



**UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL
DA LUSOFONIA AFRO-BRASILEIRA
INSTITUTO DE HUMANIDADES E LETRAS-IHL
BACHARELADO INTERDISCIPLINAR EM HUMANIDADES**

MAGNUSSON DA COSTA

**HIP HOP, RECONHECIMENTO E *PAIDEIA* DEMOCRÁTICA: BOTA A FALA,
A.SE.FRONT. E A EXPERIÊNCIA ARTISTÍCA**

**SÃO FRANCISCO DO CONDE
2016**

MAGNUSSON DA COSTA

HIP HOP, RECONHECIMENTO E *PAIDEIA* DEMOCRÁTICA: BOTA A FALA,
A.SE.FRONT. E A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA

Trabalho de Conclusão do Curso apresentado à Instituto de Humanidades e Letras da Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira-UNILAB como requisito preliminar para obtenção do grau de Bacharel em Humanidades.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Carvalho Lopes

SÃO FRANCISCO DO CONDE, BAHIA

2016

Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira
Sistema de Bibliotecas da Unilab
Catalogação de Publicação na Fonte

C874h

Costa, Magnusson da.

Hip Hop, reconhecimento e paideia democrática : Bota a Fala, A.se.front. e a experiência artística / Magnusson da Costa. - 2016.

109 f. : il. color.

Monografia (graduação) - Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, 2016.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Carvalho Lopes.

1. A.se.front. (Grupo musical). 2. Bota a Fala (Grupo musical). 3. Hip Hop (Cultura popular). 4. Música na Educação - Brasil. 5. Unilab. I. Título.

BA/UF/BSCM

CDD 305.235098142

MAGNUSSON DA COSTA

HIP HOP, RECONHECIMENTO E PAIDEIA DEMOCRÁTICA: BOTA A FALA,
A.SE.FRONT. E A EXPERIÊNCIA ARTÍSTICA

Trabalho de Conclusão do Curso apresentado à
Instituto de Humanidades e Letras da
Universidade de Integração Internacional da
Lusofonia Afro-Brasileira-UNILAB como
requisito preliminar para obtenção do grau de
Bacharel em Humanidades, orientado pelo
Prof. Dr. Marcos Carvalho Lopes.

LOCAL E DATA DA APROVAÇÃO

São Francisco do conde, 30/11/2016

Banca Examinadora

Prof. Dr. Marcos Carvalho Lopes (Orientador-UNILAB)

Prof (a). Dr.^a Cristiane Santos Souza (UNILAB)

Prof. Dr. Pedro Acosta-Leyva (UNILAB)

Dedico este trabalho à minha família, motivo número 1 das minhas lutas.

À Kardja do grupo Best Friends e Izy Boy do grupo RNB Daw Tchaw, pelas suas contribuições pelo rap Bissau-guineense, que suas almas descansem em paz!

AGRADECIMENTOS

À Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira e todos e todas as professoras e professores desta casa, em especial ao meu magnífico amigo, mestre e incansável orientador, Professor Doutor Marcos Carvalho Lopes. Valeu Doutor!

Ao Estado Brasileiro e o seu maravilhoso povo acolhedor, que me presentearam com esta magnífica oportunidade de puder estudar e ter uma formação superior de qualidade, eterna admiração e gratidão. Muito Obrigado Brasiuuu (Brasil)!

Aos meus pais, que à distância me acompanham e torcem para que tudo dê certo. Obrigado pela educação, a humildade, como minha mãe me fala sempre: “se alguém te pisar retire seu pé e peça-lhe desculpa por estar no caminho dele” confesso que achava isso uma covardia, ter que pedir desculpa à alguém que te pisar, ao invés de contrário. Hoje isso tem sido o maior exemplo da humildade para mim. ESSETA!

Aos meus irmãos, minhas irmãs, primos e primas (que são muitxs), tios e tias que me apoiam e me dão forças a cada dia para continuar a lutar. Apesar da distância, vocês fazem parte do meu coração e de tudo na minha vida!

À minha segunda mãe, Joana, aos tios Alexandre Forbs, tio Domingos, tio Daniel Gomes, meu padrinho Daniel, aos meus primos Apiétre e Babá, meu tio Mário Fernandes, tia Felicidade (mana Dadi), tio Sabino Cadene, tio Orlando, minhas eternas gratidões pelo apoio financeiro de cada um de vocês para vinda ao Brasil e ter oportunidade de ter uma formação superior de qualidade. Prometo não vos desapontar!

Aos meus amigos do grupo NABLUS, Ló, Jó, João Campos, Main, Butá, Maiquel, Padre, Neneio, Cesário, Vany, Isnaba, Verónica, Felismina, Fatú, Cadete, estamos sempre à Ocante Antonio Ié, meu irmão de consideração, juntos parceiros!

Aos parceiros e irmãos do grupo 2MB, Meju, Beto e Nhama (KG), muito obrigado pela vossa amizade e pela nossa união. Mosquitos e melgas de Bruss não acabou com nós, então nada conseguirá. Estamos costurados!

À colegas, amigos e amigas da Unilab, um obrigado especial para todxs que contribuíram de forma direta ou indiretamente na minha vida pessoal e acadêmica.

À Bota a fala e A.se.front, estamos juntão chapas, é nós!

E finalmente, agradeço a todas e todos aqueles que me ajudaram direta ou indiretamente para o desenvolvimento e conclusão deste projeto, ninguém é menos ou mais importante. Muito obrigada a todos vocês!

Para todos e todas que sempre torceram e estiveram durante todo esse processo e etapa da minha vida, um obrigado seria pouco. Não sei transformar esta emoção e agradecimento em palavras.

*Filho, se alguém lhe pisar
Retire seu pé e peça-lhe desculpas
Por estar no seu caminho.
Segue seu caminho sem ter que
atrapalhar a caminhada de
ninguém.
(Dona Leopoldina, minha mãe)*

RESUMO

Este trabalho faz uma discussão sobre a luta pelo reconhecimento no movimento Hip Hop e o seu envolvimento na promoção duma educação democrática (tendo como pressuposto a filosofia pragmatista de John Dewey, Cornel West, Richard Shusterman, entre outros). Inicialmente, faz-se uma contextualização sobre o Hip Hop, levando em conta, as várias narrativas estabelecidas por diferentes autores e autoras que têm desenvolvidos trabalhos e pesquisas acadêmicas em diferentes áreas do conhecimento sobre este movimento cultural. Sumariamente descrevo seu surgimento, explicando seus elementos de forma separados, e as diferentes linguagens que compõe a grande cultura Hip Hop. Para além disso, estabelece-se um panorama sobre o Hip Hop na Guiné-Bissau, uma discussão sobre seu início, suas influências, seu momento mais alto, polêmicas, transformações, seu estado atual e participação no desenvolvimento democrático deste país. Ainda trago uma discussão sobre a presença do Hip Hop no meio acadêmico através da experiência de dois projetos de extensão da UNILAB (Bota a fala e A.se.front.), ambos procuram desenvolver as possibilidades pedagógicas do hip-hop para combater o preconceito e promover a integração entre os estudantes da Unilab e a comunidade.

Palavras-chave: Hip-Hop. Educação democrática. Guiné-Bissau. Reconhecimento. Letramento.

ABSTRACT

This work discusses the struggle for recognition in the Hip Hop movement and its involvement in the promotion of a democratic education through the pragmatist philosophy of John Dewey, Cornel West, Richard Shusterman, among others. Initially, a contextualization about Hip Hop is made, taking into account the various narratives established by different authors and authors who have developed works and academic research in different areas of knowledge about this cultural movement. Discuss their emergence by explaining their separate form elements, and the different languages that make up the great Hip Hop culture. In addition, an overview of Hip Hop in Guinea-Bissau, a discussion about its beginning, its influences, its highest moment, controversies, transformations, its current state and its participation in the democratic development of this country. It also brings a discussion about the presence of Hip Hop in academia through the experience of two projects of Unilab (Bota a fala and A.se.front), both projects seek to develop the pedagogical possibilities of hip-hop to combat prejudice and Promote integration between Unilab students and the community around the university.

Keywords: Hip-Hop. Democratic Education. Guinea-Bissau. Recognition. Literacy.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Grafite na parede.....	31
Figura 2: Frase pichada na parede.....	31
Figura 3: Batalha de Break dance.....	33
Figura 4: Grupo Bota a fala no ensaio fotográfico de Vinícius Lisboa.....	55
Figura 5: A.se.front na abertura do show dos Racionais MCs em Fortaleza.....	64
Figura 6: Capa e contracapa do Álbum “Não diga não vale a pena” do A.se.front.....	65

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

UNILAB – Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira.

FDB – Faculdade de Direito de Bissau.

A.SE.FRONT – África sem fronteiras.

2MB – Magno, Meju e Beto.

PALOP- Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa.

TGB – Televisão da Guiné-Bissau.

FSPCG - Fórum Social para a Projeção da Cultura Guineense.

PR- Presidente da república.

CEMFA-Chefe de Estado Maior das Forças Armadas.

PBF- Projeto Bota a Fala.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	14
2	CAPÍTULO 1 - DE ALGUM LUGAR PARA O MUNDO	18
2.1	O MITO DE ORIGEM DO HIP HOP	19
2.2	OS ELEMENTOS DO HIP HOP	22
2.3	RAP E HIP HOP	23
2.3.1	DJ e MC	27
2.3.2	Grafite e Bboy / Bgirl	30
2.3.3	O quinto elemento	33
3	CAPÍTULO 2 - HIP HOP GUIGUI: PANORAMA SOBRE O RAP/HIP-HOP NA GUINÉ-BISSAU	37
3.1	INÍCIO	38
3.2	INFLUÊNCIAS E CONEXÕES MARGINAIS	40
3.3	APOGEU	43
3.4	POLÊMICAS E TRANSFORMAÇÕES	49
3.5	RETROSPECTIVA	52
4	CAPITULO 3 - RAP NA UNIVERSIDADE: A EXPERIÊNCIA DE BOTA A FALA E A.SE.FRONT	54
4.1	BOTA A FALA	54
4.1.1	Preconceito	61
4.2	A.SE.FRONT	63
4.2.1	Mamã África	67
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	71
	REFERÊNCIAS	74
	APÊNDICES	78

1 INTRODUÇÃO

Nunca tive um brinquedo para chamar de meu. Nasci e cresci num dos maiores bairros de Bissau – Bandim - e em diferentes zonas. Minha infância foi entre a ilha de Orango Grande, nos arquipélagos dos Bijagós e o “Bairro Plano” (parte de Bairro Bandim) em Bissau, capital da Guiné-Bissau, construído pelo governo para os funcionários do Ministério de Plano e Desenvolvimento nos finais dos anos 1990 (meus pais não eram funcionários e nem nossa casa era desse projeto, nossa foi construído no anexo do terreno que sobrou do projeto).

Com o conflito político militar que assolou o país em 1998, minha família teve que se refugiar na Ilha de Orango Grande – seu local de origem. Foi então que conheci um pouco da cultura da minha etnia, foi ali que estudei a primeira e a segunda classe. Conheci meus tios e tias, primos e primas... é exatamente ali que começou minha paixão pela música.

Minha etnia tem um hábito de que quando a pessoa estiver bêbada, feliz, triste, a trabalhar, a festejar etc. ela canta. A música está presente em toda atividade da vida dos bijagós. Por isso, eu ouvia muito o meu tio (irmão da minha mãe) a cantar quando estava bêbado ou a trabalhar. Isso me encantava muito. Só então, quando passei a entender a língua Bijagó, que pude perceber as letras das canções que ele cantava. Percebi que eram muitas vezes o mesmo refrão e os improvisos de estrofes, ou seja, ele tinha um único refrão para várias canções. Os temas das letras eram/são a expressão de seus dilemas, seus mesquinhos, suas lutas etc. que faziam em estrofes de falas cantadas acompanhado de refrão melódico e dramático – pareciam que estava a chorar; suas letras eram/são poesias cantadas que refletem seu universo e os seus desejos.

Gostava muito de ouvi-lo a cantar. Que ia com ele para os trabalhos de campo só para ouvi-lo. Assim eu cresci.

Meu contato com o rap aconteceu em 2003, primeiramente como ouvinte de grupos como: Cientistas Realistas, FBMJ, Best Friends, Baloberos, Torres Gêmeos, e entre outros. Em 2009 comecei a participar de concursos de Playback, que eram comuns em quase todos os bairros de Bissau e nas capitais das regiões. Nos concursos de playback vence quem mais souber decorar e melhor interpretar uma canção, na maior parte eram músicas do estilo rap/hip-hop, sendo o período de explosão duma onda chamada “Nova geração”. Em 2010, criei um grupo de rap com meu primo-irmão, Hemerju João de Pina da Silva (Mejú), e meu amigo, Beto Issufi Sago (Kardinal B). E daí começou meu envolvimento efetivo com o rap. Gravamos várias canções que visavam uma intervenção social e política.

Em 2014, vim para o Brasil e me senti inspirado (1) pelo A.se.front (África sem fronteiras), um grupo de rap criado pelos estudantes da UNILAB, em Redenção-Ceará, que tem como objetivo utilizar as linguagens do hip hop para promover a integração entre os estudantes de vários países que compõem esta universidade, e (2) por um movimento organizado em Bissau pelos rappers estudantes da Faculdade de Direito de Bissau (FDB), que se reuniram e criaram um movimento para cantar sobre suas vidas estudantis e como rappers na Faculdade de Direito. Então havia muito preconceito sobre ser rapper na Guiné-Bissau, uma das “justificativas” é de que os estes seriam delinquentes, que não querem estudar, algo que fizeram questão de provar o contrário, mostrando que o rap pode estar em qualquer lugar, inclusive na Faculdade. Então, juntamente com o professor Marcos Carvalho Lopes e Suleimane Alfa Bá criamos o grupo Bota a Fala.

O hip-hop é uma expressão inglesa, que pode ser literalmente traduzida como “balançar o quadril”, batizando um movimento que historicamente ganha força nos Estados Unidos a partir do final dos anos 1970 (SOUZA, 2011: 15), o Bota a fala é um projeto de extensão e pesquisa educacional baseado nas artes, que utiliza o hip-hop como linguagem para compor uma *Paideia* (educação) democrática. Assim como o A.se.front, desenvolve atividades através das performances artísticas e produções de artigos acadêmicos, não separando assim, a teoria da prática. Este trabalho é importante na medida em que traz um panorama sobre os movimentos de *Hip-Hop* Bissau-guineense, as dinâmicas que aconteceram/acontecem no Hip Hop Guigui e sua utilização como mecanismo para promoção de uma educação inclusiva e de participação democrática.

Quando pedi ao professor Marcos que criássemos um grupo de hip-hop aqui na universidade, não imaginava que isso podia ser tão complexo, mais do que o grupo que criei com meus irmãos em Bissau. No Bota a fala percebi outros horizontes mais amplos que o estilo Hip-Hop proporciona. Em Bissau eu fazia rap com meus irmãos num espaço improvisado e com discurso muitas vezes sem conteúdos teóricos, mas sim, de vivências cotidianas numa sociedade que era nossa e na qual nos sentíamos como uma espécie de “heróis” – como qualquer adolescente –, diferentemente, na UNILAB, que é uma Academia, os discursos precisavam ser diferentes, tendo em conta o lugar institucional que mudou e a nova sociedade que a gente enfrenta, que exige outro discurso e outra forma de enfrentamento social. Os mini-cursos que o professor Marcos desenvolveu ajudaram muito neste sentido.

Logo que ele percebeu a minha preferência pelo hip-hop comentou comigo como este estilo na verdade, em muitos casos propunha uma “filosofia de vida”, e comentou alguns textos sobre este estilo musical e sua relação com a filosofia. A partir da experiência no Bota a Fala nasceu o interesse em pesquisar mais sobre o rap, entender mais sobre a cultura Hip Hop, pois em Bissau eu era um simples participante desta cultura, mas, tinha pouco conhecimento sobre seu significado, origem, as dinâmicas que aconteceram até o rap chegar à Bissau e nos outros lugares do mundo.

Assim, ele me ofereceu o livro **Hip Hop e Filosofia**, uma coletânea de Derrick Darby e Tommie Shelby coordenado por William Irwin, “**Letramentos de Reexistência**” da Ana Lúcia Silva Souza, “**Batidas, Rimas e vida escolar**” de Marc Lamont Hill, “**Se liga no som**” de Ricardo Teperman e comentou comigo a experiência do filósofo, professor então em Harvard, que gravou um álbum de rap para se aproximar da juventude e usar o discurso deles para transmitir conhecimentos, o afro-americano Doutor Cornel West (que ganhou notoriedade por também ter atuado na trilogia **Matrix**). Estes com certeza foram as inspirações inicial desta pesquisa.

Este trabalho tem como objetivo em oferecer uma contextualização sobre o rap/Hip Hop: sua origem; seus elementos; seus significados; a relação do rap com a educação, forma de vida e autocriação, também um panorama sobre o rap na Guiné-Bissau e a relação entre os dois grupos de rap criados na UNILAB (A.se.front. e Bota a Fala), e por fim a análise de algumas músicas desses grupos, seus diálogos, aproximações e diferenças.

Este é um trabalho de pesquisa qualitativa e as metodologias desenvolvidas para concretização dos objetivos previstos foram as revisões bibliográficas debatendo com os autores e autoras que estudam os temas relacionados com esta pesquisa, principalmente, sobre o Hip Hop; seu surgimento, seus elementos, sua relação com a educação e estilo de vida e a sua chegada na Guiné-Bissau e seu papel no desenvolvimento democrático do país. Também foi realizado a entrevista (bate-papo) como recurso etnográfico para pesquisa sobre canção popular, como propõe Naves (2007), com os dois rappers membros de dois mais antigos grupos de rap guineenses. Também desenvolvemos uma pesquisa sobre os dois grupos de rap formados por estudantes africanos da UNILAB em Redenção e São Francisco do Conde, para isso, também desenvolvemos um bate-papo com estes e análise de uma canção de cada grupo, para estabelecer diálogos, aproximações e diferenças entre eles.

O choque com a realidade da comunidade negra na diáspora despertou em mim a necessidade de usar da ferramenta do qual já tinha domínio desde Bissau, como arma para

combater os problemas enfrentados na nova realidade a que estou sujeito. Temas como racismo, preconceito e discriminação racial não estariam na minha agenda de rapper em Bissau.

Ainda, para o desenvolvimento deste foi levado em conta a memória e a experiência (vivência) que o célebre educador e filósofo pragmatista norte-americano, John Dewey, entende como aspecto inicial de qualquer relação que podemos ter com outros seres vivos. A cada nova relação com outro ser, sempre levaremos a vivência que tivemos com um ser anterior como parâmetro, pois para Dewey “a experiência vivida é incipiente” (DEWEY, 2010, p. 109).

Dewey ainda entende a experiência como algo não singular, porém acontece na relação com outros seres que sempre haverá uma “modificação”, uma “distração” e “dispersão”, isso faz parte do próprio processo e de viver (idem). Esta vivência como rapper, que não é singular, mas sim, algo vivido com outras pessoas, sendo assim, algo orgânico.

Como fala Shusterman, “eu gostaria de examinar mais atentamente a estética do rap ou Hip Hop. Como eu gosto desse gênero de música, tenho um interesse pessoal em defender sua legitimidade estética” (SHUSTERMAN, 1998, p.144). Meu gosto pelo rap/Hip Hop e a minha experiência (vivência) serão incipientes (como fala Dewey) neste trabalho.

2 CAPÍTULO 1 - DE ALGUM LUGAR PARA O MUNDO

O hip-hop foi criado por jovens negros urbanos e talentosos nos Estados Unidos, que fundiram formas musicais do Novo Mundo africano e estilos retóricos com as novas tecnologias pós-modernas. Assim como os spirituals, Blues e jazz – as maiores formas de arte que emergiram dos Estados Unidos –, a música hip-hop expressou e representou a parrhesia socrática (discurso ousado, franco e simples diante da moralidade convencional e do poder fortificado). Os objetivos básicos do hip-hop também se desdobram em três: criar uma agradável diversão e uma arte séria para os rituais dos jovens; criar novas maneiras de escapar da miséria social; e explorar novas respostas para o significado e sentimento em um mundo dirigido para o mercado. (WEST, 2006: p.15)

Este capítulo tem como objetivo discutir a origem do rap, levando em conta as várias narrativas estabelecidas por diferentes autores e autoras que têm desenvolvidos trabalhos e pesquisas acadêmicas em diferentes áreas do conhecimento sobre este movimento cultural.

Inicialmente falamos do mito de origem do rap/hip-hop, fazendo uma breve discussão conceitual sobre o que é um mito de origem, tratando de algumas perspectivas sobre a origem do rap: sua ligação com a cultura africana; as ondas de imigração para as Américas, particularmente os EUA e mais especificamente, para o Bronx.

Apresentamos os elementos da cultura Hip Hop, as circunstâncias em que cada um surgiu e o seu papel neste movimento cultural. Também tentaremos estabelecer uma diferenciação entre o rap e Hip Hop.

Cito alguns dos trabalhos que são pressupostos usados neste capítulo e nos outros posteriores, são: O mito fundador da Marilena Chauí, Letramentos de reexistência da Ana Lúcia Silva Souza, Conexões Marginais de Halifu Osumare, a estética pragmatista de John Dewey desenvolvida por Richard Shusterman e Cornel West, a experiência artística de John Dewey, Se liga no Som do Ricardo Teperman, Hip Hop e Filosofia do Derrick Darby e Tommie Shelby coordenado por William Irwin, Batidas, rimas e vida escolar do Marc Lamont Hill.

Estes autores e autoras nos ajudaram a compreender o mito da origem do Hip Hop, seus elementos, transformações e novas configurações que adquiriu em vários cantos do mundo com a identificação e reconhecimento por parte das periferias em diferentes lugares do mundo. Também nos possibilitaram uma discussão sobre o aspecto educativo e revolucionador que Hip Hop promove/promoveu na vida dos jovens, tanto no Brasil como na África, com ênfase em especial na Guiné-Bissau (país de origem da maioria dos estudantes africanos da UNILAB).

2.1 O MITO DE ORIGEM DO HIP HOP

Onde foi o alfa?

Se fizermos esta pergunta aos hip-hoppers¹ todos dirão que foi no Bronx (TEPERMAN, 2015, p.16). Também considero o Bronx como o alfa do rap, mas, convido-lhe a complexificar este discurso e conhecer outras narrativas e as circunstâncias que fizeram de lá o berço do rap/hip hop. Pois como fala Eric Charry, “a noção de que rap chegou em casa, na África, é comum em muita retórica, tanto dentro como fora da África, exige investigação” (CHARRY, 2012, p. s/n).

Como o hip hop é inseparável do rap; no que diz respeito ao movimento cultural ele é um dos elementos chaves, sendo assim, nos servirá de base para discutir a origem hip hop. A intenção é apontar algumas narrativas que discutem a maternidade daquilo que é o “fenômeno sociocultural dos mais importantes surgidos nas últimas décadas” (ABRAMO, 2001, p.3).

Se por acaso o (a) leitor (a) já sabe o que é um mito, por favor, considere este um reforço, caso não saiba, primeiramente digo-lhe que existem várias definições do mito, mas, escolhi a de que mais gosto para tentar explicar o porquê chamei este subcapítulo de “mito de origem”. Com a ajuda de Marilena Chauí, vamos tentar entender o que é um mito de origem.

No seu livro “*Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*”, a filósofa Chauí define o mito como sendo composto por narrativas que estão sempre em busca de novas formas para se afirmar, e que quando parece que não são, reaparecem como uma cópia dela mesma (CHAUÍ, 2000, p.6).

O mito permite uma ligação forte com o passado tomado como origem, de uma fase que não deve terminar; deve ter uma perna no presente de modo a permitir que sempre recorramos a ela (CHAUÍ, 2000, p.6).

Marilena também define o mito na perspectiva da psicanálise, que seria um “impulso à repetição de algo imaginário, que cria um bloqueio à percepção da realidade e impede de lidar com ela” (*idem*). Neste sentido, o mito de origem é uma ideia/narrativa construída a volta de algo, de modo a marcar seu “ponta pé de saída” e distinguir um período na história para uma construção histórica posterior ou anterior.

Ainda sobre o mito, Marilena escreve o seguinte:

¹Usado para definir todos os membros e elementos da cultura Hip Hop, desde DJ, MC, B.boy/B.girl e grafiteiros (as).

O mito fundador oferece um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm se acrescentar ao significado primitivo). Assim, as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimentam-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente (CHAUÍ, 2000, p.7).

É justamente por este viés que o mito de origem de hip hop não foge do Bronx. O bairro nova-iorquino carrega a fama de ser a maternidade do rap/hip-hop; alguns (mas) pesquisadores e pesquisadoras deste gênero e movimento artístico/cultural convergem-se quando o assunto é a data e o local do surgimento do rap/hip hop.

Os estudos como de Teperman (2015), Souza (2011) embora precavidos, apontam o Bronx como o local de origem, datando entre os anos 1970 e 1980 como o período de surgimento, Darby e Shelby (2005), Rocha *et al* (2001) também apontam para a mesma perspectiva. Não quero dizer que o surgimento do rap/hip-hop no Bronx seja um mito (no sentido de que não seja verdade), mas, acredito na possibilidade de sempre buscar uma recontextualização que mostra a ligação com momentos e lugares distintos, numa perspectiva histórica, até chegar o Bronx. Como estudos de Gylroy (2001), Hall (2003) e Canclini (2005) citados por Souza (2011) desacreditam da ideia de uma perspectiva única que o hip hop tenha surgido no Bronx e ponto final.

Ricardo Teperman considera pelo menos duas ondas imigratórias que teriam influenciado no surgimento do rap nos EUA. A primeira onda de emigração foi o tráfico dos escravizados africanos das mais variadas regiões do continente para as Américas com o objetivo de alimentar o incansável maquinário escravocrata (TEPERMAN, 2015, p.16).

Esta primeira onda de imigração teria trazido consigo os cantos falados dos *griots*². Vários estudos ressaltam esta presença da tradição africana na origem do rap, dentre eles, Andrade (1999), e o mais recente dissertação de mestrado na USP de Ana Claudia Florindo Fernandes (2014) que explica quem são os griots, e suas ligações com a oralidade e como influenciaram/influenciam no rap.

² “Segundo Niane (1982), o termo griot tem origem francesa e serve para designar a posição de destaque daquele que era concebido como o cronista, o genealogista, o arauto que dominava a palavra o conhecimento e a ciência; podia ser um poeta, um músico, ou, até mesmo, um feiticeiro, que percorria grandes distâncias tocando e falando do passado” (NIANE, 1982 *apud* FERNANDES, 2014; 49). “[...] os griots faziam valer o valor da palavra, sendo muito deles conselheiros de reis, pois conheciam a história de reis e reinos, conservavam os ensinamentos tradicionais, inclusive morais e legais, graças à sua memória e à arte poética que herdavam das práticas orais” (FERNANDES, 2014, p.49).

A segunda onda de imigração ocorreu após a Segunda Guerra Mundial, que levou grande número de homens e mulheres das regiões da América Central e ilhas Caribenhas aos Estados Unidos, na procura de melhores condições de trabalho e de vida. Esses imigrantes moravam nas periferias onde o custo de vida era baixo e ofertas de emprego era próxima. Um desses bairros era o Bronx. Ali se estabeleceu uma convivência entre caribenhos, latinos e afro-americanos (TEPERMAN, 2015, p.16-17).

Sobre o Bronx, Teperman escreve o seguinte:

[...] no extremo norte da ilha de Manhattan, na cidade de Nova York. No início dos anos 1970, a região vivia uma situação de degradação e abandono. Com pouca oferta de espaços de esporte, lazer e cultura, os jovens de Bronx estavam expostos à violência urbana crescente e às guerras brutais entre gangues. O bairro era predominantemente negro, e o país ainda trazia abertas as feridas dos violentos conflitos raciais da década de 1960. Em poucas palavras, o Bronx era uma espécie de barril de pólvora (idem, 2015, p.17).

Por sua vez, Ana Lúcia Silva Souza (2011, p.15), afirma que “historicamente o hip hop ganha força nos Estado Unidos a partir dos anos 1970 e posteriormente se espalha pelas grandes metrópoles do mundo”. Esta é uma afirmação categórica, embora ressalte outros estudos que apontam para várias perspectivas - sem aprofundá-los. Isso só mostra como é difícil se desapegar de um mito origem, ou seja, quanto mais parece que não é, na verdade é uma repetição de si mesmo, como ensinou Chauí.

Fortini (2011) situa a “origem” no final da década de sessenta. Segundo ela foi em 1968 quando Afrika Bambaataa³ pediu aos jovens que transformassem suas brigas de gangues em desafios de danças, passos que se consolidariam posteriormente em uma cultura que hoje chamamos de Hip Hop (FORTINI, 2011, p.27).

