

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO MARANHÃO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESENVOLVIMENTO
SOCIOESPACIAL E REGIONAL – PPDSR

LEANDRO BARBOSA DE FREITAS

**HISTORICIDADE E REPRESENTAÇÃO DO HIP HOP:
ESPAÇOS, TEMPOS E SUJEITOS POR UMA PRODUÇÃO
MARGINAL DE DISCURSOS E PRÁTICAS DA HISTÓRIA**

SÃO LUÍS
2012

LEANDRO BARBOSA DE FREITAS

**HISTORICIDADE E REPRESENTAÇÃO DO HIP HOP: ESPAÇOS, TEMPOS E
SUJEITOS POR UMA PRODUÇÃO MARGINAL DE DISCURSOS E
PRÁTICAS DA HISTÓRIA**

Texto de dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Desenvolvimento Socioespacial e Regional – PPDSR, da Universidade Estadual do Maranhão, como pré-requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientador: Prof^a. Dr. José Henrique de Paula Borralho

SÃO LUÍS
2012

Freitas, Leandro Barbosa de.

Historicidade e representação do Hip Hop: espaços, tempos e sujeitos por uma produção marginal de discursos e práticas da história Leandro Barbosa de Freitas.– São Luís, 2012.

120 fl

Dissertação (Mestrado) – Curso de Desenvolvimento Sócio Espacial e Regional, Universidade Estadual do Maranhão, 2012.

Orientador: Prof. Dr.José Henrique de Paula Borralho.

1.Hip Hop. 2.Espaços. 3.Sujeitos. 4.História. 5.Cultura. I.Título

CDU: 316.35

**HISTORICIDADE E REPRESENTAÇÃO DO HIP HOP: ESPAÇOS, TEMPOS E
SUJEITOS POR UMA PRODUÇÃO MARGINAL DE DISCURSOS E
PRÁTICAS DA HISTÓRIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em desenvolvimento Socioespacial e Regional, da Universidade Estadual do Maranhão, como requisito final para obtenção do título de Mestre em Desenvolvimento Regional.

Aprovada em: 09 / 01 / 2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Henrique de Paula Borralho (Orientador)

Prof^a.Dr^a Franci Gomes Cardoso

Prof. Dr. Josenildo de Jesus Pereira

AGRADECIMENTOS

Eu tenho muito amigos, não vou citar todos. Vou pelos espaços: agradeço aos amigos do meu bairro, para bem ou para mal são eles que sempre estiveram comigo desde sempre; aos valiosos amigos que fiz no mundo acadêmico (dos cursos de história e ciências sociais); agradeço aos familiares, e aí devo citar minha mãe, sem ela tudo seria mais complicado, também tenho que agradecer nominalmente minha atual namorada (Asieli Maria), é possível que haja retaliação se não o fizer. Agradeço a todos do mestrado, a Gracimila, a Elizete, todos os professores, e especialmente os companheiros e companheiras de turma, agradeço especialmente a Desni pelas gentilezas, preocupações e apoios integrais e irrestritos. Também devo agradecer a duas moças que me ajudaram muito na produção da dissertação. A Talita Menon e Nany, muito obrigado a vocês duas pelas valiosas contribuições. Por fim, agradeço as pessoas que construíram a cultura Hip Hop no Brasil e no mundo, parte de minha formação vem desse universo particular. Enfim, o carinho que tenho por todas as pessoas que convivem comigo agora ou conviveram no passado não poderia ser representado por esses agradecimentos, as palavras não dão conta, não se traduz.

“As insuficiências do escritor também refletem as insuficiências do leitor como leitor, e mais ainda como ser humano. Se a dose que tive de tédio ao escrever o livro transparecer em uma dose de tédio ao lê-lo, será apenas um argumento a mais para denunciar a nossa falta de viver. Quanto ao resto, a gravidade da época deve desculpar a gravidade do tom. A imprudência reside sempre aquém ou além das palavras. Nesse caso, a ironia consiste em não esquecer isso jamais ”.

(Raoul Vaneigem)

RESUMO

Estudo da historicidade do Hip Hop a partir de seus espaços, tempos e sujeitos. Interpretação de discursos e práticas relacionadas à produção do Hip Hop, suas experiências e exemplos que proporcionaram a construção de alternativas socioespaciais às cidades. A base empírico-espacial do trabalho é a cidade de São Luís, mas as considerações extrapolam este espaço, proporcionando uma visão de totalidade dialética dos conteúdos históricos do Hip Hop no desenvolvimento socioespacial de suas formas, representadas pelo espaço urbano. Discute-se os espaços apropriados pelo Hip Hop e suas ressignificações em direção ao *uso* da cidade na contramão de sua mercantilização. Apresenta-se a história do Hip Hop a partir de seus tempos: nos anos 70 em Nova York e nos anos 80 e 90 em São Paulo e São Luís. Problematiza-se a construção das identidades dos sujeitos do Hip Hop e por fim, examina-se as sociabilidades históricas da produção do Hip Hop como possibilidade e experiências de uma realização crítica das separações e fragmentações postas pelo modo de produção capitalista, o Hip Hop por outro lado apresenta-se historicamente como um movimento cultural de totalidades dialéticas em suas práticas e discursos.

Palavras-chave: Hip Hop – Espaços – Sujeitos – História – Cultura.

ABSTRACT

Study of the historicity of Hip Hop from its spaces, times and subjects. Interpreting discourses and practices related to the production of Hip Hop, experiences and examples that provided the construction of socio-spatial alternatives to the cities. The empirical basis of the work-space is the city of São Luis, but the considerations extrapolate this space. Offering a vision of wholeness dialectic of historical contents of Hip Hop in the development of socio-spatial forms, represented by the urban space. It discusses the appropriate spaces for Hip Hop and its reinterpretation toward using the city against their commodification. It presents the history of Hip Hop from its times: in the 70s in New York and in the 80 and 90 in São Paulo and São Luís problematizes the construction of the identities of Hip Hop and finally examines is the sociability of the historical production of Hip Hop as a possibility and experiences a critical achievement and fragmentation of separations made by the capitalist way of production, Hip Hop on the other hand presents historically as a cultural movement of dialectical wholes in their practices and speeches.

Keywords: Hip Hop - Venues - Individuals - History - Culture.

SUMÁRIO

<i>INTRODUÇÃO</i>	9
1 TERRITÓRIO HIP HOP: por um espaço apropriado	17
1.1 A Rua na prática e no imaginário da cultura Hip Hop.....	18
1.2 O público e o privado no desenvolvimento socioespacial do Hip Hop.....	24
1.3 O direito à Cidade como espaço apropriado.....	29
2 SENHOR TEMPO BOM: Hip Hop como História	33
2.1 O <i>South Bronx</i> e a formação do Hip Hop nas décadas de 1970-80.....	36
2.2 São Paulo e a formação do <i>Hip Hop</i> no Brasil nas décadas de 1980-90.....	44
2.3 O político <i>Hip Hop</i> de São Luís.....	52
3 EU SOU MAIS EU, SISTEMA! A construção das identidades dos sujeitos do Hip Hop	57
3.1 Hip Hop, identidade e globalização.....	59
3.2 Raça, classe e gênero no <i>Hip Hop</i>	68
3.3 Cultura e movimento na formação artística e política do <i>Hip Hop</i>	76
4 BAILE DOS LOKOS E DAS ROSAS: Hip Hop como síntese histórica de múltiplas determinações socioespaciais	78
4.1 Pluralidade identitária e singular <i>Hip Hop</i> : a dialética de um movimento.....	79
4.2 A síntese de tempos históricos.....	84
4.3 A cidade é nossa.....	89
<i>CONSIDERAÇÕES FINAIS</i>	93
<i>REFERÊNCIAS</i>	98
ANEXOS	109

INTRODUÇÃO

Pelo próprio estilo, **a exposição da teoria dialética é um escândalo e uma abominação** segundo as regras da linguagem dominante, e também para o gosto que elas educaram: no emprego positivo dos conceitos existentes, essa exposição inclui também a compreensão de sua *fluidez* reencontrada, de sua destruição necessária. (DEBORD, 2006, p.132)

Esta pesquisa busca compreender o modo como o *Hip Hop* vem *realizando* suas atividades políticas e culturais na produção de um espaço apropriado através de sua história de crítica da vida cotidiana. Com foco empírico na cidade de São Luís, apresento também uma preocupação que ultrapassa a problematização histórica das práticas e discursos socioespaciais do movimento *Hip Hop* nesta cidade, pois busco também analisar e discutir formas teóricas e metodológicas de abordagem do objeto em questão.

Assim, além da discussão histórica sobre a produção e o desenvolvimento do *Hip Hop* a partir de suas práticas e discursos realizados nas cidades tanto pelos sujeitos do *Hip Hop*, quanto sobre estes sujeitos e sua produção¹, pretendo, ao mesmo tempo, atrelar essa discussão histórica socioespacial do objeto *Hip Hop* em São Luís com a apresentação de conteúdos e formas teórico-metodológicas de abordagem do objeto em questão, ultrapassando assim o espaço da cidade e buscando referenciais mais gerais que possam dar conta de forma mais qualitativa do objeto em questão, cuja natureza histórica conserva uma significativa relação dialética entre particularidades e universalidades.

Além do material utilizado para pensar a produção histórica do *Hip Hop* e sobre o *Hip Hop* destacada acima, outro material será fundamental para esse trabalho, especialmente nas questões concernentes a discussão mais metodológica e teórica, que são as produções de âmbito predominantemente nacional, especialmente a produção musical do *RAP* nacional, tão importante e fundamental para o desenvolvimento do *Hip Hop* local.

