



O jogo de espelhos¹

Pablo Nabarrete Bastos²

Escola de Comunicações e Artes – ECA

Universidade de São Paulo – USP

Resumo

Este estudo nos propicia refletir sobre o fortalecimento da cultura e da comunicação, das mediações simbólicas nas relações sociais, processos políticos e disputas de poder e idéias na contemporaneidade. Analiso as relações entre os contextos históricos de surgimento do Movimento Hip Hop nos Estados Unidos e no Brasil, com foco no trabalho das organizações Universal Zulu Nation e Zulu Nation Brasil. Utilizo textos e depoimentos dos principais líderes de ambas as entidades. Metodologicamente, os estudos culturais oferecem teorias que me permite trabalhar conceitos fundamentais para esta análise, sobre identidade, globalização e cultura popular, com Stuart Hall e Jesús Martín-Barbero.

Palavras-chave

Comunicação; Cultura popular; Política; Cidadania; Movimento Hip Hop.

1. Trabalho apresentado ao NP Comunicação para a Cidadania do VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

2. Mestrando em Comunicação e Cultura pela ECA – USP, desenvolve a tese “O Movimento Hip Hop e a amplificação das vozes da periferia”, com orientação da Prof. Dra. Solange Martins Couceiro de Lima. Bolsista FAPESP. Co-autor do artigo/capítulo “O Hip Hop e a Cidade-Cicatriz”, do livro “Cidades – Identidade e Gestão” (a ser publicado, no 2º semestre de 2007, pela Editora Saraiva). Pesquisa o Movimento Hip Hop desde 2003. Trabalhou como pesquisador em Comunicação e Cultura da Cátedra Prefeito Celso Daniel de Gestão de Cidades.



Introdução

“Espelho espelho meu existe alguém mais mano³ do que eu?”

O espelho rachado refletia imagens nitidamente reais em seus fragmentos, e paulatinamente o impacto inicial foi dando lugar a novas formas de se enxergar, heurísticamente ricas. Alguns espelhos, não precisam ser mágicos, podem refletir muito de quem o observa, assim como algumas características da estrutura em que está inserido, muitas vezes não facilmente perceptíveis ao olhar direto. No caso da famigerada bruxa da estória da Branca de Neve, ou mesmo de Narciso, o espelho reflete a estrutura psíquica da personagem, importante para o sentido das narrativas. Os meios de comunicação e a indústria cultural atuam como grandes espelhos fragmentados, aproximando diferentes culturas, formas de organização social, provocando negociações e conflitos a partir da estrutura política, social e cultural dos receptores. É claro que há o predomínio de interesses econômicos e políticos na produção de imagens, produtos e idéias das grandes indústrias da comunicação e da cultura, que seduzem muitos e muitas, mas também é inegável que as diferentes mediações, erigidas por condições sociais, culturais, étnicas, de gênero ou geração, engendram novas construções simbólicas. Os movimentos sociais, artísticos, culturais e políticos também são importantes espelhos para muitas pessoas na construção de referenciais identitários, conforme as matrizes que conotam suas ações, propostas, formas de organização e bandeiras de luta. Na segunda metade do século XX, mais precisamente durante a década de 60, alguns movimentos históricos, teóricos e culturais vão abalar as formas de se pensar e enxergar política, cultura e suas relações. Há um processo de abertura das Ciências Sociais desde o final da segunda guerra mundial, favorecendo a interdisciplinaridade. Os estudos culturais também surgem nesse período com uma proposta interdisciplinar, um posicionamento teórico e político para lidar com as transformações históricas em curso. A contracultura, o movimento negro, feminista e da juventude recrudescem e o fator identidade passa a ser também uma grande questão, mediando simbolicamente as relações sociais, disputas de idéias e poder. Na esteira desses movimentos surge em 12/11/1973 a organização Universal Zulu Nation, cujo criador, Afrika Bambaataa, cria oficialmente, um ano depois, o Movimento Hip Hop. Foi Afrika Bambaataa que percebeu nas diferentes expressões culturais e artísticas que emergiam entre os afro-descendentes e latinos da periferia do Bronx-Nova York – o rap:

3. Mano é a forma como os integrantes do Movimento Hip Hop chamam uns aos outros.



com uma forma de produzir música, o DJ, e de cantar e animar a festa, o MC, formas de dança de rua: o Popping, o Locking e o Breaking, e de arte plástica: o Graffiti – uma forma de conter os conflitos entre as gangues através da formação cultural e do fortalecimento de suas identidades. Dez anos depois, também no bojo de transformações históricas globais e nacionais - como a intensificação do processo de globalização com os avanços das tecnologias da informação e dos meios de comunicação, o processo de redemocratização dos países latino americanos, e no campo teórico, o surgimento dos estudos culturais latino americanos - o Hip Hop chega ao Brasil, primeiramente em São Paulo e no ABC Paulista. Vinte e um anos depois, em 2002, é oficializada na cidade de Diadema a organização nacional de Hip Hop Zulu Nation Brasil, que tem como grande espelho a Universal Zulu Nation. Pesquiso o Movimento Hip Hop do ABC Paulista desde o início de 2005; e mesmo na região há uma grande diversidade no posicionamento político, nas formas de se trabalhar as matrizes sociais, étnico-raciais, de gênero e geração, de acordo com as referências históricas de cada cidade e dos integrantes das organizações de Hip Hop: as posses. Posse é o nome criado pelos integrantes do Hip Hop para as organizações em que trabalham os elementos artísticos – MC, DJ, Breaking (a principal dança de rua) e Graffiti - em torno de um projeto político. Neste artigo reflito sobre o surgimento e evolução do Movimento Hip Hop e das organizações Universal Zulu Nation e Zulu Nation Brasil nos seus diferentes contextos históricos, enfatizando a leitura que a entidade nacional realiza através da história dos principais líderes e da análise do seu trabalho na cidade de Diadema.