Paul Gilroy, um dos ícones dos estudos multiculturais e pós-coloniais, no seu “O Atlântico negro (1993)” faz uma discussão sobre a produção intelectual e cultural da diáspora negra-africana, no qual destaca o hip hop como uma das grandes produções culturais desta diáspora nas Américas. Segundo ele, estas produções culturais carregam a discussão sobre “raça” e classe, imbuídos do conceito de autenticidade que foi um dos impulsionadores no surgimento do hip hop. De acordo com Gilroy,

Essa convergência improvável é parte da história do hip-hop; pois a música negra é, com muita frequência, o principal símbolo da autenticidade racial. Analisá-la nos leva, rápida e diretamente, de volta ao status da nacionalidade e das culturas nacionais em um mundo pós-moderno, onde os estados-nações estão sendo eclipsados por urna nova economia do poder que atribui a cidadania nacional e as fronteiras nacionais um novo significado. Na busca de explicar a controvérsia sobre as origens do hip-hop, também temos de investigar o modo como a abordagem absolutista e excludente da

³Afrika Bambaataa é o pseudônimo de Kevin Donovan (Bronx, Nova York, 19 de abril de 1957) é um DJ estado-unidense e líder da Zulu Nation, considerado por muitos como pai do Hip Hop (fonte: Wikipédia).

relação entre "raça", etnia e cultura coloca no comando dos recursos culturais de seu próprio grupo como uns todos aqueles que afirmam ser capazes de resolver a relação entre os discursos supostamente incomensuráveis, característicos de diferentes grupos raciais. Os intelectuais podem reivindicar esta posição de vanguarda em virtude de uma capacidade para traduzir de uma cultura para outra, conciliando oposições decisivas ao longo do percurso. Faz pouca diferença que as comunidades negras envolvidas sejam concebidas como nações inteiras e auto-sustentáveis ou como coletividades protonacionais (GILROY, 2001, p.90).

Talvez seja mais importante entender os propósitos do rap, ao invés de procurar de onde ele veio, pois, não é fácil estabelecer a origem de algo, ainda mais num mundo globalizado no qual as pessoas estão em constantes movimento de idas e vindas. Certa vez, Milton Santos no documentário “Globalização Milton Santos- o mundo global visto do lado de cá⁴”, falou que o centro do mundo está em qualquer lugar; qualquer ponto do globo produz conhecimento diariamente, saberes que podem chegar a qualquer outro lugar só “num estalar de dedo” e também podem vir de qualquer lugar, sem que percebamos.

2.2 OS ELEMENTOS DO HIP HOP

Os elementos da cultura Hip Hop se unem entre o estilo de dança (break) de arte plástica (grafite) sacudidos pelos sons dos DJs e a poesia dos MCs (HOLLANDA, 2007, p.20). Segundo Darby e Shelby (2005), antes de 1970 era difícil ouvir a expressão “hip-hop”. Só depois de Grandmaster Flash ter aperfeiçoado a arte de cortar e arranhar as partes dos discos, que passou a unir-se a arte dos DJs e a dos MCs (DARBY e SHELBY, 2005, p.17).

Surgindo assim os dois primeiros elementos da cultura HIP HOP, que mais tarde seriam associados a outros dois, neste caso, Grafiteiros/Grafiteiras e Break Boys/ Break Girls (B Boys/ B Girls), que o Hip Hop ganha forma como expressão e movimento e começa a usá-las para discutir/criticar as desigualdades sociais e raciais. Trata-se das duras batidas ou *beats* dos DJs – disc-jóquei, poesias e falas dos MCs – mestres/mestras de cerimônias, a expressão corporal dos b boys/b girls e as escritas e imagens dos/as grafiteiros ou grafiteiras (*writers*) (SOUZA, 2011, p.15).

Portanto, a cultura Hip Hop é composta pela poesia e fala cantada dos MCs; as batidas e as criatividades instrumentais dos DJs; pelas agilidades e a arte de expressão corporal dos Bboys/Bgirls e as artes plásticas expressivas dos grafiteiros/grafiteiras. Com estes quatro

⁴Ver o documentário em: <https://www.youtube.com/watch?v=XOcZaEo9VYc>. Acessado em: 17/Out/16.

elementos o “pai do Hip Hop”, Afrika Bambaataa defendeu a criação do quinto elemento que unisse todos eles. Assim surgiu o quinto elemento, “conhecimento/sabedoria”.

A reportagem da Rede TVT em São Paulo em março de 2015 mostra a Mc, autora, diretora e atriz, Roberta Estrela D’alva, uma das fundadoras do grupo de teatro Núcleo Bartolomeu de Depoimentos, que lançou em 2011 o espetáculo “Orfeu mestiço” que mistura os elementos do Hip Hop com o teatro, seja na peça como no cenário. Ela também defende o teatro como o quinto elemento desta cultura. Em 2014 ela lançou o livro “*Teatro Hip Hop*”, que discute esta aproximação do Hip Hop com o teatro.

Vamos tentar explicar cada um desses elementos, o que significam e quais são suas funções e as circunstâncias que cada um surgiu. Se o teatro é ou não, um novo elemento do Hip Hop, não é meu objetivo defini-lo, mas, se é, talvez seja o sexto elemento, pois, o quinto já foi apontado, e nele que vou focar minha análise. Não por desprezo ao teatro, mas, quero falar do já reconhecido e falo do teatro como um apontamento, quem sabe daqui a uns anos seja mesmo um sexto elemento. O quinto já existe e dele vamos falar.

Primeiramente vamos tentar entender o que é o rap e o que é o Hip Hop. Porque as pessoas confundem estes dois termos, ou acham que são as mesmas coisas, mas, não são. Essa diferenciação será muito importante no entendimento desta discussão, afinal são termos chaves desta cultura. Os textos a serem usados servirão de caráter explicativo com de base teórico-didático, quase todos estão em inglês e vou tentar fazer a minha própria tradução para ajudar na compreensão, vamos ao que interessa.

2.3 RAP E HIP HOP

Aposto que já ficou em dúvida sobre qual desses termos usar num determinado momento, não é? Relaxa! Tenho boa notícia para você. Na verdade, não é só você que já se sentiu assim. Estes são, na realidade, termos um pouco difíceis de entender, mas, achei uma definição bem simples que irá nos ajudar a não fazer mais esta confusão. A partir desta leitura, RAP e Hip Hop serão palavras não mais difíceis de impregnar.

Como o seu próprio significado diz, “ritmo e poesia” na tradução portuguesa das palavras inglesa, *rhythm and poetry*, o rap caracteriza-se como a parte poética e musical da parada, enquanto Hip Hop o movimento como um todo, ou seja, o “Rap é parte do hip-hop, hip-hop não é parte do rap” (EDWARDS, 2015, p. 18 *apud* BALLIU, 2015, p.9). Esta é, com

certeza, a definição clássica que o “pai do hip hop” estabeleceu entre estes dois termos. Porém, historicamente a palavra “rap” é a mais antiga do que “hip hop”, como explica Teperman:

A palavra “rap” não era novidade nos anos 1970, pois já constava nos dicionários de inglês havia muitos anos - seu uso como verbo remonta ao século XIV. Entre os sentidos mais comuns, queria dizer algo como “bater” ou “criticar”. Um dos principais líderes dos Panteras Negras, grupo ativista do movimento negro norte-americano dos anos 1960, incorporou a palavra em seu nome: H Rap Brown. Foi assim que ele assinou sua autobiografia, *Die Nigger Die!* [Morra, preto Morra!], lançada em 1969 – antes de qualquer registro da palavra “rap” associada a uma manifestação musical. (TEPERMAN, 2015, p.13).

Para Bambaataa, como fala a Sofie Balliu (2015), o “Hip Hop music” não inclui somente o rap, o rap é só mais um ingrediente deste grande caldeirão, pois, há várias músicas instrumentais sem o rap que são do estilo Hip Hop, isto porque quem está no movimento hip hop é automaticamente um rapper, mas quem é rapper não necessariamente é um hip-hopper (BALLIU, 2015, p.9).

O Hip Hop é caracterizado morfologicamente no dicionário inglês como duas palavras distintas, [hip = quadril/anca] e o [hop = balançar/saltar/pular...], mas, na tradição do movimento, este termo foi usado pela primeira vez por Dj e MC *Lovebug starski* é uma das animações e improvisações nas festas que ele promovia (falaremos disso a seguir), nesta animação ele criou o refrão “*Hip hop you don’t stop that makes your body rock* [quadril, salto, não pare, isso faz seu corpo balançar]” (TEPERMAN, 2015, p.20). Com isso, Teperman faz a ressalva que a característica politizada e como um movimento artístico-cultural de intervenção social do hip Hop é uma construção posterior. Segundo ele:

[...] o hip-hop está ligado etimologicamente ao movimento dos quadris, ou seja, à dança, à festa. Se hoje a expressão remete a um movimento cultural no geral bastante politizado, isso foi uma construção posterior. Rap costuma designar apenas a música, enquanto hip-hop se tornou o termo mais geral, que engloba também dança, moda, grafite, estilo de vida e atuação política — muitas vezes se fala em “movimento hip-hop”. Em todo caso, o ponto que interessa destacar é que as dimensões festivas e críticas do rap e do hip-hop não são tão facilmente separáveis, e não é à toa que essa aparente contradição gera frequentemente debates acalorados (TEPERMAN, 2015, p.20).

O Hip Hop é uma cultura e um estilo de vida onde o rap é uma parte. Um hip-hopper é quem cultiva todos os elementos desta cultura, se você pratica somente o rap, está deixando de lado um vasto número deste conjunto, de modo que não lhe concede o direito de ser membro. Não que você deva ser o praticante de todos os elementos do hip hop para ser um hip-hopper, você não precisa ser um DJ, MC, Bboy/Bgirl e Grafiteiro para ser considerado um membro desta cultura, mas, você deve cultivá-los, identificar-se neles como parte desta manifestação cultural e artística.

Mas, se só curte a parte musical, ou só pratica a música e só participa dos eventos relacionados à música, então você faz o “*rhythm and poetry*” (rap), ou seja, você é um rapper. Resumindo, Sofie conclui que “da mesma forma, um hip-hopper é na maioria das vezes um rapper, mas um rapper só é aceite como um hip-hopper quando ele ou ela é um membro da cultura hip-hop...” (BALLIU, 2015, p.9), isso é um pouco confuso, né? Eu sei. Mas vamos continuar, para ver se fica mais simples.

Só a título de exemplo, lembro-me que em Bissau – há alguns anos por aí – para diferenciar o rap do Hip Hop a gente fazia isso no ritmo das músicas, ou seja, quando a música é muito dançante era hip hop, não rap. Rap era a música em que as palavras eram o mais importante, a letra/poesia, eram canções que davam para ouvir e só balançar a cabeça e os braços (o famoso bate-cabeça), enquanto o hip hop podia ser usado nas discotecas para dançar e rebolar o corpo todo, o rap não.

Confesso que estas eram a diferenciação que eu tinha entre o rap e o hip hop. Algumas canções que serviam de critério de diferenciação desta dúvida eram: *Candy shop* do 50 Cent; *Ass Like That* do Eminem, entre outras desta levada que a gente considerava hip hop, enquanto canções como *When I’m Gone*, também do Eminem; *Lord Give me A Sign* do DMX, eram considerávamos de rap. Sim, as referências eram americanas. Tenho certeza de que não só em Bissau, ou somente eu que achava que a diferença entre rap e hip hop consistia/consiste nisso. Então vamos tirar as dúvidas juntos.

Esta forma de diferenciar o Rap do Hip Hop, ou a incapacidade de diferenciar o que cada um significa, tem criado dificuldade na compreensão destes dois termos. Veremos o que Halifu Osumare fala sobre o preconceito e a discriminação contra o Hip hop:

[...] a maioria dos adultos com mais de quarenta anos de idade têm suas impressões do hip hop como hipersexualizado, de consumo fácil e como música comercializada em vídeos de MTV, BET e da VH-1, existe igualmente um hip hop multifacetado e poderoso, ligado ao movimento independente do hip hop e que geralmente tende a promover um rap com maior consciência social, oriundo do rap “político” e “consciente” do final da década de oitenta e começo dos anos 90. Grupos e artistas, como Public Enemy, Band, Brand Nubian, Poor Righteous Teachers, a Quem Latifah jovem, e agora o inativo A Tribe Called Quest [...] (OSUMARE, 2015, p.65).

As falas como estas deixam dúvidas sobre se o hip hop é um movimento artístico-cultural-musical no qual o rap é uma parte ou é um gênero musical. A intenção da Osumare em mostrar que existem outros tipos de letramentos do rap é de louvar, mas, para quem não sabe diferenciar o rap do hip hop, só serve para reforçar a forma como os diferenciávamos em Bissau.

Às vezes para diferenciar o gênero musical do quando se fala do movimento artístico, alguns usam hip hop com iniciais minúsculas para falar do gênero musical e Hip Hop com

iniciais maiúsculas para falar do movimento como um todo. Isso leva a crer que o hip hop é um gênero musical e o rap também.

Quem estabelece uma diferenciação mais concisa entre estes dois termos – do qual gosto muito-, é o grande rapper da *Old School* norte-americano, KRS-One, que resume o rap como aquilo que faz um rapper e o Hip Hop como aquilo que ele vive (“*rap is something you do, Hip-hop is something you live*”) (BALLIU, 2015, p.9), deixando assim claro que o Hip Hop está muito além do que você faz, mas sim tem uma ligação com o estilo de vida que você leva. Ou seja, você pode FAZER rap, grafite, break, ou produzir beats, mas, não pertence ao movimento, como tem muitos por aí... O Hip Hop está mais além de simples afazer. Se basearmos nesta definição de KRS-One, o Hip Hop está mais para uma ideia, um estilo de vida do que um trabalho.

Esta associação do Hip Hop a um estilo de vida, muitas vezes, influência na difícil adaptação dos/as rappers brancos/as a esta cultura, ou seja, serem rejeitados, pois, associa-se o branco a um estilo de vida diferente ou até com mais condições financeiras, econômicas e serem partes de um sistema que rejeita aos negros a melhor condição de vida e de sobrevivência igual.

Este dilema de adaptabilidade está evidente no filme “*8 mile: rua das ilusões*”, que estreou em 2002, que conta o drama do B-Rabbit, personagem interpretado por um dos ícones do rap americano, Eminem, que tenta participar da cultura Hip Hop num bairro predominantemente negro, sendo ele um jovem branco. Rabbit vivia nas mesmas condições de vida que a maioria dos jovens negros do seu bairro, mas, para eles, ele era só um intruso tentando se apoderar de um mundo que não lhe pertencia.

Esta visão de que o rap é coisa para os negros, vem tanto de dentro da comunidade de Hip Hop como de fora dela. Ela muitas vezes vem de fora de forma preconceituosa e discriminatória que leva o de dentro a escolher quem deve fazer parte desta cultura e quem não. Esta escolha vem na maioria carregada de características fenotípicas, sociais e econômicas, as duas últimas associadas à primeira que é a principal, nos Estados Unidos da América, são claro, onde tudo passa pela cor da pele⁵.

⁵ Falo das brigas raciais e das leis de segregação ainda presente nas mentes de muitas pessoas por lá. Isso não é assunto da nossa discussão, é claro. Mas, se quiser aprofundar, tem o artigo da Sofie Balliu, *The Paradoxical Position of the White Rapper in HipHop Music: A Genre Fixated on Authenticity An Analysis of the Use of African-American English in the Music of Eminem, Iggy Azalea, and Classified* que fala da experiência dos rappers brancos nos movimentos Hip Hop nos EUA. Disponível em: http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/212/912/RUG01-002212912_2015_0001_AC.pdf Acessado em: 14/Set/2006.

Continuando a falar do Hip Hop como forma de vida, o rapper brasileiro, Rael, fez uma música em duas partes com o tema “O Hip Hop é Foda”, estas músicas fazem um resumo do que é o Hip Hop na vida de muitos jovens desde que começou até agora. Nestas músicas o Hip Hop aparece como a salvação, o “resgate/ a escada” o encosto para segurar a dura e cruel realidade da rua. Rael canta:

Ele é papel, caneta, é lição, som e letra/ Ele é chão, é planeta, é visão de luneta/ É loucão, tarja preta, é canhão, é Beretta /É os neguinhos de bombeta, ele é muita treta /É Sabota, é Bambaataa, é swing Da Lata /É resgate, é escada, é a voz das quebrada /Ela é "hey! ", ele é "how! ", ele é free, ele é show /Libertou, me mostrou quem eu sou... (RAEL; 2014, o Hip Hop é foda parte II)

Na parte I, ele fala:

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 (RAEL; 2013, o Hip Hop é foda parte I).

Não sei se conseguiu sacar a diferença entre rap e Hip-Hop, mas, se não, não se preocupe esta diferença será explicado ao longo deste trabalho. O rap é a parte do movimento mais conhecido, então é comum a difícil compreensão ou separação dele com o Hip-Hop. Portando talvez seja mais importante conhecermos outros elementos desta cultura para ajudar na nossa compreensão. Vamos começar com os dois mais antigos elementos desta cultura, o Disco Jôquei e o Mestre de Cerimonia.

2.3.1 DJ e MC

Conhecido por muitos como aquela pessoa que bota músicas na festa ou em ambientes que precisam de músicas para animar a galera, tocando os grandes sucessos e apresentando os novos. O DJ também é conhecido como aquele cara que bota as músicas no rádio.

O DJ é uma sigla da palavra inglesa *Disc Jockey*, o que em português seria Disco Jôquei. O significado do DJ você pode encontrar no Wikipédia Livre ou em qualquer dicionário online, acho menos importante para nossa discussão, neste momento. Nosso objetivo é falar do DJ no movimento Hip Hop, como surgiu e quais suas funções.

No movimento Hip Hop o DJ surgiu como o primeiro elemento (Teperman, 2015) inspirado quando nos finais de semanas de verão os imigrantes jamaicanos e porto-riquenhos juntavam seus “poderosos equipamentos de som a carrocerias de caminhões de carros grandes

(os chamados *sounds systems*)” nos quais tocavam os diversos discos desde soul, reggae, funk etc. para criar um clima de festa, num bairro pobre que não tinha muitas opções de lazer, esporte e cultura, em contra partida, ameaçado por violências e as guerras entre gangues rivais. Essas festas eram animadas por animadores dos programas de rádios que se autodenominavam de DJs, esses animadores além de tocar as músicas, usavam microfones para falar e animar a festa, durante ou após cada música, sendo assim, os “agitadores das festas” assim, se compilavam duas funções sobre uma única pessoa, a do *Disco Jôquei* e Mestre de Cerimônia (DJ e MC) (TEPERMAN, 2015, p.17).

Bradley (2009) fala que em meados dos 1970 os DJs de Nova York procuraram a nova forma balançar as festas começaram a fazer pequenas improvisações em meio das pausas que faziam das músicas, normalmente gritavam seus nomes e dando comando para multidões sobre o que deveriam fazer. O primeiro DJ que começou esta revolução na forma de animar as festas foi o *DJ Kool Herc*, que mudou da Jamaica para os EUA, e instalou-se no Bronx com a família em 1967, trazendo as influências musicais da sua Ilha e apaixonado pelo *soul* norte-americana (BRADLEY, 2009, p.13).

Retomando, esta nova forma de animar as festas tornava-se cada vez mais comum no Bronx. Os DJs não paravam de criar novidades nas suas apresentações. Foi assim que o lendário Dj Grandmaster Flash (Joseph Saddler) aperfeiçoou a técnica de “voltar o disco”, que dantes não era dominado por *Kool Herc*. Grandmaster Flash foi também responsável por sistematizar a técnica de cortar ou arranhar o disco, conhecido como *scratch*.⁶ Rapidamente isto bombou entre os DJs do Bronx (TEPERMAN, 2015, p.18 e BRADLEY, 2009, p.14).

A magnífica série “*The Get Down*” lançada em agosto deste ano (2016) pelo canal de filmes e series online, *Netflix*, conta a história do surgimento do hip hop através de um grupo de jovens e adolescentes do Bronx nos anos 1970⁷. Mostra o desespero do então aprendiz *DJ Shaolin Fantastic* em aprender as técnicas e desvendar o mistério do já lendário DJ na altura, Grandmaster Flash. Imaginando que o mistério seria algo surreal, para Shaolin foi entregue um giz de cera pelo Grandmaster. Foi um dilema grande para descobrir para que serviria um giz de cera, até que ele e sua turma descobriram que era para riscar o disco de vinil, separando as partes que tinham voz das que não tinham, criando um espaço para improvisar na batida e compilar as partes que precisava dos dois discos para produzir uma batida própria.

⁶Teperman (2015, pag. 18) conta que esta técnica foi atribuída originalmente a um garoto de treze anos de nome Grand Wizard Theodore, que teria de descobri-lo acidentalmente fugindo da repressão da mãe, esbarrou-se no toca disco e a agulha riscou o disco produzindo um som que ele gostou muito.

⁷E a toda história do Bronx nesta época que já conhecemos, o desemprego, abandono estatal, violências, brigas de gangues, etc.

O papel do DJ estava acumulando cada vez mais, as duas mãos funcionavam ao mesmo tempo e com atenção voltada para os *pick-ups*, não sobrava o tempo para falar com a plateia. Deste modo, o papel de animador vocal precisava ser ocupado por outra pessoa, neste caso, um MC – acrónimo de Mestre de Cerimônias. Esse MC passaria a ser responsável pela criação de refrãos e improvisos curtos para estimular as danças e as festas, qualificadas pelo nível de vibração causado pelo DJ e MC (TEPERMAN, 2015, p.18).

Diferente do DJ, o MC é aquela pessoa que faz rimas nos *beats* (batidas) produzidos pelo DJ. Também podemos encontrar a figura de mestre de cerimônias em várias comemorações, solenidades, festivais, entre outras celebrações, mas, estas figuras não são chamadas de MCs, simplesmente “Mestres de Cerimônias”. Já nos movimentos Hip Hop o acrónimo é mais aceite. No Brasil MC é mais usado para os cantores de funk.

Bradley fala que Melvin Grover (Melle Mel) foi considerado por muitos como pai de MC moderno e a principal diferença entre um Dj e um MC, é a de que o DJ faz animações nas pausas que ele faz das músicas, já o MC faz a síncope, o som, ritmo e rimas, ou seja, faz o rap (ritmo e poesia),

MCs foram elevando a arte da rima, utilizando a complexidade em camadas de ritmos amostrados para melhorar o medidor de sua poesia, aproximando-se a entrega de suas palavras como músicos e poetas. Com fluxos labirínticas e técnicas de rimas fechadas, esta nova raça de MC entrelaçou seus / suas letras com um complexo jogo de palavras, excitante da orelha e imaginação dos ouvintes tanto os pioneiros da maneira bebop intensificou a riffs, solos e mudanças de acordes balançados dos seus antepassados (BRADLEY, 2009, p.15).

Tanto o DJ como o Mc foram excepcionais no surgimento do rap e do movimento Hip Hop. O DJ que dantes flertava as batidas de músicas já gravadas para fazer sua magia e transformá-las em batidas “repetível”, é hoje uma das figuras mais discretas nos álbuns de rap. Hoje os álbuns de rap carregam quase todos os elementos musicais, desde baterias, pianos, violões de todo tipo... hoje os MCs já não são simples animadores de shows, eles são músicos profissionais, já fazem rap com violões. Os DJs não precisam mais fazer *samplers* das músicas ou riscar os discos, isso agora virou tarefa para programas de computador.

Esta nova versão do rap moderno, tecnológico e globalizado foi a que mais se difundiu pelo mundo. Hoje em vários lugares um MC já não precisa tanto de um DJ para fazer rap - falo isso por experiência própria. Em Bissau éramos um grupo de três rappers. Quase todos os grupos de Hip Hop em Bissau só têm rappers e o trabalho de produzir um beat fica a cargo de um produtor. Quase todas as músicas de rap em Bissau, entre 2009 a 20014, tinham os beats produzidos por um único produtor, o grande Natty Pro. Este assunto do rap na Guiné Bissau terá um capítulo exclusivo.

O que quero dizer mesmo, é que em vários lugares os manos fazem rap com as condições que têm. Sejam pelo toque de uma garrafa pet, ou pelo bumbo de um bidão, outros pelo *beatbox* feito com a boca. O principal elemento hoje não é o beat (em alguns lugares), mas, sim a poesia, que em vários momentos é ritmado em forma de *flow*. Hoje prestamos mais atenção na mensagem que o MC traz do que na levada do beat que o DJ propaga.

O que torna estes elementos mais destacados da cultura Hip Hop. O DJ e o MC são mais conhecidos e mais estudados os elementos responsáveis pela parte musical, o RAP (ritmo e poesia). O estilo musical rap é a mais estudada e mais apreciada no meio acadêmico e entre os hip-hoppers. Isto tem aberto um vácuo sobre os outros elementos, com pouca pesquisa e promoção destes. Seguiremos falando dos outros dois elementos do Hip Hop, neste caso grafite e break.

2.3.2 Grafite e Bboy / Bgirl

A discussão aqui será focada nestes dois elementos da cultura hip hop, seu surgimento e ligação com esta cultura. Este é uma pincelada com o objetivo de despertar a curiosidade de quem quiser se aprofundar mais sobre estas duas grandes partes da admirável cultura Hip Hop. Uma discussão aprofundada destes dois elementos, ou melhor, sobre cada elemento desta cultura renderia várias dissertações de mestrado e teses de doutorado. Não estranhe se algo aqui não foi ressaltado, pois tenho pouca ligação com estes elementos e existe pouca literatura disponível para abordar o assunto.

O grafite é a parte responsável pela arte plástica do movimento Hip Hop. Segundo Schultz (2010), grafite vem do termo italiano *graffito*, que também surgiu do latim *graphium*. No começo, designava um estilete utilizado para escrever sobre placas de cera. Posteriormente, a forma plural, *graffiti* nomeou as escrituras gravadas na pré-história e na antiga Roma. Em 1965, a palavra *graffiti* foi usada para definir as pichações com *spray* e, nos anos 70, para indicar as modernas pinturas feitas com a mesma tinta (SCHULTZ, 2010, p.2560).

No Hip Hop o grafite teve origem nos 1970, como parte desta cultura que se encarrega de usar a arte plástica e pinturas de protestos como denúncia sobre os problemas enfrentados pela população negra e latino-americano. Assim:

O grafite se uniu a outras manifestações seculares de grafismos em algumas cidades europeias, com a intenção de protestar contra as regras e regimes ou de se manifestar socialmente em relação a uma pessoa ou grupo. O grafite, nas décadas de 80 e 90 acaba por se espalhar pelas grandes cidades do mundo, principalmente do mundo ocidental [...]. Nos anos 80 e 90, foi muito combatido nas cidades da América do Sul e da Europa. Na entrada do século XXI, quando se poderia pensar que o grafite não

passava de uma manifestação marginal que emporcalhava as cidades, ele volta com roupagens de participações no mundo das artes plásticas, valendo destacar Jean Michel Basquiat em Nova Iorque³. O grafite também passa por uma reelaboração pictórica, o que leva muitos membros a ter sua arte reconhecida, mesmo que os suportes fossem os espaços urbanos (HONORATO, 2009: p. 5).

Muitas vezes confunde-se o grafite com a pichação. Isso tem criado uma grande discussão teórica sobre as duas formas de arte e uma tentativa de diferenciação das duas, seja pelo os estudiosos (as), seja pelos praticantes das duas formas de arte. Como define Honorato,

O senso comum faz a distinção entre as duas manifestações por perceberem elementos gráficos diferentes com expressões específicas. Na forma de realização, o grafite se difere da pichação por ter como objetivo um resultado mais elaborado e preocupado com questões técnicas e compositivas, já a pichação se apresenta como uma ação mais rápida, gestual, desprovida da intenção de elaborações artísticas (HONORATO, 2009, p. 2-3)

Esta diferença também pode ser entendida nas formas como cada uma dessas artes se apresentam, a exemplo das seguintes imagens:



Figura 1: grafite (fonte⁸)

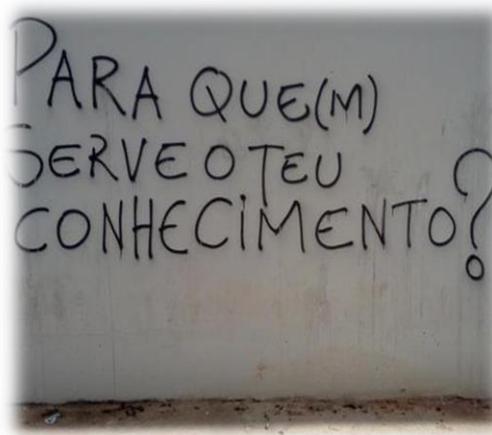


Figura 2: Pichação (Fonte⁹)

Pelas formas de usar as frases as vezes ofensivas, as assinaturas e as marcas dos pichadores, a pichação é muito reprimido em vários lugares, inclusive no Brasil. Muitas vezes recorre-se ao grafite para cobrir uma pichação ofensiva, como aconteceu no Instituto Lula quando chamaram o grafiteiro Tody One para cobrir uma pichação ofensiva contra o ex-presidente do Brasil¹⁰.

⁸Disponível em: <<http://acervo.novaescola.org.br/lingua-portuguesa/pratica-pedagogica/lado-bom-424405.shtml>>. Acessado em: 20/Out/2016.

