento de identificação formadora: as educabilidades. A idéia desta epígrafe foi copiada, no sentido *rapper*<sup>1</sup> da 'apropriação', da sugestão poética elaborada pelo grupo de RAP<sup>2</sup> *Da Guedes* (Porto Alegre - 2002) que criou com esta letra, na voz do próprio Vandré, um 'Grafite sonoro' da canção *Profissão MC*<sup>3</sup>, sétima faixa do seu CD (*Compact Disk*) intitulado: **Morro seco mas não me entrego**. Destaco, neste texto do Vandré, a proposta de contestação de uma cultura dominante, o sentido

---

<sup>1</sup> Pessoa inserida no movimento hip-hop e praticante de um ou mais elementos dessa cultura.

<sup>2</sup> A sigla vem da expressão Rhythm And Poetry da língua inglesa estadunidense e pode ser traduzida por Ritmo e Poesia.

<sup>3</sup> Sigla formada pelas iniciais da expressão Mestre de Cerimônia. Na cultura hip-hop, designa a função do cantador das letras de RAP.

de uma pureza impossível e da conseqüente e necessária mistura de tudo, a idéia de uma pobreza improdutiva que é, no entanto, o processo de produção de toda a riqueza e a garantia de uma poeticidade feliz porque inerente à vida que se apresenta no fato do 'ser cantor'. Estes mesmos traços identitários podem ser atribuídos ao Movimento Hip-hop e aos produtos dessa cultura, quer se apresentem em forma de valores – saberes e atitudes – quer se realizem como manufaturas sonoras e visuais na forma de coreografias, grafite, fanzines, CDs etc.

A pronúncia da expressão hip-hop /rip-róp/, por si mesma, parece inserir o falante no mundo da gíria, de uma espécie de gingado vocal, de um certo 'balanço' ditado pelo entrecorte de sua cadência rítmica. Na verdade, este aspecto é um dos traços que reforça as bases da cultura hip-hop e se coaduna com o seu perfil estético complexo, permeado pela atitude de apropriação, pela constante mutabilidade e pela técnica da colagem e do reaproveitamento de produtos de origens diversas. A opção que fiz em grafar a expressão hip-hop com hífen também decorre do sentido de uma linguagem sincopada, esteticamente quebradiça, reciclada, estruturada a partir de apropriações de recortes e colagens livres. A expressão hip-hop foi criada no Bronx, bairro de Nova York, pelo Disk Jôquei (DJ) norte-americano Afrika Bambaataa, em 1968. A palavra *hip* significa anca ou quadril e *hop* é salto, saltinho, pulo; salto de pé coxinho; dança; saltar, deslocar-se aos saltinhos, aos pulos (MORAIS, 1998). Vem daí a preferência da maioria das pessoas em traduzir a expressão pelo sentido que se lhe atribuiu como gíria e que significa: “balançar os quadris”.

## **1. Semelhanças da história**

A gênese do Movimento Hip-hop está ligada ao contexto social, econômico e cultural por que passava a sociedade norte-americana e especialmente a população das periferias, ou das 'quebradas' – na linguagem dos hip-hoppers – das grandes cidades como era o caso de Nova York (EUA) no final da década de 60. Para uma grande parcela da população estadunidense, este foi um período marcado por convulsões sociais, protestos e movimentos de reivindicações de direitos que decorriam de alguns acontecimentos na esfera político-administrativa. Um destes acontecimentos foi o fato de que os Estados Unidos começavam a sofrer significativas derrotas na Guerra do Vietnã. Isto reforçava os argumentos e o poder de articulação dos movimentos pacifistas internos que desde o início haviam assumido posições contrárias à guerra.

As condições dessa situação de caos social acabaram se agravando com o assassinato, naquele ano, de Martin Luther King. Este acontecimento teve repercussões diretas, em forma de conflitos inter-raciais, em mais de cem cidades norte-americanas. Além disso, o assassinato de um líder negro com o perfil de Luther King serviu para fortalecer e expandir o chamado *black power*, que se articulava no movimento político conhecido como *Black Panthers* e que tinha por base as idéias comunistas do líder chinês Mao Tsé-Tung. O movimento Panteras Negras, que propunha e defendia o direito dos negros terem o poder para decidirem os seus destinos sem interferência dos brancos ficou conhecido também como *fundamento 4P*; uma sigla para a expressão: *Poder Para o Povo Preto*. Apesar de ter sido logo reprimida pela polícia, a organização Black Panthers, com sede em todos os estados norte-americanos e uma posição de destaque na luta pelos direitos civis, exerceu influências diversas sobre os jovens norte-americanos marginalizados, levando-os a perceberem a necessidade de criarem suas próprias organizações.