Universal Zulu Nation e as rupturas dos anos 60

Com as transformações históricas iniciadas no pós-segunda guerra mundial, os Estados Unidos despontaram como primeira potência e iniciaram um grande processo de instrumentalização de todo o aparato comunicacional para expandir o *american way of life*. Era o início do atual processo de globalização, consolidado com as novas tecnologias da informação e fim da Guerra Fria, com a material e simbólica queda do muro de Berlim em 1989, provocando a interdependência econômica em escala mundial. Nos anos 60, mais de 65% da produção de informação provinha dos Estados Unidos (BRZEZINSKI apud MATTELART, 1998). A contrapartida é a eclosão de uma série de movimentos culturais e sociais contrários ao consumismo e a racionalidade tecnocrática do mundo ocidental, sobretudo dos norte-americanos. A juventude reunida



em torno dos ideais da Contracultura, sendo o principal exemplo o movimento *hippie*, também em torno das propostas da nova esquerda, apresenta novas formas de se relacionar com as pessoas e o mundo, através de suas construções simbólicas. Também o movimento negro e feminista crescem em suas lutas por direitos civis, por suas identidades e respeito pela diversidade. Para Stuart Hall a consequência dessa fragmentação ou “pluralização”, é a maior politização das identidades. (HALL, 2000). David Harvey ao analisar esse período chamado de pós-modernidade, primeiramente por Lyotard em 1969, o grande arauto da pós-modernidade, a considera como situação histórico-geográfica. O autor demonstra que na pós-modernidade são intensificadas características fundamentais da modernidade, como a efemeridade. Com a compressão do tempo-espaço provocada pelos avanços das tecnologias da informação, são exacerbados processos como a necessidade do mercado se apropriar de símbolos, imagens e discursos que são construídos por diferentes grupos étnicos, culturais, criando desejos e necessidades para seduzir e alavancar o consumo. David Harvey, por meio de sua análise marxista, aponta como principal fator gerador dessa multiplicidade e fragmentação de imagens, conceitos e identidades que caracterizam a pós-modernidade, a alteração das forças produtivas e das relações de produção, que ocorre com a mudança do modelo de acumulação fordista para o modelo de acumulação flexível. Multiplicam-se as linguagens, os discursos, formas de opressão e resistência. “A idéia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter essa voz aceita como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno”. (HARVEY, 1993, p.52). Nos Estados Unidos, ao final da década de 60, aconteceram intensos confrontos étnico-raciais, chegando ao auge com o assassinato do líder negro Martin Luther King, em 1968, quando chega ao Bronx-Nova York, no final da década, o imigrante jamaicano Clive Campbell, que ficou conhecido como Kool Herc. Em sua bagagem cultural ele trouxe uma ferramenta e um modo de fazer música, através das *pick ups* – dois toca discos tocando simultaneamente -, e o estilo de cantar dos *toasters*, os negros jamaicanos que cantavam e rimavam nos subúrbios da Jamaica para criticar os conflitos entre gangues, a miséria e a violência vivida em suas comunidades. Ele encontra uma situação semelhante no seu novo lar, muitos conflitos entre gangues, violência e marginalização social, sendo os principais atingidos os negros e latinos moradores do subúrbio.

Kool Herc conheceu Afrika Bambaataa que era da gangue de rua Black Spades e passaram a organizar festas de rua (*block parties*) para a comunidade do Bronx, que



reuniam a juventude negra e latina em torno da arte, a música e a dança. Herc observava que a extensão das partes instrumentais, os chamados *breaks* das músicas, agradavam aos frequentadores das festas. Herc começou a chamar os garotos que dançavam nesses *breaks* de *b.boys*. *B.boy* é a abreviação para *break boy*, *beat boy* ou *bronx boy*. Dessa forma surgiu o elemento *breaking* ou *b.boying*, uma das formas de dança de rua, e as gangues travavam batalhas para disputar quem dançava melhor. O DJ Grandmaster Flash foi quem aprimorou muitas técnicas de discotecagem do estilo hip hop, como a colagem, a sincronização e a mixagem de *techos* de diferentes vinis. O graffiti apareceu no início dos anos 70, a princípio como uma forma de demarcação do território. Aos poucos o Hip Hop incorporou o graffiti para interferir no espaço urbano, também através da arte plástica. Muitos participantes das festas passaram a se reunir em torno dos discursos pacifistas e conciliadores propostos por Bambaataa. Ele funda em 12/11/1973 a Universal Zulu Nation, a primeira posse de Hip Hop, que gradativamente se expandiu e conquistou adeptos em muitos países, tornando-se a maior do mundo. O marco de nascimento do Hip Hop foi no ano seguinte, em 12/11/1974, quando Afrika Bambaataa uniu os elementos.