⁹ Disponível em: <https://abraocarvalho.com/2014/08/30/a-filosofia-tem-que-servir-para-algo/>. Acessado em: 20/Out/2016.

¹⁰ Veja: <http://www.gazetadopovo.com.br/vida-publica/grafite-cobre-pichacoes-no-instituto-lula-1hhqstraxf217tqz5bmxm5wr9>. Acessado em: 15/Nov/16

Como elemento da cultura Hip Hop, “O grafite é uma manifestação de luta social pelo reconhecimento de um estilo de vida e de uma expressão individual simbólica” (VENTURA, 2009, p.616). Como tentamos mostrar ao longo deste trabalho, a luta pelo reconhecimento é um dilema de todos elementos da cultura Hip Hop no geral. O rap não é tido muitas vezes como “música”, o grafite para alguns não é “arte”, o break não é “dança” e por aí vai... parece que existe um nível do conhecimento do qual o Hip Hop não se aproxima.

Poderíamos responder, como Honneth, que a luta social pela paridade da estima e do reconhecimento do potencial artístico e profissional dos agentes da cultura deve ser acompanhada da construção social de valores pelos quais os bens culturais e os seus autores passam a integrar hierarquias valorativas que permitem ampliar a escala das posições sociais, bem como o respeito e reconhecimento do mercado e do poder público (VENTURA, 2009, p. 621).

Vamos deixar ainda esta discussão sobre o reconhecimento na cultura Hip Hop. Vamos falar de outro elemento, o *break*. O elemento de dança da cultura Hip Hop surgiu quando os dois elementos primeiros elementos do Hip Hop (DJ e MC) começaram a ganhar notoriedade e começaram a ter um pequeno de dançarinos (as) na frente da mesa do DJ. Segundo Teperman, “isso porque, ao final de um motivo, o DJ *brecava* o disco e voltava o vinil para o ponto anterior, para recomeçar” (TEPERMAN, 2015, p. 18).

Teperman ainda acrescenta que os movimentos ou alguns passos do *break* tiveram influência da guerra do Vietnam, das artes marciais dos filmes de Bruce Lee e da capoeira, fortificando a origem africana da dança (TEPERMAN, 2015, p. 19). Os passos do break são variados e na maioria improvisados com as habilidades dos (as) dançarinos (as) o que torna difícil definir as origens de cada passo, porém não impede que cada dançarino (a) ou grupo explique as origens dos seus passos.

A dança Hip Hop (break) tem movimentos de giros, saltos, bruscos e acrobáticos que exigem várias técnicas de ginástica dos (as) dançarinos (as) que muitas vezes não são considerados dança, mas sim complementos. Estas técnicas podem imitar até passos de briga, já referenciado acima, isso porque estas danças são usadas, na maioria dos casos para promover desafios entre grupos ou dançarinos (as) individuais, sendo assim, o improviso, a imaginação e a criatividade não têm limites. Muitas vezes ganha quem mais criou coreografias inusitadas que agradou ao público. O público é o juiz.



Figura 3: Batalha de Break, Toledo/Paraná 2015¹¹

Como toda parte da cultura Hip Hop, o break também tem desenvolvidos ações e projetos que visam integração e conscientização dos jovens através da dança. Estes projetos estimulam o conhecimento e o reconhecimento, a exemplo do grupo *Pokemon Crew* do teatro da Ópera de Lyon, pesquisado por Rita Ribeiro Voss da Universidade Federal de Pernambuco. Segundo a autora, o grupo *Pokemon Crew* foi reconhecido no espaço da “arte culta” – uma vez que o Hip hop se origina como arte de rua. Vimos que a luta pelo reconhecimento e “ocupação” dos espaços a eles negados são constantes entre os elementos do Hip Hop.

Seguimos nossa discussão para o elemento unificador do movimento Hip Hop.

2.3.3 O quinto elemento

O movimento Hip Hop ou como alguns preferem chamar de “cultura Hip Hop”, passou a assumir uma postura mais ampla e engajada com discussões dos problemas sociais só no início dos anos 1980. O rap, que no início tinha sido tratado como uma brincadeira, passou a ser um desafio (TEPERMAN, 2015, p.20).

O modo politizado do Hip Hop teria surgido a partir do aparecimento de um quinto elemento, denominado de “conhecimento/sabedoria”. Isso daria ao Hip Hop outro papel para além da diversão, como resume a Bia Abramo (2001) no prefácio do Livro: *Hip Hop a periferia grita*, “o hip hop é a resposta política e cultural da juventude excluída”.

¹¹Fonte: <http://www.toledo.pr.gov.br/noticia/toledo-sediou-primeira-batalha-de-break-dance>. Acessado em: 15/Nov/16.

Essa versão politizada do hip-hop foi introduzida pelo músico e Dj norte-americano, o criador de *Zulu Nations*, Afrika Bambaataa, com a intenção de combater as brigas e violências entre gangues rivais e elevar o Hip Hop para um estágio além da diversão, promovendo a competição através dos quatro elementos do Hip Hop (DJ, MC, break e grafite). Combatendo a ideia de reduzir o rap a um simples produto do mercado, e para reforçar sua potencialidade como instrumento de transformação, Bambaataa começou a defender a existência de um quinto elemento, já mencionado acima (TEPERMAN, 2015, p.27).

Os MCs não criavam mais somente refrãos improvisados, mas sim, frases previamente escritas, e passaram a ser avaliados por este novo vertente, a construção poética. O rap começou assim a assumir um caráter politizado e engajamento com as causas sociais e raciais e “neste sentido, é preciso considerar um aspecto crucial dessa manifestação: sua ligação com as chamadas Movimento Negro” (TEPERMAN, 2015, p.27). O Hip Hop estabelece assim, a sua primeira função educativa e novo estilo de vida baseado nas artes que os jovens dominavam e precisavam usá-la para denunciar os problemas enfrentados por suas comunidades.

Embora, o rap tenha desde seu início certa autoafirmação da identidade e uma postura de valorização da cultura negra e a busca de reconhecimento, o canto falado tornou-se mais ativo e reivindicador quando se misturou com os outros elementos para formar a cultura Hip Hop. Esses elementos que atuavam de forma independente ganharam um aperfeiçoamento e coligação com o aparecimento do quinto elemento unificador. O quinto elemento do Hip Hop começa assim a não aparecer somente nas poesias dos MCs, mas, também nas imagens expressivas dos grafiteiros/grafiteiras, nas expressões corporais dos/as *b boys/b gilrs*, que passaram a politizar as coreografias de danças e os movimentos de *break*, e os beats dos DJs que começaram a ganhar novas bases duras de baixos pesados.

A capacidade e a liberdade que hip-hop tem de falar de tudo deve isso ao fato, de ter articulado estas diversas formas de expressividade e manifestação artística, criadas pelos jovens das classes mais baixas da sociedade, como podemos ver na História deste estilo que embalou o mundo. Esses jovens não dependiam de uma ordem/voz suprema que limitasse tais produções, utilizavam os elementos do seu dia a dia e suas capacidades de autocriação e inovação para dar vida a uma arte do *guetto*¹².

Os rappers serviram assim de porta-vozes dos *guettos*, levando os diversos temas na agenda e “dá tom ao discurso, que geralmente tematiza as desigualdades sociais, racismo, discriminações e violências de toda sorte” (SOUZA, 2011; 16), com o “discurso ousado, franco

¹² No sentido de comunidade ou periferia.

e simples diante da moralidade convencional e do poder fortificado”, como fala o Dr. Cornel West (2006, p.15) já citado na epígrafe.

O quinto elemento criou uma mudança significativa na cultura Hip Hop. Se o rap limitava em improvisos e refrãos curtos, o quinto elemento expandiu essa capacidade, trazendo a arte poética e literária a essa cultura. A necessidade de estudar, se informar, ensinar e educar tornou-se obrigatório aos rappers e a todos/todas participantes destas culturas. A educação sendo meio formador de qualquer que seja sociedade, ela também tem um papel muito importante no desenvolvimento de qualquer que seja indivíduo, e os rappers não fogem à regra. Muitos são considerados educadores, ativistas e até filósofos, como fazem Derrick Darby e Tommie Shelby, no Livro HIP HOP e a Filosofia, onde desenvolvem uma aproximação de alguns rappers com os renomados filósofos:

[...] Lauryn Hill e Platão revelam os mistérios do amor. Lil Kim e Sartre nos ensinam a visão objetiva. Ice Cube e Kant ponderam a legitimidade da punição. Nas e Hegel sondam as profundezas da autoconsciência. Missy Elliot e David Hume demonstram como é possível ser feminista e ao mesmo tempo amar o Hip Hop. Dead Prez e Franz Fanon identificam sutis desafios para se viver uma vida autêntica. O rap underground e Thomas Hobbes enriquecem nosso entendimento acerca do que significa ser revolucionário. KRS-One e os pragmáticos lançam uma luz sobre os benefícios e riscos da violência. O Cinema Hip Hop e Cornel West nos ajudam a evitar a confusão entre raça e cultura. Dave Chapelle e John Stuart Mill abordam a ética do uso de termos como “cadela” e “negrinho”. Common e René Descartes investigam como a mente ganha conhecimento por meio da percepção. E Public Enemy e John Locke nos ensinam como reconhecer e reagir à injustiça (DARBY e SHELBY, 2005, p.19).

Essa comparação pode parecer exagerada aos olhos dos críticos, como uma “união do sagrado com o profano”, mas a verdade é que o Hip Hop tem muito em comum com a Filosofia e os rappers como os filósofos/ as filósofas, vieram da rua e se expandiram para todos os cantos do mundo. E o Hip Hop tem um quinto elemento que é também da filosofia (conhecimento/sabedoria). Citando ainda Darby e Shelby (2005) ressaltam que “é verdade que alguns artistas do Hip Hop transformaram o jogo em um modo de ser pagos, e alguns filósofos fizeram o mesmo”, mas, mesmo assim o Hip Hop vence as gravadoras como a Filosofia vence a academia¹³.

A relação do Hip Hop com a educação não termina somente no campo da Filosofia, ela vai também para outras áreas como: a pedagogia, a História, a Sociologia, e quase todas as Ciências Humanas. Esta perspectiva está presente na análise que Ana Lúcia Souza (2011) faz sobre os processos de Letramentos de Reexistência, destacando a importância da visão

¹³Da mesma forma que muitos filósofos não são sofistas, e opõem a estes, muitos rappers também tentam fugir das gravadoras e a saga do capitalismo e criticam aqueles que se “venderam”. Sem querer comparar o rap e a filosofia (mas, também), quero somente estabelecer algumas “coincidências” e “curiosidades” de alguns rappers com filósofos socráticos.

bakhtiniana de letramentos que ressaltam a perspectiva de que o Hip Hop tem de usar como elemento de questionamento do local e os problemas sociais, econômicos e políticos que os seus sujeitos vivenciam. As “falas” denunciatórias dos sujeitos marginalizados socialmente “invade” os ouvidos e as paredes urbanas, conscientizando, politizando através de rappers ativistas.

A educação protagonizada por rappers ativistas, leva consigo a busca pelo reconhecimento como pano de fundo. O reconhecimento no sentido de aceitar o outro e lutar constantemente para ser aceito por outro. Pois, reconhecer o outro é a forma mais completa da sociabilidade, como afirma a Rosana Martins (2012). O hip hop como um movimento social, está em constante conflito com o reconhecimento. Por que:

O não reconhecimento do outro como sujeito de interesses e aspirações representa nada mais do que uma forma de sociabilidade que por hora não se completa, porque regida por uma lógica de anulação do outro como identidade. Nesse âmbito, a cultura hip-hop tornou-se a senha para a definição de novas formas de localidades identitárias (locais, regionais, nacionais) e de novas globalidades - identitárias – de africanidades que atravessam fronteiras (MARTINS, 2012, p.42).

Esta *vibe* praticada na sua maioria pelos grupos denominados minorias sociais, que sempre dispuseram de menores e péssimas condições de mobilidade social, procuram sempre os espaços de afirmação e reconhecimento. O rap e os movimentos de Hip hop aparecem muitas vezes como o caminho/alternativa, e torna muito importante para os periféricos, na medida em que não exige grandes condições e altos orçamentos para criar/formar grupos ou fazer uma canção para denunciar seus problemas.

O poder do quinto elemento será mais desenvolvido nos próximos capítulos. Neles veremos como o rapper e os rappers assumiram o papel de escudos e defensores de suas sociedades usando o quinto elemento para promoção da cidadania, participação democrática e educação inclusiva.

3 CAPÍTULO 2 - HIP HOP GUIGUI¹⁴: PANORAMA SOBRE O RAP/HIP-HOP NA GUINÉ-BISSAU

Com intuito de estabelecer um panorama breve sobre o rap na Guiné-Bissau, faremos uma contextualização sobre seu início, suas influências, seu momento mais alto, polêmicas, transformações e seu estado atual no mercado. Muito do que será apresentado é resultado de experiência pessoal (vivência) e bate papo com os mais antigos rappers guineenses.

Neste capítulo discutiremos a presença do rap em Guiné-Bissau, o país africano que fica na costa ocidental da África, faz fronteira ao Norte com o Senegal, ao Sul e Leste com a Guiné Conakry e oeste com oceano atlântico. Foi uma das colônias portuguesa em África e a primeira a conquistar sua independência em 24 de setembro de 1973, reconhecido por Portugal em 10 de setembro de 1974¹⁵. Existe pouca literatura sobre o rap e os movimentos de Hip Hop na Guiné-Bissau, o sociólogo guineense Miguel de Barros, é um dos principais pesquisadores sobre o tema (quase o único), o que torna esta pesquisa mais importante para a contribuição no conhecimento sobre o assunto.

Ao conversar com os dois rappers tive duas narrativas diferentes sobre a origem do rap na Guiné, mas em algum momento elas se cruzam, quando afirmam a influência da Guerra civil de 1998 na consolidação do rap na Guiné-Bissau. Narram em forma resumida a experiência pessoal de cada um, de como tiveram contato com rap, para isso, segui a proposta metodológica de Santuza Cambraia Naves (2007) sobre o uso da entrevista como recurso etnográfico para o desenvolvimento de trabalhos sobre a canção popular. A divisão/escolha das partes, das datas e os acontecimentos relacionados cada evento foi justificada por uma experiência pessoal, porém, aberto a comentários e críticas de modo a enriquecer o trabalho, longe de ser uma voz soberana e de conhecimento absoluto, apenas uma narrativa entre outras tantas.

¹⁴ O termo é usado para descrever os movimentos de hip hop na Guiné-Bissau, Guigui é uma gíria popular para referir ao guineense.

¹⁵Ver: História da Guiné-Bissau em Datas de Américo Campos. Disponível em: <https://guinebissaudocs.files.wordpress.com/2012/04/histc3b3ria-da-guinc3a9-bissau-em-datas.pdf>. Acessado em: 31/Out/16.

3.1 INÍCIO

Num bate-papo¹⁶ que tive com o Mário Mendonça, vulgo Mc Mário (do grupo MaxPoss, foi eleito o melhor rapper guineense em 2013 pelo Fórum Social para a Projeção da Cultura Guineense (FSPCG), sendo assim um dos mais respeitados rappers guineenses) e com o jurista, Bernardo Mário Catchura, vulgo WP (conhecido como Bernal dos Cientistas Realistas). Eles forneceram informações de como conheceram o rap em Bissau e quais foram suas inspirações e referências.

O Mc Mário conta que teve contato com o rap em Bissau nos finais de 1996 início de 1997. Na altura havia um grupo formado pelo Dr. Djikas, o JaLEX e companhia que tinham um tema conhecido na altura, que era "Que polícia". Depois conheceu os TCC4 formado pelo Karim Kasiel, Zé Filipe e outros, que tinham a famosa canção "Quero todo mundo a mexer" que até então passa na Televisão da Guiné Bissau (TGB). Na mesma altura também havia um grupo chamado *tender body three* que também tinham um vídeo a passar na TGB, o conteúdo falava das diferentes escolas da capital.

Mas antes disso houve uma influência do Djoek, o rapper cabo-verdiano, com o tema "Nada mi ka tene" no impulso do Rap da Guiné, Mc Mário acredita que foi a partir daí que os Guineenses residentes em Bissau começaram a acreditar que era possível fazer Rap em crioulo e funcionava bem.

Retomando a discussão sobre Rap da Guiné, em 1998, houve o conflito político militar, a guerra civil conhecida como a "guerra de 7 junho", que durou onze meses (junho de 1998 a maio 1999). Houve o refúgio da população para diferentes localidades. No caso de Mc Mário (ainda adolescente) foi para o Senegal. No campo de refugiados no Senegal se desenvolviam atividades culturais do apelo à paz na Guiné Bissau entre as quais o rap, que no Senegal já tinha uma grande visibilidade. Cicero Spencer Gomes (uma das mais respeitadas personalidades no desenvolvimento no rap na Guiné, senão a mais) amigo e incentivador do MC Mário a cantar, estava aí na altura e foi muito determinante para que os objetivos de usar o rap como mecanismo de apelo à paz e a reconciliação nacional se concretizassem.

O rap que já era bem ativo no Senegal influenciou muito no campo dos refugiados. Nele se organizavam atividades através das linguagens do hip hop, o rap principalmente, aclamando

¹⁶ Realizado através de facebook no dia 27 de setembro de 2016, numa correspondência pessoal, não foi uma entrevista do molde padronizado de perguntas e respostas ou de entrevistador e entrevistado, como critica Naves (2007, p. 157) mas, um bate papo (conversa) entre amigos, onde eles explicam como tiveram contato com o rap e o que ele significa para suas vidas.

o retorno da paz em Guiné-Bissau: oficinas de rap, concursos de canto e poesias, entre outras atividades recreativas para jovens e adolescentes.

Depois do conflito, os trabalhos já desenvolvidos no campo dos refugiados começaram a ser implementados em Bissau com o regresso dos mesmos. Antes do primeiro festival do rap no ano 2000, segundo Mc Mário, já haviam atuações na retunda de Baiana e Amura. Foi aí que o ele conheceu os "PARENTES D" (um dos primeiros grupos de rap em Bissau).

Depois começaram a aparecer vários grupos de RAP, e a *Tiniguena*¹⁷ em colaboração com os “Vatos Loucos” organizaram no ano de 2000 o primeiro festival sobre o lema "GUINE, LANTA" (levanta, Guiné), que foi ganho por MVD POSITIVE.

Por sua vez, WP teve primeiro contato com rap a partir da TGB, nos meados dos anos 1990, e em 1996 também conheceu a partir de Televisão o rapper Cabo-verdiano, Djoek. Em 1997, começou a estudar no liceu Nacional Kwame Nkrumah e tinha dois amigos rappers que na altura já faziam hip-hop, Catry do agrupamento Real GX e USBA do Best Friends.

Como o Catry não ficava um dia sem falar sobre hip-hop, e o WP era a única pessoa na turma que lhe dava atenção, então, passou a se isolar com ele e a mostrar-lhe suas rimas, o incentivando a cantar. Após o refúgio da guerra civil de 1998 retornaram aos estudos e tudo tinha mudado na vida deles, foi então que disse ao Catry que se sentia pronto para cantar também.

Pouco tempo depois começou a ouvir as músicas de Naka B, Dr. Djikas e mais tarde MVD POSITIVE, ACU BOYS (atual Best Friends). Desde então, no ano 2000, iniciou a compor as suas primeiras letras, convidou KG e formaram os Cientistas Realistas.

Este é o resumo contextual do surgimento do rap na Guiné Bissau. Como eu não sou da época do surgimento tive que conversar com os manos das antigas para receber o pergaminho da história antes de entrar na minha época (Sankofa¹⁸).

¹⁷“TINIGUENA significa “Esta Terra é Nossa” em Cassanga, uma das cerca de 30 etnias que compõem o rico mosaico sociocultural da Guiné-Bissau. É uma Organização Não-Governamental fundada a 5 de junho de 1991 por um grupo de 6 cidadãos que quiseram dar seu contributo para o desenvolvimento participativo e durável na Guiné-Bissau, apostando no sector não governamental, num período em que o país enveredava pela via da liberalização política e económica e pelo ajustamento estrutural. Os fundadores da Tiniguena projetaram uma visão para a Guiné-Bissau como um lugar onde as populações podem viver em paz, dignidade e progresso e têm a possibilidade de participar e beneficiar do desenvolvimento do seu país, apropriando-se e valorizando o seu património natural e cultural, em benefício das gerações presentes e futuras. Assim, a missão confiada à Tiniguena é de “ Promover um desenvolvimento participativo e durável, baseado na conservação dos recursos naturais e culturais e no exercício da cidadania” (TINIGUENA, 2010). Disponível em: http://www.tiniguena.org/TIN-%20Depliant%2021x10MD_final_BATportugues.pdf. Acessado em: 30/Set/16. Acesse: <http://www.tiniguena.org/index.html>.

¹⁸ A perspectiva da filosofia africana que propõe a volta ao passado como condição primordial para o desenvolvimento futuro. “O ideograma Sankofa significa ‘voltar e apanhar de novo aquilo que ficou para trás’. Aprender do passado, construir sobre suas raízes e construir sobre elas o desenvolvimento. O progresso e a

Nas narrativas dos manos, podemos perceber a influência da guerra civil no surgimento e desenvolvimento do rap na Guiné. Seja por Mc Mário que teve o contato e a influência no Senegal, seja para o WP que não se sentia pronto a fazer rap, ou seja, não tinha algo que o impulsionasse, mas, depois da guerra afirmou que estava pronto. Algo tinha mudado com eles. As perdas, os dilemas, os problemas de pós-guerra eram tantos e coincidiram com a construção democrática que abria a possibilidade para uma multiplicidade de discursos.

3.2 INFLUÊNCIAS E CONEXÕES MARGINAIS

O rapper cabo-verdiano, Djoek, é citado em todas as narrativas sobre as influências para o rap crioulo em Guiné Bissau. A canção “*Nada mi ka tene*” (eu não tenho nada) conta o dilema que um jovem pobre que não tem nada, como se percebe nas letras dele, “Nha chapéu ka tene pala/ Nha camisa ka tene gola/ Nha sapato ka tene sola[...]” (“o boné não tem pala/ a camisa não tem gola/ o sapato não tem sola[...]). O desespero é tão grande que chega a ter a imigração (guarde esta palavra) como a única alternativa para sair da miséria.

A realidade apresentada nesta canção era compartilhada pela maior parte da juventude guineense na altura. Estabeleceu-se através do rap o que Halifu Osumare chama de conexões marginais, que segundo ela “tem proporcionado aos jovens das mais diversas comunidades a possibilidade de compartilhar um sentimento comum de conexão cultural” (OSUMARE, 2015, p.65), o que tem sido ligado pela Nação Hip Hop Global ¹⁹. Segundo ela, no Hip Hop as conexões marginais se dão principalmente através do reconhecimento de classe social, cultura e opressão histórica, comum (*Idem*, 67). Estes elementos promovem reconhecimento, possibilitando que uma canção gravada por jovens de diversos lugares do mundo seja decodificada por outros jovens de outros lugares, mesmo que a língua não seja a mesma:

O conceito de uma experiência espacial particular com marginalidades que se desdobram – *minha favela, bairro, hood* – é central no hip hop do ponto de global. Manifestações locais de marginalidades que fazem eco a outras evidências particularizadas de injustiças social em uma parte completamente diferente do mundo demonstram padrões de hierarquias nacionais que estão ligadas pelo sistema neoliberal de política econômica mundial. A cultura hip hop, como extensão da cultura popular afro-americana e latina, então, torna-se um significante global para diversas formas de marginalização. Em cada caso, a “negritude”, com seu significado em cada lugar, encontra-se implicada enquanto um sinal global. Junto com a estética da música de batidas de registros graves de percussão, digitalizadas ou ao vivo, as

prosperidade de sua comunidade, em todos os aspectos da realização humana (Glover 1969, *apud* NASCIMENTO, 2008: 31 in *A matriz africana no mundo*). Disponível em: <https://afrocentricidade.files.wordpress.com/2016/04/a-matriz-africana-no-mundo-colec3a7c3a3o-sankofa.pdf>. Acessado em: 31/Out/16.

¹⁹ Ver: *Global Linguistic Flows: Hip Hop Cultres , Youth Identities, and politics of Language*. New York: Routledge, 2009.

mensagens em rap do hip hop criaram um fenômeno de cultura mundial que estamos apenas começando a compreender profundamente (OSUAMRE, 2015, p.69).

A rápida identificação da juventude guineense com a música do Djoek, que cantava o cotidiano de um jovem pobre em Cabo Verde, não se deu somente pelo fato de os dois países partilharem a mesma língua, mas, teve outra características que se encaixam na descrição do que Osumare chama de conexões marginais, a identificação com os problemas e a partilha do cotidiano comum, embora em países diferentes.

Ou como o Mc Mário fala, a música de Djoek abriu horizontes, de que também se podia também fazer o rap em Crioulo e isso funcionava. Pelo o que deixa a entender é que o rap que se consumia em Bissau era em outra língua não muito bem decodificada ou mesmo incompreensível. Porém, a pesquisadora Rosana Martins afirma, seguindo o pesquisador Miguel de Barros, que,

No caso da Guiné-Bissau, Barros aponta o rap português como tendo sido aquele que mais influenciou o rap que se veio fazer naquele país nos primeiros momentos até ao fim da primeira metade dos anos noventa, sendo que rapidamente o rap consciente e comprometido tenha sobreposto, sobretudo após o conflito político-militar de 1998-99. Em Angola o processo é parecido com da Guiné-Bissau, se bem que, como aponta Lázaro e Silva, a maior influência veio do Brasil através de Gabriel O Pensador, que abriu espaço para o surgimento do rap de intervenção social, focando nos problemas sociais do quotidiano da população urbana de Luanda (MARTINS *et al*, 2015, p.63).

O rap brasileiro não chegava a Bissau com muita intensidade, pois a mídia de consumo cultural mais ativo para ouvir/ver o rap/hip-hop era a RTP-África, a TGB e a Rádio Mavegro, que só passavam praticamente o rap norte-americano. O rapper brasileiro²⁰ mais conhecido nos PALOP foi Gabriel o Pensador, que teve contatos com rappers angolanos, como é o caso do *Boss AC* e este passava na RTP-África.

Uma das grandes influências do rap em português na Guiné-Bissau é o grupo angolano SSP, que era formado por Big Nelo, Paul G, Jeff Brown e Kudy. Em 1996 o SSP lançou o álbum “99% de Amor”, em 1998 a “Odisseia” que foi o grande impulsionador com a canção “Canta comigo (Essa keta)”, senão a maior referência do rap nos PALOPS; há rumores de que o significado da sigla do grupo é “Somos Sempre Palops”, mas na verdade significa *South Side Posse* (o bando do lado sul).

O SSP cantava rap em Angola ainda em Guerra, que coincidentemente a Guiné, estava em guerra em 1998 (já mencionada acima). Talvez seja aí mesmo que as “conexões marginais” se estabeleceram de verdade. As canções como “Sonho de Rua”, “Táctica Lírica” do álbum

²⁰ A língua portuguesa não é falada por grande maioria da população de modo que, que o rap cantado em português não tem muita abrangência de representar o país mais do que o crioulo.

“Alfa” do ano 2000, com a Guiné recém-saída da Guerra e as marcas dela ainda presente na memória, a música “Sonho de Rua” era motivo de escorrer as lágrimas pela mensagem triste e um refrão de choro ([...] Ossana nas alturas), embora a Guiné tenha sido o único país da lusofonia onde eles não fizeram shows. Até recentemente nos concursos de playback *¿em Bissau? Quem conseguisse se apresentar muito bem com estas duas canções, ganhava a disputa, eram estratégicas. A “Táctica Lírica” é muito apreciada pela velocidade e qualidade técnica de suas rimas (quase todas as palavras da letra terminam em “ica”, com uma velocidade impressionante).*

O SSP foi a maior referência do rap em português na Guiné-Bissau, com álbuns editados no mercado frequentemente, enquanto Djoek com a única música, influenciou toda a geração do rap crioulo, seja em Cabo Verde como na Guiné-Bissau. Por favor, depois desta leitura procure escutar as canções do SSP para entender do que estamos falando²¹. Porém, o rap americano esteve presente em todo esse processo, pois, é de lá que vinham os *beats* e o modelo estético de vestir e andar, de *Tupac, Biggie Smalls, DMX*, entre outros estava presente. Como argumenta Eric Charry,

Rap americano era a fonte de rap africano, e não eram necessariamente as profundas ligações históricas e culturais que fizeram africanos a abraçar rap americano. Por um lado, que era inicialmente apenas um segmento de elite da juventude ocidentalizada africana que abraçou rap, e, por outro lado, rap tem sido abraçada ao redor do mundo por povos que têm poucos, se algum, tipo de ligações com África ou afro-americanos. Rap era uma música da juventude, que foi talvez sua qualidade mais atraente (CHARRY, 2012, p. s/n).

