

Universidade Estadual de Campinas  
Faculdade de Educação

Patrícia Barbieri Ambiel



1290000190



TCC/UNICAMP Am216m

## *MINHA VOZ ESTÁ NO AR*

*O universo poético rapper: narrativas de poder*

CAMPINAS

2002

Universidade Estadual de Campinas

Faculdade de Educação

Patrícia Barbieri Ambiel

## *MINHA VOZ ESTÁ NO AR*

### *O universo poético rapper: narrativas de poder*

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado como exigência parcial do  
Curso de Pedagogia da Faculdade de  
Educação - Unicamp, sob a orientação  
da Profª Drª Regina Maria de Souza

CAMPINAS

2002



UNIDADE	EE
PROF	TCC-UNICAMP
PRO	Am216m
PRO	190
PRO	124/2003
PRO	X
PREL	11:00
DATA	03 11 03
NP	Parb=308155

**Catálogo na Publicação elaborada pela biblioteca  
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

Bibliotecário: Gildeir Carolino Santos - CRB-8ª/5447

Ambiel, Patrícia Barbieri.
Am216m    Minha voz está no ar : o universo poético rapper - narrativas de poder / Patrícia Barbieri Ambiel. -- Campinas, SP: [s.n.], 2002.
Orientador : Regina Maria de Souza. Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.
1. Movimento Hip Hop. 2. Poder (Ciências sociais). 3. Exclusão. I. Souza, Regina Maria de. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.
02-208-BFE

Banca Examinadora:

---

Orientadora: Profª Drª Regina Maria de Souza

Segundos Leitores:

---

Prof. Dr. Renê José Trentin Silveira

---

Prof. Dr. Guilherme do Val Toledo Prado

*“Faz um tempo eu quis fazer uma canção para  
você viver mais, para você viver mais”*

*Pato Foo In: Canção para você viver mais*

À

*Francisco Munhoz e*

*Alice Krunfli Munhoz*

## *Agradecimentos*

À Profª Drª Regina Maria de Souza pela compreensão dos inúmeros momentos de dúvida e indecisão.

Ao Profº Drº Renê José Trentin Silveira e ao Profº Drº Guilherme do Val Toledo Prado, pela leitura crítica e atenta deste trabalho.

À Profª Drª Roseli Cação Fontana que, talvez, mesmo sem perceber, colaborou para que o medo de tomar a palavra não superasse a vontade de dizer.

A todos os integrantes da *posse Barracos dos Manos* pela acolhida generosa e solidária, sem a qual este trabalho não seria possível.

À Marina e a Profª Sonia Giubilei pela grande compreensão e carinho nos momentos mais difíceis.

Aos funcionários da Faculdade de Educação, em especial ao Adê e à Célia, pelo carinho e atenção.

À Bete, Fátima e Cris pelo companheirismo, pelas dúvidas, pelos risos, pelos intermináveis telefonemas desesperados...

A toda minha família, em especial à Simone, Márcia, Pedro e Mariana.

Ao Isac pela compreensão, auxílio e por compartilhar cada momento da elaboração deste trabalho.

À Francisco Munhoz e Alice Krunfli Munhoz por cada momento, por todos os momentos, de alegria, dor, cumplicidade e reconhecimento.

## **Sumário**

<i>(Des)caminhos</i> .....	01
<i>O universo de investigação</i> .....	08
<i>O Hip Hop</i> .....	12
<i>Tambores Falantes ou lugares de significação: a reelaboração da diáspora africana ...</i>	33
<i>Marginais Menestreis: poetas do holocausto</i> .....	50
<i>Limites e Contradições</i> .....	65
<i>(Des)caminhos</i> .....	74
<i>Bibliografia</i> .....	76
<i>Discografia</i> .....	86
<i>Endereços da Internet mais visitados</i> .....	88

*“É preciso continuar, eu não posso continuar, é preciso continuar, é preciso pronunciar palavras enquanto as há, é preciso dizê-las até que elas me encontrem, até que me digam – estranho castigo, estranha falta, é preciso continuar, talvez já tenha acontecido, talvez já me tenham dito, talvez me tenham levado ao limiar de minha história, diante da porta que se abre sobre minha história, eu me surpreenderia se ela se abrisse.”*

Michel Foucault In: *A Ordem do Discurso*

*“a boca só se cala quando o tiro acerta  
quando o tiro acerta”*

Facção Central In: *A minha voz está no ar*

## *(Des)caminhos*

*“Daquilo que eu sei,  
Nem tudo me foi permitido  
Nem tudo me deu certeza;  
Daquilo que eu sei,  
Nem tudo me foi proibido  
Nem tudo me foi possível  
Nem tudo foi concebido.  
Não fechei os olhos,  
Não tapei os ouvidos,  
Cheirei, toquei, provei  
Ah! eu usei todos os sentidos,  
Só não lavei as mãos  
E é por isso que eu me sinto,  
Cada vez mais limpo!”*

Ivan Lins e Vitor Martins In: *Daquilo que eu sei*

Os sentidos deste trabalho se constituíram de forma descontínua e fragmentada. Talvez, o real não ofereça a ordem precisa e racional de questionamentos marcados por uma formação, em muitos sentidos, cartesiana, pautada pelo disciplinamento. O concreto, inúmeras vezes, nos atropela como *um rolo compressor*<sup>1</sup>, massacrando tudo que parece lógico, natural e certo.

Os encontros/reencontros com o objeto deste trabalho foram marcados por aproximações, recuos e expectativas continuamente desfeitas e refeitas.

As primeiras aproximações com o objeto começaram a se constituir através do incômodo provocado pela leitura do livro *“Capão Pecado”*<sup>2</sup> de Ferréz. O livro narra histórias de moradores de Capão Redondo, periferia de São Paulo. Histórias fictícias coladas à realidade de um universo que se situa no *“fundo do mundo...”*, no qual, nas palavras de Silva (1998, p. 254), *“surgem os novos sujeitos da vida urbana,*

---

<sup>1</sup> Expressão utilizada pelo grupo Facção Central ao se referir ao poder do rap.

*“estranhos” que dominam o espaço público: o viciado, o flanelinha, o mendigo, o pobre, o preto, o ambulante, o imigrante, etc. (...)*”

Múltiplas identidades transitando em meio à discriminação, à violência, ao tráfico, à segregação, à exclusão; encontrando/buscando as mais diversas formas de sobreviver e resistir.

Neste contexto, surge a imagem do rapper<sup>3</sup>. Tomando a palavra, narra a história dessas múltiplas identidades. São rappers que iniciam cada um dos capítulos do livro de Ferréz e sutilmente orientam nossa leitura nos inserindo em um espaço cruel onde a truculência policial mistura, pune e violenta, indistintamente, pobres, bandidos, crianças, viciados, negros e brancos; onde a discriminação e a segregação nos colocam frente a um obstáculo quase intransponível: a enorme distância que separa e exclui uma população inteira considerada potencialmente perigosa/ameaçadora.

Os significados que permeavam a realidade de *“Capão Pecado”* também se expressavam em outros espaços discursivos.

Os sentidos de *“Capão Pecado”* expressos pelo rap e pelo movimento hip hop permeavam também o espaço da escola<sup>4</sup> na qual fazia estágio. O interesse dos adolescentes pelo rap deslocou meu olhar.

A necessidade da realização de uma regência abriu novas brechas para a compreensão daqueles significados.

Realizei minha regência utilizando a música *“Pânico na Zona Sul”* do grupo Racionais MC’s, alguns fragmentos do livro *“Capão Pecado”* e duas poesias. Os textos produzidos pelos alunos construíram diálogos com inúmeros discursos inseridos no

---

<sup>2</sup> Ferréz. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto, 1999.

<sup>3</sup> Rap é a abreviação de ritmo em poesia, do inglês, *rhythm and poetry*

<sup>4</sup> Este estágio se realizou no segundo semestre de 2000 em uma Escola Estadual de Ensino Fundamental localizada na cidade de Indaiatuba, com alunos da 7ª série do período noturno.

universo do hip hop. As produções revelaram “*uma insuspeitada revolução urbana*” que marcava, irremediavelmente, suas produções discursivas.

A inserção no universo de investigação do hip hop, deslocou meu olhar e meus questionamentos. Muitas indagações iniciais se tornaram sem sentido e novas foram se produzindo.

Percebi que não seria possível cristalizar anseios e expectativas produzidas em um espaço discursivo no qual os sentidos e significados do movimento transitavam colados a imagens que não correspondiam à realidade do universo do hip hop.

Múltiplos elementos foram se descolando e passaram a fazer parte também do meu universo, trazendo relações ainda sem sentido e muitas perguntas ainda sem respostas possíveis.

Os contatos com o rap foram reencontros com minhas angústias, revoltas e incômodos. Minha história estava sendo contada/recontada através dos discursos rasgados dos rappers, transitando em meio ao universo hip hop.

Narrar os sentidos que permeiam esse discurso é narrar também um pouco de mim, um pouco de nós, “*porque a fronteira que nos separa não passa de uma ilusão racista*”<sup>5</sup>.

Nas palavras de Foucault:

*“Poder-se-ia fazer uma história dos limites, desses gestos obscuros, necessariamente esquecidos desde que são feitos, pelos quais uma cultura rejeita algo que para ela será o Exterior; e no decorrer de sua história, esse vazio que é escavado, esse espaço branco pelo qual ela se isola, é capaz de designá-la tão bem quanto seus próprios valores.”* (apud Souza, 2000, p. 280)

---

<sup>5</sup> Referência à música “*Não seja bobo*” do grupo Trama da Rima

Perceber os sentidos que permeiam a realidade do outro, considerado sempre *o outro*, é perceber o que o outro pode revelar de nós, de nossa própria (des)humanidade.

Elementos e sentidos surgiram como fragmentos no espaço: tentativas de apropriação dos espaços públicos, estratégias de resistência, negociações, perdas, segregação, elementos da diáspora africana, tentativas de construção de uma identidade coletiva capaz de expressar as inúmeras subjetividades que permeiam o discurso hip hop.

Que relações estabeleciam entre si? Porque elementos da diáspora negra retornam tão freqüentemente ao universo do hip hop? Porque a tomada dos espaços da cidade é tão importante? De que forma subjetividades tão díspares (*o defunto no chão da favela, a oração da tia sem comida, o mendigo com a perna cheia de ferida, o ladrão que mata o playboy, o viciado que toma tiro do gambé, o detento que corta o pescoço do refém, o alcoólatra no bar bebendo 51, o traficante, o ladrão no banco bebendo sangue, o moleque com a testa no muro da Febem, o nordestino tomando sopa, o corpo que bóia e é decomposto no rio, a “12” que entra na mansão*)<sup>6</sup> podem se reconhecer e construir uma identidade comum?

Meu contato com o trabalho de Tricia Rose (1997) e Wivian Weller (2002) trouxe elementos que iam além da diáspora negra sem, contudo, deixar de considerá-la. Outros elementos articuladores entraram em cena, mas apesar disso, os conceitos em torno da diáspora negra continuaram fortes.

O sentimento de vivências fora do lugar, vivências sem lugar, *desterritorializadas*, banidas para os guetos da cidade, permaneceu. De acordo com Arce (1997,p. 161):

---

<sup>6</sup> Referência à música “*A minha voz está no ar*” do grupo Facção Central.

*“As identidades sociais são complexos processos relacionais que se conformam na interação social. Existem diferentes formas de identificação cujos limites de adscrição se estabelecem principalmente pela posição dos outros e não por uma definição grupal compartilhada que trata de ganhar seus próprios espaços de reconhecimento. Dessa forma, existem setores e grupos estigmatizados, para os quais, apesar das respostas da sociedade global e de seus grupos dominantes, a força do estigma muitas vezes conduz à possibilidade de conformar processos apropriados de identificação. Assim, definimos as identidades proscritas como aquelas formas de identificação rejeitadas pelos setores dominantes, nas quais os membros dos grupos ou das redes simbólicas proscritas são objeto de caracterização pejorativa e, muitas vezes, persecutórias”*

Na mesma medida, os elementos trazidos pela cultura hip hop colocam em tensão permanente esse sentimento de *desterritorialização* através da afirmação de espaços identitários, de pertencimento e através da apropriação dos diversos espaços urbanos:

*“O desejo presente nos raps do movimento hip hop é de expansão, ampliação das áreas de movimentação e circulação na “cidade grande” e o reconhecimento de seus membros como legítimos moradores da cidade”*  
(Diógenes, 1997, p. 122)

Em meio a tramas de exclusão/ inclusão, reconhecimento, memória, guerra, toda uma população busca existências (im)possíveis, cidadanias, inúmeras vezes, (im)prováveis.

Este trabalho pretende recuperar algumas dessas tensões através das narrativas dos rappers, *os narradores do holocausto urbano*, nosso holocausto.

## ***O universo de investigação***

*"O rap pode falar tanto de um cadarço de sapato como de uma bala"*

Thaide

De acordo com Silva (1998), a música tem se apresentado em diferentes culturas como uma forma peculiar de simbolização e reelaboração da experiência vivida. Neste sentido, o estudo da música pode se revelar como uma entrada poética para o universo de significação e de vivências dos diversos sujeitos envolvidos no *"fazer musical"*.

Levi -Strauss (apud Silva, 1998) demonstra que apesar das diferenças formais entre a palavra e a música, em que a primeira nos remete para o conceito e a outra para a sensibilidade, ambas são igualmente orientadas para uma gramática ordenadora da produção de significados e sensações.

Segundo Silva (1998), o discurso resultante da prática musical não se constitui de forma dicotômica em relação ao contexto social e cultural no qual se inscreve; ao contrário, é o resultado de uma síntese na qual arte e experiência social se mesclam. Neste sentido, a música apresenta-se como prática tão fundamental para a compreensão das relações sociais como outros níveis de produção simbólico como o sistema mítico, o sistema mágico ou o sistema de parentesco.

O discurso musical rapper se desenvolve em um universo marcado pela difícil experiência da discriminação e da exclusão social. As experiências que permeiam o universo das grandes periferias urbanas é marca primordial dos discursos rappers.

Ainda de acordo com Silva (1998), os discursos rappers expressam as tensões geradas pelos contínuos processos que levam grande parte da população das periferias à

segregação socioespacial, ao desemprego, à violência policial, ao preconceito e às diversas formas de exclusão. O rap registra, desta forma, as implicações das novas formas de organização dos espaços urbanos e sociais. Neste sentido, os processos de fortificação urbana que separam as elites em condomínios fechados e as classes populares nas zonas de guerra da periferia aparecem de forma contundente nos discursos rappers.

O rap faz parte de um movimento mais amplo: o hip hop<sup>7</sup>, do qual fazem parte também o break (dança) e o grafite (artes visuais).

Neste sentido, este trabalho contemplou os discursos rappers em relação ao movimento hip hop e em relação ao contexto sócio-histórico no qual se inserem e se produzem.

### ***Procedimentos***

A música foi compreendida como produção de significados/ sentidos situada no contexto do grupo.

Foram realizadas observações na *posse*<sup>8</sup> *Barraco dos Manos*, localizada na cidade de Indaiatuba, região de Campinas, com o objetivo de compreender o universo mais amplo do hip hop.

Esta posse começou a se estruturar em 1994 e hoje conta com aproximadamente 100 membros dos diversos segmentos do hip hop (break, grafite e

---

<sup>7</sup> De acordo com Silva (1998), o termo hip hop está associado à forma popular de dançar, envolvendo movimentos como saltar (hip) e movimentar os quadris (hop).

<sup>8</sup> Posse é um espaço organizado com o objetivo de reunir os diversos integrantes do movimento hip hop, constituindo-se, assim, como um espaço privilegiado de discussão. As posses são organizações autônomas orientadas para o desenvolvimento dos elementos artísticos do movimento hip hop e intervenção política no plano mais imediato da experiência juvenil.

rap). A posse não possui sede própria e durante muito tempo as reuniões se realizavam na casa de um deles. Atualmente, as reuniões são realizadas semanalmente no Sindicato dos Metalúrgicos de Indaiatuba.

Foram levantadas as produções musicais mais recentes de diversos grupos de rap consolidados no mercado alternativo.

As produções foram organizadas em função do significado que possuíam em termos cronológicos e de importância dentro do próprio movimento hip hop.

As produções dos grupos Facção Central, Racionais MC's, MV Bill e Gog foram compreendidas como significativas pelas posições de seus integrantes frente aos discursos da indústria fonográfica hegemônica, pelo conteúdo contundente e pelo respeito obtido entre os membros do movimento hip hop.

As produções do grupo Facção Central se constituíram como o eixo articulador da investigação.

A pesquisa se concentrou nos últimos 3 álbuns (Versos Sangrentos, A Marcha Fúnebre Prossegue e Facção – Só Sucessos, esta uma coletânea), sem, entretanto deixar de considerar as articulações entre os demais grupos significativos e entre os sentidos mais amplos do hip hop e do contexto sócio-histórico.

As produções foram abordadas considerando que ao produzir o discurso musical os indivíduos não operam apenas com os sons no sentido estrito mas com a experiência social traduzida nos termos do discurso sonoro. Nesse contexto, o discurso musical não é apenas um mero reflexo da estrutura social, mas uma reelaboração da mesma em outros termos, permitindo a ação orientada dos indivíduos, releituras e rupturas com a ordem estabelecida ou consensos. De acordo com Silva (1998), não se trata apenas da mera reprodução passiva dos valores instituídos pela sociedade. O discurso musical opera como um sistema de sentido produzido em negociação com a realidade.