¹ Discussão histórica esta, apoiada na produção material e imaterial desta cultura de rua, portanto, fazendo uso de materiais como artigos, monografias e dissertações acadêmicas; jornais da imprensa ludovicence; documentos produzidos pelo movimento, como cartazes, panfletos, estatutos, manifestos, entre outros; músicas, vídeos e graffiti's; também a memória dos hip-hopper's em geral, dos militantes, simpatizantes de ontem e de hoje, especialmente pelas entrevistas e/ou conversas informais

Outra fonte fundamental para o estabelecimento do link histórico do *Hip Hop* de São Luís com as questões teóricas e metodológicas a nível geral, é a numerosa produção acadêmica que vem sendo feita desde 1996, representada pelos inúmeros livros, as centenas de, dissertações e teses que abordam esse objeto, cujas produções foram e vêm sendo realizadas em âmbito nacional; além das monografias, dispersas e de difícil catalogação.

Diante das diversas concepções, interpretações e práticas do desenvolvimento socioespacial, este trabalho também procura seu espaço, apresentando uma cultura com uma história de lutas políticas dentro da cidade de São Luís, ou seja, um trabalho que tem uma preocupação com a produção do espaço urbano na reprodução das relações de produção capitalista.

Para tanto, pretendo caminhar no sentido crítico e radical do materialismo histórico e dialético. A ideia é que a totalidade da dissertação vá ao encontro do duplo caráter daquilo que Lefebvre (2001, p.37-38) chamou atenção, a saber, “*historicidade e práxis*”, no objeto aqui em questão, o *Hip Hop*, visto que, segundo a concepção deste autor em relação à historicidade e a práxis que aqui vai interessar, “somente o pensamento materialista e dialético a apreende, percebendo a complexidade, as diferenças, os conflitos e as contradições. Isto constitui o *materialismo histórico*”.

Assim, analiso uma cultura diversa e urbana na qual a juventude de periferia busca efetivar a construção de espaços de atuação político-cultural que proporcione a eles elementos de criação artística e crítica política para reinventarem estes espaços de forma apropriada, dentro das mais diversas contradições que fazem parte da reprodução das relações de produção capitalistas, buscando e caminhando também no sentido de romper (até certo ponto, portanto ainda de forma alienada) com a lógica exclusivista desta cidade que tende a padronizar gostos e atitudes em nome da serialização mercantil da sociedade.

Esse trabalho é essencialmente um problema na acepção científica do termo, pois nele o fundamental é a discussão, não há intenção em esgotar algum tipo de abordagem sobre o *Hip Hop* nem tampouco indicar o melhor caminho ou desvendar verdades sobre as produções relacionadas ao mesmo, o objetivo é problematizar formas e conteúdos do *Hip Hop* a partir de um olhar que valoriza as contradições na construção dos argumentos textuais. É também um trabalho que assume alguns horizontes teóricos, ou seja, toma algum tipo de posição nas questões levantadas, muito embora seja um

trabalho que mais levanta questionamentos e problematizações do que apresenta certezas e respostas.

A pesquisa se processou através da relação entre dois grandes problemas, mas que juntos proporcionaram os delineamentos das discussões, argumentos e hipóteses. Esses dois grandes problemas podem ser classificados como um de ordem socioespacial e outro de ordem historiográfica. A junção dessas duas ordens sintetiza o problema geral e a hipótese final do trabalho. O problema claro e direto do trabalho é o da ordem socioespacial, o conteúdo diz respeito à questão socioespacial, porém, o problema implícito, não formulado claramente ao longo do texto, mas inscrito nas entrelinhas teóricas, ou seja, o problema de fundo, da *forma*, é historiográfico.

Enquanto ordem socioespacial, o problema formulado seria: é possível a construção de espaços de esperança, para utilizar uma expressão que representa um trabalho de David Harvey, ou seja, espaços de apropriações sociais por parte de sujeitos que foram sistematicamente colocados à margem das decisões e poderes estabelecidos, reforçadores das atuais relações de produção dominante, onde estariam presentes, nesses momentos de produção de espaços de esperança, táticas alternativas de criação artística e formulações políticas essencialmente contestatórias?

Quanto à ordem historiográfica, o problema seria nos seguintes termos: é possível pensar produções historiográficas que tenham uma preocupação científica na valorização do ofício de historiador a partir de temas e objetos que propõem olhares não viciados às verdades das grandes meta-narrativas vulgares e estruturalistas e aos tradicionais temas e objetos na escrita da história? Os historiadores que vieram depois da revolução historiográfica dos *Annales* que procurou romper com um tipo tradicional e pobre de se fazer história, aprofundaram a perspectiva desse movimento, mantendo uma espécie de revolução permanente no fazer historiográfico, ou estariam satisfeitos com os status, cargos e estágios alcançados pela disciplina?

Quanto às hipóteses que aqui apresento, começo pela última pergunta: não sou convicto de grandes avanços na produção historiográfica, as inovações não acompanham os desdobramentos e as surpresas da realidade social. Os historiadores ainda reproduzem pudores e preconceitos como os do final do século XIX, são mais parecidos com Langlois e Seignobos do que com Marc Bloch e Lucien Febvre. Não tanto nos métodos e temas, mas em suas atitudes e perspectivas, ou seja, são conservadores em grande medida.

Quanto às hipóteses principais, ou seja, às referentes aos problemas do conteúdo socioespacial, vejo no estudo do *Hip Hop* uma experiência fundamental para se pensar que movimentos realizados por sujeitos marginalizados, advindo das periferias, por fora dos espaços tradicionais que reproduzem a ordem das coisas, são possibilidades de construção de sociabilidades contraditórias sim, mas contestadoras e ricas de possibilidades, especialmente a partir de suas históricas produções de espaços apropriados.

O *Hip Hop* produz espaços aos seus usuários como crítica dos espaços de troca da cidade, ou seja, no *Hip Hop* os espaços tem sua função primordial a partir do uso; sua valorização não está na especulação imobiliária, nas segregações, nas mortes das cidades, mas na reapropriação das ruas e na luta, ora silenciosa, ora barulhenta, pelo direito à cidade.

Isso se liga a outra hipótese fundamental do trabalho que é a visualização dos discursos e práticas do Hip Hop como uma crítica às fragmentações e separações do atual estágio desta formação socioeconômica capitalista, o *Hip Hop* se constitui no tempo e no espaço como um movimento de síntese, síntese histórica, síntese espacial, síntese identitária e cultural, ou seja, em detrimento às especializações, o este é um movimento que busca totalidades.

O objetivo geral do trabalho seria, portanto, identificar as possibilidades históricas do Hip Hop como um movimento de síntese, de totalidades, destacado de forma mais acentuada no último capítulo. Especificamente, os outros três capítulos representam os outros objetivos. Em primeiro lugar, o objetivo consiste em analisar os espaços apropriados do Hip Hop na construção de suas sociabilidades; em seguida, apresentar os tempos do Hip Hop como possibilidade de compreensão historiográfica a partir de outro contexto; por fim, problematizar a construção identitária dos sujeitos deste movimento como um processo de contradições e conjunções.

De um modo geral, os capítulos terão algumas categorias ou conceitos chaves, que estarão delineando as concepções teóricas e metodológicas por trás do conteúdo do texto. Por exemplo, no primeiro capítulo, chamado de “Território *Hip Hop*”, foi trabalhada, principalmente, a categoria de *espaço*, baseado, em sua maioria, nas obras de Henri Lefebvre, mas também inspirado nas proposições de Guy Debord e Marshall Berman.

No segundo capítulo, que trata dos *Tempos do Hip Hop*, foi trabalhado o conceito de história de Walter Benjamin presente em suas Teses *Sobre o conceito de história*, além do conceito de *genealogia* discutido por Michel Foucault e da perspectiva de Thompson sobre o *fazer-se* da classe. No terceiro capítulo que trato dos *Sujeitos*, tento trabalhar com a categoria de identidade e apesar de não haver uma grande preocupação conceitual em esmiuçar esta categoria, procurei dar uma relativa orientação teórica a partir das contribuições de Stuart Hall, além das contribuições valiosas de David Harvey sobre *globalização*. No último capítulo, volto às categorias e suas discussões já realizadas para fechar o debate em torno da síntese do *Hip Hop* e da ideia de totalidade.

Se, por um lado, as letras de *RAP* e as produções acadêmicas podem ser consideradas como base referencial para se pensar o *Hip Hop* neste trabalho, por outro lado, a produção teórica e prática dos situacionistas (ao lado de Henri Lefebvre) serão as principais bases referenciais e teóricas para pensar a sociedade enquanto totalidade nas suas relações, especialmente sobre as contradições a partir da dialética socioespacial, para a construção de um texto que se propõe crítico e não meramente descritivo, pois como destaca Guy Debord, em termos teóricos e metodológicos a teoria crítica,

deve *comunicar-se* em sua própria linguagem, **a linguagem da contradição**, que deve ser dialética na sua forma como o é no seu conteúdo. É crítica da totalidade e crítica histórica. Não é um “grau zero da escrita” mas sua inversão. Não é uma negação do estilo, mas o estilo da negação (DEBORD, 2006, p.132, grifo nosso).

“O espetáculo, como organização social da paralisia da história e da memória, do abandono da história que se erige sobre a base do tempo histórico, é a falsa consciência do tempo” (DEBORD, 2001, p. 108). Porém, esta sociedade do espetáculo possui sua antítese, sua negação, e pretendo apontar a experiência histórica do *Hip Hop* enquanto crítica da vida cotidiana, como um exemplo de que a história de luta e de negação das contradições em seu próprio seio, não termina com *a sociedade espetáculo*, com o capitalismo.

A história que ameaça este mundo crepuscular é também a força que pode submeter o espaço ao tempo vivido. A revolução proletária é esta crítica da geografia humana, através da qual os indivíduos e as comunidades devem construir os locais e os acontecimentos correspondentes à apropriação, já não apenas de seu trabalho, mas de sua história total (DEBORD, 2006, p. 117).