Nesta época todo mundo no Hip Hop começou a pirar: Grandmaster Flash apareceu com os cortes rápidos (quick cutting) e mixagens, assim como DXT apareceu com seus sons de scratch e Kool Herc com seu enorme sistema de som que bombava muito – a cultura começou daí. Tinha um pouco de violência, mas a gente sempre tentou resolver os problemas e através da Universal Zulu Nation colocamos os quatro elementos da cultura juntos, os dançarinos, os rappers, DJs e MCs e os grafiteiros. Por volta do fim dos anos 70, eu estava tentando equilibrar um pouco a coisa toda para unificar o povo e resolvi adicionar um novo elemento: a sabedoria. Mais tarde, nos anos 80, chegamos ao que seria nosso guia para os anos 90 e para o próximo milênio, que é: sabedoria, cultura e aceitação. (Depoimento de Afrika Bambaataa in: revista Rap Brasil, 2004, p. 30).

A Universal Zulu Nation apresenta uma concepção de mundo, de classe, de raça, calcada em preceitos universalizantes, místicos. O lema é paz, união, amor e diversão. Constrói uma estrutura conceitual para o Movimento Hip Hop que o coloca como um instrumento, mediação para o ensino de “infinitas lições” (esse é o termo utilizado por Bambaataa) que conduzirão a elevação espiritual, a conscientização em torno de diferentes temas, que vão da Matemática à Ufologia. Em suas mensagens, ele reiteradamente coloca que não estamos sozinhos no Universo e que é preciso nos unir como seres humanos deste planeta chamado Terra. Esse caminho escolhido para trazer o conhecimento e a paz, mostra uma grande influência do precursor movimento de Contracultura e também das precedentes lutas políticas do movimento negro. Nem a



contracultura da juventude branca e de classe média, com seu discurso místico, muitas vezes distante da realidade dos jovens das classes populares; nem o movimento negro tradicional que estava alicerçado em bandeiras de lutas políticas pelos direitos civis; com um discurso híbrido a Universal Zulu Nation mediou simbolicamente essas referências para tentar mudar o cotidiano e a história das ruas do Bronx.

O seu papel de espelho possibilitou que muitos jovens encontrassem o seu papel em suas comunidades, na história, fortalecessem suas identidades e a auto-estima. Mas o Movimento Hip Hop também se tornou um poderoso negócio durante os anos 80, apropriado pela indústria cultural norte-americana, que utilizou o rap, a junção dos elementos MC e DJ, como sinônimo de Hip Hop, vendendo milhões e transformando seus artistas em estrelas milionárias. Os meios de comunicação foram fundamentais e ainda são os principais responsáveis na construção e propagação dessa visão metonímica que reduz o Hip Hop - uma cultura popular, um movimento social e uma força política - a mais um produto da indústria cultural, o rap.

Essa situação expressa um conflito na definição de sentido do que seria o Movimento Hip Hop, de um lado a concepção humanista e histórica da Universal Zulu Nation, e do outro a indústria cultural e os meios de comunicação que enxergaram no rap, produto dos negros e latinos das classes populares, um bem de consumo e uma grande possibilidade de enriquecimento.

O essencial em uma definição de cultura popular são as relações que colocam a “cultura popular” em uma tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante. Trata-se de uma concepção de cultura que se polariza em torno dessa dialética cultural. Considera o domínio das formas e atividades culturais como um campo sempre variável. Em seguida, atenta para as relações que continuamente estruturam esse campo em formações dominantes e subordinadas. (HALL, 2006, p. 241).

Mas essa mesma indústria levou o Movimento Hip Hop para outros locais do planeta, gerando diferentes reflexos conforme as particularidades históricas das regiões e países onde aportou, singularidades sociais, étnicas e culturais que mediaram diferentes leituras e visões sobre o Hip Hop.

Zulu Nation Brasil e as rupturas dos anos 80

A região do ABC Paulista foi vanguarda no processo de industrialização do país e devido ao grande fluxo imigratório e migratório, as densidades demográficas são altas, sendo Diadema uma das maiores do País, acima de 12.000 habitantes/Km², enquanto a



densidade média da Grande São Paulo é 2.027 habitantes/Km². De 1950 a 1970 a região passou por vertiginoso crescimento, sobretudo da indústria automobilística, e São Bernardo do Campo e Diadema foram as principais cidades escolhidas devido à sua localização estratégica - entre a cidade de São Paulo e o porto de Santos, ao lado da via Anchieta - e os benefícios fiscais. Nesse período houve um grande fluxo migratório dos Estados do nordeste do país, somando-se a grande quantidade de imigrantes oriundos dos países europeus, principalmente italianos, que chegaram em grande número desde o final do século XIX até a década de 30. Modernização era quase sinônimo de industrialização, mas o grande crescimento econômico e a desigualdade na distribuição de renda, cultura, educação, a não inclusão das diferentes histórias e singularidades culturais em gestação, favoreceu a organização da população desprivilegiada em torno de diferentes formas de mobilização, seja em sindicatos, associações de bairro, de mães, entre outros.

Fábrica, Sindicato e Bairro simbolizam o projeto de cidadania, garantidos os direitos de comunicação, reivindicação e conquista. (...) Assim, a identidade industrial do ABC se assenta nos seguintes pilares: a relativa vitória sobre a desintegração física e simbólica, com a conquista de direitos em meio à tensão crítica; a intercomunicação de segmentos a produzir a condição de pessoa dentro da associatividade de trabalhadores; o aproveitamento dos signos da opulência econômica e política; a busca e, em parte, a conquista da autonomização dos saberes e seu uso político nas organizações populares; enfim, um intenso processo de comunicação social. (ALVES, 1999, p. 41).