No conjunto destas transformações sócio-políticas e raciais pelas quais passa a sociedade norte-americana no final da década de 60 e início dos anos 70, agregam-se outras que são da ordem de uma re-estruturação pós-industrial. Paralelamente à política de redução de verbas federais para serviços sociais a cidade de Nova York, especialmente o chamado *South Bronx*, vinha sofrendo as conseqüências de uma transformação física de seu perfil, desencadeada pela implementação de um grande programa político de planejamento urbano tendo a construção da *Cross-Bronx-Expressway* – como um dos projetos que, segundo a pesquisadora norte-americana Tricia Rose (1997), cortou ao meio a área do Bronx mais habitada pela classe operária. Conforme dados levantados por Rose, o desenvolvimento deste projeto, associado a um programa de políticas governamentais, implicou a demolição de mais de 60 mil residências do Bronx, *forçando o deslocamento de 170 mil pessoas*. Segundo Rose: *Aos moradores negros e hispânicos que foram "relocados" no South Bronx restaram poucos recursos municipais, uma liderança fragmentada e um poder político limitado* (ROSE, 1997, p. 200).

O conjunto desses dados leva a pesquisadora norte-americana Tricia Rose a afirmar que a gênese do movimento e da cultura hip-hop nos Estados Unidos está intimamente associada às necessidades de auto-afirmação das diferentes etnias que compunham as populações periféricas de Nova York. Na expressão de sua abordagem sobre as origens do hip-hop, Rose faz questão de afirmar que:

*Importantes mudanças pós-industriais na economia, como o acesso à moradia, a demografia e as redes de comunicação, foram cruciais para a formação das condições que alimentaram a cultura híbrida e o teor sociopolítico das canções e músicas de hip-hop (1997, p. 198).*

A concepção de que o Movimento Hip-hop tem uma origem pluriétnica é compartilhada também por praticantes históricos da cultura hip-hop, como é o caso do seu expoente internacional mais importante que é Kevin Donovan. Mais conhecido por seu nome artístico – Afrika Bambaataa – este DJ norte-americano afirma que *a primeira coisa que o mundo tem que entender é que foi o mundo que deu o rap aos Estados Unidos, porque os Estados Unidos são um caldeirão de misturas raciais.* (Apud ROCHA, DOMENICH & CASSEANO, 2001, p. 129).

Neste mesmo sentido, Milton Sales, um dos criadores do Movimento Hip-hop Organizado de São Paulo – MH2O-SP, afirma que os norte-americanos não são proprietários do rap e que,

*tanto a música dos Estados Unidos quanto a do Brasil são a soma de várias coisas do mundo. Você pode falar que ele é Pan-Africano, porque ele é uma fusão, que vem do reggae, que nasceu com os caras tocando na Jamaica e que ouviam rhythm'n'blues de Miami* (Apud ROCHA, DOMENICH & CASSEANO, 2001, p. 133-134).

Paralelamente, estas afirmações iluminam o perfil sócio-histórico de confluências de culturas e disputas por espaços no contexto em que se deu a criação do Movimento Hip-hop no final da década de 60. Nessa época, jovens como Kevin Donovan (Afrika Bambaataa), Clive Campbell (DJ Kool Herc) e Joseph Saddler (DJ Grandmaster Flash), precursores do Movimento Hip-hop nos Estados Unidos, conviviam nas ruas do Bronx, na cidade de Nova York, em meio aos conflitos gerados pelos protestos políticos e os constantes confrontos das gangues de rua. Envolvido com a produção de festas de rua (block parties), Bambaataa começou a sugerir que as gangues deixassem de lado as lutas reais e passassem a fazer disputas de cunho artístico.

Algumas das primeiras formas de disputa se deram no campo da dança de rua,

entre os dançarinos de *Break*<sup>4</sup>. A adesão de algumas gangues a esta proposta começou a gerar os chamados *crews*<sup>5</sup> de *B-boys* e conseqüentemente os encontros desses diferentes grupos para as práticas da dança break em forma de disputa. Tais encontros ficaram conhecidos como 'batalhas de break', sendo que entre os hip-hoppers de Porto Alegre, muitos preferem chamar essas disputas de rachas. Mas, é importante perceber que essas competições se configuraram também a partir dos outros elementos da cultura hip-hop como é o caso dos MCs, DJs e Grafiteiros. As disputas mais comuns hoje se dão entre os B-boys e entre os MCs. Isto confere ao hip-hop, desde a sua origem, um perfil de 'ação social transformadora'.

Conforme David Toop *o hip-hop ajudou a transformar violentas rivalidades entre gangues locais através de competições verbais e musicais entre os grupos de rap* (Apud SHUSTERMAN, 1998, p.153). O hip-hop, também em virtude destas condições sociais e políticas em que foi se estruturando, logo se transformou num movimento cujos valores principais propunham a superação das situações adversas pelas quais passavam os seus participantes. Estes valores – *conhecimento, sabedoria, compreensão, liberdade, igualdade, paz, amor, diversão, superação do negativo pelo positivo* – foram retomados por Afrika Bambaataa e o grupo de hip-hoppers quando fundaram a posse *Zulu Nation* com representantes e núcleos em vários países do mundo, inclusive no Brasil.