Algumas expressões que aparecerão no decorrer do texto, como *realização*, *participação*, *comunicação*, remetem diretamente ao vocabulário *situacionista* e servirão para comunicar posições críticas ao *status quo* da ordem e do poder estabelecido na *sociedade do espetáculo* representada pela *separação*, *passividade*, *contemplação*, *especializações*. Essa ressalva é importante, pois a teoria *situacionista* é fundamental nas tomadas de posições do autor deste trabalho.

Henri Lefebvre enquanto referência fundamental para este trabalho, tanto quanto os *situacionistas*, estará presente especialmente no primeiro capítulo que abordará mais detidamente os espaços do *Hip Hop*, ao lado da concepção presente no texto, direta ou indiretamente, de *crítica da vida cotidiana*. Neste primeiro capítulo abordarei os espaços apropriados pelo *Hip Hop*, como os espaços públicos das *Ruas*, das praças, os bairros de periferia, das associações de moradores, das escolas, além dos espaços privados, como clubes, bares e casas de festas em geral.

Toda essa discussão particular está dentro e ligada dialeticamente a uma concepção mais ampla e total que tende ao *direito à cidade* enquanto uma obra, um espaço de valorização do uso em detrimento do processo histórico de transformação das cidades num produto, numa mercadoria, onde o valor de troca é quem determina as relações estabelecidas nesta sociedade.

Se a cidade é apontada como um espaço de síntese, o todo, local que representa a totalidade socioespacial de realização do *Hip Hop* enquanto prática e enquanto apropriação discursiva, a *Rua* é a parte, mas não qualquer parte, ela é o elemento chave de um processo histórico e político de produção de espaços apropriados pelo *Hip Hop*, ou seja, a *Rua* é a parte fundamental dos espaços que possuem sua síntese na cidade, o lugar que possui mais força em termos simbólicos e históricos para o mesmo, daí a ininterrupta trajetória e luta do *Hip Hop* pela recuperação, não-ideológica, desse espaço ao longo dos anos.

Concentrador de contradições e de possibilidades na luta cotidiana esboçada na periferia, os espaços das *Ruas* e suas apropriações são significativos na produção discursiva e na historicidade do *Hip Hop*. “Das ruas para o mundo”, essa é a trajetória feita pelo *Hip Hop*, sem deixar de fazer o caminho inverso do mundo para as ruas, pois as conexões existentes nesta cultura acabaram por fazer do *Hip Hop* um híbrido que

contém e é contido pelas culturas locais universalizadas e pelas práticas culturais desses sujeitos no seu espaço.

Também destaco neste primeiro capítulo a importância das praças como referência teórico-metodológica e prática para o *Hip Hop*. Teórico-metodológica, pois, a ideia de se apropriar dos espaços públicos da cidade faz parte da visão de mundo do *Hip Hop* desenvolvida ao longo de sua práxis histórica; e prático, pois, este lugar serviu de centro propulsor do *Hip Hop* para toda a cidade. Em São Luís, por exemplo, além das praças existentes em alguns bairros que produziam *Hip Hop*, tivemos a Praça Deodoro como maior símbolo e espaço de realização do mesmo, quando os sujeitos que o realizavam se propunham a espacializar sua cultura por toda cidade, portanto a Praça Deodoro foi o local de encontros e difusão do *Hip Hop* pela cidade.

Os bairros possuem um caráter todo especial para a realização das atividades de *Hip Hop* por São Luís, principalmente quando são criadas as “Posses”, que são mecanismos de atuação político-pedagógico do *Hip Hop* circunscritos às demandas dos bairros. Nestas “Posses” a aproximação e relação com as comunidades se estreitavam e, além das práticas artísticas do *Hip Hop*, discutia-se problemas internos e possíveis soluções para esses bairros nos quais as “Posses” eram desenvolvidas. Assim, tivemos as “Posses” da Vila Sarney, da Liberdade, do João Paulo, do Maiobão, da Divinéia, da Cidade Operária, etc.

As “Posses” realizadas nos espaços apropriados do *Hip Hop* poderiam ser desde uma rua a uma escola. Já no final dos anos 1990 e mais precisamente durante a década de 2000, o antes predominante espaço público, onde se efetivava e realizava atividades artísticas e políticas indissociavelmente ligadas, foi perdendo espaço para um âmbito onde o espaço privado e mercantil começa a se estabelecer, em detrimento dos espaços públicos, agora reificados, retirando assim, o ideal de festa não-fragmentada das “Posses” e dos encontros nas praças e demais espaço públicos. Estabelecia-se assim, separações tipicamente espetaculares onde passou a existir com mais força a figura dos espectadores e consumidores de *Hip Hop* de um lado e os produtores e donos do discurso de outro.

O direito à cidade é uma exigência básica que o *Hip Hop* colocou no seu programa permanente (não textual, mas prático) através de sua crítica da vida cotidiana e sua apropriação dos espaços, contribuindo decididamente para que jovens de periferia realizem e comuniquem sua cultura de rua, sem mediações institucionais que não rompam com a lógica do poder de classe. Esses vários espaços descritos (ruas, praças,

bairros, associações, clubes, etc.) são abstraídos somente como exercício do pensamento, porque na realidade todos esses espaços fazem parte da totalidade da cidade, que é o espaço apropriado do *Hip Hop*.

No segundo capítulo tratarei dos tempos do Hip Hop, abordando sua história, trabalhando com aspectos e referências presentes nos trabalhos sobre esse objeto, que vão desde o pobre bairro do *South Bronx* em Nova York, passando pela vinda dele ao Brasil através de São Paulo até chegar ao local que mais nos interessa: São Luís. Este capítulo é fundamentalmente uma tentativa de abordar a história a partir do Hip Hop e ao mesmo tempo abordar o Hip Hop historicamente.

Portanto, neste capítulo referente aos tempos do *Hip Hop*, começo por destacar os aspectos históricos, culturais e políticos formadores do *Hip Hop*, as influências de personagens e fatos históricos que de alguma forma ajudam a pensar a composição desta cultura. Mergulhando no espaço que surge o *Hip Hop*, o bairro do *South Bronx*, tento expor as contradições que assolavam os moradores deste bairro e como uma parte da juventude começa a se organizar para enfrentar tais contradições a partir de sua cultura de rua, a partir do *Hip Hop*, que conseguiu unir elementos fragmentados e transformá-los em bandeiras de construção de identidade política e cultural.

Neste capítulo apresento os elementos do *Hip Hop*: *RAP*, *Breakdance* e *Graffiti* e suas aproximações históricas que culminaram na realização de uma cultura que sintetizaria todos estes elementos, inicialmente separados, e em seguida unidos sobre o nome e prática do *Hip Hop*. Ainda neste capítulo, apresento as primeiras experiências do Brasil com esta cultura, sua formação no centro de *Hip Hop* nacional que foi a cidade de São Paulo, destacando sempre os espaços apropriados e criados pelos sujeitos que produziam essa incipiente cultura de rua aqui no Brasil.

Por fim, chego ao tempo do *Hip Hop* em São Luís, dando destaque à práxis e a historicidade desta cultura nesta cidade, especialmente a partir da atuação da maior e por muito tempo única organização de *Hip Hop* da cidade, o “Quilombo Urbano”, também chamado de Q.U. Apresento assim, os anos 1990 do Hip Hop em São Luís, destacando, por exemplo a importância da Praça Deodoro e aspectos que caracterizaram o Quilombo Urbano nesta década, especialmente sua grande propensão para o estabelecimento de um *Hip Hop* eminentemente político. Sem esquecer de mencionar o *Hip Hop* como uma alternativa surgida na década de 80 para os problemas enfrentados pela juventude da cidade, como a ação das gangues.

No terceiro capítulo, abordo os sujeitos e a construção de suas identidades, essa discussão já vem formada pelos dois capítulos anteriores, ou seja, pelos espaços e tempos históricos do *Hip Hop*. O capítulo se estrutura basicamente a partir de três subtópicos que procuram abordar inicialmente a relação entre o sujeito *Hip Hop* no contexto da globalização. Depois procuro discutir as três categorias centrais que estruturaram as práticas e os discursos do *Hip Hop* ao longo de sua história, qual seja, as questões raciais, de classe e de gênero. E por fim, faço uma avaliação entre a tão comentada relação arte/política no *Hip Hop*.

Fecho a dissertação com um quarto capítulo que pretende abordar o *Hip Hop* em suas totalidades, apresentando-o como um movimento de síntese, ou seja, crítico dos momentos de fragmentação e separação, condição essa tão aprofundada nas últimas décadas. Esse último capítulo retoma os anteriores a fim de se pensar um movimento dialético que forma e é formado pelo *Hip Hop*.

1 TERRITÓRIO *HIP HOP*²: por um espaço apropriado

O urbanismo é a realização moderna da tarefa permanente que salvaguarda o poder de classe: a manutenção da atomização de trabalhadores que as condições urbanas de produção tinham perigosamente *reunido*. A luta sempre travada contra todos os aspectos desta possibilidade de encontro descobre no urbanismo seu campo privilegiado. O esforço de todos os poderes estabelecidos, desde as experiências da Revolução francesa, para ampliar os meios de manter a ordem na rua culmina afinal com a supressão da rua (DEBORD, 2006, p.113, grifo nosso)

Este primeiro capítulo tem como propósito indicar os espaços por onde a problematização e organização dos argumentos serão desenvolvidos. Busco inicialmente associar o *Hip Hop* com noções de categorias espaciais, que, ao longo da historicidade do *Hip Hop*, se apresentaram em suas práticas e discursos. Enfim, nesse capítulo, algumas noções sobre urbanismo e produção do espaço estarão associadas às práticas do *Hip Hop* em meio aos espaços da *Rua*, dos *Bairros*, *Praças* e demais espaços públicos da cidade, além de algumas breves considerações sobre as relações com espaços privados.