Quando o Movimento Hip Hop surge nos Estados Unidos vivíamos aqui o auge da ditadura militar, mas não conseguiram conter a insatisfação e a criatividade de diversos grupos sociais e culturais, nem os reflexos da Contracultura e dos novos movimentos sociais. Eder Sader aponta o crescimento das mediações e construções simbólicas nos movimentos sociais desde a década de 1970

“... atores sociais e intérpretes, no próprio calor da hora, se aperceberam de que havia algo de novo emergindo na história social do país, cujo significado, no entanto, era difícil de ser imediatamente captado... Foram assim redescobertos movimentos sociais desde a sua gestação no curso da década de 70. Eles foram vistos, então, pelas suas linguagens, pelos lugares de onde manifestavam, pelos valores que professavam, como indicadores da emergência de novas identidades coletivas. Tratava-se de uma novidade no real e nas categorias de representação do real (SADER, 1988, p.26-27).

É nesse período que surgem os bailes black e as manifestações de afirmação da identidade étnico-racial entre os negros e negras, tendo como grande referência o contexto norte-americano e os avanços conquistados por suas lutas. “Enquanto na



sociedade civil havia um movimento que aumentava cada vez mais a visibilidade das aspirações dos movimentos sociais, parte da juventude negra começou a esboçar certo orgulho de ser negro, tendo como inspiração os EUA”. (FÉLIX, 2005, p. 50).

Essa história realmente adquire sentido nas histórias de vida dos personagens que contribuíram com sua criação, por isso vou demonstrar resumidamente, devido ao caráter deste trabalho, aspectos importantes do itinerário percorrido por King Zulu Nino Brown – coordenador geral - e MC Levy – analista contábil e assessor de Hip Hop na Secretaria de Cultura de Diadema – dois importantes líderes da Zulu Nation Brasil.

Também em 1974, King Nino Brown, que ainda era Joaquim de Oliveira Ferreira e tinha 12 anos, estava chegando ao Estado de São Paulo, vindo de Canhotinho, microrregião de Garanhuns, Estado de Pernambuco, acompanhando alguns membros de sua família com o sonho de uma vida melhor. Ao chegar em São Bernardo do Campo Nino Brown trabalhou em uma padaria, e em 1976, com 14 anos, foi contratado pela empresa de filtros automotivos Filtros Fran. MC Levy, nascido Wilson Roberto Levy, estava com 22 anos em 1974, participava do Movimento Estudantil desde 1968, e estava adquirindo maior consciência crítica acerca de sua identidade étnica. Ele já freqüentava os bailes black que aconteciam em casas de família, no bairro onde morava, Casa Verde Alta, na zona norte de São Paulo, somente no final dos anos 70 conhece os bailes de equipe como da Chic Show e Zimbabwe. “Os bailes black surgiram de atividades sociais desenvolvidas no cotidiano da população negra moradora nos bairros periféricos da cidade de São Paulo”. (FÉLIX, 2005, p. 49).

King Zulu Nino Brown se tornou metalúrgico, filiou-se ao sindicato, participou de greves, comícios e de momentos históricos que marcam a história de luta da região e de sua população. Mas relata que ele e grande parte das pessoas que participavam daqueles atos aliavam-se pela união construída e representada entre a classe trabalhadora, e pelo respeito que tinham os dirigentes, mas não tinham conhecimento aprofundado do que aquilo representava e de como poderiam construir uma realidade melhor. Em 1977 começou a freqüentar bailes black, no Jardim Calux, e segundo ele “se converteu ao *soul funk*”. Sentia-se representado e identificado naquela música, naquela dança e naquelas pessoas da mesma condição social e étnico-racial, com histórias e cotidianos semelhantes.

A aproximação de MC Levy com o ABC Paulista ocorre ainda durante o período de sua militância no Movimento Estudantil, que apoiou as greves dos operários que iniciaram forte mobilização em 1977. Em 1981 ele se filiou ao Sindicato dos Oficiais



Marceneiros de São Paulo. Virou dirigente e colaborou com a inserção das questões de raça para dentro do sindicato, ensejando fazer a ligação entre questão de raça e classe; e ajudou a formar a primeira comissão de negros no Sindicato dos Oficiais Marceneiros de São Paulo, na Central Única dos Trabalhadores – CUT - e no Partido dos Trabalhadores - PT. Mas esses ensejos de aproximação entre questões sindicais, de raça e classe nunca se deram por vias amenas, foi e ainda é um caminho turbulento. O Sindicato dos Oficiais Marceneiros de São Paulo surge do Partido Comunista Brasileiro – PCB – e nasce já com a estrutura sindical oficializada no Governo de Getúlio Vargas em 1932; em 1981 a ala majoritária do Sindicato dos Oficiais Marceneiros de São Paulo estava ligada à história e tradição de luta do “Partidão”; e Levy que ajudou a formar uma chapa de oposição que venceu a disputa, era considerado um divisionista da luta de classes ao discutir a questão racial, a luta maior era de uma classe só, a operária.