O Hip Hop chegou à Guiné-Bissau diretamente para as mãos dos filhos da elite econômica e política. Não podemos ser tão ingênuos até não perceber que quem tinha condições de ter uma TV em casa nos anos 1990 em Guiné-Bissau possuía um salário bom e poder de consumo. Para ouvir um rap em Bissau na altura ou seus pais tinham condições econômicas, ou você tinha um amigo que tinha tais condições.

O Mc Mário, segundo ele mesmo, aprendeu a tocar piano com seis anos, na guerra civil de 1998 refugiou-se em outro país (Senegal), embora próximo, mas, de alguma maneira precisava de recursos para viajar para lá. Enquanto isso, a maioria dos guineenses se refugiaram no interior do país (a guerra aconteceu na sua maior parte na capital), tem um romance infanto-juvenil interessante para compreender os efeitos da guerra, de Jorge Araújo e Pedro Sousa Pereira, Comandante Hussi, que conta a história de um menino obrigado a deixar para trás sua família, sua casa e, sobretudo, sua bicicleta.

²¹Pode conseguir algumas canções neste *link*: <http://br.redmp3.su/artist/2579456/s-s-p.html>.

Ele e muitos são, contextualmente, privilegiados sociais que tiveram oportunidade de ter contato com a globalização logo de início na Guiné-Bissau. Não podemos esquecer que o Hip Hop é uma cultura urbana, se nos EUA e em outros lugares é associado aos jovens urbanos periféricos, na África ele foi para a classe média e alta, pois como qualquer produto, só quem tinha poder de compra podia adquiri-lo, mas agora não é mais assim. O rap chegou a localidades mais longínquas do país com muita facilidade, e “além disso, era uma forma maleável e pode ser moldado para se adaptar às particularidades locais” (CHARRY, 2012, p. s/n).

Talvez esta maleabilidade que o rap tem foi o que o fez descer de classe até chegar a nós (guineenses pobres). Se fizermos uma pesquisa profunda sobre o conteúdo do rap produzido em Guiné nos finais dos 90 até início dos anos 2000 veremos que poucos tinham o caráter contestador – embora, a Guiné tenha aderido ao sistema democrático desde 1994 -, muitas canções eram do cunho celebrativo e de festa.

Porém, neste caso não podemos julgar negativamente quem teve oportunidade ou condições de fazer o rap na época. Até porque, senão houvessem pessoas com condições para comprar ou fazer o rap na altura, talvez ele demorasse ainda mais para chegar a Bissau. Mas, precisamos compreender os seus lugares sociais e entender que isso influenciou bastante nas linguagens e como faziam o rap, até por que

[...] não há linguagem sem sujeitos, sujeitos plurais, que impregnam a linguagem com suas ideologias e práticas sociais, a linguagem pode ser compreendida apenas nas instâncias sociais de uso, o que implica necessariamente considerar o conteúdo ideológico nas enumerações. Sob tal perspectiva, até o pensamento mental individual, que resulta da ideologia do cotidiano, entendido como “a totalidade da atividade mental centrada sobre a vida cotidiana” (Bakhtin/Volóshinov, 1995 [1929], p.118, *apud* SOUZA, 2011, p.53).

Esta discussão sobre o processo de construção e conteúdo das letras no rap da Guiné-Bissau nos abrirá um *link* para outra discussão sobre aquele que foi seu melhor período (opinião pessoal). O período em que mais se criaram grupos de rap e de hip hop na Guiné. O período pós-guerra e o processo de construção democrática foram determinantes na propagação do rap pelo país e entrando no seu momento mais alto, entre 2005 a 2012.

3.3 APOGEU

A Guiné-Bissau tinha fortes ligações com a União Soviética, com o socialismo e o comunismo. Viveu sob o regime do Partido único até 1991, quando da abertura para o pluralismo político com a entrada efetiva no regime democrático, “com o início da democratização na Guiné-Bissau, que se assistiu ao nascimento e proliferação de várias

formações associativas, partidárias, sindicatos e formações socioprofissionais, que hoje formam o conjunto a que se denomina sociedade civil” (BARROS, 2014: 36) e a realização das primeiras eleições gerais, em 1994.

No final do ano 1999 o país buscava uma estabilidade política e efetivação da democracia – realizavam-se as segundas eleições gerais. O mercado começou a se recompor, crescia a multiplicidade dos discursos, a música rap e os movimentos de Hip Hop começaram a ganhar espaços.

Nos finais de 2002 tive o primeiro contato com o rap em Bissau. A reação era de profunda satisfação. Talvez a primeira música que conheci tenha alguma coisa a ver com isso. A música era “Serpente N’guli Dinheiro” dos Cientistas Realistas – posteriormente um dos elementos deste grupo tornou-se *manager* do meu grupo, 2MB.

A canção trazia um enfrentamento à situação política na época, nunca antes feito por qualquer rapper ou grupo de rap. O país vivia uma situação de crise política e institucional que feriu gravemente o ensino público guineense, o ano letivo nas escolas foi anulado, o governo alegou que o dinheiro que era para pagar o salário dos professores “sumiu”, no mandato do então Presidente da República Koumba Yalá.

Este assunto foi o Norte desta canção, e foi até o título dela, “Serpente N’guli Dinheiro” (serpente engoliu o dinheiro). Ela foi ouvida em quase todos os cantos da Guiné-Bissau e funcionou como um fósforo aceso na gasolina. Depois dela começou uma epidemia de rap de enfrentamento político na Guiné. Cada vez com linguagem mais ousada e discursos não mais poupados, o rap na Guiné estava a ganhar coragem e firmeza.

Foi assim então que WJ e Masta Gaus, no *beat* da canção *Lean Back* de *Terror Squad & Fat Joe*, gravaram a canção “Fidjida” (Filhos da...), este com certeza foi o rap mais tocado em Bissau entre 2003 e 2004. Quem foi muito surpreendido com esta canção foi o produtor Mike-ST²², ele afirmou que foi ela a que mais o influenciou em sua carreira, mesmo sendo uma música com insultos ao Estado. Disse que depois desta canção começou uma fila no seu estúdio (que tinha perto da Rádio Mavegro), as pessoas pediam para gravar uma música “como de WJ e Masta Gaus”.

Como Shusterman,

Pois penso que o rap é uma arte popular pós-moderna que desafia algumas das convenções estéticas mais incutidas, que pertencem não somente ao modernismo como estilo artístico e como ideologia, mas à doutrina filosófica da modernidade e à diferenciação aguda entre as esferas culturais. No entanto, embora desafie tais convenções, o rap ainda satisfaz, ao meu ver, as normas estabelecidas mais decisivas

²² Em quase todos os nomes e grupos de rap na Guiné-Bissau, quando se trata de uma abreviatura, a pronúncia é feita em Inglês.

em matérias de legitimidade estética, normalmente negadas à arte popular. Ele afronta assim qualquer distinção rígida entre artes maiores e arte popular fundada em critério puramente estéticos, assim como coloca em questão a própria noção de tais critérios (SHUSTERMAN, 1998a, p. 144)

Esta capacidade que rap tem de questionar tem sido desenvolvido na Guiné a partir da gravação da canção “*fidjida*”. Parece que muitos tinham algo a dizer na altura e que só o rap podia fazer, “é o único gênero de música que nos permite falar acerca de todas as coisas...” (Alan Light, 1999: vii, *apud* IRWIN, 2006: 17). Muitas coisas estavam presas em muitas gargantas. Depois destas duas músicas o rap explodiu em Bissau. Começou a aparecer cada vez mais grupos de rap. FBMJ (hoje FBMJP), Baloberos, MaxPoss, Luíza Rainha de Hip Hop, o polêmico e ambíguo Masta Tito, o grupo de *break* BDK, estão entre os grupos e rappers que surgiram neste período.

Muitos destes grupos também tiveram a influência de um dos maiores rappers guineense, N’pans²³, radicado na Rússia há mais de vinte e cinco anos, desde os nove anos de idade, com a canção “Rap em kriol” e “Fdjus di Guiné” gravado com os estudantes guineenses que estavam na Rússia.

O Estado no início não ligava para as músicas. Talvez tenham achado que era uma febre que em breve passaria, mas não passou. Metaforicamente tornou-se uma doença para o Estado. Cada vez mais saíam músicas novas do rap “político” e as pessoas a consumiam mais e incorporavam suas demandas. Foi então que o FBMJ gravou um contingente de maquetes como: “*Nona crítica*” (vamos criticar), “*Rabus di Padja*” (rabos de palha), “*Crítica*” e os *Best Friends* também gravaram uma com o tema “*Critica*”; esta foi com certeza a palavra chave do rap na Guiné-Bissau entre os anos 2004 e 2006. Este período foi marcado com fortes enfrentamentos ao aparelho de Estado e corrupção presente nele.

A partir de 2006, além de surgir o primeiro álbum de rap Guigui gravado em Portugal, pelo rapper Rhyman, intitulado “Bissau”, o rap na guiné ganhou mais uma temática para compor seu leque de “críticas”. A maioria das letras falava do narcotráfico²⁴, o FBMJ gravou

²³“Pansau Natchanda chegou à União Soviética em 1985, com apenas nove anos, para estudar na Escola Internacional de Ivanovo, internato para filhos de dirigentes de partidos comunistas e de movimentos de libertação nacional”. Disponível em: <http://darussia.blogspot.com.br/2009/10/rapper-guineense-triunfa-na-russia-mas.html>. Acessado em: 05/Out/16. Confira seus canais no youtube: <https://www.youtube.com/channel/UCvR8VXNymRJVPhLWSRjQ47Q/videos>. <https://www.youtube.com/user/TheNPANS/videos>.

²⁴ Ver: UNODC (2008), *Perspectives-Guinea-Bissau: new hub for cocaine traffickers, Issue 5, May 2008*. Disponível em: https://www.unodc.org/documents/about-unodc/Magazines/perspectives_5_WEB.pdf. Acessado em: 29/Set/16.

E também: UNODC (2007), *Cocaine trafficking in West Africa. The threat to stability and development (with special reference to Guinea-Bissau)*, Dezembro 2007. Disponível em: https://www.unodc.org/documents/data-and-analysis/west_africa_cocaine_report_2007-12_en.pdf. Acessado em: 29/Set/16.

“*Tchero*” (Cheiro), “*Li ki li*” (aqui que é) depois “*Caminhu Sukuro*” (caminho escuro), Baloberos gravou “*Bó obi mas*” (escutem a nova), Cientistas Realistas gravaram “*Contra*”, Torres Gêmeos “*Coca di Biombo*” (coca de Biombo) e “*Culpados*”, muitos outros grupos também entraram na luta. Como relata o pesquisador guineense Miguel de Barros,

Para além da mediatização da espetacularidade da intervenção pontual americana contra o fenómeno do narcotráfico na Guiné-Bissau e na sub-região oeste africana, importa perceber quais os mecanismos internos de resistências que estão a ser adotados e que efeitos têm no espaço nacional. É neste sentido que os jovens “não institucionalizados” e pertencentes às camadas sociais subalternas, aparecem como protagonistas através da denúncia com a música de intervenção, Rap, em programas radiofónicos e em diretos, apresentando-se como um instrumento artístico através do qual os rappers interpretam, criticam o envolvimento de atores com responsabilidades no Estado no narcotráfico e contestam a (des)ordem social vigente, aliando a emancipação cultural ao exercício da participação política e democrática (BARROS, 2013).

O período entre 2005 a 2012 foi o auge do rap na Guiné. Vários programas de rádios foram criados para a promoção do rap, o programa mais antigo voltado para os jovens da rádio *pinjiguiti*, “A hora é Nossa”, produzido e apresentado pelo o grande e respeitado, Cícero Spencer Gomes (Mano Cí), centralizou-se mais na promoção do rap e do Hip Hop em geral. De acordo como Miguel de Barros e Patrícia Godinho Gomes,

Um elemento de força que favoreceu o grande impacto das mensagens trazidas pela música *Rap* foi uso do crioulo, enquanto instrumento, e à rádio, como veículo de comunicação, potenciou a resistência e contestação dos *rappers* sobre a situação de instabilidade política e governativa, dos desmandos dos militares, da corrupção, do direito ao futuro, por um lado, e, por outro, desconstruiu para depois (re) construir não só uma nova representação à música rap como também do protagonismo juvenil. Enfim, a palavra foi (é) desenvolvida e partilhada com o público nas múltiplas projeções e [...] a experiência *rapper* guineense extrapola os limites territoriais do país (BARROS & GOMES, 2014).

Em agosto de 2005, a Rede Nacional das Associações Juvenis (RENAJ) criou a Rádio Jovem²⁵, a primeira rádio da Guiné-Bissau disponível online. Ela tornou-se, a principal difusor do rap na Guiné-Bissau, “a voz da juventude guineense”. Faltam palavras para descrever a importância da Rádio Jovem no desenvolvimento da cultura Hip Hop e a produção juvenil na Guiné.

Logo depois da sua fundação, criou-se o programa “Ondas Culturais”, produzido e dirigido na altura por: Cláudio António Rumal e Mayerson Tavares Arsala Indi. O objetivo do programa é de promover a produção artística daquilo que é denominado de “Nova Geração”, que na Guiné compreende na maior parte a cultura Hip Hop e a música rap. Com abertura da Rádio Jovem, como Barros e Gomes (2014) ressaltam, “os *rappers* destacaram através das suas

²⁵ Veja: http://www.radiojovem.info/?Historial_1.

narrativas criativas entre aqueles que mais “tomaram a medida” usando a rádio enquanto oportunidade para denunciar, através da música, as facetas do narcotráfico e a sua recaída no país” (*idem*, 2014).

Lil Saná, *manager* dos Torres Gêmeos criou na Rádio Pinjiguiti o programa “Campeonato de rap” com o objetivo de promover e criar a concorrência entre os rappers. As atividades do programa concentravam-se em: apresentar as canções novas e a cada semana convidar um MC para o “estilo livre”, que era escolhido através de sorteio. Todas as sextas feiras um MC saía no “Cabaz di sorti” para rolar nos *beats* na próxima semana. O programa era de grande audiência e ajudou muito na difusão do rap no país.

O ano de 2009 foi de grandes acontecimentos a não se orgulhar a nível político e militar em Guiné-Bissau. Os assassinatos das figuras públicas como o do então Presidente da República (PR), João Bernardo Vieira (Nino), o Chefe de Estado Maior das Forças Armadas (CEMFA), general Tagme Na waie, o candidato à presidência da república, Major Baciro Dabó, o Deputado Helder Magno Proença, entre outras figuras públicas e privadas. Estes acontecimentos mexeram com os movimentos de Hip Hop e os grupos de rap Bissau-guineense.

Movidos por estes acontecimentos foram gravadas várias canções de diferentes grupos. Em Maio deste mesmo ano a cantora norte-americana, Shivani Ahlowalia, criadora da gravadora e editora guineense, Cobiana Records, organizou junto com 16 melhores grupos de hip hop e rappers individuais, entre eles: Baloberos, Best Friends, FBMJ, Cientistas Realistas, Torres Gêmeos, Raça Preto de BM, Ryhman, Guiné Slave, Rock Salim, Bibi MC, B. Star, RNB Daw Tchaw, Death Row, Real G.X, Estrelas de G.B e WMAV, um movimento de hip hop denominado, Movimento Big Up GB, no qual gravou o Mixtape “*Nunde ke nona bay?*” (Para onde vamos?) Baseado nestes acontecimentos e promover um dos maiores concertos ao vivo de hip hop na Guiné-Bissau no estádio Lino Correia.

Além de gravarem canções juntos, alguns grupos gravaram raps solo, o destaque foi para a canção “7 minutos di bardadi” dos Baloberos. Esta canção extrapolou as fronteiras da Guiné e foi regravada em Nova Iorque em inglês pelo rapper norte-americano Hasan Salaam²⁶. Esta canção, além de retratar na letra os problemas da Guiné cantados por um norte-americano, também levou um beat produzido “a moda guiné” para os EUA. Foi a primeira vez que rap uniu Bissau e Nova Iorque numa causa em comum e o rap *guigui* ganhou um nível de respeito e reconhecimento internacional extraordinário.

²⁶ Confira: <https://www.youtube.com/watch?v=HPvF0nwfqmc>. E a letra em kriol e inglês: http://www.verdensmusikbanken.dk/uploads/pdf/sangtekster/asone_7minutos_vctour.pdf.

O movimento Big Up GB mostrou que o rap guineense tinha uma particularidade própria que o diferencia de muitos países, no que diz respeito a união entre os rappers, apesar da concorrência e a preferência dos fãs. O mais interessante do rap e dos movimentos de hip hop na Guiné é quando um grupo tem show marcado quase todos os outros irão tocar como convidados, mostrando assim a identificação da causa comum e um verdadeiro movimento de *Nova Geração*.

O primeiro show de rap que assisti no Espaço Lenox foi do grupo MaxPoss em 2007 e foi aí que conheci os FBMJ, Torres Gêmeos, Baloberos e vários outros grupos famosos na altura. Este nível de afeição entre os grupos e cantores de rap resultou em vários *featuring* (participações) nos sons um dos outros.

Outra característica importante do rap na Bissau-guineense é o que entendo como conexões internas. Várias canções dos grupos de rap tiveram participações seja dos músicos de outros estilos musicais, seja nos refrãos como nos *samplers* nos *beats* das músicas do José Carlos Schwartz, Zé Manoel Fortes, os Super Mama Djombo, entre outros que cantavam no período da Luta de Libertação Nacional e não só. Estas conexões serviram para aproximar o rap à camada mais velha da sociedade guineense de modo a permitir sua difusão entre os fãs destas músicas/estilos numa conexão com o passado e o presente.

Esta recorrência às imagens ou sons do passado ou dos mais velhos, é para Hill (2014) uma tentativa de comprovação da sua existência e da sua geração como algo resultante de uma dinâmica social e de uma “identidade geracional”, afinal o passado representa um momento de força e de unidade familiar (HILL, 2014, p.194-195).

As conexões internas também ajudaram na redução da marginalidade e discriminação que o rap tinha no seio da sociedade guineense. Os adultos demoraram em aceitar o rap e os rappers como artistas ou até ativistas. A boa parte desta camada da sociedade tinha os rappers como bandidos, marginais, drogados ou até pessoas que não tinham o que fazer. Mas, rapidamente isto mudou com a inteligência e a capacidade que os rappers tiveram em incluir o rap na cultura guineense. Através de entrevistas nas rádios e sempre que houver oportunidade faziam questão de dizer o nível acadêmico de cada um, o que era o rap e quais eram suas causas.

Algumas das grandes influências no processo de apresentação dos rappers como pessoas “conscientes” foram os rappers do WP e EDGRIFF do grupo Cientistas Realista, Lesmes e Lil Saná do grupo Torres Gêmeos e os gêmeos Sene e Saná do grupo *Evertime Forever*, ambos eram estudantes (hoje juristas) de Faculdade de Direito de Bissau (FDB), na qual criaram um movimento de rap na Faculdade para mostrar que ser rapper não é sinônimo de banditismo e

que o rap podia estar em qualquer lugar. Assim gravaram várias canções juntos, cantando sobre suas vidas acadêmicas como rappers e estudantes.

No final de 2010 o rapper N’Pans junto com empresa de telecomunicação, Orange, realizaram um mega show de hip hop no Estádio Nacional 24 de Setembro para o lançamento do álbum “Utro cara” (outra cara). O primeiro dia do show não teve muito público, pois as pessoas não acreditavam que N’Pans estivesse em Bissau, ele tinha um grande nível de respeito que as acreditavam que seria “impossível” trazê-lo à Bissau. A empresa teve que remarcar o show e fazer nova publicidade nos rádios e entrevistas. No segundo dia do show consegui ir. Nunca vi um show de hip hop daqueles em Bissau com todos os elementos do Hip Hop presente, desde DJ, B.boys/B. girls, MCs e grafiteiros. Foi um espetáculo. Os de até então eram em *playback*, pois não havia materiais que grande porte e os microfones para suportar um show de rap.

3.4 POLÊMICAS E TRANSFORMAÇÕES

O apogeu do rap Guigui não foi só um mar de rosas. Com um nível de audiência muito elevado, o rap chegava a todos os cantos da Guiné e aos ouvidos de todos, inclusive dos militares e dos agentes do governo. Todas aquelas canções de insultos podiam chegar a ouvido de todos através do maior meio de comunicação da Guiné-Bissau, o rádio.

Assim desencadeou-se uma onda muito grande de espancamento de rappers e censura do rap nas rádios. As torturas aconteciam principalmente quando os assuntos eram o narcotráfico ou assassinato dos políticos e os rappers novamente tornaram-no assunto a ser cantado. Os manos dos FBMJ e não só, fizeram questão de denunciar isso em várias canções.

Uma das canções que deixa nítida essa denúncia e a não renúncia do rap, é a canção “caminho sukuro”, que logo no início, começa com as seguintes frases emblemáticas de denúncia e “intimidação”:

Marca de avião 515 / trouxe medicamentos para todos os guineenses /os guineenses
jamaís adoecerão / Esta música, antes de a começarmos /passamos no Hospital
Nacional Simão Mendes /onde levantámos o nosso certidão de óbito / deixámos só o
espaço para data e hora / para quem matar assinar / Se o rap fosse pistola nós seríamos
a sua bala / Hip hop Guiné-Bissau FBMJ está lá em cima / Cães vierem investigar /
Chegaram ordens / Esses nossos militares que se armam em Forças Delta de Chuck
Norris / Eles são a força de ratazanas [...] ²⁷ (FBMJ, Caminhu Sukuro, 2008).

²⁷ Original: Marca di avion 515 / Tissi medicamento pa tudu guineenses / Guineenses ka na doensi mas / Es musica antes ki na kumsa / No pantiba dja Hospital Nacional Simon Mendes / Nunde ki no levanta nô certidon di óbito / Nô sobra so espaço di data ku hora / pa kim ku na mata pa i assina / Si rap i pistola nô na sedoba si bala / Hip hop Guiné-Bissau FBMJ no sta la riba / Catchurs bim pa investiga / Ordens parci / Ki no militares ku ta arma di kuma... / Elis ki Força Delta de Tchiki Norris [...].

Várias canções contêm as estas narrativas de torturas e boicotes do rap e dos rappers. Não enumeraremos cada uma delas. Mas, veremos o que aconteceu com o rap depois que os militares começaram a espancar os rappers e os políticos a usar alguns para suas façanhas políticas.

Com os crescentes níveis de espancamentos e ameaças de morte à vários rappers, assim como, a intimidação dos produtores das rádios, os programas de rádio começaram a ser mais exigentes quanto ao tipo de músicas que vão transmitir. Com isso, o rap e os grupos começaram a mudar de cara, fugindo cada vez mais do rap político para o social e romântico.

Lembra-se da palavra imigração? Pois, bem. Muitos rappers dos grandes grupos acabaram por sair do país. Alguns por razões de estudos no exterior, alguns pela busca de melhores condições de vida e a fuga de ameaças de morte. Vários familiares de rappers tiveram que mandar seus filhos (as) para viverem fora do país por medo de serem mortos.

Só a título de exemplo, do grupo FBMJ só um resta atualmente vivendo em Bissau, os outros três membros vivem em Portugal e França; Torres Gêmeos só Lesmes vive na Guiné, os outros dois estão a estudar fora do país; MaxPoss, todos os três vivem agora em Portugal; Baloberos só M'baye restava em Bissau, Klash estava a estudar na Rússia, mas já voltou para Bissau e As One vive em Portugal, assim como vários outros rappers guineense que vivem e fazem sucesso fora, assim como, alguns deixaram de cantar e seguiram outros caminhos. Com o enfraquecimento do rap político e a fuga de vários rappers, surgiram novos grupos com novas temáticas e nova forma de fazer o rap.

Com estes acontecimentos, o rap Guigui reduziu sua postura política abrindo espaço para o rap social e romântico, mais lírico e menos épico, e misturando com outros estilos musicais, como *Reggaeton*, *Zouk*, *Afro-House*, *Kizomba*, entre outros, assim como, fusões do rap com estilos tradicionais das etnias da Guiné. Foi nesta altura que meu grupo 2MB surgiu e vários outros, a exemplo de Real Power e RRP, que deram outra dinâmica no percurso e na forma de fazer o rap na Guiné.

O RRP embora não seja um grupo novo, já eram conhecidos em Bubaque e na região de Bolama Bijagós, ficaram mais conhecidos nacionalmente quando se mudaram para Bissau trazendo a influência da cultura Bijagó e o ritmo musical *Kunderé* misturando-o com rap e o estilo *Marabenta* de Moçambique, criando um estilo denominado por eles de *Makundé*.

A mistura do rap com os estilos musicais tradicionais das etnias da Guiné-Bissau começou com os Torres Gêmeos na canção “Culpados”, que foi uma mistura de rap e *Djambadon*, o estilo musical da etnia mandinga. Torres Gêmeos foi muito criticado por alguns

rappers por depreciar o rap, como se o que eles faziam não fosse o rap, mas também foram muito elogiados por criar uma revolução no rap Guigui. Previram, ou melhor, apontaram para um novo rumo e identidade que o rap guineense seguiu.

O Real Power também começou primeiramente com o rap e *reggaeton* e hoje criaram também um estilo próprio. E em 2010, venceram o festival organizado pela “Tiniguena” sob tema “esta terra é nossa” (o significado da Tiniguena), com uma mistura do rap com o ritmo tradicional da etnia Bijagó, *Kunderé*. Hoje o Real Power é responsável pelo ritmo *Kussunderé*, que é a mistura do rap com o *Kussundé* da etnia Balanta, e o *Kunderé* da etnia Bijagó. Hoje é estilo de rap mais tocado em Guiné.

Esta mistura do rap com as músicas tradicionais da Guiné-Bissau tem criado várias polêmicas no seio do movimento hip hop, principalmente quando o assunto é a premiação do melhor grupo de hip hop do ano. Muitos acusam estes grupos de não serem grupos de hip hop. Esta polêmica em relação a autenticidade²⁸ (que tem sido de influenciou o FSPCG a parar de premiar o melhor grupo de hip hop do ano, e só o rapper do ano.

O conteúdo do rap a partir de 2010 foi mais de crítica quanto a problemas sociais: como pedofilia, prostituição, relações sociais e entre pessoas; ou temas mais românticos e menos políticos. Com isso o rap Guigui assumiu uma característica mais lírica e cantada, onde o destaque é mais o refrão e a melodia.

Meu grupo 2MB inspirado pelo grupo Cientistas Realista, também começou com canções que contêm narrativas e personagens que falam sobre determinado tema social. A canção mais conhecida desta postura foi “Kobra Renda” que encena a cobrança de aluguel de casas em Bissau. De forma cômica e dramática tentamos usar o cotidiano de várias famílias para discutir um assunto bem presente nas suas vidas. Em 2014 vencemos o festival nacional na modalidade de rap, com o tema “Paz e Reconciliação Nacional”, organizado pelo Ministério da Cultura em parceria com a Rádio Jovem.

As transformações no rap Guigui também levaram o estilo de novo às rádios levando a outro fenômeno já existente no Hip Hop americano e não só, o *beef* (rivalidade/treta), entre os rappers e os grupos de rap. Alguns *beefs* são causados por alguns acharem que são “Real MCs” e os outros “Fake MCs”, que se venderam para política e deterioram o hip hop, começou-se a era de “*Rap Game*” e “*punch lines*”, um estilo mais *trap* do que *boom bap*²⁹.

²⁸ Vários estudiosos têm debatido sobre a autenticidade no Hip Hop, um trabalho muito interessante sobre isso está no terceiro capítulo do livro *Batidas, rimas e vida escolar: pedagogia Hip Hop e as políticas de identidade do professor e pesquisador Afro-americano*, Marc Lamont Hill (2014, p. 81-128).

²⁹ Trap e boom bap são dois estilos de rap mais populares que diferencia pelos elementos que cada um incorpora nos seus beats e o flow desenvolvido por cada estilo. Para maior compreensão desta diferença deixo aqui dois links

Estes *beefs* têm criado (a moda West Coast X East Coast) vários movimentos de hip hop em diferentes bairros para reivindicar o melhor *Flow*, a originalidade e o compromisso que um tem em detrimento do outro e também defender a superioridade de seu bairro através do rap. Por exemplo, o QG Aliance *versus* Movimento Criminal Shottas, entre outros.

O rapper Masta Tito ainda é um dos resistentes do rap político, embora tenha feito campanhas políticas para os políticos que ele mesmo critica. Ele é um “sobrevivente” de várias torturas que recebeu dos militares. Continua junto com alguns, fazendo críticas e insultos aos governos e aos militares, por ali e acolá.

3.5 RETROSPECTIVA

Quiçá já deve ter percebido que o que tentamos fazer aqui foi apenas uma “pincelada” sobre aquilo que foram/são as dinâmicas que aconteceram/acontecem no Hip Hop Guigui. Foi uma apresentação que talvez mereça aprofundamento e investigação detalhada sobre cada um dos estágios apresentados, lapsos etc. Compreendendo que nenhum conhecimento é absoluto e nenhuma narrativa sobre algum processo histórico é a única, mantenho-me aberto para novos debates e narrativas que possam surgir aprimorar a nossa pesquisa.