² Nome dado a um programa de *Hip Hop* transmitido pela rádio comunitária Conquista FM, que obteve a maior amplitude no *Hip Hop* de São Luís.

Guy Debord, Henry Lefebvre e Marshall Berman foram os principais autores que deram suporte teórico através de suas discussões para este capítulo. A principal referência histórica, nesse momento que discuto os espaços do Hip Hop, fica por conta da categoria *Rua*, pela obviedade de que tal espaço foi constituído na prática e no imaginário da cultura *Hip Hop* como sendo o ponto de referência da maior parte do *Hip Hop* produzido no mundo nas décadas de 1970 e 1980, e que, apesar dos novos espaços apropriados nos últimos anos, ela ainda continua a ter uma importância e significado enorme para a cultura *Hip Hop*.

1.1 A Rua na prática e no imaginário da cultura Hip Hop

A década de 1960 foi um período que, entre outras coisas, presenciou um significativo aumento das atividades culturais e das lutas políticas em um espaço que, para grande parte dos modernistas dos anos 50, não tinha grande importância na expressão e no desenvolvimento das críticas à sociedade. Na década de 1960 houve uma fortificação simbólica e material da rua como espaço prático e teórico destacado, nas atividades contestatórias desenvolvidas até então.

Se por um lado, a via expressa e seus ideólogos do urbanismo avançavam de mãos dadas e a passos largos na direção da supressão da rua enquanto espaço historicamente ligado (a partir do século XIX) aos anseios de liberdade, sociabilidades diversas e movimentos espontaneamente desordenados; por outro lado, a rua também serviu de elemento simbólico para vários movimentos e lutas que tiveram como ápice o ano de 1968.

O grito das ruas que começa a se fazer ecoar por diversos cantos de um mundo que se globalizava aceleradamente, tem no cotidiano grande parte de seu conteúdo e de sua forma. A vida das cidades vista e ligada no e pelo cotidiano, a partir das ruas, expressa em grande medida lutas que se expandem para além dos limites da produção estrita e, áreas como a do lazer e da cultura, instituídas ideologicamente como esferas separadas pela produção capitalista, passam para o primeiro plano do conjunto real das reproduções das relações de produção, em sentido amplo.

Nesse sentido, a rua vem a ser um espaço, por excelência, desses embates ideológicos e mobilizações sociais que se contrapunham às imposições de um espaço que limite e destrua modos de vida, antes pautados na convivência e numa relativa

unidade, mesmo que na pobreza, mas bem diferente do acentuado processo de segregação urbana, pautado numa lógica de *separação* para a estabilidade e reprodução da ordem capitalista, que passava por sérios problemas estruturais, culminando em crises severas, como as do início da década de 1970.

os construtores do “movimento moderno” do período posterior à Primeira Guerra Mundial, na arquitetura e no urbanismo, voltaram-se radicalmente contra essa fantasia moderna: marcharam ao comando do grito de guerra de Le Corbusier: “Precisamos matar a rua”. Foi a sua visão moderna que triunfou na grande onda de reconstrução e retomada do desenvolvimento iniciada após a Segunda Guerra Mundial. Durante vinte anos, as ruas foram por toda a parte, na melhor das hipóteses, passivamente abandonadas e com frequência (como no Bronx) ativamente destruídas. O dinheiro e a energia foram canalizados para as novas auto-estradas e para o vasto sistema de parques industriais, *shopping-centers* e cidades-dormitório que as rodovias estavam inaugurando. Ironicamente, então, no curto espaço de uma geração, a rua, que sempre servira à expressão da modernidade dinâmica e progressista, passava agora a simbolizar tudo o que havia de encardido, desordenado, apático, estagnado, gasto e obsoleto— tudo aquilo que o dinamismo e o progresso da modernidade deviam deixar para trás (BERMAN, 2007, p.372, grifo nosso)

Foram nessas ruas destruídas e abandonadas que a cultura *Hip Hop* começa a proliferar pelo mundo. Nesses espaços de poucas possibilidades de desenvolvimento artístico ou refinamentos filosóficos diversos, o que restava era a sobrevivência em meio à violência de um cotidiano brutalizado pela falta de opções que dão dignidade, liberdade e criatividade ao ser humano. Os espaços destruídos deliberadamente pelo *fausto* capitalista, mesmo com impossibilidades materiais e físicas, foram apropriados por uma cultura do gueto que em vez de negar ou maquiar tal espaço, alcançou espaços para criar música, realizar danças e comunicar artes de rua.

O *Bronx* em Nova York, citado pelo autor acima, é considerado uma espécie de marco simbólico onde teria começado as primeiras atividades de *Hip Hop*, ou seja, foi o bairro no qual, simbolicamente, essa cultura desabrochou para o resto do mundo. Assim como a Rua 24 de Maio e a Estação São Bento do Metrô da capital paulista, o é para o Brasil e a Praça Deodoro é para o *Hip Hop* maranhense. Voltarei a essas questões históricas mais apropriadamente no próximo capítulo, por hora, é preciso mergulhar um pouco mais nos espaços do *Hip Hop*, nas ruas, nas praças, nos bairros periféricos, na cidade do *Hip Hop*.

A *Rua* possui, e dificilmente deixará de possuir, um caráter associativo ao *Hip Hop* muito significativo. Associação esta, tão intensa e acentuada, que gerou, a partir das ações e atitudes dos *participantes e realizadores* da cultura *Hip Hop*, uma postura

política radical de recusa das imposições do poder estatal e mercantil, que preconizassem a destruição total desse espaço totalmente destruído. Portanto, estes sujeitos do *Hip Hop* fizeram o caminho inverso: recuperaram de forma “não-ideológica” e o transformaram no espaço por excelência do *Hip Hop*, apropriadamente chamado de “Cultura de Rua”.

O *Hip Hop* e a *Rua* possuem outra relação bem interessante e pouco vista em outros movimentos ou qualquer outro tipo de associação: a relação com a memória. No *Hip Hop* podemos buscar a memória das *Ruas* na mesma proporção que nas *Ruas* podemos buscar a memória do *Hop Hop*, a memória amarra *Hip Hop* à *Rua*. É uma relação tão intrínseca que provavelmente daqui a 50 anos seja possível contar a história das *Ruas* a partir das produções e documentos deixados pelo *Hip Hop*, assim como a história da *Rua* pode ajudar a entender o *Hip Hop* nos períodos que este existia.

Não obstante à degradação da *Rua*, patrocinada pelo poder de classe de uma ordem pautada no universo das coisas e no valor de troca, em detrimento do homem e seu ambiente socioespacial, o *Hip Hop* conseguiu primeiramente ver e viver a *Rua* como um espaço de contradições agudas, e é aí que mora a especificidade histórica abordada nesse trabalho. O *Hip Hop* constituiu um tipo de experiência que podemos classificar como um movimento de síntese, o que não é de pouca importância, haja vista, que aquilo que podemos observar em todas as esferas da vida no atual estágio do capitalismo é um profundo movimento de separação e fragmentação, movimento este invertido pelo *Hip Hop* até determinado momento.

Esse espaço nunca deixou de ter e conter os elementos indesejáveis que o poder e a ideologia tentam até hoje mascarar. Elementos humanos, estéticos e marginalmente desagradáveis para o sabor da burguesia, foram a principal matéria-prima e constitutiva do *Hip Hop*, tanto em Nova York, quanto em São Paulo e São Luís. A violência representada por disputas entre gangues, pelas ações da polícia, pela prostituição, pelo racismo, pela fome, pelo desemprego, pela corrupção política, foram colocadas dentro do universo de produção do *Hip Hop*.

Bairros que concentravam todos esses problemas e outros mais, como a Liberdade, o Bairro de Fátima, a Divinéia, o Maiobão, a Cidade Operária, Vila Industrial (Maracanã), entre inúmeros outros, se destacaram como espaços nos quais o *Hip Hop* se desenvolveu pela cidade. Espaços esses que até o início da década de 1990, praticamente não encontravam alternativas próprias para combater a grande onda de violência que atingia a juventude das periferias de São Luís, representada especialmente

por atividades de gangues. O *Hip Hop* na cidade consegue ser uma alternativa no mesmo espaço e ao mesmo tempo a ação das gangues, suas práticas, suas destruições físicas e morais na periferia.

Este movimento, enquanto *Cultura de Rua*, talvez tenha sido o movimento político e cultural de maior amplitude quantitativa e qualitativa, empenhado em manter viva, esse “velho” ambiente, justamente “por sua capacidade peculiar de alimentar as experiências e os valores modernos: a liberdade da cidade, uma ordem que existe num estado de perpétuo movimento e mudança” (BERMAN, 2007, p. 373), sem romancear ou maquiagem seu espaço, como o poder estava fazendo na prática, através de um processo de higienização do pensamento, ou seja, mentindo, mascarando e escondendo com palavras e retóricas todas as agudas contradições existentes no cotidiano da periferia.

Uma definição bastante interessante sobre a *Rua* foi escrita em um artigo de Eliana Kuster e Robert Pechman (2007, p.3) com o título de *Maldita Rua*. Estes autores sintetizaram perfeitamente em um parágrafo aquilo que se pretende problematizar e apresentar como a *Rua* neste trabalho,

Não nos debruçaremos, entretanto, sobre a rua em sua materialidade ou função, não se trata de esquadrihar a rua no plano das técnicas urbanísticas, na questão dos fluxos ou quanto ao seu papel na dinâmica econômica da cidade. Não, da rua queremos o seu vivido, sua febre, seu delírio, sua alegrias, sua dor, sua ternura, sua violência, a moral e a imoralidade. Da rua queremos a alma, aquilo que dá identidade à cidade, aquilo que a faz o microcosmo da cidade, o cerne de seu ser: a sua dimensão pública. Então a rua para além de sua mineralidade, para além de sua funcionalidade, se nos revela na sua publicidade. Desse ponto de vista, a rua, portanto, é a possibilidade da cidade, é a reafirmação da cidade no seu sentido mais amplo: lugar do acontecimento, arena do inesperado, possibilidade do encontro, reconhecimento do outro, acolhimento da diferença.