As lutas políticas tradicionais, desempenhada pelos partidos políticos e pelos sindicatos, eram orientadas por estratégias e táticas rígidas e consolidadas como comícios, panfletagens. Muitos jovens daquele período se empenharam na busca por espaços alternativos de arte, lazer e cultura, como os bailes black, o que expressa também um novo modo de se fazer política, através da assunção de suas identidades de classe, de raça e de geração.

Toda a cotidianidade não inserida imediata e diretamente na estrutura produtiva foi considerada irrelevante, politicamente insignificante. É por isso que boa parte das pessoas de esquerda desconfia desses movimentos que, como os dos bairros, se integram em sua luta pelos serviços de água ou energia elétrica, de moradia ou transporte, solidariedades que vêm de seu mundo – de vizinhanças, étnicas, religiosas – e que desembocam na construção de uma nova identidade cultural, de uma cultura urbana popular: modo de aglutinação de crenças e comportamentos, modo de ressentir os problemas coletivos. (MARTÍN-BARBERO, 2004, p.147).

Devido à greve geral de 1979, King Zulu Nino Brown foi despedido e saiu do Sindicato por não conseguir mais pagar sua filiação. Passou a fazer alguns “bicos” como vigilante. Em meados dos anos 80 teve o primeiro contato com o Hip Hop através do filme *Beat Street*, que foi crucial para o florescimento do Movimento Hip Hop no país. Esse filme trouxe uma série de referências, nas quais muitos jovens que estavam iniciando os seus primeiros contatos com essa nova “Cultura”, como King Zulu Nino Brown e Thaíde (conhecido MC e amigo de King Zulu Nino Brown), se espelharam e gostaram do que viram.



O atual processo de globalização, propiciado pelos avanços das tecnologias da informação e mediado por diferentes meios, permitiu o acesso da juventude às diferentes expressões culturais, artísticas e políticas que estavam em evidência nos outros países, provocando novas configurações de identidades étnicas, culturais e sociais, novas combinações e sentidos para idéias e símbolos. De acordo com Jesús Martin-Barbero

Daí que seja desde a diversidade cultural das histórias e dos territórios, das experiências e das memórias, que se resiste, e se negocia e interatua com a globalização, e desde onde se acabará por transformá-la. O que galvaniza hoje as identidades como motor de luta é inseparável da *demanda de reconhecimento e de sentido*. E nenhum nem outro são formuláveis em meros termos econômicos ou políticos, pois ambos se encontram referidos ao próprio núcleo da cultura, enquanto mundo do *pertencer a e do compartilhar*. (MARTÍN-BARBERO 2004, 366).

De acordo com Nino Brown, o Hip Hop teve seu início com as apresentações e encontros dos dançarinos de funk e pioneiros do breaking, respectivamente os membros do grupo Funk e Cia., idealizado pelo líder e precursor Nelson Triunfo e a equipe de breaking Back Spin, criada por Marcelinho Back Spin, e que tinha Thaíde e DJ Hum (eles se conheceram como b.boys e ficaram conhecidos como uma dupla de MC e DJ) como integrantes. Eles se reuniam na rua 24 de maio, em meados de 1984. Nesse período, King Zulu Nino Brown, que já era dançarino de soul e funk, e freqüentava os bailes black de São Bernardo do Campo, participou desses primeiros encontros, convidado pelo amigo Thaíde. O Movimento Hip Hop eclode em meio às lutas pela redemocratização do país, quando estavam explícitas as incoerências do processo de modernização brasileiro: elitista, excludente e centralizador.

Hoje vivemos uma fase que não é apenas de contestação, mas também de desilusão e ansiedade. A nova mansão construída na euforia da industrialização e da urbanização exibe gretas em todas as suas paredes. Já a ninguém escapa que nossa industrialização tardia foi conduzida no quadro de um desenvolvimento imitativo, que reforçou tendências atávicas de nossa sociedade ao elitismo e à opressão social. Formas mais sutis e mais insidiosas de dependência, infiltradas nos circuitos financeiros e tecnológicos, vieram substituir a tutela antes exercida pelos mercados externos na regulação de nossas atividades produtivas. O processo de acumulação foi posto a serviço da modernização desbrida do estilo de vida dos assentamentos sociais de rendas médias e altas, desatendendo-se a satisfação das necessidades mais elementares da massa da população (FURTADO, 1984, p. 02).

Entre 1991 e 1992 aconteciam os eventos e reuniões de Hip Hop na pista de skate de São Bernardo do Campo, com apoio da administração municipal através do projeto Movimento De Rua, que deu origem ao livro ABC RAP, uma coletânea de letras