Segundo Todorov (1993), o discurso musical pode ser pensado de forma análoga ao discurso lingüístico. O discurso lingüístico não se constitui como uma estrutura independente dos sujeitos. Ele opera em estreita relação (negociação) com aqueles a quem se destina. É nesta relação que os discursos fazem sentido, por isso é neste contexto que eles devem ser interpretados

Ainda, de acordo com Orlandi (1996), na análise do discurso o produtor, o produto e as condições de produção do discurso são igualmente relevantes para a compreensão das mensagens veiculadas:

*“A análise dos discurso trabalha com a materialidade da linguagem, considerando-a em seu duplo aspecto: o lingüístico e o histórico, enquanto indissociáveis do processo de produção do sujeito do discurso e dos sentidos que (o) significam. Na análise de discurso, o sujeito é um lugar de significação historicamente constituído” (Orlandi, 1996, p.210)*

Assim, as produções do grupo Facção Central foram apreendidas sem deixar de considerar suas relações, interações e negociações com o real.

Também foram utilizadas revistas, jornais, reportagens em vídeo, textos produzidos pelos próprios membros do movimento hip hop e pesquisa bibliográfica.

*“Não é a sociedade quem deve dizer quais tipos de vida são sadios ou insanos. É a própria vida quem tem que dizer se a sociedade é ou não é sadia. E se a vida descobre que a sociedade conspira contra ela, não há outra saída além da resistência e da rebeldia”*

Rubem Alves

## O Hip Hop

*"Sem justiça não tem paz, cansei  
Mais uma vez direi não seja bobo  
Entenda o jogo abra o olho"*  
Trama da Rima In: *Não seja bobo*

Os elementos, significados e subjetividades que permeiam o discurso rapper devem ser compreendidos em sua relação com o hip hop, movimento cultural do qual é um dos elementos fundamentais.

O hip hop é um conjunto de manifestações culturais *de rua* que à partir dos anos 80 começou a ser encarado como um movimento social pelo seu caráter contestador.

Segundo Rose (apud Weller, 2002), o hip hop desenvolveu-se originariamente no Bronx nova-iorquino nos anos 70, num período em que as cidades norteamericanas passavam por um processo de desindustrialização que afetava principalmente a população afroamericana e hispânica.

De acordo com Rose (1997, p.199):

*"As condições da sociedade pós-industrial tiveram um impacto profundo sobre as comunidades negras e hispânicas. A redução dos fundos federais e da oferta de habitação a preços acessíveis deslocou a mão-de-obra da produção industrial para serviços corporativos e de informação, além de ter desgastado os modelos locais de comunicação. Isso significou que a nova população imigrante e os habitantes mais pobres das cidades pagaram um preço altíssimo pela "desindustrialização" e pela reestruturação da economia. Essas comunidades ficaram entregues aos "donos da favela", aos desenvolvimentistas, aos refúgios de traficantes, aos centros de reabilitação de viciados, aos crimes violentos, às hipotecas e aos serviços municipais e de transportes inadequados (...)*

*No caso do South Bronx, chamado com frequência de "o berço da cultura hip hop", as condições geradas pela era pós-industrial foram exageradas pelas*

*rupturas consideradas “parte inesperada do efeito” de um grande projeto motivado por fins políticos. No início da década de 1970, esse projeto de renovação redundou em deslocamentos maciços de pessoas de cor, economicamente frágeis e de diferentes áreas de Nova York. A transição étnica e racial subsequente no South Bronx não foi realizada por meio de um processo gradual que permitisse a criação de instituições sociais e culturais que pudessem agir protetoramente. Ao contrário, foi um processo brutal de destruição de uma comunidade e desapropriação, executadas por oficiais municipais sob a direção do legendário planejador urbano Robert Moses.”*

Os jovens perceberam que não poderiam ficar parados frente às profundas transformações urbanas da era pós-industrial, caso contrário, seriam tragados por essas transformações. Neste contexto, a cultura hip hop surge como uma alternativa para revitalizar e ocupar os espaços urbanos hostilizados pela segregação e esquecidos pelo poder público. É nos espaços públicos, nas ruas, que o hip hop irá se construir. A rua é a síntese de toda a cultura hip hop, pois é nela que os elementos do hip hop se expressam e se movimentam. De acordo com Silva (1998, p.52):

*“(...) o grafite resgatou com suas cores alegres e multicoloridas o espaço da rua como lugar de produção e reinvenção das artes plásticas (...) a rua foi apropriada pelos breakers como palco para as performances robotizadas e acrobáticas do break. A rua tem sido também o palco de tantas ações narradas pela poética do rap. Por isto, o termo cultura de rua tornou-se popular entre os rappers no sentido de designar o próprio movimento hip hop em nosso meio”*

A cultura hip hop envolve três segmentos: o rap (canto falado e discotecagem), o break (dança de rua) e o grafite (pintura feita com spray), da qual fazem parte quatro elementos: o MC, o DJ, o Bboy/aBgirl e o Grafiteiro.

Os MC's (Mestres de Cerimônia) são os responsáveis pelo canto falado desenvolvido em cima de uma base eletrônica produzida pelos DJ's (Disc Jóqueis) através do uso das *pick up's* (toca discos) e dos *samplers* e *scratch*. Os Bboys e as Bgirls são os dançarinos de break e os Grafiteiros são os responsáveis pela arte do grafite.

Nino Brown, um dos fundadores da Posse Hausa<sup>9</sup>, em São Bernardo do Campo, e um dos grandes conhecedores do hip hop está no movimento desde seu início como bboy e presidente do fã clube de Thaide e DJ Hum. Consagrado por Afrika Bambaataa (um dos precursores do movimento) como representante da Zulu Nation<sup>10</sup> no Brasil declarou no VI Seminário Hip Hop em Trânsito que é necessário considerar ainda um quinto elemento: o conhecimento e a sabedoria, através dos quais é possível interferir e transformar a realidade vivida.

Silva (1998) considera que a cultura hip hop possibilitou a reelaboração das identidades de forma positiva em meio à desagregação das antigas instituições de apoio e conflitos postos pelas transformações urbanas.

Nas palavras de Nino Brown ao falar sobre a constituição da posse Hausa:

*"A intenção era unir mais o pessoal, dar força para os grafiteiros, os breakers, os rappers que, em qualquer lugar que vão, podem dizer que são da Posse Hausa, têm uma identidade. Mas também é político, claro, tudo tem de ser político – mais do que minha experiência no Sindicato dos Metalúrgico, o que eu levei foi a minha experiência das ruas, da vida, de usar cabelo black power e todo mundo discriminar, de sentir o racismo ao mesmo tempo que eu sentia o poder dos negros na música, no baile, na dança"* (Caros Amigos, nº 3, 1998, p.8)

<sup>9</sup> O nome Hausa é uma referência à etnia africana haussa, que junto com os nagôs e malês participaram da Revolta dos Malês, ocorrida em 1835 na Bahia.

<sup>10</sup> Zulu Nation é considerada a maior *posse do movimento hip hop*. Fundada por Afrika Bambaataa atua como uma organização internacional que reúne perto de 10.000 membros.

De acordo com Rose (1997), aos moradores negros e hispânicos que foram “recolocados” no Bronx restaram poucos recursos municipais, uma liderança fragmentada e um poder político limitado. O South Bronx povoava o imaginário da sociedade americana como um território sem lei, permeado por delinquentes e criminosos, símbolo do desgosto americano.

Weller (2002), considera que a cultura hip hop exerce um papel fundamental na elaboração de ações práticas contra o preconceito e a hostilização do “*diferente*”, constituindo formas coletivas de resistência.

Em meados dos anos 70, os guetos nova-iorquinos estavam tomados pela violência. Gangues de diversos guetos e de diversas etnias (os hispânicos não se misturavam com os negros) lutavam entre si através de confrontos armados e depredavam a região onde viviam. Clive, um jamaicano que havia ido para Nova York e mais tarde ficou conhecido como Kool Herc, acostumado a freqüentar os bailes de sua cidade natal, Kingston, trouxe para as festas de rua que aconteciam nos anos 70 nos Estados Unidos os enormes equipamentos de som (as *pick up's*) e o costume dos DJs jamaicanos de “*bater papo*” ao ritmo da música. Estas festas, conhecidas como “*block parties*” difundiram-se nos guetos nova-iorquinos e nos bairros tipicamente negros como o Bronx, adquirindo cada vez mais discípulos, como Grandmaster Flash que introduziu a técnica do *scratch*<sup>11</sup> (ato de fazer o disco rodar para frente e para trás, resultando num som *raspado* característico do rap) e o DJ Afrika Bambaataa, que sugeriu às gangues que resolvessem suas diferenças através da dança (break), transferindo as lutas armadas travadas entre elas para o plano simbólico, representado

---

<sup>11</sup> De acordo com Pimentel (1998a), segundo o livro português “*Ritmo e Poesia Os Caminhos do Rap*”, de António Concorda Contador e Emanuel Lemos Ferreira, a técnica do *scratch* foi, na verdade, criada por um garoto de 13 anos, *Grand Wizard Theodor*. Ele também teria criado o *backspin*, que antecipou artesanalmente o que, alguns anos depois, os *samplers* seriam capazes de fazer.

pelas batalhas de dança, contribuindo, desta forma, para a diminuição da violência local e para a conscientização dos jovens em relação às reais causas das opressões que os diversos grupos sofriam.

Segundo Gilroy (apud Weller, 2002, p. 3-4):

*“Os componentes musicais do hip hop são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do sound-system foi transplantada durante os anos 70 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a autopercepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular”*

Durante as “*block parties*”, o DJ Afrika Bambaataa incentivava os jovens à dançar no ritmo das rupturas musicais produzidas pela técnica de scratch (que produz descontinuidades rítmicas que quebram intencionalmente as seqüências musicais). Iniciava-se, assim, o break.

Alguns autores consideram que os movimentos iniciais do break se inspiraram nas performances introduzidas no palco por James Brown, enquanto outros consideram que os movimentos se inspiraram em elementos da guerra do Vietnã, da qual muitos jovens negros e hispânicos voltavam debilitados, realizando, assim, movimentos descoordenados. O que é certo é que o break se difundiu a partir dos guetos nova-iorquinos.

De acordo com o livro “*Vibe History of Hip Hop*”, de Alan Ligth, lançado em outubro de 1999 nos Estado Unidos pela editora Crown, em 1979 o bairro nova-

iorquino do South Bronx estava dividido em quatro gangues<sup>12</sup> principais: o *DJ Breakout and the Funky Four* dominava as festas e os clubes da região superior do bairro, Gun Hill Road; *Kool Herc* ficava com o lado Oeste; *Afrika Bambaataa* com o lado Leste e *Grandmaster Flash* com o Sul. Contudo os responsáveis pelo primeiro *hit* de hip hop nas rádios eram três rappers que não pertenciam a nenhuma dessas regiões. O gênero musical começou a ser notado com o lançamento de "*Rapper's Delight*"<sup>13</sup> (que ficou conhecido no Brasil como "*Melô do Tagarela*") produzido por um estúdio de Nova Jersey em 1979, cantado por Sugar Hill Gang. Hoje este é o gênero que mais cresce na indústria fonográfica norte-americana.

No início o rap era uma música divertida, sem grandes pretensões, usada para animar os *bailes black's* americanos. Posteriormente, com a chegada do polêmico "*Public Enemy*", o rap ganhou um caráter contestador, através de músicas que criticavam o governo americano, o imperialismo, o racismo, a miséria, a fome, entre outros problemas que permeavam a realidade dos grupos negros e hispânicos segregados pela sociedade americana. Letras como "*Fight the Power*" que fez parte da trilha sonora do filme "*Faça a Coisa Certa*", dirigido por Spike Lee, tornaram-se referências para a minoria segregada. Líderes como Martin Luther King, Malcom X, Nelson Mandela, os *Black Panther's* (os Panteras Negras como ficaram conhecidos no Brasil), influenciaram grande parte das letras, resgatando, desta forma, elementos da diáspora africana.

Los Angeles também começou a se destacar como outro grande pólo do rap, através de músicas como "*Collor's*" de Ice T, que fez parte da trilha sonora do filme "*As Cores da Violência*". Em Los Angeles, o rap produziu uma nova vertente, definida

---

<sup>12</sup> A noção de gangue é positivada através dos sentidos trazidos pela cultura hip hop, perdendo, portanto, a conotação de marginalidade trazida até então e adquirindo o sentido de *posse*.

como “gangsta rap”, abordando temas violentos em suas letras como o tráfico de drogas, os assassinatos, a violência policial, entre outros. Grupos como *NWA (Niggas With Attitude, Negros com Atitude)*, *CMW (Compton’s Most Wanted)*, *South Cartel Central* e outros viveram seu apogeu no final da década de 80 e início da de 90. Nesta mesma época o rap crescia em Oackland, através de grupos como *Too Short* e *Spice 1* e no Texas através do *Gueto Boys*, espalhando-se pelo resto do país. Os latinos surgiram com grupos como, *Mellow Man Ace Cypress Hill*, *Delinquent Habit’s* e *Kid Frost*, todos imigrantes ilegais que cantavam também em castelhano.

Em 1994, o gênero ganhou celebração própria com a premiação do *Hip Hop Music Awards*, promovido pela revista “*The Source*”, com transmissão ao vivo pela TV. Em 1999, foi criado o *Hip Hop Museum*, na cidade de Mount Vernon, no interior do estado de Nova York. No Brasil, o *Prêmio Hutus* está voltado especificamente para celebrar o gênero. O prêmio teve sua primeira edição no dia 14 de novembro de 2000. Através de uma comissão ligada ao mundo do cinema, televisão, vídeo, moda, teatro e arte em geral, aliada a uma comissão de especialistas em rap e ao público através da internet são escolhidos os melhores do ano nas seguintes categorias: álbum, música, show, clipe, DJ, produtor, revelação, grupo gospel, demo, grupo feminino, gravadora, veículo de comunicação e personalidade do ano. O Hutus Rap Festival, um festival que traz ao Brasil expoentes mundiais e nacionais da cena hip hop, também faz parte da celebração do Prêmio Hutus.

Nos últimos anos, nomes como *Puff Daddy*, *Notorius B.I.G*, *Missy “Misdemeanor” Elliott*, *Tupac Shakur*, *Nas*, *Enimem*, *Fugges*, *Master P*, fazem parte de

---

<sup>13</sup> De acordo com Pimentel (1998a) há indícios de que os versos de “*Rapper’s Delight*” foram plagiados das rimas originais outro rapper, *Grandmaster Caz*,

uma indústria que movimentava a venda de CDs, o lançamento de filmes, linhas de roupas e influencia o comportamento de jovens negros e hispânicos nos Estados Unidos.

O gênero também influenciou fortemente grupos *pops* como *Limp Bizkit*, *Korn* e *Rage Against the Machine*. Atualmente, o rap norte-americano possui diversas ramificações que se aproximam cada vez mais das diferentes fatias do mercado fonográfico. Em premiações como o Hip Hop Awards o *gangsta rap* de *Busta Rhymes*, as baladas açucaradas de *Brandy* e a atitude considerada *cool* de *Lauryn Hill* dividem o mesmo palco, superando as tensões produzidas pela rivalidade entre rappers da Costa Oeste (representados por *Tupac Shakur*<sup>14</sup>) e os da Costa Leste (representados por *Notorious B.I.G.*, também conhecido como *Biggie Smalls*).

Este crescente desenvolvimento do gênero vem gerando contínuas polêmicas. Rose (1997), considera que o movimento tem sido frequentemente mal interpretado em relação à ênfase que vem dando ao consumo e muitas vezes é confundido com um movimento de mercado. Esta autora acredita que os momentos de *incorporação* do hip hop devem ser entendidos como uma transformação na relação que o movimento cultural sempre manteve com o consumo. Para ela (1997, p. 209):

*“O estilo dos negros, que perpassa o hip hop, contribui ao menos para exercer uma contínua influência da cultura negra sobre a cultura dominante. O contexto de criação do hip hop não esteve totalmente afastado ou em oposição à comercialização; mas incentivou uma batalha pela criação de um espaço público e pelo acesso a materiais de consumo, equipamentos e produtos. Existe uma concepção errada e comum entre os artistas do hip hop e críticos da cultura, segundo a qual o hip hop, em seus primórdios teria sido motivado muito mais pelo prazer do que pelo lucro, como se fossem incompatíveis”*

---

<sup>14</sup> Tupac Shakur é um dos rappers mais influentes entre os rappers brasileiros.

Rose (1997), considera, ainda, que a mudança de orientação do hip hop não é o movimento do estado de pré-mercadoria ao de mercadoria, mas sim a mudança sobre o escopo e a direção do processo de obtenção dos lucros, que saíram das mãos dos empresários negros e hispânicos das comunidades locais e foram para as mãos de grandes empresários brancos de multinacionais.