O rap guineense evolui muito, principalmente no que tange as produções musicais e condições materiais para realizações de shows. Também conquistou um nível de respeito muito significativo na sociedade guineense, e hoje é considerado parte da cultura guineense. Esperamos que as coisas melhorem e que nós da “nova escola” possamos ter a coragem e determinação que a “velha escola” teve.

Muitos manos da velha escola não estão a fazer o rap frequentemente, como é caso do grupo Torres Gêmeos. Lesmes é formado em Direito e coordenador dos Diretos da Criança pela *plan internacional* na região de Gabú e lançou este ano o livro “*As armas de Cachéu: Conspiração Política*”, Libório e Big Bandera estão a fazer mestrado em Portugal; o grupo Cientistas Realistas, o WP é representante jurídico em Canchungo, região de Cachéu, EDGRIFF (Edmar Nhaga) é presidente da Liga guineense dos Direitos Humanos para Setor Autónomo de Bissau (Liga SAB), KG é eletricista e professor de eletricidade; FBMJP os elementos têm lançados canções a solo e Finhani (MC Igreja) lançou este ano em Portugal, o

de duas canções de modo que o leitor tenha uma ideia sobre esta diferença difícil de explicar. Trap: https://www.youtube.com/watch?v=e3_Uhjv0z34. (As One- Enemy 2015). Boom bap: <https://www.youtube.com/watch?v=GiLPnXFz-IY>. (Mc Mário, Patchi di rima & Don Pina- Relatório, 2012). Tente ver diferenças nas batidas destas duas canções e a forma que são cantadas, percebe-se que o trap tem mais elementos eletrônicos e boom bap mais samplers de com bumbo pesado.

álbum “Brincadeira tem hora”, WJ está em Portugal gravando canções a solo, NB em também em Bissau cantando a solo, Mady parou de cantar e Wiggui Dogg também cantando a solo; MaxPoss está em Portugal mas, só o MC Mário está mais ativo, porém prometem um álbum juntos.

Enfim, a responsabilidade do rap está mais na nova escola, que também tem saído frequentemente para fora. Eu (de 2MB) estou no Brasil, os elementos de Real Power também todos estão no Brasil, o Raulinho dos RRP também chegou este ano, The Flayers, só Enelder resta ainda em Bissau, Moacir de Tchifri Preto também aqui, e outros tantos que se espalharam para outros cantos do mundo, com o único objetivo: a busca de uma formação superior e melhor de nossas condições de vida e das nossas famílias, coisa que o estado da Guiné não consegue garantir aos seus cidadãos.

Talvez não demore tanto para que os rappers assumam o destino da nação, como minha professora, Maria Cláudia fala “a cultura é um dos caminhos para a construção política” e a canção é uma arma política como Fela kuti usava-a, Cabral Sempre defendeu a independência como um ato não só político, mas, principalmente cultural. Pois, temos nos esforçado para isso. Diziam que éramos delinquentes, hoje mostram que o rap foi a segunda revolução que aconteceu na Guiné depois da Luta de Libertação Nacional. Resistimos a espancamentos, torturas, censuraram nas rádios passamos de Bluetooth em Bluetooth para telemóveis, saímos de computadores para cartões de memórias e *pendrives*, misturamo-nos com os ritmos étnicos e continuamos sendo Hip Hop Guigui.

Hoje somos ouvidos em todos os cantos da Guiné e somos motivos de promoção de outros estilos musicais e propagandas das empresas. Somos a voz do povo da Guiné-Bissau. A denominação de “Nova Geração” caiu muito bem em nós. Somos a revolução democrática da Guiné e como o MC Igreja fala “[...] somos simples meninos de mandados que dão conta do recado / cantar, dizer a verdade, nunca é pecado [...]” (FBMJ, *critica* 2006) e sempre haverá quem contará o recado do povo da Guiné através do rap.

4 CAPITULO 3 - RAP NA UNIVERSIDADE: A EXPERIÊNCIA DE BOTA A FALA E A.SE.FRONT

A experiência de ser rapper na universidade não é uma tarefa fácil, ela se torna mais difícil ainda, quando está vinculado a um projeto de pesquisa e extensão da universidade do qual exige de ti uma linguagem “institucionalmente” adequada e escrita que encaixe nos dois contextos (rua e academia). Esta vivência tem me causado uma grande preocupação sobre ser um rapper no grupo 2MB em Bissau e ser um rapper no Bota a Fala na UNILAB-Brasil.

Neste capítulo será debatido este dilema e apresentado estes dois projetos da universidade que utilizam os elementos do Hip Hop para combater o racismo e promover a integração entre os estudantes da Unilab e a comunidade em torno da universidade. Também debateremos os diálogos, aproximações e diferenças entre os dois projetos desenvolvidos na Unilab.

4.1 BOTA A FALA

#botaafala é um projeto de pesquisa educacional baseado nas artes, que utiliza o hip-hop como linguagem para compor uma *paideia* democrática. Desenvolvido por estudantes da UNILAB do Campus dos Malês da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB), o **#botaafala** procurar dar voz e debater questões raciais, questionar estereótipos de gênero, pensar as relações entre educação estética e autocriação ética, valorizando os múltiplos letramentos potencializados pelo hip-hop (Projeto Bota a Fala, 2015).



Figura 4: Grupo Bota a fala no ensaio fotográfico de Vinicius Lisboa. Fonte: Arquivo pessoal.

Quando pedi para o professor que criássemos um grupo de hip-hop aqui na universidade, não imaginava que isso podia ser tão complexo mais do que o grupo que criei com meus irmãos em Bissau. No Bota a fala percebi outros horizontes mais amplos que o estilo Hip-Hop proporcionava. Em Bissau eu fazia rap com meus irmãos num espaço improvisado e com discurso muitas vezes sem conteúdos teóricos, mas sim, de vivências cotidianas numa sociedade que era nossa e sentíamos uma espécie de “heróis”, que qualquer adolescente sente, diferente de UNILAB, que é uma academia e discursos precisavam ser diferentes, tendo em conta o espaço geográfico e político que mudou e a nova sociedade que a gente enfrenta, que exigia outros discursos e nova forma de composição das letras, os mini-cursos que o professor desenvolveu ajudou muito neste sentido.

O grande desafio da experiência de estar no Bota a Fala foi a de trazer o discurso da rua para dentro da academia e levar da academia para rua sem ser muito academicista. É muito difícil desapegar de um discurso da academia e usar dos múltiplos saberes existentes fora dela. No desenvolvimento deste trabalho isto tem sido um dos maiores dilemas, como escrever um trabalho que sirva para academia e para a rua também. Não ser rejeitado pela rua, por usar dos seus saberes para submetê-los a saberes acadêmicos.

Minha experiência no rap sempre foi na escola. Fui ao primeiro show de rap com meu colega de turma e conheci meu outro parceiro de grupo (Beto) no ensino médio. A luta para

provar aos mais velhos na Guiné que o hip-hop não era algo de bandidos, fez com que tivesse muita dificuldade de separar o rap da escola, do conhecimento acadêmico.

Esta tentativa fez com as canções de rap Bissau-guineense usa-se da linguagem que seja entendida tanto por mais velhos como para os jovens. Não usar nas músicas as palavras que não sejam de entendimento da sociedade em geral, mas sim, palavras do cotidiano de todos (as) guineenses, de modo a não reforçar o estereótipo sobre o movimento hip hop e adquirir um tipo de “reconhecimento”.

O uso de uma linguagem própria e gírias são comuns nos movimentos hip-hop brasileiro. Algo que percebo e admiro muito dos movimentos hip hop brasileiro. Na Guiné essa linguagem não é muito usada nas músicas. Os rappers cada vez mais fazem uso de linguagem acadêmica e português difíceis (em alguns casos), para mostrar que têm algum saber e não são bandidos.

Foi numa das oficinas que o professor Marcos me apresentou um dos maiores intelectuais afro-americano contemporâneo, Dr. Cornel West, “um dos primeiros estudiosos negros para ser nomeado um professor universitário, cargo mais alto da faculdade de Harvard”³⁰. O Dr. Cornel West abdicou-se dos discursos e produções acadêmicas para gravar o álbum de hip-hop *“Sketches of My Culture”* para aproximar dos jovens que não tiveram oportunidade de entrar na universidade ou ter acesso aos de seus livros como o *best-seller* “Race Matters”.

Como a academia infelizmente é tão conservadora e o rap é rotulado com o sentido mais pejorativo da palavra “marginalização”, ele foi motivo de muitas críticas pelos acadêmicos que consideraram uma baixaria um professor Doutor ter apropriado do discurso da rua. Mas, a verdade é que se quiser mudar a rua tem que fazer um discurso da rua, como Malcom X dizia. Deve-se perceber o Hip Hop como uma ferramenta pedagógica para construção de uma *paideia* (educação) democrática e uma perspectiva integradora da sociedade, trazendo a ideia de comunidade, defendida por rappers, e ampliá-la para o âmbito regional, nacional e até mundial.

Atitudes como a do West também foram feitas (embora, por caminho diferente) pelo o grande intelectual português o desenvolvedor do conceito das epistemologias do Sul, Boaventura de Sousa Santos. Ele comenta em entrevista feito durante o Fórum Social Temático em Porto Alegre em janeiro deste ano, que aprendeu com o Jay-Z nos EUA e muitos outros rappers sobre a cultura Hip-Hop, conhecimentos que

³⁰ Acessar: http://www.washingtonpost.com/wp-srv/aponline/20011106/aponline142029_000.htm.

influenciaram na publicação no Brasil do livro chamado “Rap Global”, pois para ele o Brasil é mais aberto do que Portugal. Santos fala que: “um sociólogo reconhecido aparecer-se com um livro de rap, até com um pseudônimo, que é Queni Oeste”, seria motivo de piada em Portugal.

O preconceito de que um sociólogo reconhecido lançar um livro sobre hip hop em Portugal, do qual Boaventura fala é bem perceptível quando falo para os colegas (na maioria guineenses) que estou fazendo um trabalho sobre Hip Hop. Sempre aparece uma expressão facial de desprezo movido pelo preconceito e marginalização dos movimentos do Hip Hop. Talvez Boaventura estivesse certo ao lançar um livro sobre hip hop com um pseudônimo e no Brasil não em Portugal. E talvez o Brasil seja sim, mais livre, mais democrático e reconhecedor de diferentes saberes do que Portugal e ex-colônias portuguesas, como vimos no capítulo anterior sobre a Guiné-Bissau.

Ser rapper e universitário é para a sociedade guineense ainda uma combinação não tanto reconhecida, embora tenha mudado muito nos últimos anos. Esta dualidade compõe o projeto Bota a fala em não produzir somente canções de rap, mas também artigos acadêmicos de modo a não separar a teoria da prática, e extrapolar os muros da universidade e estar lá também.

No Brasil comecei a ter mais contato o rap brasileiro e a ouvir rappers como MV Bill, Emicida, Crioulo, Racionais MCs, entre outros e a ter mais leituras sobre o chamado Movimento Negro brasileiro. Os temas como o preconceito e o racismo eram novidades para mim. Nunca precisei me afirmar em momento algum dizendo que sou negro ou pensei que a cor de pele podia ser motivo para ser tratado com indiferença. No Brasil, as perguntas que me fazem nas ruas sobre África e africanos e olhares desconfiados, me fizeram abrir outro horizonte sobre meu lugar de estrangeiro-negro-africano aqui.

Certa vez, na aula da disciplina Cultura Afro-brasileira, estávamos debatendo o texto de Petrônio Domingues, intitulado: Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos; no qual ele faz divisão da presença do movimento negro no Brasil em três épocas e a provável quarta época, e os atores de cada período.

Na parte que ele atribui como a quarta fase do movimento negro, Petrônio apontada os movimentos hip hop como o principal protagonista do movimento negro contemporâneo. Segundo ele, “trata-se de um movimento cultural inovador, o qual vem adquirindo uma crescente dimensão nacional; é um movimento popular, que fala a linguagem da periferia, rompendo com o discurso vanguardista das entidades negras tradicionais” (DOMINGUES, 2007; 119).

A docente fez uma crítica à atribuição do Hip Hop como a quarta fase do movimento negro no Brasil³¹, atribuído por Petrônio Domingues – embora disponível à interpretação – a crítica dela era embasada no que os movimentos do Hip Hop não têm uma política engajada na transformação social. Você deve estar a se perguntando “o que é que isso tem a ver com a nossa discussão? ”, na verdade tudo.

Uma das críticas que se acentua sobre o movimento Hip Hop é que ele “não tem uma política engajada”, a crítica da professora foi embasada nesta falácia clássica sobre o movimento Hip Hop. Embora o Petrônio Domingues tenha dito que:

[...] o hip-hop expressa a rebeldia da juventude afrodescendente, tendendo a modificar o perfil dos ativistas do movimento negro; seus adeptos procuram resgatar a auto-estima do negro, com campanhas do tipo: Negro Sim! Negro 100%, bem como difundem o estilo sonoro rap, música cujas letras de protesto combinam denúncia racial e social, costurando, assim, a aliança do protagonismo negro com outros setores marginalizados da sociedade. E para se diferenciar do movimento negro tradicional, seus adeptos estão, cada vez mais, substituindo o uso do termo negro pelo preto (DOMINGUES, 2007, p.119).

Com tudo isso, muitos ainda acham que o Hip Hop não tem uma “política engajada”, a política engajada da qual a professora falava era de promover projetos sociais e que muitos rappers quando estão bem economicamente saem da periferia. Sem querer defender os (as) manos (as), mas, quem não quer mudar de vida? Quantos professores (as) mudaram da periferia onde moravam? Quantos médicos, advogados, etc... Saíram da periferia? Por que os rappers não podem crescer na vida? Ou querem que continuemos sendo “bando de delinquentes” por aí?

Continuando no envolvimento do Hip Hop com o movimento negro no Brasil. A crítica da professora foi embasada também na análise que o próprio Domingues fez sobre o movimento. Segundo ele

Apesar de estar em curso um processo de transição nas formas de engajamento e luta antirracista no país, é precoce decretar que a agitação do hip-hop sela uma ruptura na plataforma do movimento negro. Primeiro, porque ele ainda é um movimento desprovido de um programa político e ideológico mais geral de combate ao racismo. Segundo, porque o hip-hop no Brasil não tem um recorte estritamente racial, ou seja, não visa defender apenas os interesses dos negros. Daí o discurso ambivalente. Se, de um lado, esse movimento tem um discurso radicalizado de rebeldia contra o sistema (termo sempre usado de maneira abstrata!), de outro, não define explicitamente qual é o eixo central da luta. Desde que chegou ao país, o hip-hop adquiriu um caráter social. Embora seja esposado pelos negros, ele também tem penetração nos setores da

³¹ “Primeira fase do Movimento Negro organizado na República (1889-1937): da Primeira República ao Estado Novo [...]; segunda fase do Movimento Negro organizado na República (1945-1964) da Segunda República à ditadura militar [...]; terceira fase do Movimento Negro organizado na República (1978-2000) do início do processo de redemocratização à República Nova [...]; Quarta fase do Movimento Negro organizado na República (2000 -?): uma hipótese interpretativa [...]” (DOMINGUES, 2007: 100-122).

juventude branca marginalizada que vive na periferia dos principais centros urbanos do país (DOMINGUES, 2007, p.120).

O autor talvez não compreenda a característica dos movimentos Hip Hop, por exigir que os movimentos Hip Hop sejam iguais aos movimentos sociais antirracistas comuns. Deveriam compreender que o Hip Hop tem características próprias de enfrentamento e empoderamento pessoal e cultural. Não podemos esquecer que o grafite e a pichação eram considerados vandalismo no início, como é mostrado na série da *Netflix* “*The Get Down*”, mas, hoje é usado por diferentes mãos e minas para deixar suas artes nas paredes em diferentes cidades, artes estas que muitas vezes aparecem em imagens e frases (e até em publicidade) que exaltam a cultura negra e fazem a denúncia do racismo.

Uma das características do movimento negro no enfrentamento ao racismo e a discriminação racial é a denúncia. Essa também é uma das características dos movimentos do hip hop. Se a cultura é um dos caminhos para construção política, então, não sei o que justifica dizer que o Hip Hop não merece ser considerado a quarta fase do movimento negro no Brasil. Talvez seja preciso perguntar para os mãos e as minas da quebrada, o que significam os Racionais na vida deles (as), o que é “Negro drama”?

Duvido de que algum movimento de enfrentamento ao racismo e da discriminação racial tenha empoderado tanto a juventude negra da periferia mais do que o movimento Hip Hop. Pois, uma coisa é combater o racismo e outra é ajudar na promoção e desenvolvimento da autoestima, empoderar e promover tanta a denúncia do racismo, discriminação e preconceito contra a população negra, pobre e as minorias sociais em geral.

Uma coisa é a crítica distanciada, pois, é a posição mais fácil de ficar. Mas, reconhecer a importância do rap e do movimento do Hip Hop no geral é uma capacidade que muitos ainda não desenvolveram.

Estar no Brasil e sofrer do racismo “a brasileira”, é algo ainda pior quando você é um estrangeiro negro africano. A situação também só piora quando se reside num município da região metropolitana de Salvador, a cidade mais negra do Brasil³², lugar no qual a discriminação racial parece bem mais presente, e para africanos, ela vem na maioria das vezes pelos próprios

³²Os dados são do Mapa da População Preta & Parda no Brasil, elaborado pelo Laboratório de Análises Econômicas, Sociais e Estatísticas das Relações Raciais (Laeser), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A pesquisa foi baseada em indicadores do Censo de 2010, do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). Em segundo lugar no ranking dos municípios com mais negros no país está São Paulo, com 736 mil, seguido do Rio de Janeiro, que tem 724 mil pessoas negras”. Disponível em: http://www.rankbrasil.com.br/Recordes/Materias/OLvG/Cidade_Brasileira_Com_Maior_Numero_De_Negros. Acessado em: 30/Out/16.

negros brasileiros, que em suas falas afirmam que nós (africanos/as) somos negros, “negros”. Estas afirmações têm como único propósito nos dar um lugar mais abaixo do que eles (as) (negros (as) brasileiros) na hierarquia racial. Isto está longe de ser uma generalização, tem uma boa parte da população afro-brasileira que se considera parte do mesmo grupo discriminado e o enfrentamento ao racismo deve ser de todos (as) nós juntos (as).

Este dilema está na ideia inicial do surgimento do Bota a Fala. Um novo país, novos problemas, novos desafios motivaram o uso da arma que tínhamos (o rap), como sendo o primeiro grupo de estudantes estrangeiro na Unilab-Malês, pensamos em preparar o terreno para os grupos posteriores. Daí a necessidade de leituras sobre estes problemas novos em nossas vidas e uma preparação teórica para o enfrentamento através do rap, sabendo que “a identificação moral é um pressuposto para qualquer educação que pretenda modificar os sentimentos e narrativas, promovendo um tipo de educação profunda que mereça o nome de democrática” (LOPES, COSTA *et all*, 2015, p.3).

A promoção da imaginação empática ou combate aos problemas sociais é uma das características dos cursos de Humanas, do qual os elementos do Bota a fala são estudantes. O que a filósofa norte-americana Martha Nussbaum explica quando considera que “existem motivos para supor que uma educação baseada nas ciências humanas fortalece a capacidade de imaginar e de pensar de forma independente, cruciais para manter uma cultura de inovação bem-sucedida” (NUSSBAUM, 2015, p.53).

Nussbaum torna-se ainda mais interessante no que tange a importância dos cursos das áreas de humanas para o desenvolvimento da democracia e da educação democrática, quando ela afirma que, “ao chegar à universidade, os alunos precisam desenvolver suas capacidades como cidadãos do mundo de forma mais sofisticada” (NUSSBAUM, 2015, p.91). Esta capacidade de “cidadania mundial” a que ela se refere, faz mais sentido ainda quando se é um rapper e estudante estrangeiro: esta responsabilidade se torna mais do que uma obrigação. O racismo é um problema do mundo que deve ser enfrentado pelos “cidadãos do mundo”, e assim o Bota a fala não foge desta luta.

Para o melhor entendimento do Bota a Fala, vamos a análise da primeira canção composta por este grupo logo no início do projeto. A canção é composição conjunta e individual, já que as estrofes são por cada membro. O tema da primeira canção tem tudo a ver com o que debatemos até aqui, a canção se chama “Preconceito”, como já falei, algo novo na vida dos elementos do Bota a fala.

4.1.1 Preconceito³³

Num artigo de comunicação oral apresentado no V Congresso Baiano de Pesquisadores Negros de 16 a 20 de novembro de 2015 em Jequié -Bahia, foi feita a análise desta música que “não deve ser tomada como uma reificação, mas como uma tentativa de complexificar e fazer pensar mais e mais com as canções” (LOPES, COSTA *et all*, 2015, p.3).

A canção “Preconceito” foi uma tentativa dos elementos do Bota a fala de exteriorizar as respostas das perguntas que éramos/somos confrontados com elas nas ruas. A construção de uma resposta à altura foi o desafio de cada um em escrever sua estrofe respondendo às perguntas preconceituosas que ele recebia.

No artigo foi feita uma análise das letras através do livro “a crítica da razão negra” do professor e pesquisador camaronês Achille Mbembe, no qual ele faz contextualização sobre a palavra “negro” que foi muito citada na canção preconceito.

O que significa a autoafirmação de ser negro/preto/africano? Esta primeira palavra é um gesto de autodeterminação cujo significado é de um desafio. Desafio ao primeiro movimento daquilo que Achelle Mbembe chamou de “razão negra”, como sendo a “consciência ocidental do negro”, um conjunto de práticas discursivas que cotidianamente sustentam a descrição do negro “enquanto sujeito de raça e exterioridade selvagem, passível, a tal respeito, de desqualificação moral e de instrumentalização prática” (MBEMBE, 2014, p.58). Esse primeiro discurso, que se pretendia universal, aos poucos foi se deteriorando, ganhando tons desafinados, vozes dissonantes que o contradiziam e contestavam, num segundo texto que apresenta justamente, a consciência negra do Negro. Esta última se apresentaria justamente a partir do gesto de autodeterminação, que vem acompanhado de um “modo de presença em si, olhar interior e utopia crítica”. Explica Mbembe que “se a consciência ocidental é um julgamento de identidade, este texto segundo será, pelo contrário, uma declaração de identidade. Através dele, o Negro diz de si mesmo que é aquilo que não foi apreendido; aquele que não está onde se diz estar, e muito menos onde o procuramos, mas antes no lugar onde não é pensado” (MBEMBE, 2014: p.59). Esta, que deveria ser uma canção sobre “preconceito” – como afirma o título –, é na verdade uma canção de autoafirmação (que não tem como tônica nenhuma posição cordial ou de dupla consciência) (LOPES, COSTA *et all*, 2015, p.7).

A canção preconceito foi escrita sem nenhuma leitura anterior de Mbembe, porém, o conteúdo de suas leituras se embasam perfeitamente nesta teoria. Quando na canção o termo negro é usado de forma positiva, autoafirmação e de orgulho estamos exatamente a referir aquilo que Mbembe chama de “declaração de identidade” e o uso de algo que *a priori* é tido como pejorativo e ofensivo como motivo de orgulho.

³³Confira a canção: <https://www.youtube.com/watch?v=RBrJ8SrDbmg>.

A apropriação positiva do nome negro é, na descrição de Mbembe, uma forma de *subversão* daquilo que é *atribuído* e muitas vezes *interiorizado* como sendo a “consciência ocidental do negro”. Esta subversão, de certo modo, “explode por dentro” a própria função preconceituosa do nome “negro”, que redescrito, apropria-se do passado de escravidão, segregação e colonização, em que os corpos eram utilizados como objetos sem voz, para afirmar o agora em que se tem o microfone nas mãos, como aquele em que se afirma/cria um novo sentido, de protagonismo, de agenciamento (LOPES, COSTA *et all*, 2015, p.7).

Para melhor entendimento da letra da canção “preconceito”, será disponibilizado a letra em anexo. Isso lhe ajudará a entender a tomada de voz e o entendimento da discussão que viemos construindo até aqui, sobre como o rap e os rappers se fazem de escudos e denunciadores de problemas através da canção. Discutimos acima como o Movimento Negro brasileiro tem usado a denúncia como principal arma de enfrentamento ao racismo e como rappers Guiguís fizeram a denúncia de vários problemas presentes em cada período da sociedade guineense através do rap.

O rap é movido ao cotidiano. Os problemas enfrentados pelos rappers no dia a dia viram uma canção de rap que denuncie tais problemas. Uma das coisas que não fazem sentidos no rap é a apropriação da fala do outro. No hip hop sempre se busca falar dos seus problemas por si mesmo, tomar o lugar de sujeito de fala, por isso, é muito presente o uso do verbo em primeira pessoa. Assim o Bota a fala assumi o lugar de botar a fala em enfrentamento aos problemas vividos na UNILAB e na comunidade em torno, porém,

O que não se apreende é a voz, é o canto é o gesto de contestação próprio da linguagem hip-hop. O racista passa a ser visto como alguém infantilizado, que bem merece assim ser tratado. A possibilidade de criar novas harmonias na UNILAB, de fazer deste lugar um espaço que combate e vai contra qualquer forma de discriminação é tema do Bota a fala, que explicitamente apropria-se da arte para multiplicar sentidos: precisamos intervir para melhorar as coisas, aprimorar o mundo. Este sentido de arregaçar as mangas a invés de prender-se a qualquer ressentimento é bem pragmático – é o otimismo da vontade tentando superar o pessimismo da razão (LOPES, COSTA *et all*, 2015, p.8).

Vamos falar de um dos projetos inspiradores do Bota a fala, também da UNILAB. O trabalho desenvolvido pela professora Ana Lúcia Silva Souza, a ex-pró-reitora de Extensão da UNILAB, com o grupo África Sem Fronteiras (A.se.front) na UNILAB em Redenção, no Ceará, que utiliza o rap como caminho para promoção da integração entre diferentes nacionalidades presentes na Unilab.

Foi realizado um bate-papo em videoconferência entre o Bota a fala e o A.se.front para o compartilhamento das experiências de cada grupo, no qual eles explicaram como o projeto surgiu, seus objetivos, as temáticas e os processos de composições das letras das suas canções. Mais do que uma entrevista nos moldes dos padrões das entrevistas etnográficas críticas, como

proposto por Santuza Naves (2007), já citada, gosto de chamar isso de bate-papo, uma conversa de troca de conhecimentos e experiências.

4.2 A.SE.FRONT

O projeto começou nos finais do ano 2013, depois do evento organizado pela Pró-reitoria da Arte e Cultura, que se chama “Movimenta”, que tem como objetivo promover a integração entre a UNILAB e a comunidade ao seu entorno. a ministrar uma oficina de rap. As atividades já tinham iniciados, e a professora Ana Lúcia procurou Kaíno 200³⁴ dizendo que havia notícia de que haviam pessoas na universidade que fazem rap, que já cantavam nos seus países, propondo que eles se apresentem, ou melhor, ministrassem uma oficina sobre o tema. Kaíno se garantiu, e foi ter com colega, São-tomense, Dimas, que ainda não se considerava pronto. De todo modo, o rapper guineense foi e ministrou a oficina sozinho. Na mesma atividade também tinha oficina de dança, oficina de grafite e poesia ministrado pelo Zatara³⁵. No final das atividades deveria apresentar os resultados das oficinas.

No final das oficinas decidiram ensaiar com as pessoas que participaram das atividades. No primeiro ensaio estiveram Kaíno 200, Zatara, Dimas Kapivara e Iadira, entre outros. Então ensaiaram e apresentaram uma primeira canção alusiva ao evento de extensão “Movimenta”.

O projeto hoje conta com dez elementos, dos quais cinco guineenses, dois cabo-verdianos, um moçambicano, um são-tomense e uma timorense. Depois da apresentação no evento “Movimenta”, os rappers começaram a ser convidados para diferentes atividades na universidade, cantando nas festas de independências dos países presentes na UNILAB.

³⁴ Karol Simões, Rapper membro do grupo de rap Guigui, Real Power, e um dos fundadores do A.se.front.

³⁵ Juel Da Silva, poeta desde Bissau e um dos membros fundadores do A.se.front.



Figura 5: A.se.front na abertura do show dos Racionais MCs em Fortaleza. Fonte: Arquivo do Grupo.

Foi a professora Analú (Ana Lúcia Silva Souza) quem teve a ideia de montar um grupo de rap na universidade para promover entre os estudantes da Unilab e com a comunidade externa da universidade. Assim foi criado A.se.front, que segundo Zatará

“África sem fronteira” nós associamos A de AXÉ que é uma saudação herdada dos africanos, Axé uma saudação herdada dos africanos nós associamos XÉ com SEM, a ... cortamos M e ficamos com SE, para não ter a ... para não ter confusão na pronúncia da palavra, colocamos a letra S pois a letra S entra os vogais se puxa como Z então colocamos A.SE.FRONT, aquela A as escondida tem por trás a palavra AXÉ (ZATARA, 2015, bate-papo entre Bota a fala e A.se.front).