de rap dos grupos da região. King Zulu Nino Brown passou a frequentar esses espaços, e desses encontros surgiu, em 1993, a posse Hausa, uma das primeiras posses do ABC Paulista. Mas, a partir de 1994, ele passou a ter algumas divergências com a ideologia, formas de organização e procedimentos da Hausa. Achava que a posse estava presa a muitas coisas, queria algo mais e não ficar só em reunião produzindo discursos, placas e cartazes com posicionamento radical diante das questões étnico-raciais. Ele conhece a história e afirma que o Hip Hop foi criado pelos afro-descendentes norte-americanos e pelos latinos para tentar conter a onda de violência entre as gangues que sempre terminavam em mortes. Mas entende que Movimento Negro é de negros trabalhando para negros; e, para ele, o Hip Hop não é Movimento Negro porque há presença de brancos nos grupos artísticos e posses. King Zulu Nino Brown é negro, afirma sua negritude e apóia o Movimento Negro que luta pela igualdade racial, e pelo resgate da cultura e da história afro-brasileira. Ainda em 1994 ele idealizou se comunicar com o pai do Hip Hop e da primeira organização de Hip Hop do mundo, o Afrika Bambaataa. Acreditava que o contato fortaleceria o sentido de suas ações e daria projeção nacional e internacional para o trabalho da posse Hausa. Seus “manos” da posse e outros não entenderam assim. Muitos não acreditaram, não deram atenção, acharam que ele estava delirando ou inventando estória. Ele acreditou e agiu para concretizar o projeto. Escreveu uma carta em português e uma companheira da Vila Euclides, Mônica, traduziu para o inglês. O endereço da Universal Zulu Nation foi encontrado no LP Light do Afrika Bambaataa, de 1985. Disse que precisava fazer aquilo, mas ele mesmo não esperava uma resposta, apesar de acreditar que o contato poderia acontecer. Foi grande a sua surpresa quando, em uma semana, ele recebeu uma carta do Afrika Bambaataa o reconhecendo como primeiro integrante brasileiro da Universal Zulu Nation, nomeando-o King Zulu Nino Brown – o rei Zulu no Brasil -, título que ele defende com orgulho. As divergências com a posse e a aproximação com os ideais, valores e lições propostos por Afrika Bambaataa levou King Zulu Nino Brown a deixar a Hausa, em 1997.

O primeiro contato de MC Levy com o Hip Hop aconteceu em 1989. Ele militava no Movimento Negro Unificado – MNU - e no PT, e já havia um início de organização no Movimento Hip Hop, principalmente em torno da dança de rua, com reuniões na Estação São Bento de Metrô, e do rap, cujos adeptos frequentavam a praça Roosevelt e criaram o Sindicato Negro, considerado a primeira idéia de posse no País. Alguns jovens rappers procuraram o MNU pra fazer um protesto contra a morte do Marcelo, um jovem rapper que tinha sido assassinado por um policial, porque cantava e



batucava na Estação Tatuapé do metrô. MC Levy, que também era do Sindicato dos Marceneiros, conseguiu junto ao Sindicato o patrocínio de um caminhão e panfletos para fazer uma passeata desde o Largo São Francisco, com apresentação de grupos de rap, até a Praça da Sé. Como MC Levy era locutor de eventos e agitador cultural, foi o locutor dessa manifestação, e essa é uma das atividades que ele mantém.

No início da gestão de 1993, em Diadema, alguns jovens do Movimento Hip Hop procuraram a Secretaria de Educação, Cultura, Esportes e Lazer porque queriam um espaço para ensaiar. Foi iniciada uma parceria que é um grande exemplo de cidadania ativa e democracia participativa. MC Levy foi convidado para fazer uma palestra e discutir com os jovens a relação entre o Movimento Hip Hop e o Movimento Negro, e buscar uma ação conjunta. O seu papel conciliador era importante porque havia algumas divergências, como o fato dos “manos” do Hip Hop acharem que o Movimento Negro era da elite negra que estava nas escolas, nas faculdades e eles eram da favela, local em que as idéias e ações do Movimento Negro não chegavam. A primeira ação cultural com o Movimento Hip Hop de Diadema foi em 1993, no Jardim Inamar, com apresentação dos elementos artísticos e mensagens positivas. Após diálogos entre representantes do Hip Hop e da Secretaria, decidiram em 1994, realizar oficinas com os elementos artísticos do Hip Hop e a pedagoga Sueli Chan (atualmente está Secretaria para Promoção da Igualdade Racial – SEPPIR e na Zulu Nation Brasil) foi convidada para assessorar, coordenando esse processo. Os membros da posse Hausa, entre eles King Zulu Nino Brown, eram presença constante nessas oficinas. MC Levy foi contratado para ministrar oficinas de formação, com estudo sobre temas como questão racial, cidadania, reforma agrária, DST/AIDS, sexualidade e meio ambiente. Em 1994, devido ao seu trabalho de locutor, Nelson Triunfo e Marcelinho Back Spin começaram a chamá-lo de MC Levy, porque achavam que ele desempenhava o papel de MC tradicional que animava a festa, passava mensagem, informação. Durante três anos, de 1994 a 1996, foi realizado um intenso trabalho com oficinas envolvendo os elementos artísticos do Hip Hop e estudos de temas. Ao final deste período havia um importante material técnico, humano e acúmulo de experiências que foi organizado e consubstanciado dramaticamente através do espetáculo teatral “Se Liga Mano”, organizado pelas lideranças do trabalho que estava sendo desenvolvido: MC Levy, Sueli Chan, Nelson Triunfo e Marcelinho Back Spin em constante diálogo com os jovens do Hip Hop para produção de textos e cenas coerentes com a linguagem e a cultura do Movimento. Para dirigir o espetáculo foi convidado o dramaturgo e jornalista Oswaldo