Hebdige (apud Rose, 1997) identifica essa mudança como o momento de incorporação ou de recuperação da cultura produzida pelos grupos excluídos dos espaços representativos de poder pela cultura dominante e o compreende como o elemento crítico na dinâmica da luta sobre o(s) significado(s) da expressão popular.

De acordo com Hebdige (apud Rose, 1997, p. 210):

*“O processo de recuperação apresenta duas formas características (...) uma de conversão dos signos subculturais (como o vestuário, a música e assim por diante) em objetos de massa, mais a “rotulação” e a redefinição do comportamento desviante por grupos dominantes – tais como a polícia, a mídia e o aparelho judiciário (...)*

*É muito difícil sustentar alguma distinção absoluta entre a exploração comercial, por um lado, e a criatividade e originalidade, por outro”*

Segundo Silva (1998), os estilos musicais veiculados pela indústria cultural não se apresentam como uma via de mão única, nem se impõem sem as devidas reelaborações, negociações e ajustes internos.

Rose (1997) considera que à medida que os elementos do hip hop realizam novas relações com as instituições culturais dominantes, eles são transformados fundamentalmente. Contudo, a autora acredita que o rap continua desafiando o controle corporativo sobre a música, o uso local desta e a sua incorporação como um objeto de significados estáveis e visíveis.

De acordo com Silva (1998, p.22), a maioria dos grupos de rap contam com canais alternativos de produção e distribuição que escapam ao controle corporativo:

*“Grupos excluídos do mercado fonográfico dominante produzem música via gravadoras independentes e veiculam o produto em eventos desenvolvidos nos bairros da periferia, nas posses e nas rádios comunitárias.”*

Segundo, Rose (1997, p. 208):

*“Enquanto a acumulação, o fluxo, a circularidade e as rupturas planejadas existem, entrecruzadas com a vasta gama de formas culturais da diáspora africana, eles não ocuparão o mundo exterior representado pelo capitalismo comercial repressivo”*

Outra polêmica gira em torno das origens do rap. Alguns autores o consideram uma continuação de formas culturais pré-modernas vinculadas à história e à memória oral (contador de histórias), originárias da cultura *Griot* da região oeste do continente africano (Toop apud Weller, 2002).

Nos Estados Unidos, os “*Griots*” utilizavam o canto falado como forma de diversão e resistência. O canto falado e ritmado lhes possibilitava preservar e retomar a memória do grupo, conservando, assim, vínculos/significados comuns. Em sociedades ágrafas é comum a utilização de estratégias mnemônicas para evitar o apagamento das memórias e histórias do grupo, mantendo-o, assim, unido por laços comuns. Há indícios de que o canto falado e ritmado começou a ser praticado no Brasil com a chegada dos negros africanos, os chamados “*ganhadores de pau*”, que trabalhavam nas ruas de Salvador por volta dos séculos XVIII/ XIX e cantavam falando, reclamando da política

escravista e da violência do opressor. O repente nordestino seria uma das variações do canto falado trazido pelos africanos.

Na Jamaica o canto falado era praticado nas rádios e se misturou com o *reggae*, criando uma nova vertente chamada de *ragga maffin'*. Da Jamaica foi levado para Nova York pelo DJ jamaicano *Kool Herc* e difundido nos guetos americanos, em bairros tipicamente negros como o Bronx. O rap foi adquirindo mais discípulos como *Grandmaster Flash* e *Africa Bambaataa*, outro grande pioneiro do hip hop.

Outros autores, como Tricia Rose, acreditam que considerar o rap como uma extensão *direta* das tradições orais, poéticas e de protesto dos afro-americanos, embora crie importantes elos entre o uso que o rap faz da bazófia, relacionando-o a um sermão e, portanto, às tradições orais dos negros, produz diversos efeitos problemáticos. Primeiro, reconstrói a música rap como uma forma poética oral singular que parece ter sido desenvolvida de forma autônoma (fora da cultura hip hop) nos anos 70. Rose (1997), relembra que o rap é um elemento cultural único dentro de um movimento maior que é o hip hop. Segundo, marginaliza a importância do rap como música. Os elementos musicais do rap e o uso da tecnologia são aspectos cruciais no desenvolvimento do rap e no uso da sua forma pelo hip hop, sendo esta uma combinação fundamental para a evolução do movimento como um todo. Por último, a autora afirma que essas considerações tornam invisível o papel crucial da cidade pós-industrial na configuração e na orientação do rap e do hip hop, dificultando, assim, o mapeamento do caminho usado pelo hip hop para revisar e se apropriar das práticas da diáspora africana à partir dos materiais dos centros urbanos pós-industriais. Rose (1997), considera que os temas e estilos no hip hop dividem semelhanças culturais e musicais que contêm expressões antigas e contíguas da diáspora africana; esses temas e

estilos, em sua maioria, foram *revistos e reinterpretados* pela cultura contemporânea por meio de elementos tecnológicos.

De acordo com Weller (2002, p. 3):

*“Mesmo havendo posições diferentes em relação à origem do hip hop, o que se pode afirmar, é que esse movimento poético-musical passou a ser, principalmente através do rap, uma forma de crítica e de protesto que gerou novos espaços nos quais os jovens podem expressar sua criatividade e atuar como sujeitos do discurso”*

No Brasil, desde os anos 70, na periferia das grandes cidades do país, os *bailes black* eram comuns, com muito *soul* e *funk*. O rap deu continuidade a essa trilha.

De acordo com Vianna (apud Pimentel, 1998a), na mesma época em que *Grandmaster Flash* realizava suas primeiras festas para 3 ou 4 mil pessoas em Nova York, no Rio de Janeiro se realizavam os *bailes blacks* para até 15 mil pagantes. A partir dos primeiros *Bailes da Pesada*, como ficaram conhecidos, organizados pelo discotecário Ademir Lemos e o locutor de rádio *Big Boy*, o *Black Power* espalhou-se pelo Brasil, sobretudo por São Paulo, Brasília e Salvador. Os eventos da equipe *Soul Grand Prix* apresentavam a projeção de slides com cenas de filmes sobre os negros americanos, além de fotos de negros famosos, músicos ou esportistas brasileiros ou estrangeiros. A experiência dos *bailes blacks* foi decisiva para o desenvolvimento do hip hop no país. Milton Salles, produtor dos Racionais, organizava *bailes blacks* em São Paulo e costuma declarar que *“O rap é filho do soul”*.

No Brasil, o movimento hip hop iniciou-se a partir da experiência norte-americana, se ressignificando e tomando forma através das experiências locais. Silva (1998) considera que uma das principais características da cultura hip hop é estar profundamente imersa na realidade local. Para ele (1998, p. 10):

*“O rap originalmente produzido no Bronx nova-iorquino ao transformar-se em linguagem internacionalizada, possibilita aos jovens de outros contextos questionar as formas de opressão que os atingem.*

*(...) embora sejam expressões indicativas de processos culturais globais, localizadas nas metrópoles de diferentes países industrializados, as manifestações juvenis adquirem contornos particulares.” (p. 10)*

Ainda segundo Sansone (apud Silva 1998, p.9):

*“Independentemente das fronteiras lingüísticas e geográficas, a música tem sido utilizada como meio capaz de aproximar as experiências juvenis. Assim, gêneros como o rap, o funk, o soul, o rock ou o reggae, deixam de ser expressões apenas “dos outros” e se inscrevem na realidade local” (p. 9)*

Assim como nos Estados Unidos, o break foi a primeira manifestação da cultura hip hop a se desenvolver no Brasil.

Em 1976, Nelson Triunfo, pernambucano que já havia vivido na Bahia e em Ceilândia, Brasília, veio morar com os irmãos em São Paulo onde conheceu as equipes de *soul* que produziam os *bailes blacks*.

Segundo Vianna (apud Pimentel, 1998a), as primeiras manifestações dos *bailes de black music* no Brasil surgiram no início dos anos 70 na cidade do Rio de Janeiro, no extinto clube Astoria que ficava no bairro do Catumbi. Depois, os eventos foram para a Zona Norte (Rocha Miranda, Colégio, Guadalupe) e para a Zona Oeste (Realengo, Bangu), regiões que tinham clubes com capacidade para até 10 mil pessoas, se espalhando, assim, por todo o Rio e pelo resto do país, se concentrando com mais força em cidades como São Paulo e Salvador.

A mídia tornou o movimento conhecido como "*Black Rio*". O crescimento da cultura negra ligada aos *bailes blacks* incomodou aos representantes do poder da ditadura militar que vigorava no país. Paulão, dono da equipe *Black Power*, Nirto e Don Filó, da *Soul Grand Prix*, chegaram a ser detidos pela polícia política da ditadura, o DOPS, que acreditava que por trás da organização dos bailes havia grupos revolucionários de esquerda. Nada disso. Eles mesmos diziam aos jornais: "*É só curtidão, gente querendo se divertir*". Entretanto, se configurava no país uma verdadeira revolução cultural.

Em 1977, Nino Brown formou o grupo *Black Soul Brothers* e no ano seguinte a *Funk e Cia*. Enquanto o *soul* perdia espaço para a discoteca, nos Estados Unidos se espalhava uma dança que valorizava movimentos robotizados. Mais tarde, Nelson Triunfo descobriu que os passos faziam parte do break.

Em 1983, Nelson Triunfo e a *Funk e Cia* dançavam em frente ao Teatro Municipal, provocando a aglomeração de muita gente. Depois, passaram a dançar na esquina da Galeria 24 de Maio com a rua Dom José de Barros, de lá se instalaram definitivamente na Estação São Bento do Metrô.

Na Estação São Bento, influenciado por Nelson Triunfo, Marcelinho, hoje um dos mais famosos bboys brasileiros, começou a ensaiar alguns passos. Em 1984, Marcelinho, que era da *Equipe Furious Break*, conheceu Thaíde, que pertencia à *Equipe Dragon Break*. Juntos formaram a *Back Spin Crew*<sup>15</sup>, juntamente com DJ Hum, que chegou depois. À partir daí, o break começou a se difundir entre os diversos cantos da Grande São Paulo, espalhando-se também pelo interior.

Em Campinas, o break acontecia em rodas abertas em alguns bailes e em diversos locais do centro da cidade. A contínua perseguição policial, sempre presente

---

<sup>15</sup> Back Spin é um giro de costas, um dos principais movimentos do break.

nas rodas de break, acabou por restringi-las restringindo ao Paço Municipal da Prefeitura de Campinas<sup>16</sup>, onde todos os sábados à tarde, os Bboys e Bgirls se reúnem para as rodas de break.

O grafite, outra das expressões do movimento hip hop, também surgiu nos guetos nova-iorquinos no início dos anos 70.

A palavra *grafite* vem do italiano "*graffiti*" que é o plural de "*graffito*". "*Graffito*" significa, em latim e italiano, "*escritas feitas com carvão*". Grafite, do grego "*graphéin*", significa escrever; grafite também é o nome que se dá ao material de carbono que compõe o lápis, de onde se conclui que *graffiti* tem tudo a ver com escrever com carvão. *Graffiti* é um termo tão antigo quanto a velha Roma.

Os antigos romanos tinham o costume de escrever com carvão manifestações de protesto, palavras proféticas, ordens comuns e outras formas de divulgação de leis e acontecimentos públicos nas paredes de suas construções.

Alguns destes *graffitis* ainda podem ser vistos nas catacumbas de Roma e em outros sítios arqueológicos espalhados pela Itália, como é o caso de Pompéia, a cidade que foi sepultada pelas cinzas e lavas do vulcão Vesúvio no ano de 79 d.C. A cidade, seu modo de vida e seus *graffitis* foram preservados e servem de testemunho para comprovar que a arte de protestar e transmitir mensagens através das paredes é um costume bem anterior à nossa sociedade. Muito antes dos romanos, esta mesma forma de expressão já era usada por egípcios, mesopotâmios e gregos, que mesmo não tendo o objetivo de protestar, usavam as paredes de suas residências, templo e prédios públicos para retratar o estilo de vida de sua gente e de sua época. Há ainda as pinturas rupestres que podem ser consideradas uma outra forma de *grafite*.

---

<sup>16</sup> Os Bboys e Bgirls de Campinas conseguiram através do gabinete do vereador Tiãozinho, uma autorização da prefeitura da cidade para ocupar os espaços do Paço Municipal para as rodas de break.

Nos Estados Unidos na década de 70, o grafite ganhou notoriedade através de um jovem de origem grega, Demétrius, que inscrevia suas *tags* (assinatura) em diferentes espaços da cidade, especialmente dentro e fora das estações de metrô.

Segundo Rose (1997, p. 207):

*“No hip hop, as linhas visuais, físicas, musicais e líricas são compreendidas em movimentos interrompidos bruscamente por cortes certos e angulares, que sustentam o movimento através da circulação e fluidez. No grafite, as letras longas, sinuosas, radicais e curvas são quebradas e camufladas por repentinas rupturas no traço. As letras pontiagudas, angulares e fraturadas são escritas em itálico exagerados que sugerem os movimentos de ida e vinda. As letras têm sombreamento duplo e triplo de forma a ilustrar a força da energia que irradia do centro – sugerindo o movimento circular – além disso as palavras manuscritas movem-se horizontalmente”*

Através dos trens, o grafite passou a cortar os diversos espaços da cidade, rompendo a linearidade urbana.

Contudo, em 1987, a companhia do Metropolitano de Nova York, cansada de gastar fortunas com a limpeza dos vagões para apagar os grafites, investiu na compra de vagões de aço, resistentes à tinta spray, desde então o grafite em trens não existe mais, podendo ser vistos apenas em fotos, filmes e documentários ou em vagões abandonados. Quando isto aconteceu, o grafite se transferiu, definitivamente, para os muros e quadras de esporte.

Em 1971, o jornal New York Times publicou uma entrevista com Demétrius e o grafite ganhou notoriedade.

De acordo com Silva (1998), os jovens passaram a grafitar seus próprios nomes e símbolos das *posses* nos espaços públicos e nos locais mais inacessíveis.

Em meados dos anos 70, as *tags* se tornaram mais complexas e elaboradas. Desenhos, figuras, estilos e cores foram sendo inseridos nos grafites.

Durante certo tempo o grafite foi bem tolerado pela lei e pelo público, o que ajudou a nova manifestação a se espalhar pelas cidades americanas. Em busca de mais espaços, os grafiteiros passaram a usar muros de propriedades privadas e não só espaços públicos. Isso, junto à concepção de que qualquer grafite era obra de gangues de bairros que se utilizavam do grafite para delimitar seus espaços de atuação, levou parcelas da população a pressionar políticos, que declararam guerra aos grafiteiros. Certas cidades adotaram um policiamento especial de “*caça aos grafiteiros*” e atualmente, em alguns casos, a posse de um *spray* pode levar seu portador à mesma pena que a lei prevê para a posse de arma de fogo.

De acordo com um dos Gêmeos:

*“Dizem que grafitar é um ato de vandalismo; para mim, vandalismo é fazer usina nuclear, propaganda e poluição”* (Caros Amigos Especial nº 3, 1998, p.31)

O outro acrescenta:

*“A gente pinta parede que é coisa morta.”* (Ibidem)

A pichação é outra questão que gera divergências entre os integrantes do movimento hip hop e entre os grafiteiros em particular. A pichação é todo grafite não autorizado. Na maioria das vezes, a pichação não é tão elaborada quanto os grafites autorizados por ser realizada às pressas devido à sua não autorização.

A pichação é criticada por alguns e adorada por outros. Na realidade, foi a prática da pichação que deu início ao grafite. Muitos grafiteiros não gostam de ser chamados de pichadores, mas a maioria já foi pichador um dia, muitos não deixaram de fazer pichações.

Outra questão que paira no universo do grafite é o *legal* e o *legítimo*, assim, algumas pichações podem ser consideradas *ilegais e legítimas* ao mesmo tempo, tudo depende das intenções que permeiam a pichação. Pichações em prédios públicos e de empresas multinacionais com o objetivo de protestar e de dar vida à cidade são vistas, geralmente, como legítimas apesar de não autorizadas. Pichações em casas e em cima de espaços grafitados, normalmente, não são bem vistas.

O grafite é muito difundido em São Paulo. Os comerciantes acreditam que é melhor ter um grafite em frente à sua loja do que ter uma pichação (geralmente os pichadores respeitam os grafiteiros e não picham em cima de um espaço grafitado). Desta forma, o grafite é percebido apenas como uma solução às pichações e não como arte. Entre os muitos grafiteiros de São Paulo, Vitché, Os Gêmeos, Tatau, Tomada e VGN são os mais conhecidos. É interessante notar que em bairros afastados, na periferia, os grafites são alegres, normalmente com imagens de MCs, DJs, Bboys, Bgirls e dos próprios grafiteiros, enquanto que no centro as imagens são mais agressivas e críticas, denunciando a miséria, a fome, a violência e injustiças. De acordo com alguns grafiteiros, a intenção é agredir os *engravatados* que passam pelo centro da cidade e amenizar o sofrimento daqueles que vivem nas periferias.