A convivência na Unilab era na maioria dos casos entre as nacionalidades, como eles contam, e o A.se.front – através do rap – surgiu na perspectiva de quebra desta fronteira cultural e nacional na universidade, servindo dos (as) jovens que já eram rappers, fãs de rap e outras linguagens. A integração foi o primeiro objetivo dos A.se.front. Sendo a Unilab uma universidade que congrega estudantes de cinco Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP) e o Timor Leste na Ásia, era preciso mecanismos que estimulassem estas convivências e o choque cultural, o rap foi fundamental neste sentido.

O A.se.front começou como um projeto de universidade que as pessoas denominaram de “Rap Unilab” que só quando foram para gravar o seu primeiro disco que o grupo achou que devia ter um nome. Então, fixou-se “África sem fronteiras”. O “Rap Unilab” foi uma denominação do público e da comunidade acadêmica e foi o nome com o qual tive o primeiro contato. Quando pedi ao professor Marcos que desenvolvesse um grupo de rap na Unilab-

Malês, foi depois de assistir os vídeos de “Rap Unilab”, considerando que era uma criação institucional que precisava só ser estendida para cá, já existe rappers também nos Malês.

Influenciado pelo grupo de rap Guigui, Real Power, do qual Kaíno 200 e Valeriano (Dr. MV) fazem parte, o A.se.front tem um estilo de rap melódico e lírico. Em 2015 o A.se.front gravou um álbum de rap financiado pelo Unilab. A filosofia da Unilab ser uma universidade diferente, de certa forma, funciona. Porém, não é comum uma universidade ter um projeto de rap e financiar a gravação de álbum deste estilo musical. Infelizmente, ainda existe hierarquia de saberes e o movimento Hip Hop e a música rap em especial, não está próximo do topo da pirâmide do “conhecimento”.

O álbum “ Não diga não vale a pena³⁶” contou com a participação do grande rapper brasileiro, G.O.G. As canções têm influência do rap melódico e lírico guineense e um pouco do rap brasileiro, já que a maioria dos elementos do grupo são guineenses e os *beats* foram produzidos pelo produtor brasileiro, Higo Melo, agregando também os elementos do rap brasileiro.



Figura 6: Capa e contracapa do Álbum “Não diga não vale a pena” do A.se.front. Fonte: Arquivo do Grupo

Como dito, a visão tradicional na universidade é a de hierarquia entre o que é ou não o conhecimento, são umas das desconstruções da Unilab. As universidades tradicionais estão

³⁶Confira as canções do álbum disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCsBSNRd5hRaAm8emEqCE0oQ>. Acessado em: 05/Nov/16.

acostumadas em financiar produções de livros e outros trabalhos teórico-acadêmico, e a iniciativa da Unilab financiar a gravação de um CD de rap é um grande avanço na promoção de uma educação democrática e inclusiva.

A proposta pedagógica da educação democrática de John Dewey apela para respeito das experiências pessoais de cada indivíduo “à participação de cada ser humano maduro na formação dos valores que regulam a vida dos homens em conjunto: o que é necessário do ponto de vista quer do bem social geral, quer do pleno desenvolvimento dos seres humanos como indivíduos” (DEWEY, 1939, p.400).

O pragmatismo de Richard Rorty desenvolvido por Cornel West, já citado acima, é um ótimo exemplo do uso de outras formas de arte para a entrelaçar o conhecimento produzido na universidade com os conhecimentos que são produzidos fora dela, sem que eles se sobrepõem uns com os outros, de um modo que os três pilares fundamentais da universidade (ensino, pesquisa e extensão). A arte é uma das opções para esse cruzamento, pois para o grande filósofo e educador americano John Dewey, “a universalidade da arte está tão distante da negação do princípio da seleção por meio do interesse vital que depende do interesse. Outros artistas terão outros interesses e, por meio de seu trabalho coletivo, não estorvado por regras fixas e anteriores, todos os aspectos e fases da experiência serão abarcados” (DEWEY, 2010, p.343).

O outro importante filósofo pragmatista norte-americano, Richard Shusterman, no seu livro “Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular”, argumenta que o rap resgata as temáticas do pós-modernismo e as coloca em sua pauta, embora alguns estudiosos rejeitem as características do pós-modernismo, elas continuam sendo essências para compreensão do rap sobre sua ênfase dada à problemas locais e atuais mais do que universal e o eterno (SHUSTERMAN, 1998, p. 145).

Essa visão que rap tem sobre o cotidiano e o local pode ser encontrada nas canções do A.se.front. A chegada destes estudantes no Brasil (não diferente com o Bota a fala já citado acima), mexeu muito na forma deles fazerem o rap. Embora, o A.se.front não priorize temas como a discriminação e preconceito racial nas canções, estes aparecem de forma sutil (algo que veremos na análise da canção “mamã África”). Valeriano admite ter sofrido com o preconceito e o racismo todos os dias no estado de Ceará e acredita ter existido em todo lugar do Brasil, mas o grupo preferi ainda priorizar os temas que têm a ver suas vidas dentro da Unilab de forma a promover a integração, considerando que em algum o momento estes temas serão destaque na agenda do grupo.

A fala do Valeriano me abriu um horizonte de pensamento, sobre o campo de formação dos elementos do A.se.front. Descobri que a maioria deles são estudantes dos cursos de

Administração Pública, Enfermagem e agronomia; sendo que os elementos do Bota a fala são estudantes de Humanidades e Letras. Imaginei que isso de alguma forma deve influenciar no processo de escolha e escrita das canções. Seria estranho uma estudante de Humanidades não dar muita atenção aos assuntos dos quais ele (a) discute sempre nas aulas, oferecendo uma leitura especial sobre estes (como é o caso da discriminação racial, o preconceito, o racismo, o choque cultural, entre outros assuntos sociais).

Não quero dizer que A.se.front não prioriza estes temas por falta de uma leitura teórica sobre eles, só quero dizer que isso influenciou muito no caso do Bota a fala. Não se pode falar de algo do qual se desconhece. Quando saí de Bissau não sabia definir o que era o racismo, não por ignorância, mas, por este não fazer parte do meu cotidiano. A leitura das Humanidades me possibilitou uma bagagem teórica e a compreensão destes conceitos e assim combatê-los. Martha Nussbaum chama isso de estímulo de raciocínio crítico sobre a realidade presente, algo que só as áreas Humanidades possibilitam ter sobre as classes, gêneros e raças e enormes desigualdades nas oportunidades de vida (NUSSBAUM, 2015, p. 21).

Essa diferença na construção teórica e das letras do A.se.front com o Bota a fala pode ser entendida na canção “mamã África” em comparação com o “preconceito” do Bota a fala. Sendo assim, vamos ver o que fala a canção “mamã África”.

4.2.1 Mamã África³⁷

Acompanhado de um refrão melódico e lírico e um solo a piano, assim começa a música “mama África” dos A.se.front., que, como o tema já deixa pistas, é uma aclamação do amor, da admiração e do orgulho pela mamãe África. Harmoniosamente é cantada em diferentes idiomas que se entrelaçam nos corredores da Unilab, desde o *kriol* da Guiné-Bissau, crioulo de Cabo Verde, crioulo Forro de São Tomé e Príncipe, unidos pelo uso do português.

De forma tímida e em *punch lines* suaves a canção trata do preconceito e racismo. Como quando Kapirovara diz, “Irmão esquece o racismo, esquece o preconceito / Mantém viva no peito / A ideia de que somos iguais e diferentes ao mesmo tempo [...]” e Sara Show parafraseia Bob Marley minimizando a cor da pele e maximizando a essência do ser humano como valor que vai além do fenótipo físico. A África é tratada como matriarca de grandes heróis e heroínas,

³⁷Confira a canção: <https://www.youtube.com/watch?v=aTlq7SqW63k>.

mas, também como sendo o berço da humanidade, lugar onde tudo começou. Nela também compreende a advertência a “mãe” sobre a nova forma do colonialismo a que seus filhos (as) estão mercê.

A canção preconceito do Bota a fala se aproxima e dialoga com a “mama África” quando se trata do racismo e preconceito e a exaltação do orgulho africano. Que não é mais aquela pessoa que veio para as Américas aprisionada, mas, aquele toma o lugar da fala e fala em voz alto o quanto se sente bem em ser negro e exige o reconhecimento de sua condição enquanto sujeito de fala.

A canção tem na introdução um poema de Fernando Caiave, que começa com historicidade do Hip Hop do qual já falamos anteriormente. No poema o Hip Hop é exaltado como sendo uma arma da expressão lírica dos povos africanos, e também a humanidade que começou na África desde os primórdios que se expandiu até os “pretos de NEW YORK CITY”, ideia que de certa forma não deixa de mostrar a evolução humana, quando fala da era das cavernas e que as civilizações não se perderam, mas sim desenvolveram-se e deram origem à novos debates, que como diz o próprio poeta, deram origem aos *gangsters rappers* a mesma civilização hoje explora o Marte.

Assim como avalia Ana Lúcia Silva Souza, a canção tematiza as desigualdades sociais, racismo, discriminações e violências de toda sorte, acima de tudo, disseminar as narrativas do cotidiano ao mostrar como vivem as pessoas, quais são seus sonhos, necessidades e formas de enfrentar os problemas, individual ou coletivamente (SOUZA, 2012: 16). Também é reafirmando a ideologia desenvolvida pelo ativista jamaicano Marcus Garvey, que defendia a “volta para África” como o lugar ideal para os negros viverem em paz, ou seja, a “terra prometida”, que de certa forma é uma “redenção” para os africanos. Pode ser uma coincidência, mas a própria cidade onde o grupo (A.se.front) está também se chama Redenção, no estado de Ceará.

A primeira estrofe da música é uma chamada de atenção à “mama África” e aos seus filhos pela visão do mundo voltado a ela, olhos estes que na verdade o mundo nunca tirou dela, e também chama atenção pela nova forma de colonização e dominação, aliás, a linguagem como de natureza social, ela se mostra produtiva para considerar as particularidades dos discursos em relação ao lugar e à posição que os sujeitos ocupam no quadro da dinâmica política e econômica (SOUZA, 2012: 34). Ainda na mesma estrofe pode-se ouvir a afirmação do orgulho africano, cantado por estudante guineense de administração pública na UNILAB-Redenção. A África não é cantando como um continente com mais cinquenta países com culturas e mais de dois mil

línguas diferentes, mas, sim como uma pátria, reafirmando assim a unidade africana. Sendo ela, a nossa identidade, ou seja, não temos a África, somos a África.

A afirmação de ser africano e ser negro é realçado várias vezes, tanto na canção “preconceito” do Bota a fala como na “mamã África” do A.se.front. Seria redundância falar desse assunto, pois já foi debatida anteriormente. Mas, essa questão nos leva a entender o que o grande filósofo martinicano, Franz Fanon, escreveu há décadas, sobre a “experiência vivida do negro” no livro *Pele negra, mascaras brancas*, nele, Fanon argumenta que

Enquanto o negro estiver em casa não precisará, salvo ocasião de pequenas lutas intestinas, confirmar seu ser diante de um outro. Claro, bem que existe o momento “ser para-o-outro”, de que fala Hegel, mas qualquer ontologia torna-se irrealizável em uma sociedade colonizada e civilizada. Parece que este fato não reteve suficientemente a atenção daqueles que escreveram sobre a questão colonial. Há, na *weltanschauung* de um povo colonizado, uma impureza, uma tara que proíbe qualquer explicação ontológica. Pode-se contestar, argumentando que o mesmo pode acontecer a qualquer indivíduo, mas, na verdade, está se mascarando um problema fundamental (FANON, 2008, p. 103-104).

Talvez o A.se.front não quisesse escrever uma canção sobre o preconceito racial ou o racismo, mas, a canção “mamã África” é carregada a intenção de se afirmar como africano(a)/negro (a) fora de casa, do qual Fanon fala, essa autoafirmação(que Mbembe fala acima) é de certa forma também um mecanismo de combate. A experiência de ser artistas africanos(as)/negro (a) fora de África(casa) é compartilhado tanto pelo Bota a fala tanto pelo A.se.front, embora os últimos tentam adiar a luta. Ela os acompanha sem se perceberam.

A exaltação da África na canção é de certa forma um reconhecimento que Fanon entende que

Na sua imediaticidade, a consciência de si é simples ser para si. Para obter a certeza de si-mesmo, é preciso a integração do conceito de reconhecimento. O outro, igualmente, espera nosso reconhecimento, a fim de se expandir na consciência de si universal. Cada consciência de si procura o absoluto. Ela quer ser reconhecida enquanto valor primordial, desvinculado da vida, como transformação da certeza subjetiva (*Gewisheit*) em verdade objetiva (*Wahrheit*) (FANON, 2008, p.181).

Este reconhecimento do ser africano enquanto ser (sujeito) é ironizado na canção: sem ele, não seremos menos africanos. Nada nos tira o orgulho de ser africanos. Nem o seu não reconhecimento. Segundo Kapiwara, “se não fosse africano, eu seria AFRICANO; ninguém tira mim o continente que eu amo”.

A canção “mamã África” é na minha opinião a melhor do álbum “Não diga não vale a pena” e do A.se.front até agora. A música justifica questionamentos, como os feitos a mim numa apresentação de Semana Universitária da Unilab, se ela é rap, seu refrão melódico e sua emocionante poesias cantadas. Com certeza, quem nunca teve algum encontro com o rap lírico

africano – principalmente Bissau-guineense -, do qual falei no capítulo anterior, irá estranhar. Justamente por mais contato com o rap épico brasileiro, que na maioria das vezes não tem refrãos e coros.

Resumindo: entendo que o Bota a Fala se diferencia do A.se.front no foco dado as questões sociais (como é o caso do preconceito e o racismo), que aparecem de forma sutil nas canções dos A.se.front (embora a canção “mamã África” tenha destacado um pouco disso e realçado o orgulho africano frente ao preconceito e a discriminação racial), mas, são centrais no trabalho do Bota a Fala. Quiçá isso se deva às diferentes áreas de formações acadêmica dos elementos do Bota a fala, que se vinculam aos cursos de Humanidades e Letras (que já ressaltai anteriormente), tendo mais contatos com textos e discussões que tratam destes assuntos, enquanto os elementos do A.se.front são, na maioria, dos cursos de Enfermagem e Administração Pública, nos quais estas questões não são prioritárias, isso não quer dizer que não tenham conhecimentos sobre estes assuntos.

Para o entendimento da poesia das duas canções disponibilizei em anexo as letras das duas e bate-papo realizado com o grupo A.se.front. Esta análise pode ser feita de vários entendimentos pelas riquezas que as letras carregam e pelas bagagens teóricas de cada analisador. Quero dizer que, estas análises não absolutas. São visões que até os autores das letras poderão não concordar ou não relacionar com os textos das quais eu fiz a relação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento do presente trabalho possibilitou um debate sobre o surgimento do movimento Hip Hop e os elementos que compõem esta cultura. Estabeleceu-se uma pequena apresentação de cada elemento e a luta de entorno desta cultura para reconhecimento e promoção de uma educação democrática. Além disso, discutiu-se a presença do Hip Hop na Guiné-Bissau e a sua participação na implementação democrática deste país. Por fim, apresenta a presença do Hip Hop na universidade, a exemplo de dois projetos da UNILAB que utilizam as linguagens do Hip Hop para promoção da integração entre os estudantes desta universidade e o combate à diferentes tipos de discriminação.

De modo geral, narrou-se uma discussão teórica sobre o surgimento do Hip Hop, as diferentes narrativas as que possibilitaram o Bronx a ser a maternidade do desta cultura, mas também discutiu-se as práticas repressivas contra os rappers e a cultura Hip Hop pelos militares e políticos na Guiné-Bissau. O preconceito contra os movimentos Hip Hop e a música rap, a exemplo de Cornel West que foi acusado pela academia de Harvard de ter apropriado de um discurso de rua, algo inadmissível por um acadêmico e o Boaventura Sousa Santos que afirma ter optado por publicar um livro sobre o rap sob um pseudônimo no Brasil, porque em Portugal seria motivo piada pela academia portuguesa.

A pesquisa bibliográfica sobre o mito do surgimento do Hip Hop e os elementos que os compõe, tiveram ajuda dos livros como, “Brasil, mito fundador e sociedade autoritária” da Marilena Chauí na compreensão do que é um mito; também o livro “Se liga no som” do Ricardo Teperman, no entendimento sobre as ondas de imigrações para EUA, principalmente o Bronx e no surgimento do Hip Hop e seus elementos; também o livro “Hip Hop e filosofia” coordenado por William Irwin na compreensão de como Hip Hop pode ser entendida como um estilo de vida e uma filosofia.

O “Letramentos de Reexistência” da Ana Lúcia Silva Souza ajudou na visão sobre os processos de letramentos no Hip Hop, “Conexões marginais” da Halifu Osumare na compreensão da visão Global do Hip Hop, “Batidas, rimas e vida escolar” do Marc Lamont Hill na discussão sobre o uso pedagógico do Hip Hop e a ideia de autenticidade, “Arte como experiência” do John Dewey em como usar a experiência para relacionar e conviver com outros indivíduos e outras formas de arte. Estes e outros vários livros e teorias contribuíram bastante no desenvolvimento e concretização dos objetivos deste trabalho, nenhum mais, ou menos importante.

A teoria de utilização da entrevista como recurso etnográfico da Santuza Cambraia Naves para o desenvolvimento de trabalhos sobre canção popular, ajudou na metodologia de promover um bate-papo entre os dois grupos apresentados nesta pesquisa e com os rappers antigos no movimento Hip Hop Bissau-guineense, para falarem dos seus contatos com Hip Hop e quais suas visões sobre esta cultura atualmente. A teoria da Naves funciona muito bem, na medida em que estabelece uma interação entre pesquisador e o pesquisado sem que este último tenha a sensação de estar mediante um interrogatório com modelo padrão de perguntas e respostas.

A razão negra de Achille Mbembe deu uma visão sobre a ideia do negro na canção “preconceito” do Bota a fala e a “experiência vivida do negro” do Franz Fanon explica como formou-se a identidade do negro a partir do contato com o “outro” presente na canção “mamã África” do A.se.front. A análise das canções e o bate-papo entre estes grupos permitiram entender as diferenças e as aproximações entre os dois.

Dada a importância do tema, torna-se necessário o uso pedagógico do Hip Hop e outros saberes não apreendidos nas universidades ou em espaços convencionais para promoção de uma educação democrática que possibilita os (as) estudantes a terem seus conhecimentos apreendidos fora da universidade a serem valorizados/reconhecidos e tidos como projetos da universidade de modo a aproximar a universidade da comunidade e a não hierarquização do conhecimento.

A discussão sobre o Hip Hop, seus elementos, a diferença entre Hip Hop e Rap, ajudam a ter uma visão e esclarecimento sobre o corpo deste movimento cultural e contribui na luta pelo reconhecimento de diferentes formas de arte que compõem esta cultura. O panorama sobre o Hip Hop na Guiné-Bissau mostra como o movimento Hip Hop, em particular a música rap, esteve presente na implementação e no desenvolvimento democrática deste país, também a força da música rap na Guiné e as perseguições e as características próprias que o rap Bissau-guineense tem.

Mas, os projetos Bota a fala a A.se.front mostram que pode sim fazer o rap na universidade e as análises das duas canções destes grupos justificam a possibilidade de unir o saber acadêmico com o da rua (e que união entre a teoria e a prática funciona).

Uma das dificuldades encontradas no desenvolvimento deste foi o de compilar a linguagem utilizada no movimento Hip Hop com a linguagem acadêmica de modo a reconhecer as ambas formas de linguagens sem “trair” o movimento pela academia e sem usar uma linguagem incompreensível pela academia. Assim, tentei estabelecer uma linguagem simples que mereça leitura de ambos os meios.

Ao apresentar uma discussão sobre o Hip Hop e os seus elementos; uma contextualizam sobre o Hip Hop na Guiné-Bissau e a sua participação na implementação da democracia deste país africano e apresentação dos projetos da UNILAB que utilizam as linguagens do Hip Hop para compor uma *paideia* democrática e a análise de uma música de cada um destes grupos para estabelecer o diálogo, as aproximações e diferenças entre estes dois grupos, ficou evidente que os objetivos deste trabalho foram alcançados.

Os exemplos dos dois projetos apresentados nesta pesquisa mostram como as artes, inclusive o hip Hop, podem servir de mecanismos de aproximações das universidades com as comunidades em seu torno de modo a promover os três pilares da universidade (ensino, pesquisa e extensão) e uma educação mais inclusiva e participativa.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Bia. ROCHA, Janaina *et all.* **HIP HOP: a periferia grita.** São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- ALVES, Flávio Soares. DIAS, Romualdo. **A dança Break: corpos e sentidos em movimento no Hip-Hop.** Motriz, Rio Claro, v.10, n.1, p.01-07, jan./abr. 2004.
- BALLIU, Sofie. **The Paradoxical Position of the White Rapper in HipHop Music: A Genre Fixated on Authenticity.** Universeit Gent: Duits – Engels, 2015.
- BARROS, Miguel de & GOMES, Patrícia Godinho. **Percepções e contestações: leituras a partir das narrativas sobre o narcotráfico na música Rap da Guiné-Bissau.** Disponível em: <http://www.buala.org/pt/palcos/percepcoes-e-contestacoes-leituras-a-partir-das-narrativas-sobre-o-narcotrafico-na-musica-rap>. Acessado em: 17/Nov/16.
- BARROS, Miguel de & LIMA, Redy Wilson. **A presença de Amílcar Cabral na música RAP na Guiné-Bissau e em Cabo-Verde.** Disponível em: <http://www.buala.org/pt/mukanda/a-presenca-de-amilcar-cabral-na-musica-rap-na-guine-bissau-e-em-cabo-verde>. Acessado em: 17/Nov/16.
- BARROS, Miguel de. **Economia Informal e Estratégias Juvenis em Contexto de Contingência.** Instituto Nacional de Estudos e Pesquisa, INEP/Guiné-Bissau. Disponível em: <http://www.cisa-as.uevora.pt/download/EncontrosEmpreendedorismo/Artigo%20de%20Miguel%20de%20Barros.pdf>. Acessado em: 17/Nov/16.
- BARROS, Miguel de. O fenómeno “**Masta Tito**” na música rap da Guiné-Bissau: o MC régulo?. Disponível em: <http://www.buala.org/pt/palcos/o-fenomeno-masta-tito-na-musica-rap-da-guine-bissau-o-mc-regulo>. Acessado em: 17/Nov/16.
- BARROS, Miguel de. **Participação Política Juvenil em Contextos de «Suspensão Democrática:** a música rap na Guiné-Bissau, in BORDONORO, L. & MARCON, F. (Coord.), Juventudes, Expressividades e Poder em Perspectivas Cruzadas, Revista Tomo, n. 21 - jul./dez. 2012.
- BARROS, Miguel. **A SOCIEDADE CIVIL E O ESTADO NA GUINÉ-BISSAU: dinâmicas, desafios e Perspetivas.** Bissau: U.E.-PAANE, 1ª Edição, 2014.
- BRADLEY, Adam. **Book of Rhymes the Poetics of Hip Hop.** New York: Basic Cativas Books, 2009.
- CARRIL, Maria do Amaral Lourdes. (Org.). **O hip hop e as diásporas africanas na modernidade: uma discussão contemporânea sobre cultura e educação.** São Paulo: Alameda, 2015.
- CHARRY, Eric. **Hip Hop África: New African Music in a Globalizing World.** Bloomington, Indiana- USA: Indiana University Press, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Brasil: mito fundador e sociedade autoritária**. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins fontes, 2010

DEWEY, John. The modes of societal life. In: RATNER, J. **Intelligence in the modern world: John Dewey's philosophy**. New York: Random House, 1939a. p. 365-404.

DIAS, Belidson. **Preliminares: A/r/tografia como Metodologia e Pedagogia em Artes**. Universidade de Brasília. Disponível em: <http://aaesc.udesc.br/confaeb/Anais/belidson.pdf>. Acessado em: 17/Nov/16.

DOMINGUES, Petrônio. **Movimento Negro Brasileiro: alguns apontamentos históricos**. 23, Tempo, 2007. pp. 100-122.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Vivendo a Arte- O Pragmatismo e a Estetização da Vida. PUC-SP. Cognition, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 217-227, jul. /dez. 2006.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Tradução: Renato Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERNANDES, Ana Claudia Florindo. O rap e o letramento: A construção da identidade e a constituição das subjetividades dos jovens na periferia de São Paulo. São Paulo: USP, 2014.

FORTINI, Marcela Marques. Questões de identidade no Hip Hop Norte-Americano: Um estudo da banda Black Eyed Peas. São Paulo: USP, 2011.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Editora 34, 2001.

HILL, Marc Lamont. **Batidas, rimas e vida escolar: pedagogia Hip Hop e as políticas de identidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Enraizados, os híbridos locais**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010

HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). **Hip-hop: dentro do movimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Rap Global**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

HONORATO, Geraldo. **GRAFITE: da marginalidade às galerias de arte**. Faculdade de Artes do Paraná: Paraná, 2009.

IRWIN, William. **HIP HOP e a Filosofia**. Tradução: Martha Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2006.

LEAL, Sérgio José de Machado. **Acorda hip-hop!: despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LOPES, Marcos Carvalho, COSTA, Magnusson da, *et all.* **BOTA A FALA: cantando o futuro, reconhecendo o passado.** UESB: Bahia, 2015.

LOTT, Tommy L. e PITTMAN, John P. **A companion to African- American Philosophy.** Main street, Malden: Blackwell Publishing, 2003.

MARTINS, Raquel Mendonça. **O Rap dos Racionais MC's em sala de aula como via de emancipação de jovens na Periferia de São Paulo:** Análise de oficinas musicais com ênfase no rap. São Paulo: USP, 2015.

MARTINS, Rosana. Construções de Alteridade: políticas de pertença e cultura hip hop. Periferia: Educação, Cultura e Comunicação. v. 4 n. 1, p. 41-57, jan-jul 2012.

_____. **Cultura de rua e políticas juvenis periféricas:** aspectos históricos e um olhar ao hip-hop em África e no Brasil. Disponível em:
<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/20134/13112>.
 Acessado em: 17/Nov/16.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** Tradução de Marta Lança. 1ª ed. Lisboa: Antígona, 2014.

NAVES, Santuza Cambraia. A entrevista como recurso etnográfico. Matraca, Rio de Janeiro, v.14, n.21, p.155-p.164, jul./dez.2007.

NUSSBAUM, Martha. **Sem fins lucrativos:** Por que a democracia precisa das humanidades. São Paulo: Martins fontes, 2015.

OSUMARE, Halifu. "Global Hip-hop and the African Diaspora". In: H. Elam, Jr. & K. Jackson, eds., **Black Cultural Traffic: Crossroads in Global Performance and Popular Culture.** Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 2005. p. 266-288.

PINA-CABRAL, João. "Lusotopia como Ecumene" **Revista Brasileira de Ciências Sociais** 25 (74), 2010, pp. 5-20.

RIBEIRO, Gilson Roberto. **Influência da dança do HIP – HOP em alunos da casa da criança de Guaxupé.** Muzambinho: IFSM, 2011.

SCHULTZ, Valdemar. "**Intervenções urbanas, arte e escola: experimentações e afectos no meio urbano e escolar**". 19o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas "Entre Territórios". Cachoeira, BA. 2010. Disponível em:
http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/ceav/valdemar_schultz.pdf. Acessado em: 19/Out/16.

SEGRETO, Marcelo. A linguagem cancional do rap. São Paulo: USP, 2015.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular.** Tradução: Gisela Domscke. São Paulo: Ed.34,1998.

SILVA, Edna Alencar da. **O rap ecoa na literatura infantil.** São Paulo: USP, 2011.

SOUZA, Ana Lúcia silva. **Letramento de Reexistência**: poesia, grafite, música, dança hip-hop. São Paulo: Parábola, 2011.

STANLEY, Tarshia L. Encyclopedia of HIP HOP literature. EUA: Greenwood Press, 2009.

STOPPA, Edmur Antonio. “**TÁ LIGADO MANO**”: o hip-hop como lazer e busca da cidadania. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005.

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

VENTURA, Tereza. **Hip-hop e graffiti**: uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo. *Análise Social*, vol. XLIV (192), 2009, 605-634.

VOSS, Rita Ribeiro. **Break, movimento corporal e mudanças sociais: o Pockemon Crew da ópera de Lyon**. Disponível em: <http://www.unicap.br/jubra/wp-content/uploads/2012/10/TRABALHO-62.pdf>.

WATKINS, Samuel Craig. *Hip hop matters : politics, pop culture, and the struggle for the soul of a movement*. Boston: Beacon Press, 2005.

WEST, Cornel. “Prefácio”. In: DARBY, Derrick e SHELBY, Tommie. (Org.). **Hip Hop e a Filosofia**. Da rima à razão. Trad. Martha Malvelli Leal. São Paulo: Madras, 2006. p.15-16.

APÊNDICES

Eis a letra da canção preconceito:

Preconceito

Eu sou negro

Eu sou preto

Eu sou africano

Com muito orgulho

Nada nos possa deter mesmo que muitos nos diga que não

Sempre de cabeça erguida que vamos conquistar

Se dantes éramos levado para a Europa

Trazidos para as Américas

Usados como cobaias

Trabalhando como escravos

Mas agora, é a hora, da nossa afirmação

Negro no poder

Negro no poder

Por que de tanto preconceito?