O *Hip Hop* que vai se formando nas *Ruas* desenvolveu, nesse espaço, grande parte de sua crítica da vida cotidiana. Quando falo de *Hip Hop* enquanto crítica da vida cotidiana, estou partindo do suposto de que o *Hip Hop* tal qual a concepção filosófica de Lefebvre (1991), destaca, discute e critica esse lado da vida real, essa realidade da cotidianidade e sabe da importância dessa esfera para a compressão e transformação do mundo.

O cotidiano aqui está mais circunscrito às ruas e aos espaços públicos (degenerados pelos poderes estabelecidos e apropriados pelo *Hip Hop* que está,

também, submetido à lógica da produção do espaço capitalista e da reprodução das relações de produção e todas as suas contradições) do que ao espaço privado, ao lar, a família, por mais que esses espaços estejam subtendidos na totalidade da crítica da vida cotidiana feita pela práxis do *Hip Hop*. Mas, existe em última instância, um destaque especial para os espaços públicos, como o da *Rua*, para além do espaço familiar nuclear.

Por outro lado, este destacado caráter associativo entre *Hip Hop* e *Rua*, por vezes acaba fazendo com que o mesmo, caia no perigo do automatismo de pensamento e na eterna falta do passo à frente rumo a uma radicalização coerente, no sentido de uma qualificação na contribuição da luta dos trabalhadores. A alienação que é encontrada no meio da sociedade em virtude da propriedade privada, da divisão do trabalho, da mais-valia, das ideologias, etc, está dentro da cultura *Hip Hop*, que nunca se destacou por qualquer idealização de pureza metodológica, política, teórica, filosófica, etc. Especialmente no que diz respeito aos primeiros momentos do *Hip Hop* nos anos 70, 80 e princípio dos anos 90.

Algumas organizações até tentaram estabelecer metodologias e formas de atuações políticas mais consistentes e embasadas teoricamente, porém, esse movimento organizado nunca foi hegemônico, ele conseguiu sucessos pontuais e parciais, como em São Luís na década de 90, mas de um modo geral as atuações do *Hip Hop* foram muito maiores quantitativamente para uma perspectiva mais espontaneísta, o que por um lado reforçou sua criatividade abrindo diversas portas, por outro lado, também produziu profundas contradições, o machismo por exemplo.

O fato do *Hip Hop* desenvolver em sua historicidade e práxis uma relação tão intrínseca com a *Rua* e ter transformado este território em seu espaço apropriado nas suas primeiras experiências de atividades, não significa que o mesmo se reduza à *Rua* ou que deseje ficar exclusivamente nelas. Se essa relação foi tão forte nas primeiras décadas do *Hip Hop* em termos práticos, por outro lado, a partir da segunda metade da década de 90, começa a haver um processo que aponta para outros caminhos e perspectivas além da rua. Esta, nos últimos anos, vem sendo apropriada pelo *Hip Hop* muito mais de forma simbólica, se fala muito mais da *Rua*, justamente por ela estar também mais distante das práticas do *Hip Hop* há pelo menos 10 anos, período esse que não terá grande destaque nos argumentos do trabalho.

A enorme inserção da cultura *Hip Hop* no mercado através, especialmente, do *RAP* mostra que estes sujeitos chegaram à conclusão de que além de expor-se na *Rua* chegou a hora de ocupar um palco para a difusão em massa, e esse processo é a história, a história do progresso do anjo benjaminiano, não é o fim da história e não há que se queixar, pegando novamente Benjamin, assim como foi preciso destruir a *aura* para que a reprodução técnica das obras de arte pudesse ser efetivada enquanto processo histórico, foi preciso ir além da *Rua* e destruir a pureza do *Hip Hop* romântico dos anos 1980 e dos primeiros anos de 1990, para que se pudesse continuar andando.

A *realização* histórica do *Hip Hop* enquanto filosofia de rua nunca teve a pretensão de por si só transformar o mundo enquanto tal, justamente porque pode perceber que não possui condições objetivas para se transformar numa práxis efetiva de libertação e supressão de questões mais complexas como o poder de classe, isso é um problema bem maior, cuja realização desta tarefa cabe única e exclusivamente aos trabalhadores em geral.

Aqui cabe somente destacar as possibilidades de lutas mais sutis e menos abrangentes, mais microscópicas e menos estruturais, mais cotidianas e menos burocráticas, exemplificadas pelo movimento *Hip Hop*. É importante destacar isso, pois é possível que apareçam expressões e conceitos no texto, utilizados tradicionalmente de forma bem mais ampla e para caracterizar eventos mais reproduzidos pelas ciências sociais em geral, como por exemplo, luta de classes e revolução, inclusive é bom destacar que trabalho com as categorias marxianas e hegelianas de totalidade e dialética.

Parece soar estranho utilizar um autor como Hegel nesse trabalho, mas, por exemplo, no aprofundamento teórico crítico da própria vida cotidiana, ele tem sua importância histórica, pois foi talvez o primeiro filósofo a pensar a filosofia enquanto *realização*, o “lamento” fica por conta dele, ter parado justamente onde deveria ir mais longe, sobrando assim o hegelianismo e o fim da história como elementos absolutamente dispensáveis.

Marx, por outro lado, resolve o problema deste hegelianismo de fim da história. A história para Marx não tinha completado seu ciclo, as contradições continuavam e a necessidade de realização da filosofia na cidade tem um sentido de encontro e desmascaramento da realidade alienada e ideologizada pela realização da filosofia. O *Hip Hop* é uma filosofia de *Rua* na qual a realidade

assume um papel tão destacado que às vezes a própria teoria é deixada de lado em proveito de uma prática da realização filosófica não abstrata ou metafísica, que tem uma dose excessiva de pragmatismo e empirismo.

Ainda sobre algumas sutilezas teóricas e seguindo bem de perto a trilha metodológica de LEFEBVRE (2008, p.22), é importante destacar que essas análises não tratam de localizar no espaço preexistente das periferias, das *Ruas*, das praças e centros urbanos, uma necessidade de criação artística e de intervenção política no, e pelo *Hip Hop*, mas, ao contrário, trata-se de espacializar o *Hip Hop*, ligado a uma prática no seu conjunto, produzindo um espaço apropriado.

Talvez o principal problema abordado neste trabalho seja a demonstração da experiência do *Hip Hop* como um processo histórico de produção de um espaço apropriado, nos dois sentidos do termo: apropriado em seu caráter qualitativo para as atividades do *Hip Hop* e apropriado politicamente como uma forma de ressignificação de espaços antes abandonados ou destruídos. Destacando o caráter do *Hip Hop* enquanto um movimento de síntese em meios às fragmentações.

1.2 O público e o privado no desenvolvimento socioespacial do *Hip Hop*

Nessa história de produção de um espaço apropriado pelo *Hip Hop* através de suas realizações políticas e culturais, outro importante território que logo passou a fazer parte do espaço onde se praticava *Hip Hop*, foram as praças da cidade, mesmo que na maior parte desses locais degradados e abandonados pelo poder público, o nome “praça” já não remete mais à coisa praça e seus elementos representativos, que possibilitem interação e comunicação dos sujeitos que frequentam este espaço.

As praças para o *Hip Hop* possuem duas dimensões complementares e não antagônicas, que dizem respeito à significação e sentido desses locais para a realização do *Hip Hop*. Em um primeiro significado, a praça possui, assim como a *Rua*, um caráter mais local, é a praça do bairro onde se realizam as atividades do *Hip Hop*, a Praça do Maracanã, a Praça da Cidade Operária, a Praça da Divinéia, a Praça do Santa Cruz, a Praça do João Paulo, etc. Nestes locais, as pessoas que produzem *Hip Hop* se reúnem para diversas atividades: da “troca de ideias” ao

desenvolvimento de atividades estéticas do *Hip Hop*, como a dança, a composição ou apresentação de uma letra de *RAP*, por exemplo.

Por outro lado, a praça também assumiu um caráter de reunião mais total do espaço urbano das cidades, e aí as praças nos centros das cidades foram os espaços históricos onde o *Hip Hop* que se realizou, dos locais das praças dos determinados bairros, passou-se a se concentrar e se unificar as atividades do *Hip Hop* em torno da discussão da cidade como um todo.

As praças não tiveram a mesma importância para todos os bairros na produção do *Hip Hop*, pois no fim o que realmente importava para a realização dessas atividades não era o espaço em si e por si, e sim a sua utilização, o uso de um espaço apropriado. O uso dos espaços da cidade para fins de criação artística, que por tal objetivo já se configura como uma atividade política, indo exatamente na contramão dos processos aos quais vêm sendo acometidas as cidades onde as especulações imobiliárias e toda a lógica da produção do espaço capitalista é direcionada à troca.

As ruas e praças tiveram e têm um papel histórico importante para a cultura *Hip Hop*, especialmente porque nestes locais o caráter privado dos espaços, tão característico da formação espacial capitalista, é relativamente negado. O *Hip Hop* não precisava pedir licença ao Estado ou a alguma instituição privada para realizar suas atividades artísticas e políticas, ele se apropriava destes espaços e ressignificava-os em benefício do próprio espaço em si, pois este ganhava um uso social adequado e em benefício também dos sujeitos que ali se encontravam para a prática de *Hip Hop*.

Em São Luís, as praças foram assumindo um papel mais significativo para a totalidade do *Hip Hop* aqui produzido, quando as atividades extrapolavam o âmbito circunscrito do bairro e seus problemas internos, quando as pessoas que realizavam *Hip Hop* resolvem se expressar e realizar *Hip Hop* através de uma *comunicação* que ligasse todo o movimento de São Luís.