Como declaram os Gêmeos:

*“Os engravatados que se sentem os reis da cocada preta atrás do volante têm que ver a miséria, mas quem está cansado de ver a miséria tem que ver o mundo mágico”* (Caros Amigos Especial, nº 3, 1998, p.31)

De acordo com Vitché:

*“A cidade é um cemitério, a gente olha e só vê um monte de tumbas; cada um tem que aprender a sonhar e a buscar dentro de si mesmo a força” (Ibidem)*

No Brasil, o rap surgiu no início dos anos 80 (antes disso, Miéle e Jair Rodrigues esboçaram algo parecido, mas de forma isolada) com a gravação do primeiro disco de Pepeu. Em 1988 foi lançada a coletânea *“Hip Hop – Cultura de Rua”*, da qual faziam parte Thaíde e DJ Hum, pioneiros do rap no Brasil. Em 1989, Racionais MC’s, considerado o maior grupo de rap do país, lançou *“Pânico na Zona Sul”*, que se tornou um grande sucesso e revolucionou as letras dos raps nacionais. Os Racionais MC’s influenciaram praticamente todos os grupos de rap que vieram depois deles. Na mesma época, em Brasília, estavam surgindo os grupos Câmbio Negro e Gog, considerado como um dos melhores letristas de rap da atualidade. Em 1993 os Racionais voltam à cena com seu 3º álbum *“Raio X do Brasil”*, que vendeu estimadamente 400 mil cópias sem contar com o apoio da mídia e com a estrutura de grandes gravadoras.

Silva (1998) considera que as equipes de bailes, como a *Chic Show*, a *Zimbabwe* e a *Black Mad*, tiveram um papel fundamental na produção de uma *cultura black*, produzindo, assim, implicações significativas no desenvolvimento do rap via indústria fonográfica independente. O movimento *“Black Rio”* foi um marco significativo na construção de uma cultura negra no país. Segundo Pimentel (1998a) em meados dos anos 70, havia mais de 50 equipes de *bailes blacks* atuando na cidade do Rio de Janeiro. O documentário *Wattstax*, de Mel Stuart (com Richard Pryor, Isaac Hayes, Jesse Jackson) e o livro *“Uma Alma no Exílio”*, de Eldridge Cleaver” tornam-se referenciais entre os integrantes do movimento *black*, contribuindo para a construção de um orgulho negro.

As rádios comunitárias, os eventos realizados na periferia e a propaganda boca-boca também tiveram um importante papel no crescimento do rap. De acordo com Pimentel (1998b), as rádios comunitárias constituem hoje o principal meio de difusão do rap nacional.

Músicas como “*Fim de Semana no Parque*” e “*Um Homem na Estrada*” tornaram-se referências entre a juventude da periferia brasileira. O surgimento do grupo Pavilhão 9 (hoje com outra formação) com um estilo próximo ao do rap de Los Angeles influenciou muitos grupos de rap de Campinas. Outros grupos como MRN (Movimento e Ritmo Negro), Consciência Humana, Facção Central, D Menos Crime foram surgindo e construindo estilos próprios.

Em Campinas o rap surgiu com a gravação do Mano Tuta (atualmente no grupo DLN – Defensores da Liberdade Negra) e se fortaleceu com o primeiro álbum do grupo Sistema Negro, “*Ponto de Vista*”, lançado em 1993, que tornou conhecida a música “*Mensagem para Otários*”. O segundo álbum, lançado em 1994, chamado “*Bem vindos ao Inferno*”, consagrou definitivamente o grupo com faixas como “*Poder da Rima*”, “*Cada um por si*”, além da faixa que dá o título ao álbum. Em 1996, o grupo campineiro Visão de Rua participou de uma coletânea com a faixa “*Confidências de uma presidiária*”, considerada um dos marcos no movimento hip hop. Visão de Rua consagrou-se definitivamente como o melhor grupo de rap feminino do Brasil com “*Irmã de Cela*” e “*Campinas é o alvo*”. Campinas é o terceiro maior polo de rap do Brasil, atrás de São Paulo e Brasília, respectivamente. Atualmente, na região de Campinas concentram-se cerca de duzentos grupos de rap, a maioria fazendo parte da *posse Rima & Cia*.

*“Eu vou botar fogo no colchão, eu vou buscar refém  
Quero a presença de um juiz aqui tenho direitos também,  
Rebelião na minha mente, sangue e ódio  
Ou cumprem a risca minhas exigências ou prepara a lista dos óbitos  
Numero um, recuperação aos detentos das grades de ferro,  
Numero dois, chega de cadáver, eu quero um breque no cemitério,  
Numero três, eu quero usufruir dos dez direitos humanos,  
Numero quatro, gambé desarmado bem longe dos manos”*  
Facção Central In: *Detenção sem muros*

*“Queremos terra, pão, moradia, educação, vestimenta, justiça, paz e controle comunitário das modernas tecnologias. Quando, ao curso dos eventos humanos, torna-se necessário para um povo dissolver as vias políticas que conectam um povo à outro, e assumir, entre as forças da Terra, os níveis de separação e igualdade às quais as leis da natureza e o Deus da natureza concedem; um respeito decente às opiniões da humanidade determina que os homens devem declarar as causas que impelem-nos à separação. Abraçamos estas verdades, que são auto-evidentes, de que todos os homens são criados iguais; de que eles são agraciados, pelo Criador, com certos direitos inalienáveis; de que entre esses (direitos) estão a vida, a liberdade, e a busca da felicidade. De que, para assegurar estes direitos, governos são instituídos entre os homens, derivando os seus poderes do consentimento dos governados; de que, sempre que qualquer forma de governo tornar-se danosa a estes fins, é direito do povo alterá-lo ou aboli-lo, e instituir um novo governo, lançando a sua fundação nesses princípios, e organizar o seu poder desta forma, na medida em que esses tendam a efetivar a sua segurança e felicidade. A prudência, a bem da verdade, determina que os governos há longo estabelecidos não devem ser mudados devido à causas pequenas e transitórias; e, concomitante, toda a experiência demonstra que a humanidade está mais disposta a sofrer, na medida em que as malezas são sofríveis, ao invés de conclamarem-se à abolição das formas sob as quais estão acostumados. Mas, quando um longo veículo de abusos e usurpação, buscando invariavelmente o mesmo objetivo, evidencia um plano de reduzi-los a um absoluto despotismo, é do seu direito, é do seu dever, derrubar tal governo e providenciar nova armada para a segurança de seu futuro”*

*(Plataforma 10 do Partido Panteras Negras<sup>17</sup> elaborada em março de 1972)*

<sup>17</sup> O Partido dos Panteras foi fundado em 1966 em Oakland, Califórnia, EUA por Huey Newton e Bobby Seale para proteger residentes negros contra a brutalidade policial. De acordo com Andrade (1996), a Organização *Black Panthers* exerceu forte influência entre os jovens negros, indicando-lhes a necessidade da organização grupal, da dedicação aos estudos e do conhecimento das leis jurídicas. Boa parte destes valores foram resgatados pelos membros do Hip Hop, principalmente no Brasil, para combater os abusos de poder exercido pela instituição policial contra os negros.

## *Tambores Falantes<sup>18</sup> ou lugares de significação: a reelaboração da diáspora africana*

*“Somos todos quilombolas nesse imenso Capão Pecado “*

*Z'África Brasil In: Capão Pecado*

*“Faço parte do quilombo comandado por Zumbi”*

*MV Bill In: MVI*

O hip hop inicialmente se construiu como uma possibilidade de diversão para a grande parcela da população negra e hispânica segregada em espaços com alternativas de lazer limitadas.

O surgimento de grupos como *NWA* (Negros com Atitude) e *Public Enemy* (Inimigo Público) trouxe novos contornos ao hip hop.

A busca por formas de organização e mobilização retomou as tensões geradas pelas experiências da diáspora africana.

Kitwana, coordenador da Revista *“Source”* (considerada a bíblia do hip hop) e autor do polêmico livro *“Hip Hop Generation”*, considera que ser negro nos EUA nunca foi igual a ser um branco com a pele mais escura.

Nas palavras de Mano Brown dos Racionais MC's:

*“São Paulo Massacra os + pobres e aqui no extremo sul eu senti na pele o que é ser preto, pobre, filho de mãe solteira negra, que veio da Bahia com doze anos de idade” (apud Ferréz, 1999, p.23)*

Segundo Gusmão e von Simson (1989, p. 223):

---

<sup>18</sup> Esta denominação é um referência aos *tambores falantes* presentes em algumas culturas africanas. O som dos tambores possibilita a comunicação entre comunidades distantes. A imagem dos *tambores falantes* é muito comum nos desenhos animados.

*“Na trama das relações vividas o ser negro busca, continuamente, o resgate de si mesmo e do grupo a que pertence. Elemento ativo da realidade social, sua forma de ser, ainda que “mediatizada” pelo branco, permite construir espaços próprios e específicos. Metclaf diz que “para compreendermos o significado e legado da escravidão, temos que considerar de que maneira os escravos procuraram moldar suas próprias vidas e destinos”*”

De acordo com Rose (1997, p.192), o hip hop articulou várias abordagens compartilhadas pela música e pelo movimento da diáspora africana, retomando assim, a tensão gerada pelas trajetórias de exclusão:

*“Expressão cultural da diáspora africana, o hip hop tem se esforçado para negociar a experiência de marginalização, da oportunidade brutalmente perdida e da opressão nos imperativos culturais da história, da identidade e das comunidades afro-americanas e caribenhas. É da tensão entre as fraturas culturais, produzidas pela opressão da era pós-industrial, e os compromissos coma expressividade da cultura negra que o hip hop foi levado a uma discussão crítica”*

Gilroy (apud Weller, 2002) considera que a cultura hip hop expressa o desejo de rompimento com as fronteiras da identidade nacional e da etnicidade, estabelecendo uma rede de relações importantes na preservação e no desenvolvimento da herança africana. Neste sentido, o hip hop pode ser percebido como um exemplo de reciprocidade e criatividade da diáspora e como uma nova forma de construção da identidade negra.

De acordo com Tella:

*“o rap se transforma num veículo da construção de identidade, tendo consciência da violência praticada contra a população negra em toda a história (...). Através da denúncia da condição social dessa parcela da juventude negra*

*de baixa renda e do preconceito racial de nossa sociedade, o rap rompe com a reprodução do imaginário social baseado na democracia racial e do racismo cordial, mitos de suma importância para a estabilidade da ordem” (Caros Amigos, nº 3, 1998, p.6)*

Segundo Gusmão e von Simson (1989, p.221):

*“Ao buscar os meios de viver o negro cria e preserva espaços dentro do sistema. O capital social básico que permitirá a ele reagir assenta-se em formas culturais coletivas, cristalizadas no processo histórico. É então, como escravo e ex-escravo, marcado pela privação social e material, submetido à natureza das relações econômicas e políticas da sociedade envolvente, que busca organizar-se e o faz construindo sua vida e a interpretação sobre ela”*

Neste sentido, a recuperação das origens negras e dos contínuos processos de sujeição é fundamental para a compreensão de si e de sua inserção/exclusão na sociedade contemporânea.

De acordo com Foucault (apud Souza, 2000, p.131):

*“A ontologia crítica de nós mesmos deve ser considerada não como uma teoria ou uma doutrina, nem mesmo como um corpo permanente de saber que se acumula; é necessário concebê-la como uma atitude, um ethos, uma vida filosófica na qual a crítica do que somos é ao mesmo tempo análise histórica dos limites que nos são impostos e provação conduzindo a uma possível transgressão.”*

Ao reelaborar os elementos da diáspora negra e os incontáveis processos de sujeição e segregação que a grande parte da população moradora da periferia enfrentou/enfrenta, o hip hop constrói estratégias de luta e resistência.

Segundo Gusmão e Simson (1989), a cultura repensada, recriada, tem permitido, em meio aos processos de domínio, submissão e violência, o reconhecimento da presença de um universo negro na realidade brasileira. Apesar de todo intento, a ideologia dominante não conseguiu banir a cor presente nos diversos espaços sócio-culturais do país.

Weller (2002) considera que o hip hop não pode ser pensado apenas como uma expressão da diáspora africana, pois não expressa apenas identidades negras. Em Berlim, o hip hop é uma expressão cultural difundida também entre os estrangeiros brancos.

Retomando o conceito de diáspora:

*“Hamilton (1988) afirma que a diáspora africana constitui-se como um tipo de agrupamento social que se caracteriza por um padrão histórico de relações e experiências sociais peculiares. Envolveria, desta maneira, os processo de circulação de um povo, vivenciando na mobilidade geográfica, induzida ou não, possibilidades contraditórias para o estabelecimento de “raízes”. No tecido social, marcado por relações de dominação e subordinação, tais agrupamentos persistem, resistem e lutam, tanto na terreno da cultura, tanto no terreno político propriamente dito. Assim, “ações criativas dos povos como sujeitos de sua história, isto é, ações mobilizadoras em seu próprio proveito; formas e contextos de luta em mutação; transformações psicoculturais e ideológicas; redes sociais e dinâmicas institucionais”, constituem-se em exemplos de experiência histórica compartilhada”. (Gusmão & Simson, 1989, p.219)*

O conceito de diáspora não é marcado somente pelas raízes negras, mas também é marcado por vivências fora de lugar, *desterritorializadas*, permeadas, desta forma, por experiências de exclusão e de segregação e pela busca de *“raízes”*.

Neste sentido, a cultura hip hop emerge como uma alternativa positiva em meio a fragmentação das antigas instituições de apoio e das intensas transformações urbanas,

possibilitando a reconstrução/reelaboração de identidades *desterritorializadas* excluídas/banidas para os guetos da cidade.

De acordo com Vilela (2001, p.236):

*“Deslocados, refugiados, exilados, errantes significam-se em relação a um espaço sedentário onde, sob uma forma totalitária da racionalidade, são marcados os territórios divisíveis de uma geografia do reconhecimento do mesmo e rejeição do outro”* (p. 236)

Veiga-Neto (2002) afirma que sob a denominação de anormais, a modernidade congrega/ exclui inúmeros e variados grupos: sindrômicos, deficientes, monstros, psicopatas, surdos, cegos, aleijados, rebeldes, pouco inteligentes, estranhos, GLS<sup>19</sup>, “outros”, miseráveis e todos àqueles que não se enquadram exatamente nos padrões estabelecidos pelas contínuas normatizações.

Ao abrigá-los sob a denominação de anormais, a modernidade pode interdita-los e controlá-los. É neste sentido que negros, hispânicos, migrantes e estrangeiros das mais diversas nacionalidades encontram pontos de articulação entre suas trajetórias históricas, sempre marcadas pela exclusão e banimento. Nas palavras de Thaíde:

*“A questão no Brasil é o dinheiro. Aqui, se você tem dinheiro, você pode até ser verde com bolinha azul, tem a cor que quiser. Agora, se você for pobre, é preto... Pouca gente sabe, mas em Palmares e nos outros quilombos sempre houve, além de negros, muitos índios e brancos pobres. Pra lá iam todos que a sociedade considerava escória, o resto que era jogado fora. Assim é a periferia hoje...”* (Pimentel, 1998a, p. 30)

---

<sup>19</sup> A sigla GLS significa *gays, lésbicas e simpatizantes*.

Um trecho da música “*Aqui são teus cães*” do grupo Facção Central (2001) reforça essa realidade:

*“(...) a lavadeira migrante é que sempre chora  
vendo o filho ensangüentado na porta giratória  
(...)”*

De acordo com Marilena Chauí (1999):

*“(...) As divisões sociais são naturalizadas em desigualdades postas como inferioridade natural (no caso das mulheres, dos trabalhadores, negros, índios, imigrantes, migrantes e idosos), e as diferenças, também naturalizadas, tendem a aparecer ora como desvios da norma (no caso das diferenças étnicas e de gênero), ora como perversão ou monstruosidade (no caso dos homossexuais, por exemplo). Essa naturalização, que esvazia a gênese histórica da desigualdade e da diferença, permite a naturalização de todas as formas visíveis e invisíveis de violência, pois estas não são percebidas como tais (...)”*  
(p. 90)

Candau (2002) considera que nossa formação histórica está marcada pela eliminação física do “*outro*” ou por sua escravização, que é outra forma violenta de negação de sua alteridade. Os processos de negação do “*outro*” também ocorrem no plano das representações e no imaginário social.

Segundo esta autora, esses sujeitos históricos que foram massacrados e souberam resistir, continuam afirmando, fortemente, suas identidades, mas, em situação de subordinação, de acentuada exclusão e de relações assimétricas de poder. Em suas palavras:

*"(...) somos conscientes de que o atual contexto internacional, marcado por uma globalização excludente, políticas neoliberais e uma emergente doutrina de segurança global, está reforçando fenômenos socioculturais de verdadeiro apartheid, que assumem diferentes formas e manifestações. No entanto, esta não é uma realidade que afeta igualmente a todos os grupos sociais, culturais, nem a todas as pessoas. São os considerados "diferentes", aqueles que por suas características sociais e/ou étnicas, por serem considerados "portadores de necessidade especiais", por não se adequarem a uma sociedade cada vez mais marcada pela competitividade e pela lógica do mercado e do consumo, os "perdedores", os "descartáveis", que vêm a cada dia negado o seu "direito a ter direitos" (Candau, 2002, p.127)*

Foucault (1999) considera que as guerras foram concebidas, inicial e praticamente durante todo o século XVIII, como guerra das raças.