Alguns dos representantes mais antigos da cultura hip-hop brasileira afirmam que, não sabendo como se referir aos primeiros raps tocados nos bailes black, a galera virava para os DJs e pedia: – Oh, toca aí, aquele melô do *tagarela*! Essa tagarelice se tornou um traço cultural identificador do estilo musical hip-hop: o rap. Comprovam isso algumas afirmações que não são só de brasileiros. A tagarelice, para o pesquisador português Jorge Lima Barreto (1998, p. 65), é a *vozearia*, e para o pesquisador do Funk e do Hip-hop carioca Micael Herschman (1997, p. 76) é a *verborragia*. Essa forma de expressão oral rimada e ritmada cujas origens podem nos remeter às tradições africanas mais antigas como os *griots*<sup>6</sup>, passando por outras referências no mundo é conhecida e

<sup>4</sup> Antes de denominar a dança de rua, *break* significa 'quebra', 'ruptura'. Conceito que aplicado à linguagem da música originou o termo *breakbeat*. Dança de rua que acompanha a música e a batida do RAP, é uma dança típica da cultura hip-hop.

<sup>5</sup> Numa tradução literal: grupo de indivíduos. Na cultura hip-hop é um nome genérico atribuído a um grupo de dançarinos de break. Mas, segundo Tricia Rose: "As *crews* são uma espécie de família forjada a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo da formação das gangues, promovem isolamento e apoio em um ambiente complexo e funcionam como base para os novos movimentos sociais" (Apud SILVA, 1998, p. 12). Neste sentido, a organização mais próxima que temos são as *posses*.

<sup>6</sup>Práticas de narrativa oral da história. *Griots* é uma referência aos músicos responsáveis por essas práticas, especialmente na região nordeste da África, como em Gana e Mali (Cf: SILVA, 1998, pg. 37).

reconhecida, hoje nos mais distantes recantos do planeta, como rap.

Segundo SILVA, as origens do hip-hop brasileiro estão imbricadas ao desenvolvimento e à *reelaboração da cultura black juvenil* (1998, p. 77). Estruturando sua busca a partir dos registros fonográficos, Silva constatou que as primeiras gravações de produções musicais *blacks* brasileiras, estão nos anos de 1985-1986. Neste período, a Rádio Bandeirantes de São Paulo transmitia, rodando uma gravação feita em fita de rolo na sua programação juvenil, um dos primeiros raps produzidos no Brasil, pelos DJs Pepeu e Mike, que se chamava *Sebastian Boys Rap*. Mas, conforme SILVA, os trabalhos dos pioneiros do Movimento Hip-hop no Brasil – Thaide, DJ Hum, MC Jack e os grupos Código 13 e O Credo – tiveram o primeiro registro como produção musical em vinil somente em 1988 com o lançamento da coletânea *Hip Hop Cultura de Rua* pelo selo Eldorado.

Estas origens remetem, todavia, a alguns passos anteriores: aos passos dos primeiros B-boys brasileiros. No Rio de Janeiro um dos precursores da *break dance*, já no final dos anos 70, foi o cantor e dançarino Gerson King Kombo. Mais ou menos na mesma época o break ganhava espaços em São Paulo, principalmente através de Nelson Triunfo (Nelsão) e um grupo de *soul* chamado de Funk & Cia. Ainda que para esses precursores o hip-hop fosse somente o break, uma dança robotizada, e o rap fosse uma espécie de melodia do tagarela, a valorização do negro era evidente nessas manifestações. Conforme Casseano, Domenick e Rocha (2001, p. 48): *Em qualquer roda de break podia-se encontrar jovens bem vestidos e com os cabelos sem alisar, uma das marcas do orgulho negro.*

Uma das referências internacionais da cultura black é James Brown que foi uma grande influência para os primeiros passos do rap no Brasil. Brown, enquanto músico, foi uma espécie de símbolo para a primeira manifestação cultural visível da juventude negra no Brasil, que foi o Movimento Black Rio, nascido nos anos 70 nos subúrbios cariocas como Catumbi, Realengo e Bangu. Enquanto isso em São Paulo a banda Chic Show disseminava o movimento black soul nos bailes dos anos 70. Segundo esse rapper *não tínhamos informação com a facilidade de agora. Mas, os bailes nos informavam* (Apud CASSEANO, DOMENICH & ROCHA, 2001, p. 130).

Quanto aos pioneiros do break e do hip-hop em Porto Alegre as principais referências recaem em Mario Pezão, Brother Nenê e o Grupo Sneaker Breakers. Em Porto Alegre o hip-hop criou raízes a partir do bairro Restinga, alastrando-se rapidamente para a zona Norte e para o Centro. Fato curioso e que considero importante

lembrar aqui é que a origem histórica da ‘Vila Restinga’ apresenta alguns traços de semelhanças com uma ação política de ‘reestruturação urbana’ bastante parecida com aquela que era implementada pela prefeitura da cidade de Nova York na época em que o hip-hop surgia naquele país<sup>7</sup>.