Partem então para o centro da cidade e começam a ocupar para produzir, num ponto em que os aspectos unitários e a força da crítica do *Hip Hop* pudesse ter uma voz e uma identidade que negasse, conservasse e superasse a prioridade e a concentração do local, restrita aos problemas e interesses dos bairros, em proveito de uma visão e uma práxis mais preocupada com a cidade em si. Nas praças do centro da cidade, notadamente, a Praça Gonçalves Dias e

principalmente a Deodoro, todo o *Hip Hop* ludovicense se *encontrava*, se *comunicava*, *realizava* e *participava* da produção do *Hip Hop* da cidade.

As praças ao longo dos anos 1990 em alguns bairros, praticamente deixaram de ser o espaço principal das atividades do *Hip Hop* em São Luís, pois os antes marginalizados sujeitos do *Hip Hop* que praticavam sua arte foram aos poucos conquistando o respeito e a admiração dos moradores dos bairros de periferia. Assim, outros espaços começam a ser apropriados para a realização das atividades de *Hip Hop*, como as associações ou união de moradores destes bairros.

Estes espaços também possuem um caráter público destacado em detrimento do privado, por mais que em alguns bairros estas associações acabem se tornando verdadeiros locais de personificação de algumas lideranças, geralmente com algum vínculo político partidário, institucional. O fato é que grande parte das atividades de *Hip Hop* desenvolvidas em São Luís na década de 90 foi realizada a partir destes espaços, locais estes onde é mais clara e direta as ações que tenham como conteúdo e forma referências ligadas à comunidade em si.

As “Posses”, por exemplo, foram os principais mecanismo de atuação política que tivesse esse sentido descrito acima. A ideia de “Posse” no *Hip Hop* remete às lutas mais pontuais que do bairro como *locus* de atuação e significação. Se por um lado o *Hip Hop* conseguiu desenvolver um importante mecanismo de atuação política em níveis maiores, onde, por exemplo, o Estado era o referencial espacial, que é o caso dos Movimentos *Hip Hop* Organizados (MH2O), por outro lado, o *Hip Hop* não relegou a um segundo plano de luta e mobilização os espaços mais locais dos bairros, representados pela atuação dessas chamadas “Posses”.

Além dos espaços das associações de moradores, alguns locais de caráter privado passam a fazer parte também dos locais onde o *Hip Hop* era realizado: clubes, bares ou casas de festas em geral, passaram a integrar os espaços da cidade onde era produzido *Hip Hop*. Esse processo se intensificou após a década de 1990 em todo o país, mas em São Luís o que podemos perceber é que esse processo até hoje não conseguiu alcançar uma relativa hegemonia como acontece, por exemplo, em São Paulo.

Em São Luís, os espaços públicos sempre foram os mais utilizados pelo *Hip Hop* como um todo, e esse fato não é uma mera escolha dos sujeitos do *Hip Hop*, é que os donos desses espaços privados também nunca viram grandes possibilidades de lucrar com atividades de *Hip Hop* pela cidade, e o lucro é a

parte fundamental da lógica desses espaços. É claro que essa lógica não é unilateral em todos os momentos, existem jogos entre a utilização que o *Hip Hop* faz dos espaços e estes espaços mais privativos, existem trocas e relações. Na realização de atividades de *Hip Hop* os sujeitos algumas vezes dão garantias aos donos destes locais e os donos dos locais liberam os espaços para determinadas atividades.

Do final dos anos 1980 aos dias atuais, podemos perceber um processo crescente em que o *Hip Hop* sai cada vez mais dos espaços públicos (*Ruas*, praças e associações de moradores) para esses espaços de caráter mais privados, onde a *Cultura de Rua* entra definitivamente na reprodução das relações de produção, em que a indústria cultural mostra todo seu poder ao se apropriar do *Hip Hop*. Nesse momento, o caráter mercadológico é mais destacado, reduzindo o uso antes realizado pelo *Hip Hop* a um valor de troca, transformando-o numa passiva mercadoria, ou numa simplória crítica espetacular do espetáculo.

Esse processo de privatização e mercantilização do *Hip Hop* está imerso numa via de mão dupla onde existe o outro lado da moeda, cuja prática se faz na resistência a essa tendência generalizada mundo a fora. Um exemplo prático de negação da negação foi empreendida pelo Quilombo Urbano em 2008, quando este movimento organizado de *Hip Hop* realizou a ocupação de uma praça no centro histórico, destacando que tal ação política não seria nada mais que uma “reintegração de posse” de parte de um lugar que foi edificado pelo trabalho escravo e não deveria servir de mero espaço de contemplação turística,

Somos defensores do intercâmbio cultural solidário entre os povos de qualquer parte do mundo, independente da nacionalidade ou pertencimento étnico-racial. Entretanto, abominamos esse turismo elitista racista que supervaloriza os espaços físicos e o poder econômico em prejuízo da pessoa humana. Nós, negros e pobres, não queremos apenas dançar e cantar para apreciação turística. Nós somos parte viva e ativa deste centro histórico e queremos a parte que nos cabe, afinal de contas, muitos de nossos antepassados foram sacrificados para edificar suas ruas e prédios.

Com base nisso, o fórum para construção da 3ª Marcha da Periferia, que traz como tema “Reparações Já: Pelo Pagamento da Dívida Social Para o Povo Negro” está ocupando a Praça da Criança abandonada pelos poderes públicos, que a partir de agora será chamada “Lagoa Amarela” com o intuito de fazer deste espaço um centro difusor de manifestações políticas e culturais de todos aqueles que não se sentem contemplados com o turismo econômico, elitista e racista do Projeto Reviver - **Manifesto em Defesa da Ocupação da Praça da Criança**. (DIAS, 2009, p.199).

No processo histórico de luta política e criação artística do Hip Hop no Brasil, este movimento criou alguns mecanismos metodológicos e políticos, buscando uma efetivação mais qualitativa em suas ações. Os dois principais mecanismos de ação e organização desenvolvidos no Brasil foram os já citados “Movimentos *Hip Hop* Organizados” e as “Posses”.

Os Movimentos Hip Hop Organizados, também chamados de MH2O, foram organizações que se pretendiam unificadas para a representação e realização do *Hip Hop* de cada Estado. Assim, existia o MH2O do Maranhão (Quilombo Urbano), o MH2O do Ceará, do Piauí, do Pará, de São Paulo, etc. Estes tinham como principal característica a representação, organização e divulgação do *Hip Hop* numa escala maior e mais centralizada.

Por outro lado, as “Posses”, que por hora mais interessa, possuem um caráter mais local, mais restrito aos espaços dos bairros, elas reúnem os elementos do *Hip Hop* como forma de interagir com a comunidade a respeito de problemas e possíveis soluções. Geralmente eram realizadas em ruas, praças, associações ou escolas dos bairros, com certa periodicidade, que com o tempo foi ficando cada vez mais longa.

Assim como existia os MH2O num âmbito de ação maior, representando os Estados, as posses tinham como táticas espaciais de atuação um espaço mais concreto, mais prático e mais próximo do restante da comunidade na qual era realizada, portanto, existia a Posse do Maiobão, da Liberdade, do João Paulo, da Vila Sarney, etc.

As “Posses” sempre são acompanhadas da nomenclatura dos respectivos bairros em que são realizadas. O bairro possui uma dimensão tão importante para a identidade do Hip Hop que é quase impossível achar algum grupo de *RAP*, por exemplo, que em determinado momento não fale diretamente de seu bairro.

A necessidade que os sujeitos do *Hip Hop* têm em destacar seu local é também uma necessidade de universalizar sua área, seu bairro, sua periferia, sua favela. É também nesse espaço que o *Hip Hop* expõe sem maquiagem as contradições e as relações que estas contradições têm com a totalidade da sociedade capitalista.

“Hoje, temos 51,7 milhões de favelados, resultado de uma trágica equação de mercado, tornando o Brasil o país com a terceira maior população favelada do mundo, atrás apenas de Índia e China.” (HOLANDA, 2012). Isso é um enorme problema para toda sociedade, pois a miséria instalada nas periferias explode em forma de crimes e insegurança que alcança fácil os ricos e a classe média do Brasil. O *Hip Hop* surge e vive exatamente no centro dessa situação, e é daí que retira seu conteúdo e propõe seus objetivos no enfrentamento desses problemas,

Essa porra é um campo minado
 Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui,
 Mas aí, minha área é tudo que eu tenho,
 A minha vida é aqui e eu não preciso sair,
 É muito fácil fugir, mas eu não vou,
 Não vou trair quem eu fui, quem eu sou,
 Gosto de onde eu tô, de onde eu vim,
 Ensino da favela foi muito bom pra mim (RACIONAIS, 1997).

1.3 O direito à Cidade como espaço apropriado

As Posses, o bairro, as *Ruas*, as praças, enfim, todos esses espaços de atuação do *Hip Hop* não são vistos como esferas separadas e estáticas, isso tudo faz parte de uma totalidade e unidade na qual o *Hip Hop* está inserido, produzindo e ao mesmo tempo sendo produzido por esse espaço, que a todo o momento é destacado e reivindicado pelo *Hip Hop* através de suas lutas, apropriações e ressignificações de espaços mortos, destruídos, abandonados e ociosos da cidade.

A cidade é esta totalidade socioespacial de atuação do *Hip Hop* através de suas particularidades, ora apresentada através da *Rua*, ora dos bairros, através das praças e dos demais espaços recortados pela ordenação e reencontrados pelo *Hip Hop*. A cidade representa a história do espaço apropriado pelo *Hip Hop*, é nela que o controle se faz mais presente justamente por concentrar possibilidades reais de emancipação, assim foi na história séculos atrás, e continua sendo com a explosão e o aparecimento de movimentos urbanos que combatem e lutam pelo seu direito à cidade enquanto sua obra.