De acordo com Cohen (2000) os processos discursivos que capturam/classificam o estrangeiro/ estranho como potencialmente ameaçador à espécie, à raça como um todo, expressam um duplo movimento: referendam o "eu" e controlam o "outro", sancionando políticas oficiais de exclusão, extermínio ou assimilação (redução do "outro" ao "mesmo").

Segundo este autor:

*"A África tornou-se desde cedo o outro significativo do Ocidente, como signo de sua diferença ontológica sendo constituído simplesmente pela cor da pele. De acordo com o mito grego do Phaeton, os habitantes da misteriosa e incerta Etiópia eram negros porque tinham sido queimados pela passagem demasiado próxima do sol. O naturalista romano Plínio supunha que a pele não-branca era sintomática de uma completa diferença de temperamento e atribuía a escuridão da África ao clima; o intenso calor dizia ele, tinha queimado a pele dos africanos e malformado seus corpos (...) Essas diferenças foram rapidamente moralizadas através de uma retórica generalizada de desvio. Paulinus de Nola, um rico proprietário de terras, transformado em um dos*

*primeiros homilistas da Igreja, explicou que os etíopes tinham sido queimados pelo pecado e pelo vício e não pelo sol (...) Narrativas de miscigenação surgiam e circulavam para sancionar políticas oficiais de exclusão; a Rainha Elizabeth é famosa por sua ansiedade relativamente aos “mouros negros” e sua suposta ameaça ao “progresso do povo de nossa própria nação” (2000, p. 37)*

Sob o pretexto da *defesa da sociedade*, o outro é expropriado de sua condição de sujeito de direito e é transvestido em monstro/ anormal/ selvagem, sendo percebido como fonte de todo mal e de toda a degeneração da espécie humana. O “*outro*” torna-se, neste sentido, o bode expiatório perfeito para todos os flagelos sociais. É o “*outro*” com seus hábitos estranhos e obscuros que contamina e dissemina o mal. O “*outro*” é o “*outro*” porque é a encarnação de todo mal, e é a encarnação de todo mal porque é o “*outro*”. A exclusão se explica, desta forma, por uma lógica perversa que de uma forma ou de outra captura e demonializa tudo o que é representativo da diferença.

O discurso de Giraldus Cambrensis em sua “*Topography of Ireland*” sobre os irlandeses expressa essa lógica perversa que demonializa e sanciona mecanismos de colonização/ exclusão do “*outro*”:

*“Trata-se, de fato, de uma raça suja, uma raça mergulhada no vício, uma raça mais ignorante que as outras nações dos primeiros princípios da fé... Eles têm costumes muito diferentes dos outros: ao fazer sinais seja com as mãos ou com a cabeça, gesticulam quando querem dizer para você se afastar e balançam a cabeça para trás tantas vezes quanto queiram para se livrar de você. Da mesma forma, nessa nação, os homens passam sua água sentados, as mulheres em pé... Além disso, as mulheres, tal como os homens cavalgam com as pernas separadas, uma perna em cada lado do cavalo” (apud Cohen, 2000, p. 38)*

Os processos discursivos que capturam a diferença transformam um tipo de diferença em outro à medida que as categorias normativas de gênero, de sexualidade, da identidade nacional e da etnia deslizam, de forma conjunta, como os círculos imbricados de um diagrama de Venn, expulsando do centro tudo aquilo que *se torna* o monstro. Este movimento naturaliza a subjugação de um corpo cultural por outro, ao escrever o corpo excluído da personalidade e da agência como sendo, sob todos os aspectos, *diferente*, monstruoso.

Entretanto, este mesmo movimento que demonializa e expropria o “*outro*” das condições para constituir-se como *diferente*, faz crescer possibilidades de fuga, de resistência e de perturbação:

*“Há, entretanto um perigo nessa multiplicação: à medida que a diferença, como uma Hidra, faz crescer duas cabeças onde antes existia apenas uma, agora cortada, as possibilidades de fuga, de resistência e de perturbação levantam-se com mais força”* (Cohen, 2000, p. 39)

A liberdade, a crença na liberdade, é que possibilita ao poder exercer-se sem encontrar resistências; quando a crença na liberdade fracassa, quando “*existir*” se torna uma possibilidade distante ou um discurso que corresponde a representações degradantes vinculando pessoas e grupos a imagens monstruosas, a *insurreição* emerge.

O discurso rapper, muitas vezes, expressa as contradições produzidas pelos processos discursivos de exclusão/ banimento e normatização do “*outro*”.

De acordo com Veiga – Neto (2002), na modernidade o espaço e o tempo estão se comprimindo na mesma medida em que cresce a busca sobre o controle de ambos. Estas novas formas de organização do espaço e do tempo diluem as fronteiras, trazendo para junto de nós o que antes habitava os espaços de exclusão/ banimento:

*“A compressão do espaço, implica a dissolução de fronteiras: cada vez mais, elas mudam de lugar, ou se apagam, ou se pautam por critérios cambiantes, ou se estabelecem segundo combinações complexas em que as variáveis que agora entram em jogo pouco têm a ver com as variáveis tradicionais – como território, nação, língua, etnia e história comum (...). Agora parece ser muito mais efetivo e econômico promover a extinção das fronteiras que possam “impedir o fluxo dos novos e fluidos poderes globais; expulsar da cabeça do inimigo o desejo de formular suas próprias regras, abrindo assim o até então inacessível, defendido e protegido espaço para a operação dos outros ramos” (Bauman, 2001, p.19) (...)*

*(...) “não importa mais onde está quem dá as ordens; a diferença entre o “próximo” e o “distante”, ou entre o espaço selvagem e o civilizado e ordenado, está a ponto de desaparecer” (Idem, p. 18), ou “aquilo que vocês estavam e estão fazendo conosco nós também podemos fazer com vocês, pois não há mais lugares seguros, isolados, estáveis” ou, ainda, “de pouco valem todo esse território e todos esses bens, ante o nosso poder de mobilização”.*

*Não que agora tudo se esteja homogeneizando, mas, sim, que mesmo que o diferente esteja para lá dos limites da fronteira, ele pode estar ao meu lado e ainda – e, agora mais do que nunca – ameaçando-me (...)” (Veiga-Neto, 20002, p. 174 – 6)*

Como selvagem, esses sujeitos retornam para reafirmar sua existência e para nos lembrar que *eles* estão entre nós, habitam a cidade, transitam no mesmo espaço normativo, apesar de os percebemos apenas como seres monstruosos:

*“Grande merda essa blindagem foi só abrir a porta  
Que o monstro da notícia que pra mim era fictício  
Pulo deu coronhada extremamente agressivo”  
(Facção Central In: *Tensão*, cd 2001)*

*“Fora da blindagem é o sonho a segurança  
Quando o portão automático da goma subir  
Prepara a senha do cofre pro ladrão abrir”  
(Facção Central In: *A marcha fúnebre prossegue*, cd 2001)*

*“Não adianta chorar, não adianta gritar*

*a cidade é nossa*

*Ra tá tá tá tá”*

(Facção Central In: *A cidade é nossa*, , cd 2000 )

O discurso rapper se apropria das possibilidades produzidas pela diluição das fronteiras. Através do poder do discurso, da palavra, o rapper captura o “*outro*”. É também através da palavra que o “*outro*” se reconhece nas narrativas rappers. Neste sentido, não há necessidade alguma de exterminá-lo, pois é possível trazê-lo para junto de si através do discurso:

*“inacreditável mas seu filho me imita*

*no meio de vocês ele é o mais esperto*

*xinga e fala gíria, gíria não, dialeto*

*esse não é mais seu, ó [assobio] subiu*

*entrei pelo seu rádio, tomei, cê nem viu*

*mas é isso aquilo, que? Cê num dizia?*

*Seu filho quer ser preto, ahhh que ironia”*

(Racionais MC’s In: *Negro Drama*, cd 2002)

Como habitantes da cidade, o espaço discursivo que nos atravessa também os atravessa, produzindo uma impossibilidade *ontológica*, já que a condição de “*outro*” os exclui de imediato de satisfazer os imperativos normativos impostos pela sociedade. Na busca pela satisfação desses imperativos esses sujeitos podem se deixar capturar pelas redes de poder tecidas pelas estratégias de exclusão. Contudo, ao negar a legitimidade desses imperativos e perceber os jogos de poder que os perpassam os sujeitos podem construir estratégias de resistência e luta:

*“Cê disse que era bom e a favela ouviu*

*wisk red bull tênis nike fuzil*

*admito, seus carro é bonito, é, e eu não sei fazer*

*internet, vídeo cassete, os carro loko  
atraso eu to um pouco, sim to, eu acho  
só que tem que...*  
***Seu jogo é sujo e eu não me encaixo***  
(Racionais MC's In: *Negro Drama*, cd 2002)

Os sujeitos tornam-se monstros ameaçadores somente ao satisfazerem as formações discursivas que os expressam como tais. Neste sentido, a sociedade normativa coloca-se em perigo quando vê satisfeitos os estigmas que ela própria produziu/ produz. Os monstros não existem à priori, são, antes de mais nada, construções produzidas histórica e culturalmente.

Nas palavras de Bauman: *“toda sociedade produz seus estranhos”* :

*“Somos nós, meu senhor, mas não tremas  
Nós quebramos as nossas algemas  
Pra pedir-te as esposas ou mães  
Este é o filho do ancião que mataste  
Este irmão da mulher que manchaste ...  
Oh! Não tremas, senhor, são teus cães”*  
(Castro Alves In: *Bandido Negro*)

*“Boy quando ouvir assalto não precisa chorar  
Apenas são teus cães adestrados para matar  
Ra tá tá, vem escutar  
Aqui são teus cães adestrados pra matar”*  
(Facção Central In: *Aqui são teus cães*, cd 2001)

*“(...) sente o ódio do diabo que você ajudou a criar  
agora, dono do jato, é muito tarde pra chorar”*  
(Facção Central In: *Tensão*, cd 2001)

*“Nasci do inferno me transformando em diabo”*  
(Facção Central In: *Detenção sem muros*, cd 2002)

Em outros discursos, podemos perceber claramente as tensões provocadas pelos ressentimentos causados pela impossibilidade de existir como sujeito de direito frente aos discursos que os capturam e demonializam:

*“(...) eu só existo quando dou tiro na mulher  
ou quando eu apareço sanguinário no noticiário  
arremessando a cabeça de outro presidiário  
e toda vez que o avião do boy traz um fuzil na viagem  
nasce mais um louco selvagem pra te fuzilar na garagem”*  
(Facção Central In: *Aqui são teus cães*, cd 2001)

*“O Brasil só me respeita com um revolver ae”*  
(Facção Central In: *Isso aqui é uma guerra*, cd 2000)

Na mesma medida, é possível perceber que ao se deixar enredar por esses discursos de exclusão, narrando-se e percebendo-se apenas como monstro, selvagem, existir nem que seja como selvagem, os sujeitos atendem às exigências da sociedade normativa que os produziu como monstros e legítima, desta forma, seu próprio extermínio:

*“Te dão ódio, motivo, fuzil,  
para você dar fuga a mil,  
tomando tiro da civil  
A lavadeira migrante é que sempre chora  
vendo o filho sangrando na porta giratória”*  
(Facção Central In: *Aqui são teus cães*, cd 2001)

*“A trilha sonora é tiro a cena é de terror, o ar é triste tem aglomeração  
Sirenes, viaturas, calibres, 12, 38, veja as manchas no chão  
O carro preto e branco define atração,  
17 caio pelo pionner cd na mão, a arma foi Glock  
Fulano sem dó, psico na cabeça, **passaporte pra morte**  
A sigla IML, define seu caminho  
Oitava gaveta na geladeira, um cadáver decomposto”*  
(Facção Central In: *Brincando de marionetes*, cd 2002)

*“mais um irmão  
da periferia  
morto na correria”*  
(Ndee Naldinho In: *O Sequestro*, cd 2001)

*“Vi dezenas de vidas no crime, passando em branco  
**Muito ódio na mente nenhum adianto”***  
(Facção Central In: *Vidas em Branco*, cd 2002)

Ao dar voz as narrativas dos sujeitos que se anunciam como monstros sanguinários, o grupo Facção Central tenta desvelar as tramas de poder que perpassam o universo desses sujeitos e os capturam, transformando-os em *marionetes do sistema brasileiro de corpos*.

Ao se anunciarem apenas como monstros, deixam-se enredar pelos discursos narrativos que legitimam sua exclusão e extermínio. Ao tentarem romper com os poderes que os violentam e excluem através das *táticas de guerrilha*, anulando e exterminando o “*outro*” para afirmar sua existência e buscar espaços de representação e poder, tornam-se, mais uma vez, um instrumento à favor dos mecanismos de *poder* do Estado. Ao mesmo tempo, ao tentar localizar no “*outro*” os mecanismos de sujeição que atuam sobre si, impedindo-os de existir/constituir-se como diferentes, deixam de perceber que esses mecanismos fazem parte de poderes que atuam igualmente sobre si e

sobre o “*outro*” que pretensamente precisam eliminar para sobreviver. Neste sentido, há um movimento das *táticas de guerrilha* que vai desses sujeitos em direção a determinados grupos da sociedade civil e da sociedade civil em direção a determinados grupos estigmatizados e excluídos dos espaços representativos de poder. Assim, enquanto esses grupos travam confrontos entre si, o Estado isenta-se do conflito direto e sanciona/legitima novos mecanismos de controle e poder sobre a população como um todo.

Esses sujeitos encontram-se frente a um paradoxo: se deixam-se enredar pelos discursos que supostamente possibilitam sua existência, sancionam os mecanismos de exclusão, extermínio e genocídio, em contrapartida, ao negarem as formações discursivas que os capturam como selvagens, produzem espaços de luta contra os mecanismos de controle que atuam sobre si:

*“Aí mano aposente seu calibre, dispense a farinha, desfaça a quadrilha, o nosso sangue o cadáver embaixo do jornal, o moleque fumando craque, é o que o sistema brasileiro de corpos quer, pobre se matando, pobre trocando tiro entre si, pobre morrendo na mão da policia, pobre no cemitério, seu trampo e seu estudo brecam o cano do PM, mano informado, digno se valorizando é embaçado mano, o Brasil treme Eduardo, Dum Dum, Erick 12, Facção Central, 1998, Brincando de Marionetes”*

(Facção Central In: *Brincando de Marionetes*, cd 2002)

Neste sentido, a resistência e a produção de estratégias de luta emergem como a contraparte do poder. Nas palavras de Bosi (1987):

*“(...) a resistência pressupõe a diferença: história interna específica, ritmo próprio, modo peculiar de existir no tempo histórico e no tempo subjetivo. O*

*seu fundamento é o retorno da situação e atos que a memória grupal reforça atribuindo-lhes valor e, desta forma, criando outras raízes” (apud Gusmão & Simson, 1989, p. 238)*

De acordo com Batalla (1988), o enfrentamento entre os inúmeros grupos sociais produz estratégias diversas segundo as condições de subordinação a que estão submetidos. Os grupos criam e recriam continuamente sua cultura, ajustando-se às pressões de mudança; reforçam seus âmbitos próprios e privados; tornam seus elementos culturais alheios para pô-los a seu serviço; reiteram os atos coletivos que são uma maneira de expressar e renovar uma identidade própria; calam ou se rebelam segundo uma estratégia afinada por séculos de resistência.

Segundo Foucault (apud Souza, 2001) trata-se de obter elementos pertinentes para revelar o contexto no qual se produz o esforço que conduz à conquista da identidade, quando este esforço é realizado por indivíduos que não têm outra reivindicação para existir, senão a que constitui a afirmação de sua diferença. As confrontações que podemos perceber decorrem desses esforços de subjetivação que o “*outro*” realiza em busca do reconhecimento e de condições de existir/ resistir como diferente.

*“Poesia, minha tia, ilumine as certezas dos homens e os tons de minhas palavras. É que arrisco a prosa mesmo com balas atravessando os fonemas. É o verbo, aquele que é maior que o seu tamanho, que diz, faz e acontece. Aqui ele cambaleia baleado. Dito por bocas sem dentes e olhares cariados, nos conchavos dos becos, nas decisões de morte. A areia move-se nos fundos dos mares. A ausência de sol escurece mesmo as matas. O líquido- morango do sorvete mela as mãos. A palavra nasce no pensamento, desprende-se dos lábios adquirindo alma nos ouvidos, e às vezes essa magia sonora não salta à boca porque é engolida à seco. Massacrada no estômago com arroz e feijão a quase palavra é defecada ao invés de falada.*

*Falha a fala. Fala a bala.”*

Paulo Lins In: *Cidade de Deus*

*“a boca só se cala quando o tiro acerta  
quando o tiro acerta”*

Facção Central In: *A minha voz está no ar*

## *Marginais Menestreis: poetas do holocausto*<sup>20</sup>

*“O que é o que é??*

*Clara e salgada, cabe em um olho e pesa uma tonelada...tem sabor de mar,  
pode ser discreta, inquilina da dor, morada predileta...na calada ela vem, refém da  
vingança, irmã do desespero, rival da esperança... Pode ser causada por vermes e  
mundanas...e o espinho da flor, cruel que vc  
ama, amante do drama, vem pra minha cama, por querer, sem me perguntar  
me fez sofrer...e eu que me julguei forte...e eu que me senti...serei um fraco, quando  
outras delas vir..se o barato é louco e o processo é lento...no momento...deixa eu  
caminhar contra o vento...o que adianta eu ser durão e o coração ser vulnerável...o  
vento naum, eie é suave, mas  
é frio e implacável....(é quente) borrou a letra triste do poeta (só) .....correu no  
rosto pardo do profeta...verme sai da reta...a lágrima de um homem vai cair...esse é o  
seu B.O. pra eternidade...diz que homem naum chora...ta bom, falou...não vai pra  
grupo irmão ai ..... Jesus chorou !”*

Racionais MC's In: *Jesus Chorou*

De acordo com Marilena Chauí (2000), o Brasil ocupa o terceiro<sup>21</sup> lugar mundial em índice de desemprego, gasta por volta de 90 bilhões de reais por ano em instrumentos de segurança privada e pública e ocupa o segundo lugar mundial nos índices de concentração de renda e de má distribuição de riqueza. Em contrapartida, ocupa o oitavo lugar mundial em termos do Produto Interno Bruto.