Por que de tanta discriminação?

Podemos ter diferenças na cultura ou na cor da pele

Mas todos nós pertencemos a uma única raça “a raça humana”

Pra tu que es negro

Pra tu que não é racista

Ponha as mãos no ar e grita numa só voz

Não ao preconceito!

Não à discriminação!

Não ao preconceito!

Não à discriminação!

Podemos ter a diferença na cultura ou na cor

Unidos pela história somos todos iguais

O racismo é mau, quem negar leva tau-tau,

Eu sou africano, 100% black power

Tipo Tina Turner,

Com uma voz gigante,

Venho de São Tomé, pois aqui somos irmãos, vês?!

Sinta a pressão dessa pura mensagem,

Arte e imaginação, sentido sem bandidagem.

UNILAB nas costas, vamos abrir as portas,

Ignorando os preconceitos, firmando novos conceitos.

Sintonia lusófona em terreno brasileiro,

Harmonia autêntica para o mundo inteiro,

Clap-clap, batam as palmas, reflitam sobre o assunto,

Não a discriminação, é esse o bom conteúdo.

*Ser negro é bom, transmito isso no som,
Independentemente da cor, escutem bem esse louvor.*

*Repitam aqui o refrão, deixa entrar no coração,
Somos a equipa de ação, prontos para a intervenção... ya!"*

Podemos ter a diferença na cultura ou na cor

Unidos pela história somos todos iguais

não viemos acorrentados em navios negreiros

como no século passado não...

chegamos aqui, uns de terno e gravata,

relógio no pulso, cabeças raspadas, sei lá...

se isso é que chamam de civilização.

que cara é essa brow? sou diferente?

sou. pra frente eu vou.

qual é a parte da minha historia que você não entendeu?

por ser diferente não me faz teu inimigo,

nossas diferenças que fazem do mundo, mundo.

preciso de ti, sei que precisas de mim. brow, sacou?

*Negro ou negra
também pode ser
pai ou mãe
por isso pode ter
a diferença
na cultura ou na cor
mas que na verdade
somos todos iguais*

Podemos ter a diferença na cultura ou na cor

Unidos pela história somos todos iguais

Somos todos iguais , meu irmão deixa de mania

Ouçã bem este beat rap, este flow

Dito Buanh SD, pronto eu estou aqui

- "eu não sou ninguém brother"

"vai, olha para mim, homem como tu, como qualquer um"

Homem malcriado, deixa de maldade não me trate assim, vai

Esquece minha raça, minha fala

Não importa se sou pobre e vivo na senzala ou no gueto

O que é certo mam aqui todos somos iguais

Vai, respeita seu brother,

bora!

Eis a letra da canção Mamã África:

MAMA ÁFRICA

*Ref: Mama África bo saji mô/mama áfrica ngosta di bo/tu és minha, minha mama,
minha rainha/oh mama áfrica ami djan creu (bis)*

ZATARA

*Não precisa ser, psicólogo pra saber/Que é uma boa mãe, sentir merecer/No interior
das minhas veias corre o seu sangue/Sangue da força e da motivação seu sangue/Tenha
cuidado, o mundo está de olhos em ti/Mãe, de filhos espalhados eu não esqueci/Estão
voltando com a colonização mental/Fique bem atento com invasão cerebral/Durmo em ti
acordo em ti e volto a dormir/Sonhar contigo acordar e sorrir/Será sempre nossa pátria por
toda eternidade/Oh berço somos a sua identidade/Não é única que temos única que
somos/Peace and love mama África.*

SHARA SHOW

*Sim tu és minha mama, mamã Africa/My quem my princess enfim minha mama/Me
orgulho de ser tua filha/A te pertença, Ou bem ou mal a Deus eu agradeço e confiante eu
peço/Protege a Mãe África/A querida amada e nossa rainha/Que o mal se afaste e o bem se
multiplique/Se liga! África é continente, com tanta diversidade que gera curiosidade/Lá tem
povos diferentes que mesmo sem muito vivem contentes/Enquanto a cor da pele for mais
importante que o brilho dos olhos/Sempre haverá guerra Bob Marley disse/Guerra Foi o que
Bob Marley disse*

KAPIVARA

*Daqui eu não saio, ninguém me tira de cá/Tenho orgulho de pertencer a mãe
África/Outrora escravizada, hoje em liberdade/Tudo junto e misturado na sua
complexidade/Irmão esquece o racismo, esquece o preconceito/Mantém viva no peito/A idéia
de que somos iguais e diferentes ao mesmo tempo/Cada um ao seu jeito/É irônico essa
realidade/Já bajularam muito o berço da humanidade/Que hoje o negro já tem capacidade/Já
pertence ao meio, já pertence a sociedade/AH AHAH, isso é verdade/Sou negro mas tenho a*

*mesma cor do teu sangue/Se não fosse africano, eu seria africano/Não tem como tirar de mim
o continente que eu amo*

KAÍNO 200

*A F R I C A África mamai you will be allright one day/não importa o teu passado
triste ou ruim/és e para sempre serás a nossa adorável Queen/Mamai África luz da
benignidade/mamai África berço da humanidade/tu és, mãe de Leopold senhor/mãe de
Kwame nkrumah mãe de Nelson Mandela e Amílcar Cabral/mãe de Yousou Ndour mãe de
Lucky Dube , de Cesária Évora e Kaíno200/I will not forget where I come from/forever I will
be the seed of you kingdom/I can not fix what they have done/but I know you forget all before
they have gone*

Bate-papo

Eis o bate-papo realizado através de videoconferência com a grupo A.se.front entre Redenção-Ceará/Brasil e São Francisco do Conde-Bahia/Brasil no dia vinte e sete de novembro de dois mil e quinze. Nesta conversa estavam presentes na parte do Bota a fala: o professor doutor Marcos Carvalho Lopes, Magno (Eu), Lauro (Lauro José Cardoso; na parte do A.se.front: Zatará (Juel da Silva), Miller (Miller António Nhaga), Kaíno 200 (Karol Simões Oringa), Leroy (Joel) Dr. MV (Valeriano Mendes Figueiredo da Silva). Foi mesmo um momento de troca de experiência de como fazer rap na universidade do que uma entrevista nos moldes padrões, como ressaltado ao longo do texto.

Prof. Marcos: [...]para conversar e conhecer o projeto aí também, sempre que você conversar com alguém que faz um trabalho artístico, você aprende muita coisa, né? A ideia é agente conversar e aprender um pouco também sobre o projeto de vocês, aqui a gente tá tentando desenvolver e tem muita dificuldade, é muito difícil trazer HIP HOP para universidade, porque aqui no Brasil o hip hop é sempre pensando como da periferia, e parece que um acadêmico fazer hip hop é algo estranho aqui no Brasil, além disso tem monte de coisa que a gente vai conversar aqui, que tem diferenças, por exemplo, uma questão que vejo, uma coisa que vejo que tem muito cuidado no trabalho de vocês, é a questão de não ficar um trabalho um trabalho machista. De ficar um trabalho onde as mulheres têm voz, isso é muito bacana. E é muito difícil fazer isso, vocês estão de parabéns! Por que fazer esse trabalho é muito bacana.

AseFront: obrigado, obrigado!

Prof. Marcos: olha só, vou pedir uma coisa para vocês, vamos ter que fazer um código, igual a um cambio, (risos). Por que como tem muita gente, a gente vai ter que fazer assim: eu sou fulano e falo. Porquê senão (risos). Depois o Magno vai ter que transcrever todas as conversas e não vai saber quem está falando.

Magno: (risos)

Magno: Boa tarde pessoal!

A.se.front: Boa tarde!

Magno: (Risos) e aí tudo bem?

A.se.front: yha, fixe, tudo massa...

Magno: infelizmente estou sozinho aqui, mas, vai chegar o Lauro aqui, o Chito também está em casa falou que tem muito trabalho de faculdade, por que viajamos, aí ele está muito acumulado com trabalho, e não vai poder estar agora, o Suleimane também viajou... o pessoal vai chegar ainda, (risos).

Zatara: bom Magno, me chamo Juel da Silva, artisticamente falando eu sou Zatara e, faço parte desse grupo aqui (silêncio).

Miller: eu chamo-me Miller António Nhaga da Silva, guineense também, e sou membro do grupo (silêncio).

Kaíno 200: bem, eu sou Karol, Kaíno 200 artisticamente, eu já conhecia Magno, também faço parte do grupo...

Leroy: bem, eu sou Joel, artisticamente sou Leroy, sou membro do grupo AseFront, sou moçambicano... yha, é isso...

Magno: Uau! Vocês têm dois juel néh? (Risos)

Leroy: (risos) eu sou Joel ele é Juel.

Zatara: eu sou Juel ele é Joel, Ju e Jo. (Risos)

Magno: han! (Risos) ... Ju e Jo, exato.

Zatara: é assim Magno, o grupo é composto por dez elementos, contanto que os guineenses, tem cinco elementos, e dado que, aqui na universidade se vê o número maior e de guineenses, então... han. Outras nacionalidades não vieram, algumas pessoas tiveram laboratório hoje, outros estão tendo aulas, aulas práticas, e não pode estar aqui todo mundo, mas eu acho que algumas pessoas estão por chegar. Não temos nenhuma menina aqui por estas razões que eu mencionei agora.

(Silêncio) esperamos que...

Magno: Ah!... Vamos lá (Risos)! Daqui a janeiro quero ir aí, conversar com vocês pessoalmente, conhecendo pessoalmente...

Zatara: opa! Isso vai ser, vai ser muito bom!

Magno: ehe!

Zatara: mas, é assim: estamos aqui, esperamos poder responder as suas perguntas, satisfazer as tuas curiosidades, e poder interagir através desta linguagem que escolhemos para trabalhar (hip hop).

Magno: yha, yha yha!

Prof. Marcos: para começar, assim, queria alguém, alguém específico, (Risos) ... por que não dá para todo mundo falar, explicasse como começou o projeto, alguém que estava no início e, de onde surgiu a ideia de “África Sem Fronteiras” aí? Ah! E outra curiosidade também que vai junto, é qual foi a primeira composição?

.....silêncio.....

Zatara: vai responder?

Kaíno 200: isso.

Zatara: pronto.

Kaíno 200: mas, eu prefiro explicar na base daquele trabalho que está no CD, no disco.

Zatara: Ah! Mas, pode explicar.

Kaíno 200: lá está mais detalhado.

Zatara: Ahã mas, mas pode falar assim... depois envia o material pra eles.

Kaíno 200: depois vou te enviar meu book, uma matéria que fala sobre o grupo, mas, eu vou começar explicando aí. Começamos nos finais do ano 2013, Ah! Depois de um... evento organizado pela Pró-reitoria da Arte e Cultura, que se chama, Movimenta. Eles nos propostaram a apresentar, aliás, me propostaram a apresentar, ou melhor, a ministrar uma palestra, ou seja, uma oficina melhor, uma oficina de rap. As atividades já tinham iniciados, só que a professora me procurou disse que, ela ficou sabendo que tem pessoas na universidade que fazem rap, que já cantavam nos seus países. E quer que a gente apresente, ou... quer que a gente ministre uma oficina, eu disse: sem problemas, vou procurar meu colega Dimas. Falei com Dimas. E Dimas não estava pronto. Eu ministrei a oficina, e no final das atividades todo mundo tinha de apresentar, porque tinha oficina de... dança, oficina de grafite poesia também, parece que Zatara apresentou de poesia.

Zatara: eu ministrei de poesia.

Kaíno 200: exato, Zatara ministrou de poesia, e eu ministrei de hip hop. Então no final, decidimos ensaiar juntamente com as pessoas que participaram da oficina, então a partir de lá ensaiamos, eu, Kaíno, Zatara, Dimas Kapivara e Iadira, e mais uma outra pessoa, (Iadira que atualmente não está na banda, Kidé também não está na banda, Felisberto também não está na banda e Marciano também não está na banda). Então ensaiamos e fomos apresentar. A primeira música que apresentamos a “não diga não vale a pena”

Zatara: não... foi uma música que depois acabamos...

Kaíno 200: isso, isso, que é ... *assim se faz o dia/ se cria uma melodia/ rap é o guia/ parceiro de dia a dia* ... tema da música era “Movimenta”, fizemos aquela música alusivo à atividade mesmo. Então depois de lá, a Pró-reitoria decidiu nos apoiar, e decidimos reunir a Ex pró-reitora, Ana Lúcia. Vem crescendo o grupo, vem aparecendo muito e muito as pessoas na universidade nós convidamos as pessoas para se integrarem ao grupo, e foi lá que foram convocadas, parece três ou quatro pessoas, Leroy e Sara show e também a Wistemi... depois aqui você pode seguir mais (Risos).

Zatara: Magno...

Magno: yha

Só para ressaltar alguns detalhes, Zatara falando, anota aí...

Magno: (Risos)

Zatara: assim, depois desta... dessa organização...

Magno: Opa! Chegou o Lauro, Lauro from São Tomé (Risos).

Lauro: olá! (Risos) onde está Dimas?

Coro: *Dimas não está... (gargalhadas)*

Kaíno 200: (risos) bó saj mo

Lauro: (Risos) e aí Dimas com é que você está?

Kaíno 200: ... Dimas não está.

Lauro: (gargalhada) é que eu não conheço ele. Nós não nos conhecemos lá em São Tomé, então é por isso, nem sequer somos amigos no Facebook. (Risos) eu não conheço ele, pow!

Kaíno 200: ahn!

Lauro: quer dizer, por intermédio de outros amigos, disseram que ele canta lá.

Kaíno 200: ah! É o grande, ele é o grande Kapivara.

Lauro: Ah! (Risos).

Zatara: bom, continuando Magno, só completando as informações do Kaíno, depois daquela apresentação que tivemos naquela atividade “Movimenta”, o movimenta da Pró-reitoria de Extensão, Arte e Culturas, na altura, estava sendo liderada pela Analú (Ana Lucia Silva), aliás, a pessoa que nos deu a linguagem de... no caso específico hip hop. Depois daquela apresentação, nós não reunimos pra... Ficamos assim eheh... mais ou menos “distantes”. Aí depois de um tempo veio à independência do Moçambique, Leroy, moçambicano, nos procurou, nós conversamos, falou que soube que algumas pessoas cantavam por aqui, eu na verdade, eu estava na fase mais inicial, do que agora, (Risos) agora estou um pouco... (Risos). Estou aprendendo, na verdade estou aprendendo com eles. Então Leroy procurou-nos e conversamos, fizemos uma música que é “Integração”, fizemos uma música e... cantamos assim... no palco botaram as bases e cantamos, a partir daí, com o tempo a universidade começou a nos procurar, nos aproximar, conversando conosco, e se tiver uma atividade aqui na universidade nos

chamam e nós cantamos, e por aí começamos a reunir, reunir... aí o projeto se consolidando e hoje estamos aqui com o projeto, eu acho já com mais garra, com mais firme e com alicerce, eu acho, já bem aprofundado, então basicamente eu acho é isso, não sei se faltei alguma coisa.

Magno: Eu só queria falar da minha admiração pelo projeto também, falar que vocês que inspiraram o “Bota a Fala” aqui, falar que a primeira vez quando cheguei aqui no Brasil, eu estava assistindo, ou tentar saber dos que chegaram primeiro que nós, no caso de Kaíno, eles chegaram no Brasil primeiro que nós, tentar saber se eles continuaram a carreira de rap, no caso ele, eram muito fortes na Guiné, eu queria saber da trajetória daqui se continuaram ou não, aí joguei no Youtube, aí encontrei “Rap Unilab”, eu ah! Rap Unilab. Aí comecei a ver os vídeos que vocês fizeram de ... do grupo Rap Unilab, que é um grupo, eu acho antes do nome AseFront, acompanhei eu acho os onze vídeos que estavam no Youtube, acho que são onze, eu vi todos. Aí eu chamei o professor Marcos e falei é... tem um grupo de rap na UNILAB de Redenção, e aqui também poderia ter. por que... chequei aqui, mostrei para ele o meu grupo também em Bissau e o Suleimane também, eu era aluno dele no primeiro trimestre, na Iniciação ao Pensamento Científico, néh professor? Eu era e Suleimane também era, só que não éramos da mesma turma. Aí falei para ele que era bom também que aqui tivesse um grupo de rap, no caso eu vi as temáticas que o grupo de lá trabalhava, que aqui também são as mesmas coisas que a gente passava aqui, achamos por bem que era bom a gente usasse de forma de música, uma forma que a gente pudesse usar. Eu queria saber qual é mudança do grupo de “Rap Unilab” para “AseFront”?

(Risos)

Leroy: yha aqui é Leroy, ah! Bem, a mudança, não foi tipo... eh tipo... o “rap Unilab” na realidade o rap Unilab não era um nome, as pessoas foram chamando assim tipo... porque... fazemos rap e somos de Unilab, né? Não era o nome do grupo, então, quanto estamos a fazer, quando estamos a gravar o álbum, aí o produtor e ... já estava na altura de temos um nome né... (Risos) pensamos na sugestão de sermos “África sem fronteiras”, mas, não é que mudou o rap Unilab na realidade existe é tipo... como se fosse um projeto da faculdade... o rap Unilab então, não é que mudamos o nome sempre AseFront... (silencio)

Lauro: chegou mais um.

Magno: chegou o Valeriano, Valeriano mais craque! (Gargalhada)

Lauro: ao todo, ao todo vocês são quantos?

Kaíno 200: dez.

Lauro: dez, Ah!

Zatara: dez elementos.

Lauro: é um número considerável... aqui nós somos poucos apenas... cinco.

Kaíno 200: cinco ou seis?

Lauro: cinco

Kaíno 200: (risos) metade.

Lauro: metade (Risos).

Lauro: só falta uma representação feminina. Não tem ninguém lá que canta (meninas)?

Magno: tem muitas... (Risos)

Leroy: tem uma três que têm compromissos escolares e não podem estar presentes. Uma delas eu acho que poderia estar, mas, é preguiçosa (gargalhadas) só quer ficar em casa descansar (Risos).

Lauro: e ... a maioria são guineenses tipo...

Zatara: ahã! Aqui tem cinco, cinco elementos. Metade do grupo é guineense. No caso como pode ver aqui quatro pessoas... só o Leroy que é moçambicano

Lauro: Ah! Aqui só eu também sou São-tomense aqui do grupo, tipo... quase todos são guineenses (Risos)

Zatara: Ah! (Risos)

Leroy: (Risos) isso que é uma colonização de África para África (gargalhadas)

Todos: (Gargalhadas)

Lauro: e temos que pensar fazer um som juntos, cara (Risos)

AseFront: Ah! É (Risos).

Zatara: Ah! Magno

Magno: yha

Zatara: “África sem fronteira” nós associamos A de AXÉ que é uma saudação herdada dos africanos, Axé uma saudação herdada dos africanos nós associamos XÉ com SEM, a ... cortamos M e ficamos com SE, para não ter a ... para não ter confusão na pronuncia da palavra, colocamos a letra S pois a letra S entra os vogais se puxa como Z então colocamos A.SE.FRONT, aquela A as escondida tem por trás a palavra AXÉ.

Magno: Ah! Aquela saudação... né? (Risos)

Lauro: acho que é...

Zatara: Axé!

Prof. Marcos: é ... vou fazer uma pergunta de brasileiro já que todos são africanos aqui (Risos) ... e... eu faço aqui... vocês vêm a diferença, para mim é bom sempre ouvir, como vocês vêm a diferença entre o hip hop no Brasil e nos seus países de origem né (em Guiné-Bissau principalmente -risos)?

Leroy: e....

Zatara: Valeriano, responde essa pergunta! (Gargalhada) você chegou agora (risadas)

Prof. Marcos: (Risos) tem que trabalhar rapaz (Risos)

Todos: Risadas...

Valeriano: Boa tarde para vocês aí! O jovem lá me conhece, eu também lhe conheço há muito tempo, e os dois é que restam por conhecer. MV meu nome de música, Valeriano é oficial, Mendes Figueiredo da Silva. É assim, quanto essa questão, eu não vejo muita diferença entre hip hop daqui no Brasil e hip hop do nosso país, apesar de hip hop e ... essa cultura de hip hop até a pronuncia a diferença já existe... (Risos)

Magno: (Risos) existe uma diferença já (Risos).

Valeriano: “hip hop” e “hipi hopi” (Risos). O hip hop daqui do Brasil deve ser, ou não é que deve ser já é mais maduro em relação ao hip hop do meu país... tendo em conta que... o hip hop essa cultura de hip hop ainda não é tão madura como aqui. Porque entrou nos anos 90, menos de 25 anos, podemos dizer. Hoje em dia o maior grupo e o mais antigo grupo de hip hop foram fundados (FBMJP) acho que em 2003 [até o mais antigo que vive] e os outros que vieram

antes dele, antes de FBMJP já... já não existem. Então existem ainda algumas músicas em algumas emissoras do país, mas, esse é o maior fator que... que diferencia música hip hop do Brasil e a música hip hop de... da Guiné-Bissau. Aqui já tem raízes, já é mais madura, apesar que o hip hop tem a mesma origem, posso dizer, que é o hip hop que... que veio dos Estados Unidos da América para todos cantos do mundo... praticamente todos cantores em diferentes países do mundo sempre vêm... vêm a América como... ponto de referência de hip hop, vêm aqueles grandes cantores de América, de Estados Unidos como 2pac o ... o Eminem, essas grandes estrelas. Então, um dia eu acho que o Brasil, apesar de ter os Estados Unidos como referência, o Brasil já está a fazer o hip hop do seu... do seu modelo, já está (incompreensível).

Zatara: criando sua própria identidade.

Valeriano: criando sua própria identidade... que é brasileira. Hoje em dia a forma de fazer o rap do brasileiro é diferente a do americano, eu vejo essa diferença em termos de o brasileiro parece que canta mais lento... em relação ao americano. E essa aí é uma diferença que o brasileiro está tendo, está a tentar... tentar ter sua própria identidade do hip hop. Enquanto que nós, lá em Guiné, apesar que existe aquela... um grande número de cantores de hip hop que... que já estão a criar o seu próprio estilo, mas, ainda aquela grande admiração, aquela... aquela... como se fosse a cópia dos americanos, dos grandes rappers americanos, então a relação entre Guiné e os Estados Unidos em termos de... de referência ainda é mais... ainda é mais visível. Aqui no Brasil pode ter um novo cantor hip hop levantando crescendo da música sem ver para o os americanos, porque já tem os grandes modelos de rappers no Brasil em pode tirar a referência. Então essa é que é mais ou menos a diferença que vejo entre hip hop da Guiné e o hip hop do Brasil.

Magno: bom, só falando também disso que... falando também já que sou guineense, eu acho que aqui o rap no Brasil, eu acho que... o rap Brasil usa os quatro elementos do hip hop, eles usam, usam... grafite, usam poesia, usam B Boy, usam DJ, enquanto que na Guiné... na Guiné os grupos de hip hop, não têm. Têm mais só cantores, considerando que os beats são produzidos nos estúdios, quase todos os grupos não têm um DJ do grupo, para fazer os beats do grupo, não têm um grafiteiro do grupo, um B Boy do grupo, certamente na Guiné tem grupos de Break dance que são grupos independentes que são, ou seja, que não sejam grupos de hip hop, de cantores de rap e dançam hip hop, no caso de.... Ah! Esqueci os nomes (risos).

Kaíno 200: BDK

Magno: BDK isso. (risos)

Kaíno 200: MPCB and Balance...

Magno: já vi também que alguns grupos de dança na Guiné estão também a gravar a... as músicas do grupo de dança, estão a gravar a produzir seus próprios instrumentos de dança e gravar com vozes próprios, acho que isso também é muito bom mas, acho que na Guiné isso se dá porque... por falta de meios, porque fazendo um grupo de rap, tendo só cantores é mais fácil você controlar só os cantores, do que um grupo onde tem a diferença entre cantores, dançarinos, DJ e grafiteiros, isso cria mais número de elementos do grupo e mais... quanto mais maior mais difícil controlar (Risos), eu entendo isso. Gera mais gasto vai ter que comprar mais... tinta de grafite, vai ter que produzir mais roupas para dança, o DJ também vai precisar mais de... acho que na Guiné daqui a... 20, 25 anos pode ter um grupo assim, que vai reunir todos esses elementos de hip hop, esses quatro elementos, mas, ainda não... não tem. Também de Guiné acho que é um...

Valeriano: está na fase embrionária.

Magno: hehehe... está crescendo muito, e rap na Guiné agora tem muita mistura com o... a música propriamente guineense que... acho que aqui também no Brasil tem. Tem a mistura do rap com o Samba, com o Axé rsrs, acho que isso é muito bom. E o rap do Brasil e...

Valeriano: criar a própria identidade

Magno: e... o rap do Brasil é mais... periférico de que Guiné também, posso assim dizer, brasileiros cantam mais a periferia, mais a... a exaltação... acho o que os brasileiros cantem no Brasil é diferente do que na Guiné. Na Guiné é muito difícil cantar a questão racial na Guiné, na Guiné você não vai cantar racismo na Guiné, isso também muito o estilo da rap...

Prof. Marcos: então pergunta para eles. (Risos)

Magno: hehehe... isso também aconteceu comigo aqui, eu falei para o professor que eu nunca gravarei uma música em Guiné falando do preconceito racial. Mesmo em Bissau eu nunca ouvi ninguém cantar isso em Bissau, quando cheguei aqui senti a necessidade de fazer isso, sentimos a necessidade ou... falei que... o local possibilita a pessoa a produzir algo sobre local, isso influencia muito na pessoa, na produção da música... acho que em tudo. Queria também saber como isso se deu com vocês aí? Vocês se estranharam logo do início? O motivou

o grupo e... o que motivou vocês a unirem e direcionar uma causa a enfrentar, como o preconceito racial, o estereótipo de gênero, também quiz saber da vossa parte aí.?

.....silêncio.....

Valeriano: e... Realmente essa questão é do Brasil inteiro, essa questão de preconceito. Creio eu que não há nenhuma parte, nenhum estado de Brasil que não há preconceito, e isso depende das pessoas. Realmente existe aqui. O preconceito existe no Ceará. Até existo na nossa cidade, Redenção, acho que o grupo ainda opta por outras... por outros temas, por outros assuntos. Não tem como fugir dessa questão, há que chegar o dia em o grupo vai pensar, vai escrever, vai cantar essa música sobre o preconceito, porque na verdade esse que é o cotidiano brasileiro... é o cotidiano brasileiro. Negro aqui não pode crescer, não pode nascer e crescer até chegar a um certo idade entre 20 á 25 anos sem passar preconceito. Isso é muito difícil... Isso é muito difícil, e... e isso não é bom, além dos negros brasileiros, nós aqui, nós somos negros, e eu já passei por isso várias vezes, andando pela estrada alguém vem com a Moto, com o Carro como se, se... atrapalhasse, “ei negão, diz negão, negão”, então tudo isso é o preconceito, só que para mim isso não me ferir, porque já estou bem preparado para isso, eu sei que estou aqui por um tempinho, mas, é... é muito lamentável pra aqueles que são daqui, negros que são daqui que não têm pra onde ir, e que pertencem aqui como outros... não tem como. Então essas questões, são questões que... são questões sociais e o grupo está para isso. O grupo está para cantar, não está para cantar as coisas do outro mundo, está para cantar realidade nossa... coisas do mundo, as coisas das nossas vivências aqui. Então essas questões são muito grandes, e... de forma que não podemos, não podemos fugir delas, há de cantar essas questões, mas, tem que chegar o dia, o dia mesmo que a gente quer fazer isso. Porque no princípio é preciso fazer músicas que atraem atenção das pessoas, os temas que... as pessoas vão querer... vão querer ouvir, vão querer dançar, vão querer dançar, então esse aqui... tudo isso foi o plano projetado pelo grupo, as músicas do grupo, os temas sempre são sempre pensado pelo grupo, o grupo é que planeia o... os temas é que devem cantar, os temas é que devem ser cantados posteriormente, é assim que faz toda a... toda a programação.

Zatara: dizem que... o poeta marca o local e o tempo que ele vive, então basicamente é isso. Nós não podemos marcar o tempo passado se estamos a viver o momento presente. Então este problema de... de preconceito racial... nós somos pretos, então o problema o problema dos negros brasileiros é o nosso problema também, hoje estamos aqui, não sabemos amanhã, então vamos viver aqui de acordo com a realidade de hoje, então basicamente é isso... Magno, outra

coisa que eu... que eu não falei no início é que eu andei acompanhando também... eu andei acompanhando, te seguindo no facebook, eu vi que você já partilhou várias das nossas músicas...

Magno: (Risos) eu partilho sempre...

Zatara: eu falei para ti várias vezes no chat.

Magno: yea

Zatara: eu particularmente admiro muito você e já tinha acompanhado muito o vosso grupo, como você o nosso, espero que esta conexão não termine aqui, yea?

Magno: (Risos) yea, yea...