A história universal nasceu nas cidades e atinge a maioria no momento da vitória decisiva da cidade sobre o campo. Marx considera como um dos maiores méritos revolucionários da burguesia este fato: “ela submeteu o

campo à cidade” cujo ar emancipa. Mas se a história da cidade é a história da liberdade, ela é também a da tirania, da administração estatal que controla o campo e a própria cidade. Até agora, a cidade só pôde ser o terreno de batalha da liberdade histórica, e não o lugar em que essa liberdade se realizou. A cidade é o espaço da história, porque ela é ao mesmo tempo concentração do poder social, que torna possível a empresa histórica, e consciência do passado. A tendência presente à liquidação da cidade não faz, pois, senão exprimir de um outro modo o atraso de uma subordinação da economia à consciência histórica, de uma unificação em que a sociedade recupere os poderes que dela se tinham desligado (DEBORD, 2006, p.116).

O *Hip Hop* tende a ver a cidade como um lugar a ser conquistado, um espaço por se lutar, de resistência, de intervenção, de expressão e de exercício da liberdade historicamente negada aos grupos excluídos e marginalizados pelos poderes estabelecidos e reproduzidos há tanto tempo. O *Hip Hop* conserva em si uma demonstração histórica das contradições desenvolvidas pela sociedade capitalista, que em meio à riqueza material e a um elevado desenvolvimento das forças produzidas, sobrevêm uma imensa acumulação de pobreza. No espaço da opulenta Nova York, a metrópole das metrópoles, existia uma miséria real e devastadora em vários bairros desta cidade, em um deles, o mais destruído e excluído dos produtos da riqueza nova-iorquina, o Bronx, é que surge o *Hip Hop*.

A cidade do Hip Hop é muito mais vista e vivida como uma obra, em que seu valor de uso tem mais importância e significado do que como um valor de troca, como uma mercadoria. A transformação da cidade ao longo do tempo tem como um de seus principais aspectos na atualidade o estabelecimento deste espaço como um lugar da passividade, da contemplação e da aceitação dócil do que está posto, mas movimentos culturais e políticos de contestação e questionamento teórico e prático da cidade que queremos, sempre se fizeram presentes na tentativa de recuperação não-ideológica da cidade como espaço de criação e não como espaço de exploração e fetichismo mercantil.

Ver e viver a cidade como sua obra e sua criadora coloca o Hip Hop ao lado dos sujeitos que lutam por ter de volta aquilo que um dia já foi do homem e não das coisas. Como bem observou Lefebvre, a característica da cidade como uma obra,

contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, na direção do comércio, na direção das trocas, na direção dos produtos. Com efeito, a obra é um valor de uso e o produto é um valor de troca. O uso principal da cidade, isto é, das ruas e das praças, dos edifícios e dos monumentos, é a Festa (que consome improdutivamente, sem nenhuma outra vantagem além do prazer e

do prestígio, enormes riquezas em objetos e em dinheiro) (2001, p.04, grifo nosso).

A cidade sempre teve papel de destaque na história do *Hip Hop*, não só porque foi ali que este movimento cresceu e se desenvolveu, mas também porque é na cidade que o *Hip Hop* vê e vive as contradições, é a própria cidade que faz aflorar as contradições do próprio *Hip Hop*, é pela cidade que o *Hip Hop* se reúne nas praças, vai para as *Ruas* e ocupa espaços públicos, é na cidade que o *Hip Hop* estende as mãos aos corpos quase sem vidas de viciados, prostitutas e criminosos sem os pudores e moralismos reproduzidos nas famílias, nas escolas, nos trabalhos e nas mídias.

O *Hip Hop* que atua como movimento político de contestação (dentro da perspectiva de crítica da vida cotidiana e recusa do ordenamento do espaço segundo as exigências do modo de produção capitalista e sua legitimação ideológica, ou seja, segundo a reprodução das relações de produção dadas) se apoia no direito à cidade, a sua cidade, como negação das relações dadas, como produção de um espaço apropriado, pois o direito à cidade

legitima a recusa de se deixar afastar da realidade urbana por uma organização discriminatória, segregadora. [...]. O direito à cidade estipula o direito de encontro e de reunião; lugares e objetos devem responder a certas “necessidades”, em geral mal conhecidas, a certas “funções”, menosprezadas, mas, por outro lado, transfuncionais. (LEFEBVRE, 2008, p. 32)

E mais importante ainda é que “o direito à cidade significa a constituição ou reconstituição de uma unidade espaço-temporal, de uma reunião, no lugar de uma fragmentação. Ele não elimina os confrontos e as lutas. Ao contrário!” (2008, p.32) Os confrontos e lutas em toda história do *Hip Hop* é uma marca tão profunda quanto real. Por dentro e por fora, as disputas e conflitos configuraram e ainda configuram os rumos, caminhos e produções do *Hip Hop*.

A degradação da cidade é histórica e política, pois é um processo que se faz desde as intensificações das industrializações dos espaços urbanos para o fim da reprodução ampliada do capital através, especialmente, da sujeição do trabalhador, expulso dos campos e agora assalariado (quando está empregado) de um capitalista. A degradação expressa uma posição política, ou de classe, pois, como destaca Lefebvre (2008, p.78):

Para o poder, há mais de um século, qual é a essência da cidade? Cheia de atividades suspeitas, ela fermenta delinquências; é um centro de agitação. O poder estatal e os grandes interesses econômicos só podem então conceber apenas uma estratégia: desvalorizar, degradar, destruir e sociedade urbana.

O *Hip Hop* retrata uma luta de classes que poucos teorizam ou dão a devida importância. Uma parte da totalidade destacada da totalidade de uma parte, das lutas que se passam no cotidiano das periferias e nas disputas no plano material e simbólico que tem a cidade como campo de batalha destas disputas. Diante da grande ostentação, esbanjamento e desfile de mercadoria pela cidade, existem a pobreza e a miséria sustentadas pelo mesmo poder que acumula em favor dos interesses de minorias que ainda possuem o monopólio forma-legal de grande parte de cidade, transformada numa grande propriedade privada urbana as quais servem aos interesses das classes dirigentes e concentradoras da renda e do produto do trabalho da sociedade.

Um aspecto bastante interessante no *Hip Hop* que podemos perceber através especialmente das letras de *RAP*, é que (ao contrário de alguns partidos políticos de esquerda [ou seriam todos?]) que se servem da classe trabalhadora ao invés de servir à classe, num claro processo de separação entre partido e classe) o *Hip Hop* procura estar sempre associado intrinsecamente ao seu meio socioespacial.

Nas atividades e nas produções do *Hip Hop* o que acontece é justamente um processo inverso ao da separação e fragmentação, onde não existe uma distinção entre o universo particular do *Hip Hop* e o particular universo da periferia. Em relação à periferia, o *Hip Hop* é sujeito e objeto. A negação da situação dada nas periferias pelo *Hip Hop* se faz de maneiras completamente disformes e variadas como são as situações materiais e não idealizadas da periferia.

Todo esse complexo efervescente produz uma infinidade de contradições e alienações resultantes da reprodução das relações sociais ali estabelecidas historicamente. A questão é que o *Hip Hop* é um movimento interno, ou seja, produto dos próprios sujeitos das periferias que resolveram romper o silêncio, o imobilismo e as incertezas para apontar e disparar para alguma coisa ou alguém.

As respostas, muitas vezes alienada e contraditória, à alienação e contradição extrema vivida nas periferias não vieram de fora para dentro nem de

cima para baixo, não vieram de ONG's ou de Governos, da Televisão ou das grandes Empresas, vieram dos próprios sujeitos que realizavam *Hip Hop* como uma forma de participação e comunicação que extrapola os limites do estetismo e da mera contemplação artística. Foi preciso politizar em termos formais e organizacionais o que afinal já nasceu político. O *Hip Hop* é crítico da vida cotidiana em todos os sentidos e momentos, incluindo aí o lúdico e a festa.

2 SENHOR TEMPO BOM³: *Hip Hop* como História

Este capítulo apresenta o *Hip Hop* em sua historicidade. Aqui serão apresentados elementos da história do *Hip Hop* ao longo das três últimas décadas do século XX. Nessa apresentação, busquei fundamentação teórica basicamente a partir de considerações pontuais desenvolvidas por três autores: Michel Foucault, Edward P. Thompson e Walter Benjamin.

Os fragmentos apresentados aqui, por certo, apresentam alguma discussão sobre o conceito e a ideia de história e, apesar da relativa distinção das perspectivas destes autores, creio que a ideia básica de ver a história como um processo cheio de contradições, surpresas e possibilidades pode ser achada nas obras aqui citadas.

Com relação a Michel Foucault, o texto utilizado foi um capítulo da coletânea *Microfísica do Poder*, chamado *Nietzsche, a genealogia e a história*. Nesse capítulo, Foucault trabalha uma categoria muito importante para se pensar a historicidade do *Hip Hop*, que é a categoria de genealogia. “A genealogia é cinza, ela é meticulosa e pacientemente documentária. Ela trabalha com pergaminhos embaralhados, riscados, várias vezes reescritos” (FOUCAULT, 2007, p.15).

Pensar o *Hip Hop* a partir de uma concepção não romanceada de sua história é uma atividade dita, mas pouco exercida. Boa parte dos trabalhos que abordam o *Hip Hop*, talvez todos que busquei, apontam em sua maior parte um movimento com poucas contradições. A ideia deste trabalho é tentar expor, também, contradições apresentadas ao longo dessa história. A história é feita de contradições também, e ao meu ver, pensar de forma dialética essas contradições não empobrece em nada o estudo sobre *Hip Hop*.

³ Nome de uma das músicas mais clássicas do *RAP* nacional, da dupla Thaíde e *DJ Hum*, fundadores do *Hip Hop* no Brasil. Marca simbolicamente algumas mudanças que começavam a ocorrer no cenário do *Hip Hop* brasileiro.