A desigualdade na distribuição de renda – 2% possuem 98% da renda nacional, enquanto 98% possuem 2% dessa renda – apesar de flagrante, não é percebida como forma dissimulada de “apartheid” social ou como socialmente inaceitável, mas é considerada natural e normal, ao mesmo tempo, o *povo*, considerado *ordeiro e pacífico*, dispende anualmente fortunas em instrumentos de proteção contra os excluídos da riqueza social.

---

<sup>20</sup> O título desse capítulo é uma alusão à música “Marginal Menestrel” do álbum “Declaração de Guerra” de MV Bill.. O termo “holocausto” é uma referência ao álbum “Holocausto Urbano” grupo Racionais MC’s

<sup>21</sup> Dados recentes (2002) apontam o Brasil como o segundo lugar mundial em índice de desemprego.

Os discursos rappers narram as inúmeras identidades que permeiam a realidade decorrente dos contínuos processos de *exclusão*, “*apartheid*”, *racismo*, *violência e desigualdade social*. Esses discursos nos aproximam da realidade concreta das diversas faces da violência e questionam práticas segregacionistas e discriminatórias naturalizadas como processos inerentes a determinados grupos/ meios sociais.

De acordo com Paulo Sérgio Pinheiro (2002), do Núcleo de Estudos da Violência da USP, no Brasil, a prisão e a detenção ilegais, apesar de todas as restrições claramente definidas pela Constituição de 1988, continuam banalizadas em seu emprego contra a maioria da *população trabalhadora, pobre e não branca*.

Pinheiro considera que a violência no Brasil está caracterizada pela sua natureza endêmica, implantada em um contexto de largas desigualdades econômicas, de relações sociais profundamente assimétricas e de acentuada discrepância entre os diversos grupos raciais.

De acordo com Marilena Chauí (2000, p.92-3):

*“A desigualdade salarial entre homens e mulheres, entre brancos e negros, a existência de milhões de crianças sem infância – conforme definição de José de Souza Martins – e a exploração do trabalho dos idosos são consideradas normais. A existência dos sem-terra, dos sem-teto, dos milhões de desempregados é vista como tendência natural dos pobres à vadiagem, à mendicância e à criminalidade. Os acidentes de trabalho são imputados à incompetência e à ignorância dos trabalhadores. As mulheres que trabalham fora, se não forem professoras, enfermeiras ou assistentes sociais, são consideradas prostitutas, degeneradas, perversas e criminosas, embora, infelizmente, indispensáveis para conservar a santidade da família”*

Pinheiro (2002) considera que os processos/mecanismos de violência são entendidos, inúmeras vezes, apenas como a violência direta que corresponde, em última

instância, ao uso da força física para atingir (ou responder) ações de outros seres humanos.

A violência estrutural, por outro lado, é o resultado de estruturas sociais que afetam os indivíduos indiretamente - a distribuição de renda, a fome, o desemprego, a discriminação racial. Os efeitos letais da violência estrutural (por exemplo, a mortalidade infantil) operam mais continuamente do que esporadicamente, como os homicídios, suicídios, execuções, guerras ou outras formas de violência aberta; a violência estrutural opera mais ou menos independentemente de atos individuais e de indivíduos ou grupos (políticos, partidos políticos, governantes) cujas decisões, não obstante, podem ter decisões letais para largos setores da população; enfim a violência estrutural normalmente é invisível porque ela pode aparecer através da mediação de outras causas violentas ou naturais.

De acordo com Marilena Chauí:

*“(...) as desigualdades econômicas, sociais e culturais, as exclusões econômicas, políticas e sociais, o autoritarismo que regula todas as relações sociais, a corrupção como forma de funcionamento das instituições, o racismo, o sexismo, as intolerâncias religiosas, sexuais e políticas não são consideradas formas de violência, isto é, a sociedade brasileira não é percebida como estruturalmente violenta e por isso [a violência] aparece como um fato esporádico superável” (apud Ximenes, 2001, p. 44)*

De acordo com Adorno e Izumino (2002), a violência no Brasil revela facetas ambíguas e contraditórias.

Por um lado, constitui expressão de uma cultura autoritária cujas raízes se reportam à tradição e ao passado colonial. Sob essa perspectiva, ainda que se possa

dizer que a violência esteja igualmente presente em outras sociedades de modo tão agudo e dramático, na sociedade brasileira ela se manifesta como uma espécie de linguagem da vida social que cumpre perversamente a função de integrar as distintas hierarquias e eixos de poder.

Por outro lado, essa mesma cultura autoritária convive com uma cultura política democrática, no interior da qual a violência é condenada em nome de uma racionalidade jurídico-política e de uma ética que reclamam respeito às liberdades e aos direitos civis e pretendem a consolidação do Estado de Direito.

Adorno e Izumino (2002) consideram que no curso do processo de transição e consolidação democráticas, recrudesceram as oportunidades de solução violenta dos conflitos sociais e de tensões nas relações intersubjetivas. A violência adquiriu estatuto de questão pública. Denúncias de abusos cometidos contra populações desprovidas de proteção legal multiplicaram-se. Inúmeras situações e acontecimentos acumularam-se no tempo, como maus tratos e torturas impingidos a suspeitos, presos nas delegacias e distritos policiais, bem como no sistema penitenciário; assassinatos e ameaças a trabalhadores e suas lideranças no campo; homicídios deliberados de crianças e de adolescentes; violências de toda ordem cometidas contra mulheres e crianças, sobretudo no espaço doméstico; linchamentos e justiçamentos privados; extermínio de minorias étnicas. O período experimentou um acentuado crescimento da criminalidade violenta, em termos nunca vistos.

Persistiram as graves violações de direitos humanos praticadas por agentes do Estado na implementação do controle social. As mortes praticadas pela Polícia Militar, em geral sob a rubrica de “*estrito cumprimento do dever*” ou “*resistência à voz de prisão*” mantiveram-se ao longo dos anos 80 como estratégia institucional “*normal*” de

contenção da criminalidade. Contra a espiral crescente de violência policial, muito pouco fizeram os governos estaduais recém saídos do regime autoritário.

Antonio Cândido (apud Pinheiro, 2002) considera que talvez a ameaça da violência e do crime afinal consiga gerar na sociedade brasileira aquele instante de consciência capaz de desencadear as reformas sociais que mais de um século de revolta popular e protesto operário não conseguiu realizar no Brasil.

De acordo com Adorno e Izumino (2002), os governos não enfrentaram decisivamente a flagrante impunidade nestes crimes, certamente porque buscaram evitar confrontos acirrados entre autoridades civis e militares tanto quanto procuram evitar desgastes políticos frente a uma opinião pública nada tolerante e tampouco favorável à implementação de uma política de respeito aos direitos humanos, opinião essa inclinada a uma contenção rigorosa e mesmo violenta da ordem pública diante do crescimento dos crimes.

De acordo com Foucault (1999), as crises e contradições enfrentadas pelas instituições disciplinares e de controle social expressam a emergência de uma nova forma de organização e controle social que se estrutura além dos poderes disciplinares que se exercem sobre os corpos individuais.

Segundo Foucault, essa nova técnica de poder não suprime a técnica disciplinar simplesmente porque é de outro nível, está em outra escala, tem outra superfície de suporte e é auxiliada por instrumentos totalmente diferentes. São técnicas que não se anulam, antes, se complementam.

Essa nova técnica de poder não disciplinar se aplica – diferentemente da disciplina, que se dirige ao corpo – à vida dos homens, ou ainda, ela não se dirige ao homem-corpo, mas ao homem vivo, ao homem ser vivo; no limite, ao homem-espécie:

*“(...) a disciplina tenta reger a multiplicidade dos homens na medida em que essa multiplicidade pode e deve redundar em corpos individuais que devem ser vigiados, treinados, utilizados, eventualmente, punidos. E, depois, a nova tecnologia que se instala se dirige à multiplicidade dos homens, não na medida em que eles se resumem em corpos, mas na medida em que ele forma, ao contrário, uma massa global, afetada por processos de conjunto que são próprios da vida, que são processos como o nascimento, a morte, a produção, a doença. Logo, depois de uma primeira tomada de poder sobre o corpo que fez consoante o modo da individualização, temos uma Segunda tomada de poder que, por sua vez, não é individualizante mas que é massificante, se vocês quiserem, que se faz em direção não do homem-corpo, mas do homem-espécie”*  
(Foucault, 1999, p.289)

À essa nova forma de controle, Foucault (ibidem) denominou biopoder.

De acordo com Foucault, os primeiros alvos do controle dessa biopolítica são os processos como a proporção de nascimentos e de óbitos, a taxa de reprodução, a fecundidade de uma população, enfim, tudo que diz respeito a população como um todo.

Em sua essência, o alvo do controle do biopoder é a doença como fenômeno da população: não mais como a morte que se abate sobre a vida, mas como a morte permanente, que se introduz sorrateiramente na vida, corroendo-a perpetuamente, diminuindo-a, enfraquecendo-a. É neste sentido, que a biopolítica vai introduzir mecanismos e estratégias para a preservação da humanidade como espécie, devastando tudo o que possa ser considerado danoso/ degenerador da raça. Assim, a biopolítica se estrutura através de uma lógica semelhante ao eugenismo que legitimou o genocídio do povo judeu.

De acordo com Foucault (1999), a emergência do biopoder inseriu o racismo nos mecanismos do Estado. O funcionamento moderno do Estado, passa, de uma forma ou de outra, pelo racismo. Para ele, o racismo é o mecanismo pelo qual o Estado justifica seu direito de matar, numa sociedade biopolítica, fundada na afirmação da vida.

O direito de matar é justificado como uma afirmação da vida, uma vez que a eliminação do diferente, do menos dotado, do menos capaz, implicaria a purificação da raça, o melhoramento da população como um todo. A cada morte, o conjunto resultante seria melhor que o anterior. O racismo de Estado é, pois, a feição moderna do evolucionismo e do darwinismo social predominantes no século XIX. Por meio do racismo, o Estado introduz um corte que determina e justifica o que/ quem deve viver e o que/ quem deve morrer, renunciando assim o poder do Estado em “fazer viver” e “deixar morrer”.

O racismo de Estado também produz uma lógica de guerrilha perversa:

*“se você quiser viver é preciso massacrar seus inimigos” ou “quanto mais as espécies inferiores tenderem a desaparecer, quanto mais os indivíduos anormais forem eliminados, menos degenerados haverá em relação à espécie, mais eu – não enquanto indivíduo mas enquanto espécie – viverei, mais forte serei, mais vigoroso serei, mais poderei proliferar” (Foucault, 1999, p. 305)*

Neste sentido, a morte do outro não é simplesmente a segurança da vida individual; a morte do outro representa a morte da raça ruim, da raça inferior, degenerada, anormal, o que, segundo essa lógica cruel, vai deixar a vida em geral mais sadia, mais sadia e mais pura.

Um dos indicativos desse racismo de Estado se expressa através dos dados relativos aos homicídios de jovens moradores das grandes periferias urbanas.

Segundo Pinheiro (2002), o homicídio já é a principal causa de morte externa entre os adolescentes e os jovens. A taxa de mortalidade por homicídios aumentou 84% na população total entre 1980 e 1994. Depois de 1991, a taxa de homicídios ultrapassou a de acidentes de trânsito, considerando-se a população total.

Entretanto, as mortes violentas<sup>22</sup>, de acordo com Pinheiro, não atingem todos os jovens da mesma forma.

O local de residência dos jovens revela dados alarmantes em relação aos riscos de morrer assassinado, desvelando uma das faces mais cruéis do racismo de Estado.

Os distritos administrativos da cidade de São Paulo que apresentaram em 1995 maiores coeficientes de mortalidade por homicídio (sempre por 100.000 adolescentes): Jardim Ângela (108), Cachoeirinha (88), Capão Redondo, Grajaú e Jaguaré (84), Jardim São Luiz (70), Vila Curuca e Sacomã (66), Jardim Helena (62), Brasilândia (62) e Santo Amaro(60), justamente aqueles que estão entre os que apresentam as maiores carências sócio-econômicas. No mesmo ano, não houve assassinatos de adolescentes em distritos com melhor situação sócio-econômica, como Consolação, Liberdade, Santa Cecília e Vila Leopoldina.

De acordo com Pinheiro (2002), se compararmos, por exemplo o distrito de Jardim Ângela, com uma “nota” extremamente baixa<sup>23</sup> (2,2) e a mais alta taxa de homicídios, (111,52/100.000), com o Jardim Paulista, com nota alta (8,44) e baixa taxa de homicídios, (13,04/100.000), poderemos concluir que um morador do Jardim Ângela tem 9 vezes mais risco de morrer assassinado do que um morador de Jardim Paulista.

São exatamente nessas regiões massacradas pela violência direta e estrutural, palco do “*deixar morrer*” e das “*estratégias de guerrilha*” que o movimento hip hop surge com mais força.

---

<sup>22</sup> Refiro-me à violência direta ou epidêmica, sem esquecer que a violência estrutural é, inúmeras vezes, mais eficaz para promover a morte, deixar morrer a população perigosa e ameaçadora à raça como um todo.

<sup>23</sup> Referente às condições sociais.

Pinheiro (2002), considera que a associação direta entre pobreza e criminalidade se constitui, na realidade, como mais uma estratégia racista que sanciona políticas de extermínio e de desrespeito aos direitos dessas populações.

As narrativas rappers surgem em meio a essas inúmeras experiências de dor, sofrimento, violência, exclusão e racismo vividas pela população das grandes periferias urbanas.

Considerado por muitos como o grito da periferia, o rap transforma em acontecimento e testemunho as estratégias de poder que resultam no “*holocausto urbano*” vivido pelas periferias brasileiras. Colocam a mostra o que escapa ao poder de Estado: as faces concretas e perversas da morte, as estratégias e instrumentos do poder que resultam em verdadeiro genocídio:

*“São apenas peças de um jogo*

*Onde matar ladrão é mais o fácil, é o aceitável*

*Aqui se joga na cadeia, não é pra se regenerar, é pra ver detento se matar*

*Se joga crack na favela, e se espera o resultado*

*Abra cadabra, **chove finado**”*

(Facção Central In: *Brincando de marionetes*, cd 2002)

*“Você não é você você é simplesmente isso*

*É sujo! É podre! É lixo!”*

*Tem mais tem mais*

*Muito mais pra ouvir*

*Muita coisa louca pra sua cabeça oca*

*Que por **omissão** merece a força*

***O nosso bate-boca é mesmo inevitável***

*É “assassinos sociais”*

***Assassinato sem morte mostram a imundice dos seus atos”***

(Gog In: *Prepare-se*, cd 2001)

*“É míssil teleguiado, controle remoto,  
Marionete do sistema brasileiro de corpos  
Sei que os porcos batem palmas pro meu caixão  
Que deliram no cemitério, na detenção  
No nosso sangue escorrendo no chão”*  
(Facção Central In: *Brincando de marionetes*, cd 2002)

O discurso rapper rompe com as *táticas de guerrilha*, ao desvelar e questionar sua face perversa, ou seja, ao exterminar o outro para pretensamente poder existir/sobreviver, os sujeitos que tentam escapar aos poderes normativos legitimam e engendram novos mecanismos de controle, extermínio e exclusão.

Ao invés das *táticas de guerrilha* que disseminam a morte do “outro” e legitimam a morte de si, as narrativas rappers contestam os mecanismos de sujeição através do poder da palavra. Assim, ao invés de aparecer “*sanguinário arremessando a cabeça de um presidiário*<sup>24</sup>”, o rapper aparece como o “*demônio rimador*<sup>25</sup>”, este sim, efetivamente ameaçador ao biopoder, pois tem a intenção de revelar os mecanismos de controle que legitimam e promovem o extermínio e o genocídio.

O “*demônio rimador*” age através do poder da palavra, trazendo para os espaços representativos de poder lugares discursivos silenciados e banidos. Neste sentido, estes discursos cortam os espaços da cidade revelando a face perversa dos mecanismos de controle e poder do Estado que disseminando o *ódio* e o *racismo* entre os diversos grupos sociais promove o “*deixar morrer*” e (im)possibilita o reconhecimento da humanidade de cada um de nós através do “outro”.