Santa Cruz do Sul passa a figurar neste cenário pioneiro com uma galera que hoje é chamada de ‘Dinossauros’ ou de ‘Velha Escola do hip-hop’ que era composta pelos DJs, dançarinos de break e ativistas conhecidos por vários rappers da nova escola como Mestres Chola, Mestre Mário, Mestre Paulão, Mestre Regalito, Tile e Wilson. É interessante notar que a época em que o break começa a ganhar as ruas no Rio, São Paulo e Porto Alegre (1984-1986) é mais ou menos a mesma época em que os pioneiros do hip-hop santa-cruzense começavam a promover as primeiras festas black na cidade dos ‘alemães’<sup>8</sup>. Se quisermos acreditar que a produção e a reprodução da cultura hip-hop aqui e acolá tem sido organizada a partir da disseminação alternativa dos seus produtos, estaremos valorizando mais a capacidade criadora e expressiva dessa juventude que faz o movimento. Podemos, entretanto, sem abandonar esta perspectiva, ressaltar também a capacidade e a necessidade de identificação e de pertencimento desses jovens, deixando intervir no processo de desenvolvimento dessa cultura as idéias de sincronicidade, de inconsciente coletivo tão bem apresentadas por pensadores de renome como Carl Gustav Jung e Wilhelm Reich e que está presente na fala do Def Yuri<sup>9</sup>:

- Em relação à cultura hip-hop parece que há um inconsciente coletivo, ou sei lá: você está fazendo uma parada aqui e de repente descobre um mano fazendo a mesma coisa em outro lugar.

## 2. Identidades em movimento

Na dimensão das educabilidades relacionadas a uma abordagem temática da expressão e da identificação, é importante lembrar que toda forma de expressão é sempre uma ação, porque os sentidos comunicados, ‘expressos’ vão revelando no movimento do ler, ver, sentir... e do entender, interpretar, relacionar... o seu movimento. Muito mais, penso, quando se trata da ‘expressão de si’. Conforme Gaiarsa, *expressão é*

---

<sup>7</sup>Registros do Programa ‘Memória dos Bairros’ da Prefeitura Municipal de Porto Alegre e ROSE (1997).

<sup>8</sup>Os ‘sons’ que curtiam por aqui, segundo referências do Mestre Chola (Anexo I), à época, eram canções como *Cutie Pie*, *Mr. Groove* e *Don’t Fight the Feeling* de One Way e *Get Down on it* de Kool & the Gang entre outras no estilo *Funk*.

<sup>9</sup>Rapper carioca ativista do movimento viva favela e viva rio, em depoimento gravado pelo autor.

*praticamente sinônimo de movimento, de direção do olhar, de sorrisos, de gestos feitos pelas mãos, da atitude no momento, do tom da voz...* (2001, p. 55). Assim, expressão e identificação ‘confundem-se’ porque são ações, requerem as dimensões do tempo-espaço, das presenças outras, de complementos. Voltando ao Gaiarsa, retomo a idéia de que a identificação é uma espécie de *imitação* não mecânica, de *criação* de gestos, de *trejeitos, de expressões*.

No vai e vem de uma organização do movimento que já teve momentos bem mais formais, confirmados pelo esboço de um primeiro estatuto<sup>10</sup>, está o Movimento Hip-hop que se faz também das expressões com as quais muitos sujeitos não se identificam positivamente devido à agressividade. Esse tema da expressão e da identificação positiva ou negativa, aliás, faz parte da gênese da cultura hip-hop e dos elementos que a compõe. O discurso do hip-hop tem se construído a partir de estratégias de negação, ou de negatização, de um Outro Hegemônico que não o incluía em seus contextos de expressão, de existência objetiva. O hip-hop se constitui, a partir da ação direta de pessoas como as que apresento aqui, como um ‘espaço-tempo de convivência social desejável’.

*A falta de educação é uma afronta à dignidade humana  
É uma violação dos direitos do homem  
A falta de educação aumenta a violência  
Formando a fome, doença, marginalização,  
subnutrição  
Que se espalha no meio do meu povo  
Em virtude do crescente empobrecimento da maioria  
Não é certo aumentar a riqueza dos ricos  
E o poder dos fortes, confirmando a miséria dos pobres  
E tornando maior a escravidão dos oprimidos  
Queremos o contrário disso  
Aí Ministro, agora quem está na mira é você  
Bateu de frente com o perigo: Crime do raciocínio  
Armado até os dentes: três malucos  
Linha de frente, pode crê!  
Mano Ed, Flagrante, Aliado G.*

Que espaço-tempo é este em que três “malucos” nascidos numa favela dizem ao Ministro da Educação de um País as verdades que julgam importantes serem ditas para

---

<sup>10</sup>Refiro-me ao estatuto social organizado pelos grupos de rap que se autodenominavam de V.O.Z – Vida Oprimida Zero.

ajudar um povo, que chamam de seu, a superar a opressão?<sup>11</sup> Ou, quais foram as instâncias educativas que propiciaram essa aprendizagem a essas pessoas?