Zatara: que seja só um ponto de partida, que vai, que vai...

Valeriano: até final da UNILAB...

Magno: (Risadas)

Zatara: eu admiro-vos muito, yea?

Magno: yea, é nós.

Prof. Marcos: tem uma coisa que eu acho bem diferente do... da música de vocês, é... é a perspectiva melódica assim, o rap de Guiné, o rap africano é muito mais melódico do que o rap brasileiro, e isso no Asefront fica muito forte, até como vocês falaram escolheram a perspectiva de integração, me parece né, muito mais pensando música de integração, e aí a...isso acabou gerando músicas mais líricas, né, mais melódicas, né, eu não sei como vocês vêm isso...Ah... tem esta diferença, todo mundo que ouviu Asefront vai entender que ali tem elementos diferentes, ali tem uma identidade sendo gestada também, né?

Kaíno 200: é que, é que... Kaíno falando, é que o grupo tem, como falamos, mais do que... o grupo tem quase todas as nacionalidades (da unilab), só não tem brasileiro e angolano...

Zatara: também não tem português... (Risadas)

RISADAS

Lauro: tem timorense?

Kaíno 200: isso, tem timorense.

Zatara: aquela voz do refrão, voz feminina do refrão da “integração”.

Lauro: Ah!

Kaíno 200: é... é timorense. Como o professor acabou de falar, o plano do grupo sempre foi este, nós decidimos, nós zelamos pela integração, este também é um dos motivos pelo qual ainda não entramos a fazer as músicas relacionadas a preconceito, sei lá, porque ainda queremos fortificar e criar estas raízes aqui na universidade (incompreensível) este projeto da universidade que é a integração. E depois a gente vai ver, o que fazer, que temas cantar, não queremos sair fora da universidade cantar temas que são cotidiano da comunidade lá fora, porque precisamos resolver muitas aqui mesmo dentro da universidade e, por isso, nós pautamos pela integração, depois da integração vamos pensar nisso, em cantar uma música deste... Daquele tema mesmo. O preconceito, sei lá. Aquela música “mama África”, não era mama África, era para cantar uma música sobre o preconceito, sei lá...

Zatara: tipo aquela música...

Kaíno 200: isso... tipo “Black is beautiful). Exaltando mais o negro, essas coisas, e decidimos deixar aquele tema para depois (ainda temos que lavar as roupas sujas em casa, depois, risos).

Lauro: (Risos) faz sentido, faz sentido.

Zatara: integramos também, além dos cursos, além das nacionalidades, além dos continentes também, e... O grupo é multicultural, multicontinental e multicursos também (risos)

...

Valeriano: ainda respondendo à questão, um dos motivos sobre a melodia...

Kaíno 200: é... E as músicas sendo tão melódicas, é que o grupo tem diferentes artistas e estes artistas, nem todo mundo canta só hip hop, estes artistas alguns têm habilidade em... mais hip hop, outros mais nos estilos mais melódicos, tipo... tipo Zuck, RMB, estas coisas assim. É por isso que temos esta influência e as músicas serem mais melódicas...

Valeriano: e tem o outro fator que é o... Nós acreditamos que o hip hop sem melodia, sem aquela melodia profunda... está mais para ser o hip hop underground, em a música desde o princípio até o final é underground, sem melodia, e achamos que... eu particularmente sinto

muito bem ouvindo uma música bem melódica que tem uma melodia fantástica, melodia bem profunda, eu me sinto bem com isso, e... O grupo achou que mesmo tendo uma música underground precisa de pelo menos o refrão, ou no meio da música ter uma parte bem melódica que atraia a atenção da pessoa. Porque geralmente na música, a primeira coisa, eu particularmente que me atrai é a melodia da música. Ouvindo a música, inicialmente a primeira coisa que me atrai é a melodia, porque a melodia que eu consigo ouvir primeiro antes da letra. A letra só a pessoa, só quando a pessoa prestar bem atenção para entender a música do princípio ao fim, imagine só, se estivermos a ouvir uma música numa língua estrangeira, uma música francesa e tu não falas o francês, mas podes gostar da música francesa muito, podes gostar... O que leva a gostar da música? Apesar de... da técnica com que a pessoa canta na música, mas creio-me que o que nos atrai muito é a melodia. Por isso que nós implantamos esta política de não fazer músicas, só músicas underground, underground, sem melodia, implantando esta política de ter pelo menos o refrão melódico, ou no meio da música, lá para o final da música ter uma parte bem melódica que possa atrair atenção de... demais pessoas.

Kaíno 200: até porque o grupo já está a pensar a fazer outras músicas, outros estilos, não só hip hop, rap também, rap integra hip hop, mas também a pessoa pode cantar, por exemplo, cantar kizomba e fazer rap naquela música, a intenção é esta, passar a mensagem através de rap e... não necessariamente só hip hop, em estilo hip hop, diversificar o estilo.

Zatara: o grupo trabalha numa perspectiva já de... em dialogo também, por exemplo na criação de qualquer música, qualquer temática, nós discutimos o tema, depois aprovado e... Todo mundo sai para criar melodia, depois de achar uma melodia nós fazemos um ensaio, cada um canta sua melodia, aí nós vamos pegar, moldar, tornar mais melódico, vamos ajeitando “passando pente fina aí” (risos) até sair bem, nós conversamos muito e as músicas também são muito bem avaliadas, nós analisamos, sentamos, conversamos bastante com o tempo sobre o tema, a melodia, por aí...

Magno: Bom, não sei se o professor falou quando eu saí, uma das questões que motivou esta entrevista é sobre... para falar das diferenças e aproximações do Bota a Fala e Asefront, qual os pontos que nos aproxima ou que nos une e quais são os que nos diferencia. Isso também, porque o Bota a Fala tem uma perspectiva de... não só usar a música ou usar o rap, Bota a Fala também é um grupo que produz academicamente, produz textos acadêmicos e está pensando em lançar um livro acadêmico e... além de usar a música estamos a usar a academia, e isso... esta entrevista é para meu trabalho de TCC, também vai ser usado esta entrevista, também vai,

com certeza sair no livro do Bota a Fala também, não sei se o Asefront tem esta perspectiva de não só usar a música, mas também uma perspectiva acadêmica, se isso também seja uma aproximação dos grupos, ou se isso nos diferencia, neste caso.

Leroy: e... yea Leroy falando aqui, acho que isso é comum, né. Nós também temos essas ideias. Bem, a Analu quando nos procurou, Analu que foi a primeira coordenadora do grupo, na altura ela tava a fazer algo como Letramentos de... algo assim.

Magno: Ah! Tenho este aqui.

Leroy: né? Ela nos procurou e o projeto seria não só cantar, mas de elaborar um artigo, um livro e fazer um CD, então tamos no início, já fizemos o CD, (risos) agora acho que vamos para o artigo, que vai sair em...

Zatara: janeiro de 2016. Está sendo produzido.

Leroy: né.. Falta o livro, que é a parte acadêmica, que vai ser o artigo sobre o projeto, né, sobre as nossas vivências, conquistas. Yea, então acho que isso é um ponto que é comum tanto pelo Bota a Fala e por nós, né...agora não sei em ponto estão?

Valeriano: Eles já avançaram... (risos)

Magno: (risos) vocês estão mais avançados no álbum, a gente também está mais avançado no livro (risos) ...

Kaíno 200: (risos) é porque escolhermos primeiro o álbum e depois o livro (risos) ... e vocês escolheram o livro?...

Leroy: então é assim... o ponto é esse que nos aproxima mais, então...

Prof. Marcos: aah!...uma pergunta que acho importante assim, é que toda vez que você abarca o hip hop (vou falar “hipi hopi” rrsrs), toda vez que você trabalha com o hip hop você tem um problema que é a questão do machismo do hip hop, vocês enfrentaram isso no projeto e de uma forma bem interessante né, toda vez é...que você sobe no palco e vai ver rappers americanos muitas das vezes eles são misóginos, e... ou tratam a mulher de uma forma, que não é a... que a gente gostaria né... então eu acho que vocês enfrentaram isso de uma forma interessante, e isso deve ser uma vigília muito grande também para que isso não aconteça, não se produz esses discursos e... eu queria que vocês falassem um pouco sobre isso, porque vocês têm pelo menos duas músicas focadas nisso, né? É... no álbum de vocês.

Asefront: é... “Ela merece”

Magno: “*eeela/merece o homem/que lhe ama*” (cantando) (risos).

Asefront: (palmas) bom, bom, (risos).

Prof. Marcos: “Corno”

TODOS: (RISOS).

Valeriano: É assim, o grupo... o grupo, como já disseram aí... o Juel vai aprofundar aí, o Zatará vai aprofundar sobre esta questão do machismo que o grupo desde o princípio tentou demolir, lutar contra esta questão, por isso que... Ele vai falar sobre isso. “*Ela merece*” e o “*Corno*”

TODOS: (RISOS) ...

Zatará: bom, desde o começo do grupo, desde o começo, aconteceu naturalmente, no começo, no princípio, teve uma menina no grupo, que é a Frederica, duas meninas, na verdade, Frederica e a Dia, no começo da primeira atividade, na verdade participaram da oficina, nós participamos, começamos, assistimos a oficina que o Kaíno ministrou, então a partir daí, então depois daquelas oficinas, todas as oficinas, cada oficina ministrada tinha que apresentar alguma coisa. Então nós os participantes devíamos apresentar uma música, então criamos aquela música... (incompreensível) então isso aconteceu naturalmente, não é que por uma coisa (vamos ver por questão de gênero...), aconteceu naturalmente, e nós encerramos isso naturalmente. Não é que criamos o grupo depois queremos envolver as meninas, não. Aí criamos... o grupo começou com estas meninas, depois uma veio a desistir do grupo, depois pensamos numa perspectiva de envolver outras nacionalidades no grupo. Aí começamos a ver com as pessoas que... percebemos que têm uma certa, ligação, conexão com a música, aí conversamos com estas pessoas e, e... o grupo decidiu integrá-los, então foi, foi assim. E foi muito, nós sempre quando fazemos uma coisa, por exemplo hoje estão na aula, outra coisa o grupo tem regra, a primeira regra do grupo é NÃO FALTAR AS AULAS, a segunda regra é NÃO FALTAR AS AULAS terceira regra NÃO FALTAR AS AULAS, (RISOS) elas não estão aqui, eu conversei com algumas delas, mostraram indisponibilidade por causa das aulas, então não podem estar aqui. Qualquer coisa nós delegamos um menino e uma menina para representar o grupo.

Lauro: A maior parte de vocês... a maior parte de vocês faz que curso (Humanidades, Agronomia...)?

Valeriano: o grupo... sou o único agrônomo. Eu faço agronomia.

Leroy: administração... administração tem mais gentes...

Zatara: sim... administração. Três elementos. Eu, Frederica uma menina.

Valeriano: não mano, na maior parte mano, a enfermagem tem três também, duas meninas e um menino (rsrsrs).

Prof. Marcos: Mas tem alguém que faz Humanidades?

Zatara: (Risos) administração e enfermagem têm três elementos cada.

Kaíno 200: temos um colaborador, na verdade ele tava desde o início do grupo, o Filisberto.

Zatara: o Filisberto sim, ele faz o BHU. E também temos um elemento muito...

Kaíno 200: o grupo também tem um pesquisador, que agora está um pouco distante do grupo, Ivanilson.

Zatara: e também temos o responsável pelas imagens, edição, essas coisas assim, que é o João Miller, acha que vocês ainda não conheceram ele (risos) ... ele está aqui conosco. Miller, por favor!...

Valeriano: Bota a Fala (Risos)...

Magno: (Risos) Bota a Fala, Miller (Risos).

Leroy: esse nome é show memo “Bota a Fala” (Risos)...

Prof. Marcos: é um grupo desumano (Risos)

TODOS: (Risos)

Miller: tou aqui como observador das vossas conversas, né... e nem queria falar mas, como pediram para falar, vou falar algumas coisas aí... bom, eu... não vou responder nenhuma questão aí (risos) ...

Valeriano: pessoal, desculpa aí! Já falta dois minutos pra minha entrada, vou ter que... abandonar. E creio que vocês me compreendem, porque a nossa... regra disse “NÃO FALTAR AULA” (risos) ... estamos juntos!

Magno: ta bom, ta bom, um abraço!

Lauro: abraço!

Prof. Marcos: Falou, falou! Depois a gente marca outra conversa.

Zatara: vamos tentar marcar um dia que não falte nenhum membro do grupo.

Prof. Marcos: Certo! (Incompreensível). Já ta chegando duas horas e nossa carruagem vai virar abobara aqui (Risos).

Zatara: Miller, Miller terminaste?

Miller: sim, como disseram aqui, bom, eu sou...

Kaíno 200: responsável.

Miller: responsável da imagem do grupo, mas na realidade esse tempo afastei-me do grupo, no momento de greve o grupo fez várias apresentações, só que eu estava em Fortaleza, fiquei sem tempo de Fortaleza para cá, pelo afastei-me um pouco, muitas... quase não fazia meu trabalho... Tou no grupo as com outro sentido, sentido de...

Leroy: Produtor do grupo (rsrsr).

Miller: (incompreensível) até que na gravação do disco eu não queria colocar... Botar fala, né (risos)... os meninos... membros do grupo e a Pró-reitora, Analu que é a mentora de tudo isso, me disse “tú vai fazer alguma coisa no grupo, não sei o que você vai fazer, vai” (risos)... aí participei do refrão de “Mama África” e “Quem Somos” (risos)... só que eu dizia que não queria fazer nada no grupo, queria só ser o membro do grupo, fazer meu trabalho, mas disseram que eu devia fazer isso... e isso vai gerar muita coisa em mim... até que os meninos estão dizendo para mim “ tu vais colocar a voz no próximo trabalho...” e eu já tou... estou preparado para qualquer tema que for lançado (RISOS)...

TODOS: (RISOS, EHEHE)...

Miller: (rsrs) qualquer tema vou tentar fazer o que eu pude, e mostrar também que não sou só da imagem do grupo... mas também faço parte da música mesmo, não só da imagem... yha é isso aí.

Zatara: (risos) esse é o nosso John Miller.

Leroy: nós podemos fazer questão, também né?

Magno: (risos) pode, pode claro.

Leroy: então, isso é uma conversa né?

Magno: É...

Leroy: ta certo, tipo eu queria saber de vocês, né, do grupo aí né... eu sei que só tem um são-tomense e o resto é guineense... já escutei uma música também do grupo, gostei, gostei imenso. E queria saber qual é vossa popularidade com as pessoas aí, né, com vocês, um grupo de africanos a cantar e a apresentar para as pessoas... tipo uma “*reelizem*” do grupo Bota a Fala, aí?

Lauro: ah!... Apresentações que nós fizemos, eu penso que já fizemos...

Prof. Marcos: acho você tem que falar das apresentações da “Noite africana”...

Lauro: É... normalmente uma vez no mês nós temos uma apresentação aqui em São Francisco do Conde, uma atividade com um DJ africano que vive em Salvador, chamado DJ Sankofa. E o nome do projeto é Sistema Kalekuta, que visa a integração de nós africanos aqui em São Francisco do Conde com os São-franciscano, ou seja, com a população daqui, e o objetivo é aproximar todos nós numa conexão interessante (Afro-brasileira) pela arte, neste caso a música e... acho que já estamos na segunda...

Prof. Marcos: Não... fizemos quatro. Quarta noite africana.

Lauro: quatro? É... quarta noite africana e... todas nós podemos dizer que tivemos boa recepção as pessoas gostaram e... nós estamos a trabalhar, até agora só fizemos duas músicas gravadas no estúdio temos mais duas que ainda não gravamos, pretendemos fazer outras mais... e... seguir em frente, mostrar nossos lados africanos e mostrar nossas perspectivas para que esta aproximação se intensifique mais, e a ideia é essa.

Magno: só para reforçar também que não só as noites africanas mas também posso dizer que o grupo aqui é a cara da UNILAB daqui, todos os lugares que a UNILAB foi chamado para apresentar, já apresentamos na Câmara Legislativa da Bahia e a Câmara daqui da cidade, todos os lugares que a UNILAB foi convidado o Bota a Fala vai, porque a UNILAB daqui, a gente é a cara da UNILAB através da música, já cantamos em vários lugares, já cantamos em uma atividade organizado pelo Estado da Bahia em parceria com o DJ Sankofa (incompreensível).

Prof. Marcos: Ah não. Sim mais agente foi participar, uma coisa que foi interessante, foi em Jequié agora apresentação do congresso dos pensadores negros, que eles foram apresentar um trabalho e cantaram também, durante a apresentação cantaram também a música para mostrar a não separação da teoria com a prática, isso é uma coisa bacana né, do projeto. É... mas eu acho que tem uma diferença, o Asefront tem muito mais canto de palco, muito mais shows para público pra fora né, do que a gente, a gente fez pra autoridades e nosso projeto interno e falta ainda algumas saídas pra fora, pra pra públicos diferentes, é... acho que a gente tem muita coisa pra se fazer ainda.

Lauro: Quer dizer algumas saídas que tivemos pra fora, foi para algumas cidades circunvizinhas, Salvador que é a capital da Bahia e Madre de Deus e... penso que Candeias nós já fizemos algumas atuações pontuais nos locais assim, as pessoas conhecem mais ou menos que tem cantores africanos (risos) que fazem isso aqui em São Francisco do Conde, aos poucos nós vamos quebrando essas barreiras e crescendo, e o grupo parece que tem um ano...

Magno: onze meses.

Lauro: É... onze meses (risos) eu entrei esse ano e tenho dez meses aqui no Brasil e acho que... já to no grupo quatro a cinco meses.

Prof. Marcos: (risos) você está a dez meses no projeto (risos) ...

(Risos geral)

Lauro: (risos) acho que nos precisamos de mais elementos, essa ideia os são-tomenses não gostam de vir para a Bahia (risos)... então não sei, mas vão aparecer outros, de certeza, guineenses, cabo-verdianos...

Prof. Marcos: É... uma coisa que eu acho interessante, no contexto daqui, não sei se já ouviram falar que o Recôncavo é muito rico em música, então uma coisa que é muito difícil aqui pra agente, é... pensar em como abrigar as influências locais, tipo tem o Samba-chula, tem muitos músicos aqui, muito bons né... Santo Amaro que é a terra do Caetano Veloso né, da Maria Betânia, o Samba-chula tem origem aqui no São Francisco do Conde, então tem muita coisa pra aproveitar...

Trrrrrrr trrrrrrr trrrrr...

Lauro: ah!... o telefone tocou, né?

Leroy: (risos)...

Trrrrr trrrrrr trrrrrr...

Lauro: mas como é que...? Agora vou perguntar (risos) ... é... como é que... e vocês também como é que essa interação entre Redenção e as outras cidades circunvizinhas, como é que funcionou aí essa... a forma como vocês levaram as vossas coisas para outros locais, como é que foi a recepção?

Prof. Marcos: ... o pessoal do Asefront (RISOS)...

Lauro: como é que...?

Leroy: É... É a assim, tipo o projeto começou, como já falaram do “Movimenta”, então o movimenta é uma atividade que é da universidade pra comunidade aqui, né... Então no projeto movimenta como eles cantaram, então veio muita gente da comunidade, pessoal de Redenção... (incompreensível) depois foi realizado a independência do Moçambique, veio também o pessoal da comunidade, aí o pessoal começou a ver e a... A gostar né... O primeiro grande espetáculo que a gente fez foi no Festival (aquele festival lá em Guaramiranga), Festival de Artes, a gente fez lá em Guaramiranga, foi uma hora de atuação (risos)... Foi lá então que tudo começou, teve muita gente lá, então foi um festival no teatro de Ceará, então como é a capital da arte, então naquele dia era... Então foi uma coisa que nos proporcionou um aparição enorme do nosso trabalho, muita gente tava lá, daí surgiram vários convites, praticamente onde fomos as pessoas têm gostado, né, principalmente (incompreensível) (risos)... É isso, a semana passada estávamos numa escola aqui (incompreensível)...

Zatara: (risos) quase íamos perder no meio do público (risos) ... foi muita gente, muita gente mesmo.

Leroy: (incompreensível) ... então é assim eu que o grupo quando sai, é assim, eu acho que somos mais recebidos assim, há mais emoção quando a gente sai para as cidades vizinhas do que cá em casa, aqui em casa éhehe... (risos).

Lauro: (risos) acho que é assim...

Magno: (RISOS) aqui também é assim...

Leroy: na zona onde tu vives o artista nunca é valorizado. É visto sempre como, “pois, eu vejo este sempre de chinelo, desarrumado, aí” (risos) ... Então não é fácil. Mas quando é fora

é impressionante a galera lá, as raças do Zatará (kkk) ... Agente sempre é bem-vindo, graças a Deus, né, graças ao trabalho que a gente me feito. Agente trabalha sempre para satisfazer o público, então participamos do festival da música, e... Participamos várias entrevistas matérias de Jornais... E... Bem, é como falaste aí vocês são a cara da UNILAB daí, e agente meio que é a cara da UNILAB daqui...

Magno: (Risos...) é assim mesmo...

Leroy: então, qualquer coisinha a gente sempre lá para dar aquela força, né, porque... É isso, o grupo foi criado, como já falamos, para fazer integração, né, porque o nosso principal objetivo da criação do grupo era para fazer a integração mesmo, parece que uma das primeiras músicas foi a integração, então a ideia era servir primeiro cá, como Kaíno já falou, tem grupinhos dentro da UNILAB, em termo de... de nacionalidades, tas a ver? Era só tipo: guineense com guineense, são-tomense com são-tomense e... (Risos) então a gente sentiu muito que tem algo pra fazer, e uma música para falar disso, começamos a criar, trocar ideias entre moçambicanos e guineenses, angolanos e... Essas nacionalidades, então tá a dar certo, então agora é só espalhar pro Brasil. Brasil também... Lógico Brasil ainda não tá integrado não, tem preconceito ainda próprio entre eles, preconceito por parte deles, preconceito de gente do sul com gente do norte...

Lauro: Ah!... Existe mesmo...

Leroy: tas a ver? Podemos também pra eles que... tipo... O Brasil é tipo um continente, né... Grande demais. E tem essas pequenas diferenças, né, e África é meio assim, né, só que a África tem uma coisa que nos uni que é a cultura, a cultura africana está presente, quase em todos os lados você um cara já sabe logo que é africano isso é tipo além da cor da pele, pelo menos pra mim, é algo que não significa que é africano, então o brasileiro tem que ter também isso, esse... negócio é... não é fácil se você olhar para o brasileiro começa aí (risos) é meio que uma tortura, eu acho, né, sem sem ta aqui a ofender (risos), os brasileiros né, as vezes nós sentimos a necessidade deles, mesmo aqui da faculdade eles têm preconceito com regiões, pequenas cidades, cada cidade tem preconceito com outra cidade, então não tem integração não, o objetivo do grupo era mesmo a integração, agente convidou cá, já três brasileiros pra fazer parte do grupo, e olha que eles não querem, tais a ver (risos).

Magno: Aqui também (risos).

Lauro: Nós convidamos e alguns mostraram disponibilidade aqui em cantar, é...

Leroy: A gente tem até famosos aqui na UNILAB né, a gente até convidou os dois cantores famosos aqui, que é o Gafanhoto e o outro que até já foi o primeiro a criar o rap para a UNILAB, foi o primeiro rapper da UNILAB e ele não quis, aí quando ele soube que a gente cantou com os Racionais aí ele ficou... (risos).

RISOS GERAL

Leroy: É isso, tais a ver? O preconceito parte daí então eu acho que ahaha a nossa arma pra isso, para o preconceito é a integração, é criar uma integração, pra de... fazer as pessoas entender que somos todos iguais, não existe “raças”, existe uma raça, que é a raça humana, tais a ver? Então se há preconceito entre eles (brasileiros) imagine pra nós, então a única coisa de fazer pra isso é a integração, entrar no meio deles, quebrar essa barreira e mostrar que temos cultura também e eles também mostrar a cultura deles, é... basicamente o que a gente faz cá, por isso que a gente ta e... eu acho que o grupo foi criado em uma altura em que fala muito de... negro aqui no Brasil né, entre aspas, o movimento negro, essas coisas, então acho que ajuda um bocado o grupo a ter essa visibilidade né, principalmente aqui o povo do Ceará é meio... rebaixar a ideia do negro, então aqui pelo menos a gente tem visto praticamente em uma ou duas atuações dar certo, então por acaso este movimento que falaste aqui tem um projeto chamado quarta cultural então né, todas as quartas feiras tem um grupo do Maciço do Baturité que se apresenta, já fizemos apresentação aí uma vez, e não conseguimos estar sempre porque a agenda do grupo as vezes não permite né mais é assim estamos a caminhar ainda não chegamos, ainda estamos com as pernas curtas, estamos tipo (incompreensível) (risos).

Zatara: O nosso tempo, acho que nosso tempo já, já...

Leroy: Já acabou.?

Magno: Já, já acabou, eu queria saber uma coisa só, acho que é uma coisa pequena, já que a UNILAB é uma só não sei por quê vocês apresentaram o álbum ai e não aqui, vocês não pensaram em vir aqui e apresentar o álbum?

Zatara: Magno, (risos)

Leroy: (risos), a grana ta difícil.

Zatara: Magno, estava a falar isso com você, que a gente queria fazer o lançamento do disco lá, você lembra?

Magno: Yha, yha, sim.

Zatara: Aham, eu tentei articular aqui e não consegui, até então, até hoje nós não desistimos dessa ideia, queremos muito... até criamos um projeto de ir lá, está faltando um mês, não sei o que veio a acontecer, eu já não tô me lembrando, mas tínhamos um projeto mesmo de ir a São Francisco do Conde, quando a Analú tava na Proex, Pró-reitoria de Extensão, Arte e Cultura, ainda podemos articular pra ver se nós fazemos aqui e vocês fazerem lá, para conseguir o ônibus, a sustentabilidade da trajetória.

Magno: Exato.

Zatara: Nossa ida e volta, por aí, podiam articular isso.

Magno: Aham.

Zatara: Outra coisa é que o grupo ta, ta... ta desenvolvendo um projeto nas escolas do ensino médio, visto que as nossas músicas, objetivo é que articular através de ou proporcionar oficinas nas escolas de ensino médio, escolas públicas de ensino médio, para ah... para dar um campo mais aberto para esses alunos começarem a ter uma visão mais crítica sobre a sociedade, visto que a música ou o movimento hip hop envolve esses quatro elementos, onde... através do qual você pode fazer uma denúncia crítica para a construção da sociedade ou manifestar sentimentos, por aí...

Magno: Exato!

Zatara: Então, esse projeto está sendo muito bem acolhido nas escolas, e... estamos gostando muito de estar fazendo isso, ah... espero que se alguém não tem mais nada a dizer... (risos)

Lauro: Ah... é só... manda um abraço pra Dimas.

RISOS GERAL

Zatara: Yha.

Lauro: Nós temos um moçambicano aqui conosco, mais ele não canta.

Zatara: Ah!... Infelizmente, ta... ta faltando um empurrão.

RISOS GERAL

Leroy: E... ele faz poesia né?

Lauro: É... ele escreve.

Leroy: Sim, eu conheço ele, ele já lançou numa revista, não sei por acaso, uma revista ou o quê, ou jornal que eu vi, que falava do vosso projeto e falava do projeto dele.

Lauro: Acho que é Por Dentro da África.

Leroy: Deve ser.

Zatara: Ah... já sei.

Leroy: Gostei também imenso dele, manda um abraço também pra ele.

RISOS GERAL

Kaíno 200: Eu quero aproveitar para agradecer ao grupo Bota a Fala, eu acompanho vosso trabalho, sério, eu acompanho através do Chito, todos os vossos trabalhos, antes dele integrar no grupo, já acompanhava o trabalho mesmo, tanto que ficamos encantados com aquela música...

Asefront: “*NÓS SOMOS POVOS DA ANGOLA, GUINÉ, MOÇAMBIQUE...*”

RISOS GERAL

Bota a Fala e Asefront: Cantando a música “*INTEGRAÇÃO*” feita pelo grupo Bota a Fala.

RISOS GERAL

Kaíno 200: Eu acho que temos uma ligação, eu vejo o Bota a Fala como o Asefront, sabe? É o mesmo que o professor perguntou, não sei se perceberam o refrão desta música é bem melódico assim, então nós temos uma linha assim, sabe?

Lauro: Sim.

Kaíno 200: Só agente continuar com esse diálogo, com esse papo, fortificando os laços e um dia conseguir ir lá e vocês também vir pra cá...

Leroy: Eu acho que devemos fazer uma música juntos.

RISOS GERAL

Zatara: Eu acho que vamos ter que marcar mais conversas pra todo mundo estar presente, todo mundo estar junto, e... articular mais a nossa colaboração, e conexão.

Magno: Conexão.

Lauro: Com certeza.

Magno: Foi muito bom, foi muito bom mesmo, gostei muito. Obrigado pessoal!

Asenfront: Yha, yha.

Magno: Um abraço.

Zatara: One Love!

RISOS GERAL E BARULHOS

Prof. Marcos: Agora, vocês estão na tv. (Risos).