Nas palavras de MV Bill e Charlie Brown Jr.:

---

<sup>24</sup> Referência à música “*Aqui são teus cães*” do álbum “*A marcha fúnebre prossegue*” do grupo Facção Central

*“Quando o ódio dominar não vai sobrar ninguém*

*o mal que você faz reflete em mim também*

*Respeito é para quem tem”*

MV Bill e Charlie Brown Jr. In: *Cidadão Comum Refém*, 2002

O *racismo* e as *táticas de guerrilha* promovidas pelos mecanismos de controle do Estado produzem uma contradição que pode impossibilitar sua própria ação, pois “quando o ódio dominar não vai sobrar ninguém”, ou seja, os representantes do poder do Estado também podem ser as vítimas do *ódio* e do *racismo* que engendram seus poderes. Neste sentido, mesmo os representantes do poder não podem escapar à perversidade do *racismo de Estado* e das *táticas de guerrilha*. Quando o ódio indistinto torna-se o principal mecanismo de controle sobre o “outro”, qualquer um pode morrer, a morte, neste sentido, escapa ao biopoder. Enquanto esses mecanismos orientarem as relações entre os diversos grupos sociais não haverá lugares seguros para ninguém.

Foucault (1999) considera que a manifestação do biopoder aparece concretamente na desqualificação da morte. Segundo este autor, a grande ritualização pública da morte desapareceu, foi se apagando desde o fim do século XVIII até agora. O que antes conferia brilho à morte, o poder soberano do “fazer morrer” e “deixar viver”, agora se deslocou para o biopoder do Estado do “fazer viver” e “deixar morrer”. A morte como entidade concreta escapa ao biopoder, o biopoder só pode controlá-la de modo geral, estatístico. Neste sentido, o biopoder só pode dispor sobre a *mortalidade* e não sobre a morte. Assim, esse poder não a conhece e por isso a deixa de lado.

Retomando os rituais da morte como entidade concreta e não abstrata, o rap resgata uma a uma as identidades individuais expressas/transformadas apenas em

---

<sup>25</sup> Referência à música “Sei que os porcos querem meu caixão” do álbum “A marcha fúnebre prossegue” do grupo Fação Central.

estatísticas pelo biopoder, reafirmando que a morte escapa ao poder do Estado, mas deixa suas contradições e marcas na população destinada a morrer:

*“o nosso som é mostrar a verdade, se eu posso falar do cadáver eu não vou falar apenas que talvez morreu alguém, eu vou falar que tinha um tiro na cabeça, um tiro no peito, saiu sangue, tinha um mosquito em cima”*  
(Facção Central, entrevista concedida ao site real hip hop)

*“Não somos só notícia, número de estatística  
Chora, plaboy, com o sangue da periferia  
Não somos só notícia, número de estatística  
Campanha na Paulista na hora da chacina”*  
(Facção Central In: *O show começa agora*, cd 2001)

*“Mais um  
Nascido e criado na zona sul (na zona sul)  
Rejeitado na favela já foi mais um  
Na periferia só mais um  
Rapaz comum*

*“saíam da mira dos tiros”  
“mais uma bala dum dum”  
“mais um rapaz comum”  
“vira estatística na Zona Sul”*  
(Conexão do Morro In: *Super Billy*)

É resgatando essas inúmeras identidades e subjetividades esfaceladas pelas transformações urbanas e pelos processos de controle que as narrativas rappers constroem uma identidade (im)possível. Identidade que não anula as inúmeras memórias que permeiam o espaço da periferia; antes, se produz através de cada uma dessas memórias que ligam seus pares através das experiências de dor e (im)possibilidade:

*"A boca só se cala quando o tiro acerta  
Eu sou o sangue o defunto no chão da favela  
A oração da tia sem comida  
O mendigo com a perna cheia de ferida  
Eu rimo o ladrão que mata o playboy  
O viciado que toma tiro do gambé do GOI  
O detento que corta o pescoço do refém  
O alcoólatra no bar bebendo 51 também  
Canto o história do traficante  
Do ladrão no banco bebendo seu sangue  
Do moleque com a testa no muro da Febem  
Do nordestino tomando sopa na Cetem  
Canto o corpo que bóia é decomposto no rio  
A 12 que entra na mansão a mil  
Cadê o dinheiro tio  
Não tem então bum vai pra puta que o pariu  
O meu assunto é favela farinha detenção  
Sou locutor do inferno até a morte Facção  
É uma gota de sangue em cada depoimento  
Infelizmente é rap violento  
Eduardo Dum Dum Erick 12 lamento  
Versos sangrentos  
Pode ligar pode ameaçar  
Enquanto a tampa do caixão não fechar  
Minha voz ta no ar"  
(Facção Central In: *A minha voz está no ar* , cd 2000)*

Finalmente, anunciando uma identidade coletiva que perpassa e transita por todos os corpos da periferia. Identidade colada até a alma, até a morte e por isso extremamente ameaçadora:

*"Eu sou periferia em cada célula do corpo  
por isso uma pá de porco tá me querendo morto"  
(Facção Central In: *Sei que os porcos querem meu caixão*, cd 2001)*

Se o poder se exerce mais facilmente por meio da crença na liberdade, quando toda e qualquer liberdade parece improvável e distante, quando a vida não encontra meios possíveis para viver, a resistência e a luta são as únicas saídas:

*“(…) toda a experiência demonstra que a humanidade está mais disposta a sofrer, na medida em que as malezas são sofríveis, ao invés de conclamarem-se à abolição das formas sob as quais estão acostumados. Mas, quando um longo veículo de abusos e usurpação, buscando invariavelmente o mesmo objetivo, evidencia um plano de reduzi-los a um absoluto despotismo, é do seu direito, é do seu dever, derrubar tal governo e providenciar nova armada para a segurança de seu futuro”*

(Plataforma 10 do Partido dos Panteras Negras, março de 1972)

*“Eu estou vestido com as roupas  
E as armas de Jorge  
Para que meus inimigos tenham pés  
E não me alcancem  
Para que meus inimigos tenham mãos  
E não me toquem  
Para que meus inimigos tenham olhos  
E não me vejam  
E nem mesmo um pensamento  
Eles possam ter para me fazerem mal*

*Armas de fogo  
Meu corpo não alcançarão  
Facas e espadas se quebrem  
Sem o meu corpo tocar  
Cordas e correntes arrebentem  
Sem o meu corpo amarrar*

*Pois eu estou vestido  
Com as roupas e as armas de Jorge”*  
Racionais MC's In: *Jorge da Capadócia*

*“Nós queremos liberdade. Queremos poder para determinar os destinos das nossas comunidades negras e oprimidas. Acreditamos que o povo negro e oprimido não será livre até que sejamos capazes de determinar os nossos destinos em nossas próprias comunidades por nós mesmos, controlando plenamente todas as instituições que existirem em nossas comunidades”*  
(Plataforma 1 do Partido dos Panteras Negras, março de 1972)

## *Limites e Contradições*

*“o rap é compromisso, não é viagem  
se pa fica esquisito, aqui Sabotage  
Favela do Canão, ali da Zona Sul  
sei, Brooklin”  
Sabotage In: Rap é compromisso*

O crescimento do movimento hip hop no Brasil e no mundo engendra contradições que podem destituí-lo de seu caráter contestador e de ruptura.

De acordo com Silva (1998), a cultura é um campo de disputas no qual observam-se não só acordos parciais e consensos, mas também rupturas e conflitos.

É nesse campo de disputas e enfrentamentos que o movimento hip hop se inscreve.

A permeabilidade e a diluição das fronteiras que separam os grupos e culturas pode ser perversa para o movimento hip hop.

Transitando no espaço normativo cortado por inúmeras redes de poder e de controle sob o “*diferente*”, o “*desconhecido*”, os discursos rappers podem ser capturados e expropriados de sua natureza ameaçadora à sociedade normativa.

Nas palavras de Beck:

*“(…) desse conhecimento que era desconhecido, desse enquadramento/inclusão disciplinar do que estava de fora, para lá da fronteira, não resulta propriamente uma absorção rumo à indiferenciação, mas resultam, sim, ou novas fronteiras e uma nova categoria para abrigar a novidade, ou um novo caso dentro de uma categoria já existente, mas que jamais é aquela que promoveu a inclusão. O que acontece é, no máximo, uma inclusão excludente, cujo objetivo maior é aumentar o controle sobre o outro e, simetricamente, diminuir o risco que ele representa ou que pensamos que ele representa – o que*

*dá no mesmo, uma vez que o risco é sempre uma presunção”* (apud Veiga-Neto, 2002, p.165)

A *assimilação* desses discursos sob a forma de inclusão torna ainda mais perversa essas práticas de apagamento e anulação do “*outro*”, visto que o controle é exercido sob a máscara da liberdade e da inclusão, restringindo, assim, as estratégias de resistência.

A recusa de grupos como Racionais MC's<sup>26</sup>, Fação Central e Consciência Humana, entre outros, em estabelecer relações com as grandes indústrias fonográficas e a grande mídia sempre gera inúmeras polêmicas.

Neste sentido, apesar de não poder controlar as formas de apropriação de suas produções musicais, o silêncio desses grupos dificulta seu enquadramento pelos poderes normativos; não se revelar, não se deixar conhecer, agir às margens e se infiltrar pelas brechas permite escapar às tramas de poder.

As instituições educativas, formais ou não, também acabam capturando e enquadrando a cultura hip hop.

No contexto dessas instituições é cada vez mais comum a apropriação de aspectos específicos da cultura hip hop como um meio, um *instrumento*, para fins exteriores à si mesma, sendo, neste sentido, didatizada, fragmentada e expropriada de seu contexto, capturada mais uma vez pelas teias normativas de poder.

Os espaços das *posses* organizadas pelos membros do movimento hip hop também são permeados por inúmeras redes de poder.

De acordo com Pimentel (1998a), em 1989 as *posses* começaram a se proliferar dando um novo caráter ao movimento hip hop:

---

<sup>26</sup> O grupo Racionais MC's foi um dos primeiros a se posicionar alheio à grandes gravadoras e a grande mídia.

"A primeira posse foi a Sindicato Negro, fundada em 1989 pelos integrantes do movimento que freqüentavam a Praça Roosevelt no centro de São Paulo. Nessa época, (...) na estação São Bento do metrô ficavam os breakers, normalmente em finais de semana, e na Praça Roosevelt permaneciam os rappers." (Andrade apud Pimentel, 1998a, p.23)

A partir daí, inúmeras posses se organizaram: a *Posse Força Ativa*, na Zona Norte, com 52 grupos de rap e outras como a *Conceitos de Rua*, a *Aliança Negra*, a *Símbolo Negro*, a *Mente Zulu*, *Movimento Hip-Hop de Diadema*, a *Posse Hausa* e a *Negroatividades*. Na cidade de Campinas, a *Posse Rima & Cia* reúne cerca de duzentos grupos de rap da cidade e da região. Em Indaiatuba, cidade vizinha à Campinas, começa a se estruturar a *posse Barraco do Manos*.

A constituição das *posses* aproximou os membros do movimento hip hop de diversos setores da sociedade, do poder público e de outras organizações civis.

Lima (2001) em sua pesquisa sobre a *posse Rima & Cia*, considera que apesar da orientação formal da posse ser apartidária, este espaço não se encontra isolado da atuação política partidária.

De acordo com a edição especial de Caros Amigos dedicada ao movimento hip hop, na prática, os grupos ligados ao movimento possuem graus variados de ligação ou recusa de ligação com partidos políticos e de tomadas de posição na política partidária.

Na última eleição, na cidade de Diadema, o MH20 (Movimento Hip-Hop Organizado) oficializou em público seu apoio à candidatura de Lula. Já a dupla Thaíde & DJ Hum faz questão de dizer que o apoio ao PT não é incondicional:

"Às vezes a gente apóia um candidato ou partido, mas se ele pilantrar a gente retira o apoio" (Caros Amigos Especial, nº 3, 1998, p. 14)

Geralmente, os rappers dizem que não querem ser obrigados a “*dar satisfação*”, a “*prestar contas de suas idéias*”. Com ironia se definem “*como do PPP: Partido do Povo da Periferia*” (Caros Amigos Especial, nº 3, 1998).

Os Racionais MCs, em geral, dão apoio a candidatos do PT. No entanto, trata-se de apoio circunstancial e não engajamento orgânico ao partido.

Contudo, se até pouco tempo atrás, os rappers pareciam zelar por sua liberdade sem se submeter às regras e decisões das organizações do movimento negro ou de um partido político, se era em tom de brincadeira que diziam pertencer ao *PPP, Partido do Povo da Periferia*, há uma novidade no ar. Em 1998, os jornais publicaram várias notícias sobre a efetiva fundação do *Partido Popular Poder para a Maioria - o PPPomar*. Apesar de não ser um partido exclusivo de rappers e de integrantes do movimento hip hop, nele seus nomes estão sempre presentes.

Outro movimento que está tomando forma entre os moradores das grandes periferias é a *Central Única das Favelas (Cufa)* que conta com a militância ativa de MV Bill, um dos coordenadores do movimento na Cidade de Deus, Rio de Janeiro. Nas palavras de MV Bill (apud Amorim, 2001):

*"A Cufa é a voz e a vez da favela. Onde ela estiver, eu estarei lá"*

Com presença crescente nos principais centros urbanos, a entidade, só no Rio, conta com quase 7.000 associados de carteirinha distribuídos em mais de 150 favelas, mas o número de colaboradores e simpatizantes é muito maior.

De acordo com Amorim (2001), muitos pesquisadores e líderes comunitários têm apontado que o compromisso de alguns representantes de movimentos tradicionais em favelas e bairros da periferia com candidatos a cargos eletivos e partidos políticos

representa um dos fatores significativos do enfraquecimento e esvaziamento desses movimentos. Como aponta a antropóloga Alba Zaluar (apud Amorim, 2001):

*"Aconteceram casos de esvaziamento pela perda do caráter apartidário e independente, com a cooptação dos representantes por políticos"*

Neste sentido, a *Central Única das Favelas*, o *PPPomar* e o hip hop surgem como possíveis espaços de representação daqueles que não percebem suas especificidades contempladas pelas representações sociais existentes.

De acordo com Guattari (1982), os grandes partidos e sindicatos buscam obter consenso, igualar opiniões e identificar as pessoas em torno de programas e imagens comuns. Neste sentido, Guattari questiona até que ponto as relações que esses grupos estabelecem com os movimentos sociais podem acabar resultando em um movimento de subordinação e cooptação.

Em contrapartida, Guattari considera que os movimentos sociais estão em busca de meios que possam permitir a proliferação de novas formas de organização social, outras maneiras de conceber as relações entre a vida cotidiana, o trabalho, a economia, o desejo, enfim, tudo que pode ser recuperado/cooptado pelo Estado ou pelos partidos; assim, o que conta é o desenvolvimento, a proliferação de processos de ruptura com as significações dominantes. Desta forma, o confronto torna-se, inúmeras vezes, inevitável.

Neste sentido, não há poder que ao interferir no poder, não possa ser recuperado, em contrapartida, não há rompimento com as redes de poder fora do poder. A resistência e a luta, neste contexto, pressupõe, necessariamente, os perigos da cooptação e do confronto.

Kitwana (2002), aponta outras grandes contradições enfrentadas pela “*geração hip hop*”<sup>27</sup> nos Estados Unidos, berço do movimento. Ao mesmo tempo que a cultura hip hop se tornou um ícone da cultura norte-americana, os negros viram declinar seu poder de mobilização política e aumentar drasticamente sua marginalização social e econômica.

De acordo com este autor, os jovens que representam a *geração hip hop* são vítimas de uma outra marginalização, a da geração anterior, a “*black power*”. Foi a geração “*black power*” que obteve nos anos 60 e 70 conquistas como a ação afirmativa, uma combinação de medidas que buscavam algum modo de compensar os anos de escravidão dos negros e seu estatuto inferiorizado na sociedade.

Além da reparação – simbólica para alguns, financeira para outros - , a medida mais efetiva foi a reserva de cotas para negros nas universidades. Contudo, Kitwana alerta que essas medidas consideradas progressistas na época, hoje são insuficientes e quase inócuas para enfrentar os problemas que a globalização tem provocado nos Estados Unidos.

A retórica envolvendo os direitos civis foram monopolizadas em torno das relações raciais e não acompanharam as mudanças que ocorreram nas perspectivas das gerações mais jovens, que surgiram como forças sociais e políticas. De acordo com Kitwana, a discussão sobre raça nos EUA não mudou na última década e se o debate não mudar no plano teórico, nada irá mudar sob o plano prático.

Kitwana considera que as tensões provocadas pela globalização, apesar de diminuírem o fosso racial, criaram, tanto para negros como para brancos, um *terceiro mundo doméstico*. Para ele, os jovens negros americanos podem estar vivendo a maior crise de sua história.

---

<sup>27</sup> Kitwana considera que a experiência de ser negro nos Estados Unidos foi extremamente marcada pela

No Brasil, o movimento hip hop cresceu assustadoramente nos últimos cinco anos, o que tem levado às crescentes tentativas de incorporação do hip hop pela grande mídia<sup>28</sup> que sempre esteve de costas para o movimento.