Pensando respostas, deparo-me com as palavras de Hardt & Negri, que remetem ao caráter político da educação enquanto atitude de resistência e rompimento com o sistema:

*É então que o político é realmente afirmado – que a gênese se completa e a autovalorização, a convergência cooperativa de sujeitos, e a administração proletária de produção se tornam um poder constituinte. É esse o ponto em que a república moderna deixa de existir e surge a posse pós-moderna. Eis o momento de fundação de uma cidade mundana, forte e distinta de qualquer cidade divina. A capacidade de construir lugares, temporalidades, migrações e novos corpos já afirma sua hegemonia por ações da multidão contra o Império (2003, p. 434-435).*

Observando imagens e textos produzidos no Movimento Hip-Hop, tornam-se evidentes a riqueza e o desafio que é compreender e agrupar em linhas comuns os seus diversos sentidos. Trata-se de perceber e do esforço em dizer o que há de comum, que liga e torna interdependentes estes diferentes produtos culturais e as diversas práticas que os criam e recriam em contextos diversificados enquanto educabilidades. Enquanto linguagens de uma educação diferente daquela a que estamos habituados a perceber e praticar no contexto de nossas ‘diversas’ salas de aula.

Entender este campo de produções culturais como espaço pedagógico significa, trabalhar um olhar sensível às manifestações da vida que perpassam os atos de criação humana e que nos ‘perturbam’, contrariando pontos de vista conhecidos sobre coisas desconhecidas. Significa um pensar que não se porta como uma ação de lâminas frias a recortar tecidos vivos para atribuir-lhes sentidos lógicos e classificatórios a exemplo das práticas escolares tradicionais.

Para tanto, o primeiro passo é aceitar o desafio como tal e isso implica entrar em um ritmo forte de trocas com os agentes diretos dessas produções culturais. Em diálogo com eles o pensar educativo pode ir se ‘armando’ de ‘rimas’ e idéias para compreender e expressar as aprendizagens desse cotidiano ‘louco’ *que é tecido junto* (MORIN, 2001, p. 14). A melhor metodologia, penso, é aquela que pressupõe o diálogo (FREIRE, 1987) e a vivência (TORO, 2002).

---

<sup>11</sup> Letra da música intitulada *Aí Ministro*, Grupo Face da Morte, São Paulo - Brasil, 2000.

Algumas referências são bem importantes para a construção das idéias que apresento aqui. Uma delas é a de Dominic Strinati, que produziu uma análise interessante sobre o que chama de cultura popular, reafirmando sua tendência atual em se fazer presente em toda parte. Strinati não concorda com as *asserções pós-modernas sobre o fim da distinção entre arte e cultura popular* (1999, p. 234). Seus argumentos partem de uma dessas asserções que tratam da ‘impossibilidade e da ausência de critérios’ para estabelecer distinções entre produtos culturais. Segundo ele, *a cultura pós-moderna foi diferenciada de outros tipos de cultura*, e isto é suficiente para perceber que tal impossibilidade ou ausência de critérios diferenciadores sejam traços identificadores de uma estética cultural pós-moderna dominante em nossa sociedade hoje. Strinati afirma que em vez de *destruir a hierarquia do gosto estético e cultural, o pós-modernismo erige uma nova hierarquia, colocando-se no ponto mais alto* (1999, p. 234).

Shusterman, por sua vez, escreve sobre o pensamento pragmatista e a estética popular, abordando temas que são fundamentais à compreensão da cultura hip-hop. Ele apresenta uma discussão aprofundada sobre o tema da estética pragmatista e defende a legitimidade estética da arte popular, valendo-se do exemplo das práticas culturais do hip-hop, contra o que chama de *divisões fortificadas* que se produzem a partir das identificações *restritivas da arte com as belas-artes* (1998, p. 190-198). Discutindo *a ética pós-moderna e a arte de viver*, Shusterman retoma a proposição 6.421, do Tratado Lógico-Filosófico de Wittgenstein, onde este afirma que *ética e estética são um só* (Apud SHUSTERMAN, 1998, p. 195). O filósofo norte-americano procura recontextualizar a proposição de Wittgenstein e concentra-se na razão desse *seu parêntesis ser hoje tão significativo*. Conforme ele, esta razão está no fato de que *a máxima “ética e estética são um só” aponta importantes revelações e problemas teóricos relativos tanto à ética como à estética de nossa era pós-moderna* (1998, p. 197).

Shusterman defende e acredita que *a estetização da ética* seja uma tendência dominante *da nossa era pós-moderna*, embora considere que este processo seja mais evidente na vida cotidiana e na imaginação popular do que na filosofia acadêmica. Isso se manifesta, conforme ele, nas visíveis preocupações da nossa cultura atual com o *glamour e a satisfação, com a aparência pessoal e a riqueza*. As pessoas mais referenciadas dentro da cultura em que vivemos hoje *não são homens de valor ou mulheres de virtude, mas aqueles chamados de maneira significativa de beautiful people*. Nesta linha, afirma que somos hoje...

*...menos inclinados a imitar Cristo do que a imitar os cosméticos e o estilo de Madona: hoje ninguém lê a vida dos santos pela edificação e pelo exemplo, no entanto, as biografias de estrelas de cinema e as histórias de sucesso de milionários são eternos best sellers. Porém, a ética pós-moderna do gosto não está desprovida de apologistas entre os filósofos. Ela encontra um apoio nítido em Foucault (com seu ideal de “uma estética da existência”) e em outros pensadores continentais que se inscrevem na tradição nietzscheana (1999, p. 198).*

Muito embora discordem quanto à defesa de certos traços culturais identificadores de uma estética pós-moderna, ambos os pensadores concordam com o fato de que existe contemporaneamente, no campo das produções culturais humanas, uma tendência em flexibilizar, quebrar os limites rígidos dos traços, das abordagens, dos conteúdos, das narrativas definidoras de unidades fixas (STRINATI, 1999, p. 216-236; SHUSTERMAN, 1998, p. 143-145).