Faustino (atualmente integrante da Zulu Nation Brasil). No final de 1998, o Movimento Hip Hop da cidade de Diadema tinha conquistado uma grande força e união da juventude das classes populares, principalmente afro-descendentes, em torno da Cultura Hip Hop. Ao perceber a situação, a Diretora de Cultura, Martha Betânia, propôs a criação de uma Casa do Hip Hop e o local apropriado seria o Centro Cultural do Jardim Canhema, onde já aconteciam as oficinas de dança com Nelson Triunfo e Marcelinho Back Spin. Em 1999, entre diálogos para criação da Casa do Hip Hop, os participantes concordaram que deveriam reunir todos os elementos artísticos, inclusive um acervo da Cultura Hip Hop para trabalharem o quinto elemento, o conhecimento; é aí que ganha força um importante personagem da história do Hip Hop abecedano e brasileiro, King Zulu Nino Brown. Ele tinha participado de algumas oficinas, era um dos pioneiros do Hip Hop e conhecido por ser pesquisador autodidata, um dos maiores conhecedores da história do Hip Hop e o único que havia feito contato com o criador do Hip Hop, Afrika Bambaataa. Assim, em 1999, foi criada a Casa do Hip Hop de Diadema, a primeira do país e objeto de desejo para todos e todas que trabalham com e para o Movimento Hip Hop.

A entidade Zulu Nation Brasil surgiu de uma necessidade prática de um trabalho que já estava sendo desenvolvido por King Zulu Nino Brown tendo como referência a Universal Zulu Nation desde 1994, por membros importantes da “velha escola” e outros da nova geração na cidade de Diadema, desde 1993. Eles tinham contrato individual, com a fundação oficial da ONG em 2002, foi firmado um convênio entre Zulu Nation Brasil e a prefeitura de Diadema, sendo a ONG responsável por todas atividades que envolvem o Hip Hop, na cidade. Eles são responsáveis pela contratação e treinamento de oficinairos, e administram os trabalhos com o Hip Hop em todos os Centros Culturais espalhados por Diadema. Em meados de 2006 foram incluídos no projeto do Ministério da Cultura, Pontos de Cultura, e começaram a receber, no início deste ano, o montante de R\$ 288.000 distribuídos durante 18 meses para compra de materiais e equipamentos necessários para o desenvolvimento de ações culturais com o Hip Hop.

A sede da Zulu Nation Brasil tem função administrativa e as ações culturais, onde realmente buscam concretizar os seus ideais de paz, união, amor e diversão, o protagonismo juvenil, ocorrem nos centros culturais, sendo o principal espaço de ação a Casa do Hip Hop. “Como na concepção de Francis Jeanson, amigo e exegeta de Sartre, a ação cultural tem por finalidade única “fornecer às pessoas o máximo de meios para a invenção conjunta dos seus próprios fins”. (COELHO, 1986, p.13). A Casa do Hip Hop



é um espaço físico com uma carga simbólica riquíssima. Como King Zulu Nino Brown diz, ali é a “Meca do Hip Hop”. Todo “hip hopper” brasileiro tem que fazer sua peregrinação, pelo menos uma vez na vida. Foi um projeto pioneiro, modelo para outros, desenvolvidos por 20 municípios do País, e desejo de todos e todas que trabalham com e para o Hip Hop. Ponto de chegada da batalha de “manos” da “velha escola” do Hip Hop como o dançarino Nelson Triunfo, o b. boy Marcelinho Black Spin, os intelectuais orgânicos King Zulu Nino Brown e MC Levy; e outras pessoas de diferentes domínios do conhecimento que acreditaram no Movimento Hip Hop como ferramenta para construção da cidadania, para o processo pedagógico e para inclusão social, como a pedagoga Sueli Chan e o jornalista Oswaldo Faustino. Depois, ponto de partida para essas mesmas pessoas e outras que se juntaram à luta para transformar o cotidiano e a história através da arte, do lazer, da cultura, do conhecimento e da formação de novos blocos de poder. O próprio nome diz muito, é a casa deles, dos “manos” e “minas” que administram, cuidam, convivem, se divertem, criam e constroem parte importante de suas identidades e de suas vidas. A Casa oferece oficinas com todos os elementos artísticos, ministradas por artistas especializados, orgânicos, a maior parte deles formado nos Centros de Cultura da cidade de Diadema. Os dias de festa, como o *Hip Hop em Ação*, que acontece mensalmente em todo último sábado, na Casa do Hip Hop, são fundamentais para a constante reconstrução e ressignificação da Cultura Hip Hop para os “manos” e “minas” que vivem o Hip Hop no ABC Paulista. É a união dos cinco elementos que configura o Hip Hop e são nos momentos de festa, principalmente, onde os elementos artísticos são celebrados, e quando King Zulu Nino Brown fica trabalhando o conhecimento com mensagens positivas e na biblioteca, que a Cultura Hip Hop é cristalizada, conotando de sentido suas ações cotidianas, nas atitudes, na linguagem, no vestuário, nas expressões artísticas, enfim, em suas construções simbólicas. Acreditam na transformação da realidade a partir da formação e transformação dos meninos e meninas que participam e freqüentam as atividades de Hip Hop, trabalhando a comunidade. Formação humana acima de tudo, com ensinamentos e estímulos para o estudo da arte, cultura e história social, cultural e racial. Para a Zulu Nation Brasil, os elementos artísticos funcionam como gancho, atraindo os jovens por meio de uma expressão cultural e artística que eles se identificam. Afinal, foi criada e desenvolvida por negros e brancos de classes populares como eles, está nos meios de Comunicação e na Indústria Cultural de forma sedutora, com seus produtos, músicas, roupas e acessórios exercendo forte influência sobre esses jovens. A Zulu Nation Brasil



utiliza o Hip Hop para construir a cidadania juvenil, para operar a transformação através da conquista de uma outra consciência, dentro do sistema.