De acordo com Bentes & Herschmann (2002), a conquista e negociação de espaços e visibilidade em canais de diversão, circulação e comunicação diz respeito a grupos *proscritos* de forma geral: favelados, desempregados e subempregados, uma marginalidade difusa que aparece na mídia de forma ambígua: por um lado, as representações associadas a essa marginalidade tendem a reificar a condição de marginalidade do grupo, o que serve para “*naturalizar*” a atuação repressiva das autoridades e dos órgãos de segurança pública, fazendo emergir na mídia e no debate político-intelectual o temor do “*caos social*”. Neste sentido, essas representações atuam como instrumentos que legitimam e sancionam o racismo de Estado e banalizam o “*deixar morrer*”. Por outro lado, à medida que a mídia os torna “*visíveis*”, lhes permite denunciar a condição de “*proscritos*” e reivindicar cidadania, trazendo para a esfera pública, a discussão do “*lugar do pobre*”, do direito ao discurso e do acesso à cidade, evidenciando as contradições urbanas.

Na esfera midiática comprometida com a perpetuação do “*status quo*” e a homeostase social, os sujeitos podem continuar a “*existir*” apenas através das degradantes representações discursivas que os capturam como *estranhos/ selvagens /monstros*. Neste sentido, a narrativa rapper pode ser mais uma vez capturada, fragmentada e destituída de seu contexto original.

Entretanto, ao considerarmos que a mídia não veicula imagens *neutras*, mas, imagens que são recortes escolhidos sob um determinado olhar e com intenções

---

cultura hip hop e, neste sentido, a expressão *geração hip hop* é a que melhor expressar esses sujeitos.

<sup>28</sup> Vide os comerciais veiculados pela Rede Globo patrocinando o “*Prêmio Hutus*” destinado especificamente ao hip hop.

específicas, representações do real através de um determinado corte/ visão de mundo, nunca o real, podemos considerar que não é mais o discurso rapper que ela veicula, mas uma entre inúmeras interpretações e apropriações possíveis desse discurso.

*“Ontem sonhei o teu sonho  
Sonhei que os soldados cantando e dançando libertando-se de todo o mal  
surgiam de todos os lugares  
para velar o funeral de todo o arsenal das ogivas nucleares  
No sonho os homens não eram escravos nem de si nem dos outros, tão pouco das  
cores, pois o dinheiro, pois o dinheiro havia sido morto em combate com o amor  
As crianças, cravo e canela, zombavam das cores  
Como não tinham fome caçavam estrelas, quando cansadas tornaram-se nelas  
Sonhei que as mulheres e os homens não tinham coisas, mas sentimentos  
em sinal de alegria plantavam suas orações, não de mãos espalmadas, mas de  
braços dados com o milagre do dia e Deus, todo pequeno gesto de amor, não  
freqüentava livros, igrejas e estátuas; apenas corações, só corações  
Sonhei o teu sonho sem saber que também era o meu “*

Sérgio Vaz, Família Gog In: *Um sonho*

*(Des)caminhos*

*"Revolucionários do Brasil*

*Fogo no pavio*

*Fogo no pavio*

*Fogo no pavio"*

Gog In: *Fogo no pavio*

Este trabalho é apenas uma entre as inúmeras possibilidades de leitura que se abrem para o universo hip hop. É apenas um recorte, um olhar entre olhares...

O movimento hip hop se constituiu, inicialmente, como uma forma de responder à realidade mais imediata, uma alternativa para que os jovens não fossem tragados pelas intensas transformações no espaço urbano.

Aproximadamente vinte e dois anos depois, as manifestações da cultura hip hop traduzem em acontecimento, sons, movimento e cor a realidade dos grandes centros urbanos.

Talvez consigam capturar e enquadrar as inúmeras narrativas rappers. Entretanto, nos perigosos jogos discursivos não existem autores definitivos...

Não há leituras únicas.

Não é mais possível apagar as marcas dolorosas do real que se inscreveram na pele e nos versos dos poetas. Não é possível diminuir a dor das experiências vividas de toda uma população marcada e massacrada por séculos de discursos degradantes e racistas.

*"A paz está morta enquanto a marcha fúnebre prossegue, mas quando o ódio dominar não vai sobrar ninguém"<sup>29</sup>.*

---

<sup>29</sup> Referência às músicas: "A marcha fúnebre prossegue" do grupo Facção Central e "Cidadão comum refém" Charlie Brown Jr. e MV Bill.

## ***Bibliografia***

ABRAMO, Helena W. *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.

ADORNO, Sérgio. A imprensa e a violência. In: PINHEIRO, Paulo S. *Continuidade Autoritária e Construção da Democracia*. Projeto Integrado de Pesquisa. São Paulo: FAPESP/ CNPq/ Fundação FORD/ Núcleo de Estudos da Violência – USP, 1999. Disponível em: <http://www.nev.prp.usp.br>

\_\_\_\_\_ & IZUMINO, Wânia P. As Graves Violações de Direitos Humanos: o tema e a pesquisa. In: In: PINHEIRO, Paulo S. *Continuidade Autoritária e Construção da Democracia*. Projeto Integrado de Pesquisa. São Paulo: FAPESP/ CNPq/ Fundação FORD/ Núcleo de Estudos da Violência – USP, 1999. Disponível em: <http://www.nev.prp.usp.br>

AMARAL, Marina. Mais de 50.000 manos. In: *Revista Caros Amigos Especial Movimento Hip Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 1998.

AMORIM, Claudia. *Sangue novo nos morros: Nova cara do movimento social em favelas une hip hop com estímulo à iniciativa*. Jbonline, 21/09/2001. Disponível em: <http://www.jbonline.hpg.net>

ANDRADE, Elaine N. *Movimento Negro Juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Faculdade de Educação, USP, 1996.

ARCE, José M. V. O Funk Carioca. In: HERSCHMANN, Michael (org). *Abalando os Anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 1977.

BENTES, Ivana & HERSCHMANN, Michael. *O Espetáculo do Contradiscorso*. São Paulo: Jornal Folha de São Paulo, Caderno MAIS!, 18 de agosto de 2002.

BIONDI, Pedro. O rap agradece. In: *Revista Caros Amigos Especial Movimento Hip Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 1998.

CANDAU, Vera M. F. Sociedade, cotidiano escolar e cultura(s): uma aproximação. In: *Revista Educação & Sociedade: revista quadrimestral de Ciência da Educação/ Centro de Estudos Educação e Sociedade n° 79. Dossiê Diferenças*. Campinas: Cedes, 2002

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

COHEN, Jeffrey J. A Cultura dos Monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz T. da (org). *Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. São Paulo: Autêntica, 2000.

DEVESE, Eloisa. O espetáculo da hora. In: *Revista Caros Amigos Especial Movimento Hip Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 1998a.

\_\_\_\_\_. Balé de Rua. In: *Revista Caros Amigos Especial Movimento Hip Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 1998b.

\_\_\_\_\_. Subversão Colorida. In: *Revista Caros Amigos Especial Movimento Hip Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 1998c.

DIÓGENES, Glória. Rebeldia Urbana: tramas de exclusão e violência juvenil. In: HERSCHMANN, Michael (org). *Abalando os Anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DONALD, James. Liberdade Bem-Regulada. In: SILVA, Tomaz T. da (org). *Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. São Paulo: Autêntica, 2000.

\_\_\_\_\_. *Pedagogia dos Monstros: o que está em jogo nos filmes de vampiro*. In: SILVA, Tomaz T. da (org). *Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. São Paulo: Autêntica, 2000.

FERRE, Nuria P. de L. *Identidade, Diferença e Diversidade: manter viva a pergunta*. In: LARROSA, Jorge & SKILIAR, Carlos (orgs). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. São Paulo: Autêntica, 2001.

LIMA, Mariana S. de. *Movimento hip hop: resistência de jovens vindos da cultura do fracasso*. Trabalho de Conclusão de Curso. Campinas: Faculdade de Educação, Unicamp, 2001.

FERRÉZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto, 2000

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: o nascimento da prisão*. São Paulo: Editora Vozes, 21ª edição, 1999.

\_\_\_\_\_. *A Ordem do Discurso: Aula Inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 6ª edição, 2000.

\_\_\_\_\_. *Os Anormais: Curso no Collège de France (1974 – 1975)*. São Paulo: Martins Fontes, 2002

\_\_\_\_\_. *Em Defesa da Sociedade: Curso no Collège de France (1975 – 1976)*. São Paulo: Martins Fontes, 2002

FRENETTE, Marco. Onde eles se encontram. In: *Revista Caros Amigos Especial Movimento Hip Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 1998.

FREUD, Sigmund. *O "Estranho"*. São Paulo: Imago, 1976.

GALLO, Silvio & SOUZA, Regina M. de. Por que matamos o barbeiro? Reflexões preliminares sobre a paradoxal exclusão do outro. In: *Revista Educação & Sociedade: revista quadrimestral de Ciência da Educação/ Centro de Estudos Educação e Sociedade n° 79. Dossiê Diferenças*. Campinas: Cedes, 2002

GUATTARI, Felix. As Novas Alianças: movimentos sociais & movimentos alternativos. In: *Revista Desvios: lutas no campo, n° 5*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1986.

GUIMARÃES, Maria E. A. *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Campinas: IFCH, Unicamp, 1998.

GUSMÃO, Neusa M. M. de & VON SIMSON, Olga. A criação cultural na diáspora e o exercício da resistência inteligente. In: *Ciências Sociais Hoje, 1989*. São Paulo: Vértice, Editora Revista dos Tribunais, ANPOCS, 1989.

LARROSA, Jorge. ¿Para qué nos sirven los extranjeros? In: *Revista Educação & Sociedade: revista quadrimestral de Ciência da Educação/ Centro de Estudos Educação e Sociedade n° 79. Dossiê Diferenças*. Campinas: Cedes, 2002

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 4ª edição, 2001.

LÓPEZ, Alexis. Ser ou não ser Triqui: entre o narrativo e o político. In: LARROSA, Jorge & SKILIAR, Carlos (orgs). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. São Paulo: Autêntica, 2001.

LUNA, Sérgio V. de. *Planejamento de Pesquisa: uma introdução, elementos para uma análise metodológica*. São Paulo: EDUC, 2000.

MANONNI, O. The decolonisation of myself. In: MANONNI, O. *Chaves para o imaginário*. Petrópolis: Editora Vozes, 1973.

MARTINS, Sérgio. Invadindo os espaços. In: *Revista Caros Amigos Especial Movimento Hip Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 1998.

KALILI, Sérgio. Uma conversa com Mano Brown. In: *Revista Caros Amigos Especial Movimento Hip Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 1998.

KITWANA, Bakari. *A Geração H*. São Paulo: Jornal Folha de São Paulo, Caderno MAIS!, 18 de agosto de 2002.

HERSCHMANN, Michael. Na Trilha do Brasil Contemporâneo. In: HERSCHMANN, Michael (org). *Abalando os Anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ORLANDI, Eni P. Discursos: fato, dado, exterioridade. In: PEREIRA DE CASTRO, Maria F. (org). *O Método e o Dado no Estudo da Linguagem*. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

PARDO, José L. A qualquer coisa chamam Arte. In: LARROSA, Jorge & SKILIAR, Carlos (orgs). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. São Paulo: Autêntica, 2001.

PIMENTEL, Spensy. *O livro vermelho do hip hop*. Trabalho de Conclusão de Curso. São Paulo: Escola de Comunicação e Arte, USP, 1998a

\_\_\_\_\_. Microfone aberto à população. In: *Revista Caros Amigos Especial Movimento Hip Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 1998b

\_\_\_\_\_. Festa do rap em Sapopemba. In: *Revista Caros Amigos Especial Movimento Hip Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 1998c

\_\_\_\_\_. GOG. In: *Revista Caros Amigos Especial Movimento Hip Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo*. São Paulo: Editora Casa Amarela., 1998d

PINHEIRO, Paulo S. O passado não está morto: nem passado é ainda. In: In: PINHEIRO, Paulo S. *Continuidade Autoritária e Construção da Democracia*. Projeto Integrado de Pesquisa. São Paulo: FAPESP/ CNPq/ Fundação FORD/ Núcleo de Estudos da Violência – USP, 1999. Disponível em: <http://www.nev.prp.usp.br>

\_\_\_\_\_. Violência urbana e crime no Brasil: o caso de São Paulo. In: In: PINHEIRO, Paulo S. *Continuidade Autoritária e Construção da Democracia*. Projeto Integrado de Pesquisa. São Paulo: FAPESP/ CNPq/ Fundação FORD/ Núcleo de Estudos da Violência – USP, 1999. Disponível em: <http://www.nev.prp.usp.br>

ROSE, Tricia. Um Estilo que Ninguém Segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop. In: HERSCHMANN, Michael (org). *Abalando os Anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANSONE, Livio. Funk Baiano: uma versão local de um fenômeno global? In: HERSCHMANN, Michael (org). *Abalando os Anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SILVA, José C. G. da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Tese de Doutorado. Campinas: IFCH, Unicamp, 1998.

SILVA, Tomaz T. da. Monstros, ciborgues e clones: os fantasmas da Pedagogia Crítica. In: SILVA, Tomaz T. da (org). *Pedagogia dos Monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. São Paulo: Autêntica, 2000.

SKILIAR, Carlos. Alteridades y pedagogías. O ... ¿Y si el outro no estuviera ahí? In: *Revista Educação & Sociedade: revista quadrimestral de Ciência da Educação/ Centro de Estudos Educação e Sociedade n° 79. Dossiê Diferenças*. Campinas: Cedes, 2002

SOLIGO, Ângela F. *O Futuro no Imaginário de Jovens Negros e Brancos da Periferia*. Projeto de Pesquisa. Campinas: Unicamp, 1999. mimeo.

SOUZA, Sandra C. de. *A Ética de Michel Foucault: a verdade, o sujeito, a experiência*. Belém: CEJUP, 2000.

VEIGA – NETO, Alfredo. Incluir para excluir. In: LARROSA, Jorge & SKILIAR, Carlos (orgs). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. São Paulo: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. De Geometrias, Currículo e Diferenças. In: *Revista Educação & Sociedade: revista quadrimestral de Ciência da Educação/ Centro de Estudos Educação e Sociedade n° 79. Dossiê Diferenças*. Campinas: Cedes, 2002

VIANA, Hermano. A Funkificação do Rio. In: HERSCHMANN, Michael (org). *Abalando os Anos 90: funk e hip hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

VILELA, Eugénia. Corpos Inabitáveis. Errância, Filosofia e Memória. In: LARROSA, Jorge & SKILIAR, Carlos (orgs). *Habitantes de Babel: políticas e poéticas da diferença*. São Paulo: Autêntica, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

XIMENES, Telma M. Educação e Violência: a produção da demanda para a Educação Não – Formal. In: FERNANDES, Renata S. & PARK, Margareth B. & VON SIMSON, Olga R. de M. (orgs). *Educação Não – Formal: cenários de criação*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

WELLER, Wivian, O Hip Hop nas Cidades de São Paulo e Berlim: orientações coletivas e estratégias de superação do racismo de jovens negros e jovens de origem turca. In: *Caderno ANPOCS – XXVI Encontro Anual – 22 à 26 de outubro de 2002, Caxambu. GT: Relações raciais e étnicidade*. mimeo

## **Discografia**

CONEXÃO DO MORRO. *Viver no gueto, Vichiii...* São Paulo: RDS, 2000. Digital.

FACÇÃO CENTRAL. *Versos Sangrentos*. São Paulo: RDS, 2000. Digital.

\_\_\_\_\_. *A Marcha Fúnebre Prossegue*. São Paulo: OUVÉR, 2001.  
Digital.

\_\_\_\_\_. *Facção – Só Sucessos*. São Paulo: RDS/ Sky Blue Music, 2002.  
Digital.

FAMILIA G.O.G. *Fábrica da Vida*. São Paulo: RDS, 2002. Digital.

MV BILL. *Declaração de Guerra*. São Paulo: BMG/ Natasha Records, 2002. Digital.

PAVILHÃO 9. *O melhor do Pavilhão 9*. São Paulo: Paradoxx Music, 2001. Digital.

RACIONAIS MC'S. *Holocausto Urbano*. São Paulo: Zambia, 1998. Digital.

\_\_\_\_\_. *Racionais ao Vivo*. São Paulo: Zambia, 2001. Digital.

\_\_\_\_\_. *Nada como um dia após o outro dia*. São Paulo: Zambia, 2002.  
Digital.

SABOTAGE. *Rap é compromisso*. São Paulo, 2002. Digital.

VÁRIOS. *Espaço Rap ao Vivo*. São Paulo: RDS/ Sky Blue Music, 2002. Digital.

\_\_\_\_\_. *O melhor do rap*. São Paulo, 2002, Digital.

## ***Endereços da Internet mais visitados***

<http://www.afirma.inf.br>

<http://www.bocada-forte.com.br>

<http://www.cufa.cbj.net>

<http://www.culturaderua.com.br>

<http://www.culturahiphop.hpg.ig.com.br>

<http://www.hiphopbrasil.com.br>

<http://www.hutus.com.br>

<http://www.profissionaisdospray.cbj.net>

<http://www.rapnacional.kit.net>

<http://www.realhiphop.com.br>

<http://www.terra.com.br/chat/facciao>

<http://www.nev.prp.usp.br>