Díficeis são os caminhos pelos quais viabilizam-se as práticas educativas de um movimento cultural Para agravar ainda mais estas minhas preocupações, Maurice Merleau-Ponty é enfático:

*A síntese perceptiva deve pois ser completada por aquele que pode delimitar nos objetos certos aspectos perceptivos, únicos atualmente dados, e, ao mesmo tempo, superá-los. Esse sujeito que assume um ponto de vista é meu corpo como campo perceptivo e prático, enquanto meus gestos têm um certo alcance e circunscrevem, como meu domínio, o conjunto de objetos que me são familiares. A percepção é aqui compreendida como referência a um todo que por princípio só é apreensível através de certas partes ou certos aspectos seus. A coisa percebida não é uma unidade ideal possuída pela inteligência (como por exemplo uma noção geométrica); ela é uma totalidade aberta ao horizonte de um número indefinido de perspectivas que se recortam segundo um certo estilo, estilo este que define o objeto do qual se trata (1989, p. 47-48).*

Estas idéias apontam para a importância de nos darmos conta de que nossa leitura sempre será uma leitura parcial daquilo que observamos, e nos levam a crer que de toda forma estaremos interferindo na definição desse objeto observado, sendo

'capturados' por ele. Lidar com os movimentos culturais é também viver a angústia de sentir-se, ora invadindo o mundo dos outros, ora sendo capturado por ele. Admitir isso é trabalhar com a complexidade de um devir que envolve a pesquisa: o pesquisar e o ato de participar dela.

Nessa direção Varela toma como base a concepção de que *la persona sabia (o virtuosa) es aquella que sabe lo que es Bueno y espontaneamente lo realiza* (VARELA, 1991, p. 10). Além disso, afirma que:

*Desde la perspectiva budista, es tan solo por médio de una atención natural que Heidegger y Merleau-Ponty pudieron llegar a tener conocimiento acerca de un modo habitual de compromiso activo con el mundo. (El próprio Merleau-Ponty virtualmente lo reconoce en su Prefacio de Phénoménologie de la Perception). Con lo que interfiere la atención es con la falta de atención – es decir, con el estar involucrado en forma no atenta, sin darse cuenta de lo que uno hace. Es tan solo en esse sentido que la observación modifica aquello que está siendo observado, y es a eso, en parte, a qué me refiero cuando hablo de reflexion abierta (1991, p. 103-104).*

As palavras de Varela recolocam no contexto da investigação a idéia de um corpo sensível no mundo sensível (Merleau-Ponty) como uma dimensão necessária da atenção, do cuidado que são próprios, ou pelo menos deveriam ser, do ato de educar. Ao preocupar-me com as possíveis interferências da minha presença nas definições (e na existência) daquilo que investigo, preocupo-me em ter o cuidado possível sobre 'como' estou observando e sendo observado-afetado em minha sensibilidade. Este 'como' tem a ver com a ética.

### **3. Educabilidades**

A vida em movimento de que falo é também a vida do movimento hip-hop: movimento que educa. O movimento/cultura hip-hop tem como elementos o Grafite, o B-boy, o DJ, o MC e a Atitude. Em Shusterman, são apontadas características como,

*a tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma criação original única, a mistura eclética de estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa, o desafio das noções modernistas de*

*autonomia estética e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno (Op. Cit., p.145).*

Além disso, Shusterman sustenta que:

*Quer estas características sejam qualificadas ou não de pósmodernas, o rap as exemplifica de maneira marcante, colocando-as em evidência ao tomá-las conscientemente como temática. E ainda que rejeitemos totalmente a categoria do pósmodernismo, essas características continuam sendo essenciais para a compreensão do rap (Op. Cit., p.145).*

Assim, pensando o hip-hop em uma dimensão de movimento, de ação social que tem como base a “cultura hip-hop” identifico e discuto a seguir algumas características que penso ser importantes como desafios e como elementos de compreensão da linguagem dessa outra educação – ação social – que chamo de educabilidades ético-estéticas.

**Mutabilidades** – Esta característica pode ser percebida nos diferentes elementos que constituem a cultura hip-hop. Traços de Grafite que se interrompem e recomeçam de pontos aleatórios, dessincronias rítmicas ou harmonias sincopadas produzidas pelos DJs, danças robotizadas em que o dançarino parece virar máquina, fala que vira canto e atitude de compromisso que segue regras flexíveis, abertas.