Considerações finais

Tendo como espelho o Movimento Hip Hop norte-americano, o Movimento Hip Hop brasileiro nasce e traça o seu caminho refletindo sobre aspectos sociais, culturais, étnico-raciais e políticos da realidade brasileira e das cidades por onde se desenvolve. E por sua vez, o Movimento Hip Hop se torna o grande espelho por onde muitos jovens, meninos e meninas, se enxergam e adquirem forças para refletir sobre sua existência, sua classe, sua etnicidade, sua geração, ensejando mais do que resistência, uma re-existência articulada com os anseios e necessidades que estruturam suas realidades. A Zulu Nation Brasil também nasce se espelhando em sua matriz norte-americana, principalmente através dos sonhos vislumbrados pelo seu idealizador King Zulu Nino Brown, que foi desacreditado por muitos quando pensou em se comunicar com o criador do Hip Hop, Afrika Bambaataa. É ele quem mais assume e defende o discurso místico e universalizante do seu criador. Não obstante, essa postura não o impede de refletir sobre aspectos cotidianos e históricos que o cercam, e do valor do Hip Hop como um importante instrumento para muitos jovens exercerem uma cidadania ativa, serem os protagonistas de suas histórias, através da conquista da auto-estima e de referenciais identitários, sendo inclusive uma profissão para muitos. MC Levy fica um pouco receoso para falar dessas questões místicas, de ufologia, interpretando esse discurso conforme a matriz racial, ligando o seu sentido às religiões afro-brasileiras; e afirma que o discurso da Universal Zulu Nation veio ao encontro de um trabalho que já estava sendo feito na cidade de Diadema. É um prolífico debate travado entre eles, e que também envolve os demais integrantes, se continuar resultando em boas discussões e reflexões. Um problema que eu vejo nessa abordagem excessivamente mística é a possibilidade de uma certa comodidade, individualismo e alienação que toda doutrina traz a quem se envolve muito com ela, assim o Hip Hop seria mais como outra religião, trazendo força e amparo para os indivíduos, e menos um instrumento de reflexão, luta e possíveis transformações históricas para a coletividade. Para de fato ampliarem a cidadania ativa e o protagonismo juvenil acredito que seja necessário aprofundar o debate sobre questões de classe, raça, gênero e geração, e também questões pragmáticas necessárias para formulação, acompanhamento e avaliação de políticas públicas destinadas ao Hip Hop e à juventude. É claro que é importante que exista um assessor



do Movimento Hip Hop na Secretaria de Cultura, sobretudo por ser alguém do Hip Hop e com história na militância política como MC Levy, mas o protagonismo e a efetiva participação demanda um maior número de jovens representando e intervindo, como de fato aconteceu na formulação do projeto para o Ponto de Cultura, que contou com um participante de cada elemento artístico.

Participação é mais do que estar representado em órgãos colegiados, conselhos, ou ser ouvido sobre uma determinada política ou ação legal. É dispor de conhecimentos e recursos para poder exercer controle social de políticas. (...) Falar em cidadania relacionada a identidades no plano de direitos leva a que se saia dos conceitos clássicos da virada do século, de uma cidadania social, civil e política, para lidar com as desigualdades de um sistema de classe, mas ampliando o debate sobre cidadania cultural, entrelaçando essa àquelas, mas reconhecendo singularidades de muitos. (CASTRO 2004, 285).

Para finalizar quero deixar claro que nem o Movimento Hip Hop, nem a Zulu Nation Brasil são a panacéia que vai sanar todos os problemas que afligem os jovens moradores dos bolsões periféricos do país, mas nesse jogo de espelhos da contemporaneidade está desempenhando um importante papel de mediador na construção de referências, possibilitando à juventude refletir heurísticamente acerca do seu papel nas possíveis transformações históricas.



Referências bibliográficas

- ALVES, Luiz Roberto. Culturas do trabalho. Comunicação para cidadania. Santo André: Alpharrabio Edições, 1999.
- CASTRO, Mary Garcia. Políticas públicas por identidades e de ações afirmativas: acessando gênero e raça, na classe, focalizando juventudes. In: Regina Novaes e Paulo Vannuchi (org). Juventude e Sociedade: trabalho, educação, cultura e participação. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
- COELHO NETO, José Teixeira. Usos da cultura; políticas de ação cultural. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- FELIX, João Batista de. Hip Hop: Cultura e Política no contexto paulistano. Doutorado - Antropologia Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005.
- FURTADO, Celso. Que Somos. Revista do Brasil. Secretaria de Estado da Cultura e Prefeitura do Rio de Janeiro, ano 1, n.2, 1984.
- HALL, Stuart. Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HARVEY, David. Condição pós-moderna. São Paulo: Loyola, 1993.
- LYOTARD, Jean-François. A Condição Pós-Moderna. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. Ofício de cartógrafo. São Paulo: Loyola, 2004.
- MATTELART, Armand e MATTELART, Michele. História das teorias da Comunicação. São Paulo: Loyola, 1998.
- SADER, Eder. Quando novos personagens entraram em cena. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- Revista
Rap Brasil, ano IV, número 24, 2004.
- Site
www.universalzulunation.com