**Recursividade** – Estrutura-se a partir de uma compreensão do discurso, mas no caso da cultura hip-hop está presente em diversos contextos. Além das produções dos MCs, os grafiteiros retomam seus temas, os B-boys nem tem muito como escapar da recursividade principalmente quando entram nos rachas, nas batalhas. Nestes momentos é comum inclusive a retomada dos últimos movimentos dos desafiadores como forma de mostrar a eles que tem mais agilidade em fazê-los. Também os DJs têm como técnica um movimento conhecido como *back to back* que é característico de uma retomada das frases sonoras.

**Apropriação** – É próprio das práticas culturais do hip-hop a apropriação. DJs se apropriam de frases sonoras, de batidas, de sons gravados por outros artistas. MCs se apropriam de rimas, de idéias, de trejeitos, de gestos. B-boys se apropriam de passos, de saltos de jeitos. O Grafite se apropria de muros, de túneis, de paredes de cores da natureza, de outras obras de arte etc...

**Dialogicidade** – Característica formadora da Cultura Hip-hop: as batalhas violentas entre gangues foram se transformando em rachas de idéias, em ‘desafios’.

**Midiaticidade** – Faz pensar na relação direta do homem com as tecnologias mas especialmente consigo mesmo, com a tecnologia que descobriu ser. O corpo dos B-boys, dos MCs, dos Grafiteiros e dos Djs são corpos conscientes – *só que santo ninguém é*<sup>12</sup> – desempenhando a função lúdica, prazerosa e expressiva de si sem necessidade de outros recursos tecnológicos tradicionais que mascaram a própria corporeidade. Corpo como mídia de si mesmo para si mesmo e de si mesmo para os outros. Segundo Roland Barthes, *logosfera: isso lembraria que a linguagem é, para o homem, um verdadeiro meio biológico, aquilo em que e através do que ele vive, o que o cerca* (Apud PERRONE-MOISÉS, 2002).

**Negativação** – Os primeiros hip-hoppers do mundo começaram a curtir ‘música black’ a partir do estilo conhecido como funk. O termo “funk”, anteriormente usado para elogiar músicas de rock, segundo Shusterman, *deriva de uma palavra africana que significa “suor positivo” e expressa uma estética africana de engajamento vigoroso e comunitário distante do isolamento desmotivado* (Op. Cit, p. 118-119). Conforme Robert Farris Thompson (Apud SHUSTERMAN, p. 119) a palavra do dialeto africano Ki-kongo é “lu-fuki”, que no Inglês Britânico foi dar ‘funk’ e que significa “tremor de medo”. Shusterman afirma que:

*Neste sentido, “black funkiness”, em inglês, medo intenso, sugere os suores frios do escravo apavorado – uma imagem vergonhosamente negativa. Sua transformação pela cultura contemporânea afro-americana num termo que pode ser usado de maneira elogiosa é significativa, e exemplifica a complexidade semântica da linguagem afro-americana* (Op. Cit. P 119).

Mas o conceito de negativação não está enraizado somente nesta capacidade de devolução e troca de sentidos que os povos dominados conseguem realizar contra a vontade dos seus dominadores. Retomando conceitos centrais apresentados por Franz Fanon sobre a necessidade de que o colonizado não fugisse da violência imposta a ele pelo Colonizador e tampouco a evitasse, Hardt & Negri defendem, como Fanon e

---

<sup>12</sup> O verso é de um dos RAPs do Grupo FDR – Santa Cruz do Sul-RS. Acerca das relações corpo-consciência, vale lembrar que: “O corpo não é uma parte do homem, um de seus componentes, sendo o outro a ‘alma’ ou o ‘espírito’ ou qualquer outro fantasma solitário. Digamos, para escapar à nossa linguagem impregnada pelo dualismo: o corpo é o homem que se exterioriza, é o que me liga aos outros e ao mundo, é aquilo por meio de que eu me expesso e tomo consciência de mim mesmo” (GARAUDY, 1980, p. 181).

Malcolm X, o enfrentamento, a reciprocidade violenta à altura da que foi sofrida como único caminho para a superação da opressão e para a criação do político, do negociável. Este é o verdadeiro sentido da negatificação: a ruptura. Segundo estes pensadores, *o escravo que nunca luta pela liberdade, que simplesmente recebe a permissão de seu senhor, será para sempre escravo* (HARDT & NEGRI, 2003, p. 144-149<sup>13</sup>). Compreende-se, nesta perspectiva, a Atitude agressiva dos hiphoppers.

**Vivencialidade** – Revela a perspectiva de uma metodologia hip-hopper (um estilo) de viver. Relembrando o conceito, vivência (*erlebnis*) para Dilthey era: *algo revelado no complexo psíquico dado na experiência interna de um modo de existir a realidade para um indivíduo* (Apud TORO, 2002, p. 29). O próprio Toro procurou reestruturar a compreensão de vivência no contexto do que batizou de *biodanza*. Para ele vivência é a ‘experiência intensificada de sentir-se vivo aqui-agora’ envolvendo a cenestesia, as funções viscerais e emocionais (TORO, 2002, p. 30).

**Territorialidade** – Contempla as disputas e afirmações em torno do seu espaço-tempo mais próximo. A cultura hip-hop é uma expressão tipicamente urbana, brota e se volta para o mundo (sub)urbano, demarcando-o como território seu. Tem a ver também com a ostentação, com o orgulho e com a identidade dos rappers. Mas, território, aqui, guarda as dimensões de espaço-tempo de pertencimento e também da diferenciação e da indiferenciação: *No mundo dos loucos / São vários corpos / Cada um com uma história diferente* (FDR – Santa Cruz do Sul). Território na cultura hip-hop tem sentido de posse, um espaço-tempo apropriado e determinado pela presença dos manos e das minas enquanto participantes de uma luta em defesa de um conjunto de valores comuns, de atitudes comuns. *É ao participar desta rede, ao substantivar sua Geografia Pessoal alimentada, entre outros, no Movimento Hip Hop, que os jovens moradores do bairro periférico transformam o tempo presente, e por isso transformam suas vidas* (LAITANO 2001, p. 111).

Estas características podem ser vistas apenas como um jeito de ler o presente que se nos apresenta com suas mil facetas e sentidos complexos: uma rede que se faz presente e implica a todos nós pela ação de 'viver junto' como diz Morin. Mas, para também revelam convergências que mostram uma transformação radical e profunda dos afazeres humanos no campo das ações sociais e especialmente na educação.

---

<sup>13</sup> Acerca do conceito de negatificação aplicado ao contexto da cultura hip-hop recomendo a pesquisa de Maria Fernanda Garcia Macedo (Mestranda em Comunicação Social na UFRJ) especialmente o trabalho *O inferno são os outros: hip hop carioca como comunicação negativa* (mimeo). Trabalho apresentado no evento **Hip Hop Arte e Mídia: a cultura juvenil em foco**, realizado pelo PPGMus-UFRGS, nos dias 12 e 13 de setembro de 2003, e contou com a coordenação da Professora Dra. Jusamara Vieira de Souza.

Finalmente, importa mais, para a felicidade das pessoas e suas educabilidades, estarmos atentos a essas novas formas de interação e de produção de si, que permeiam os afazeres de jovens e adolescentes nos diversos espaços educativos que fomos criando ao longo dos tempos. Ao podermos vivenciar traços culturais como esses que vêm sendo vividos pelos jovens em nossas escolas, nos aproximamos de uma linguagem que toma espaço no contexto da educação. Linguagem que não é apenas expressão de identidades, é diálogo intercultural em pleno vapor, discurso, campo de saberes onde habitam as pessoas de nossas sociedades complexas, revelando-se a si e ao mundo. Por isso mesmo pode ser também, como sugere o título deste artigo, o operar da linguagem de uma outra educação em movimento.

## REFERÊNCIAS

- BARRETO, Jorge Lima. **B-boy ou na pista de dança**. Lisboa: Hugin, 1998.
- DILTHEY, Wilhelm. **Teoria de las concepciones del mundo**. Madrid: Alianza Universidad, 1988.
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido** – 17ª ed. – Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1987.
- HARDT, Michael & NEGRI, Antonio. **Império**. – 5ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2003.
- GARAUDY, Roger. **Dançar a vida**. 3. ed.; Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- LAITANO, Gisele Santos. **Os territórios, os lugares e as subjetividades: construindo geograficidade pela escrita no movimento hip hop, no bairro Restinga, Porto Alegre/RS**. (Dissertação de Mestrado) Porto Alegre: UFRGS-Instituto de Geociências-Programa de Pós-Graduação em Geografia, julho de 2001.
- MATURANA, Humberto. **De máquinas e seres vivos: autopoiese – a organização do vivo** / Humberto Maturana Romesín & Francisco J. Varela García; 3. ed.; trad. Juan Acuña Llorens. – Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- \_\_\_\_\_. **Emoções e linguagem na educação e na política**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- MATURANA, Humberto & REZEPKA, Sima Nisis de. **Formação humana e capacitação**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O primado da percepção e suas conseqüências filosóficas**. Campinas: Papirus, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Signos**. São Paulo: Martin Fontes, 1991.
- MORIN, Edgar. **A cabeça bem-feita: repensar a reforma, reformar o pensamento**. – 3ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Ciência com consciência**. 6ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *O mestre artista*. (Ensaio). In: **Caderno Mais** – N° 562. São Paulo: Folha de São Paulo, domingo, 17 de novembro de 2002.
- SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- STRINATI, Dominic. **Cultura popular: uma introdução**. São Paulo: Hedra, 1999.
- TORO ARAÑEDA, Rolando. **Biodanza: integração existencial e desenvolvimento humano por meio da música, do movimento e da expressão dos potenciais genéticos**. São Paulo: Olavobrás & Escola Paulista de Biodanza, 2002.
- VARELA, Francisco. **Ética y accion**. Santiago – Chile: Dolmen Ediciones, 1991.

DA GUEDES. **Cinco elementos**. Porto Alegre: Trama, 1999.

\_\_\_\_\_. **O manifesto: morro seco mas não me entrego**. Porto Alegre: Orbeat Music, 2002.

FACE DA MORTE. **De quem é a culpa?** São Paulo: Skyblue, 2001.

FAMÍLIA DE RUA. **No mundo dos loucos**. Santa Cruz do Sul: F.D.R.P, 2003.