Ora, o *Hip Hop* foi formado num caldeirão de contradições socioespaciais, é impossível que se constitua enquanto algo puro e isento de incoerências.

A importância do conceito de genealogia está justamente nessa ruptura com um passado idílico que tem uma determinada origem na qual foi-se delineando os contornos lineares da cultura *Hip Hop*. Podemos estabelecer bases conceituais e teóricas sobre o *Hip Hop* e seus caminhos sem essencializar possíveis origens. O *Hip Hop* aparece envolvido num mar de contradições sociais e misturas culturais, uma história que continua, sem chegar a uma suposta finalidade. Daí a importância da genealogia para

marcar a singularidade dos acontecimentos, longe de toda finalidade monótona; espreitá-los lá onde menos se os esperava e naquilo que é tido como não possuindo história; apreender seu retorno não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas onde elas desempenharam papéis distintos; e até definir o ponto de sua lacuna, o momento em que eles não aconteceram (FOUCAULT, 2007, p.15).

Meu estudo está centrado nas três últimas décadas do século XX, fundamentalmente pela maior facilidade de lidar com documentos e momentos nos quais já podemos tirar algum tipo de conclusão menos especulativa. Não me proponho neste trabalho a fazer avaliações maiores sobre os últimos 10 anos do *Hip Hop*, justamente por entender que ainda há muitos elementos dispersos e se reconfigurando nesse período, fator este que torna esta atividade complexa para ser realizada neste momento, em se tratando também de um trabalho *sobre história*.

O *Hip Hop* é um fenômeno histórico que se desenvolveu ao longo de suas relações históricas como algo que ocorre efetivamente. E. P. Thompson, em seu livro *A formação da classe operária inglesa*, ajuda a pensar aqui o *Hip Hop* neste trabalho a partir da ideia do *Fazer-se* da classe operária. Lá ele entende que o processo histórico onde se vislumbra o *Fazer-se* da classe é uma relação fluida “que escapa à análise ao tentarmos imobilizá-la num dado momento e dissecar sua estrutura” (THOMPSON, 2004, p.10).

Aqui, esta noção me pareceu bastante plausível para se pensar no *Hip Hop* não como algo teleológico ou com diretrizes preestabelecidas que caminhasse para um tipo ideal de movimento, mas é visto, principalmente, como um movimento dialético que faz-se no tempo histórico a partir de suas experiências e do desenvolvimento de consciência por parte dos sujeitos produtores de *Hip Hop*

As formas organizativas de atuação política e mobilização social desenvolvidas pelo *Hip Hop* ao longo dos anos 90, a exemplo do “Quilombo Urbano”, foram realizadas por meios das experiências que geraram consciência. No caso específico do “Quilombo Urbano”, a consciência de ser preto e pobre, e que as lutas devem passar necessariamente por essas duas esferas, social e racial. Trata-se, portanto, de duas esferas, que, ao mesmo tempo, assumem a significação de uma mesma luta política.

O último, e mais complexo, destes autores que tratam de questões teóricas de interesse para minhas formulações sobre a história do *Hip Hop*, é Walter Benjamin. As teses *Sobre o Conceito de História* deste autor suscitam muitas interpretações e não as utilizei em sua totalidade como fundamentação teórica completamente ajustada ao meu trabalho. Assim como os autores anteriormente citados, procurei alguns indícios ou fragmentos desses escritos que me levassem a uma melhor compreensão da história relacionada ao meu objeto de estudo.

O esclarecimento e a preocupação esboçada por um dos vários comentadores de Walter Benjamin a respeito das teses *Sobre o Conceito de História* (LÖWY, 2005), talvez expresse um lado bastante interessante desse conceito, que pode ser visto neste trabalho, especialmente em relação às possibilidades de se trabalhar questões sobre o espaço, o tempo e os sujeitos, do ponto de vista das classes oprimidas.

Pouco a pouco me dei conta também da dimensão universal das proposições de Benjamin, de sua importância para compreender – “do ponto de vista dos vencidos” – não só a história das classes oprimidas, mas também a das mulheres – a metade da humanidade –, dos judeus, dos ciganos, dos índios das Américas, dos curdos, dos negros, das minorias sexuais, isto é, dos parias – no sentido que Hannah Arendt dava a este termo – de todas as épocas e de todos os continentes (LÖWY, 2005, 39).

Após os acontecimentos da década de 1960⁴ muitos estudos começaram a dar mais atenção às práticas da juventude, afinal de contas naquele ano uma parcela significativa dos jovens do mundo a fora resolveram entre outras coisas fazer revolução, com um caráter, digamos mais progressista: com mais diversão, menos hierarquias,

⁴ “O movimento dos direitos civis nos anos de 1960 e os levantes urbanos que se seguiram ao assassinato de Martin Luther King nos Estados Unidos; a crescente oposição à guerra imperialista no Vietnã; os movimentos estudantis de massa de 1968, que abalaram o mundo de Paris à Cidade do México, de Berkeley e Berlim a Bancoc; a ‘Primavera’ de Praga e a sua subsequente repressão pelos soviéticos; a ‘Guerra dos Sete Dias’ no Oriente Médio; os dramáticos eventos ocorridos na Convenção Nacional Democrata em Chicago – para ficar nuns poucos eventos eminente que deram a impressão de que o mundo que conhecíamos estava se desfazendo” (HARVEY, 2004, p15).

mais prazer, mais alegria, ou seja, tudo o que não fazia parte da totalidade moral e econômica capitalista e do socialismo realmente burocrático.

Coincidentemente, o termo *Hip Hop* surge em 1968 (ROCHA et al., 2001, p.126), considerado o ano onde estas agitações alcançaram seu ápice. Porém foi na década de 1970 que este movimento de fato aparece no gueto do gueto da metrópole das metrópoles. O South Bronx é considerado o berço do *Hip Hop*. Bairro pobre de Nova York, o South Bronx era uma miséria total⁵, esquecida, marginalizada e atacada pelo poder público norte-americano. Lugar de maioria negra e hispânica que vivia abaixo do padrão de pobreza norte-americana, situação oriunda da sociedade hierárquica e racista, patrocinada e reproduzida pelo poder político e econômico norte-americano. O movimento pelos direitos civis da década de 60 também comprova isso.

As dificuldades vividas pela população do South Bronx não impediram que alguns jovens começassem, através da arte, uma revolução cultural denominada *Hip Hop*. Este trilhou um caminho inverso do operado e estimulado pela *sociedade do espetáculo*, com suas *separações* e *especializações*. O *Hip Hop*, pelo contrário, juntou elementos que estavam dispersos na mesma miséria, ao mesmo tempo, no mesmo espaço: o *Breakdance*, o *Graffiti* e o *RAP*.

Os sujeitos que se encontravam imersos num cenário de violência, marginalidade, tráfico de drogas, desemprego e opressão policial, iniciaram um processo de construção identitária a qual encontrava no *Hip Hop* seu elemento comum e agregador, ao mesmo tempo em que preservavam todas as contradições e diferenças, tendências que acompanham o *Hip Hop* e estão histórica e indissociavelmente ligados a ele.

2.1 O South Bronx e a formação do Hip Hop nas décadas de 1970-80

O *Hip Hop* possui vários começos, ou seja, não possui um começo e sim uma *genealogia*, apesar de aparecer para o mundo a partir de um dos bairros de Nova York, ele substancialmente se nutriu de várias culturas, não só estadunidense, mas também de outros bairros pobres de cidades e países diferentes que, por circunstâncias históricas, estavam presentes no final dos anos 1960 no *South Bronx* nova-iorquino, assim como

⁵ Ver anexo 4

aconteceu em São Paulo, que concentrava um grande número de pessoas de lugares diversos.

Apesar da grande importância que alguns personagens tiveram nesse alvorecer do *Hip Hop*, como Kool Herc, Afrika Bambaataa e Grand Master Flash⁶, todos considerados pioneiros na formação do *Hip Hop*, esta cultura é filha das *Ruas*, produto da miséria econômica e da exclusão política. A *Rua* aqui, não enquanto espaço desprovido de sociabilidade e prisioneira da passividade letárgica de parte das atuais *Ruas* existentes nas grandes metrópoles, e sim, uma *Rua* enquanto espaço social, conflitivo e geradora de consciência política. Assim como o *Capital*, a *Rua* também não é uma coisa, mas uma relação social mediada por coisas, por outro lado, ela é um espaço cuja qualidade é determinada pelo uso que se faz dela.

Fusão de vários elementos encontrados nas *Ruas*, uma espécie de híbrido cultural conflitivo, o *Hip Hop* se desenvolve em meio às diferenças e resistências com fortes traços pautados na ideia de liberdade e ao drama urbano da destruição dos espaços, do desemprego e da violência generalizada. O *Hip Hop* é um movimento cultural de síntese em meios aos espaços fragmentados

As dificuldades vividas pela população do South Bronx não impediram que alguns jovens comessem através da arte, uma revolução cultural denominada *Hip Hop*. Este trilhou um caminho inverso do operado e estimulado pela sociedade do espetáculo, com suas separações e especializações. O *Hip Hop* pelo contrário, juntou elementos que estavam dispersos na mesma miséria ao mesmo tempo no mesmo espaço: o *Breakdance*, o *Graffiti* e o *RAP*. Os sujeitos que se encontravam imersos num cenário de violência, marginalidade, tráfico de drogas, desemprego e opressão policial, iniciaram um processo de construção identitária que tinha no *Hip Hop* seu elemento comum e agregador, ao mesmo tempo em que preservavam todas as contradições e diferenças, tendências que acompanham o *Hip Hop* e estão histórica e indissociavelmente ligados a ele (FREITAS, 2009, p.29).

Portanto, o *Hip Hop* é essencialmente uma junção de elementos artísticos potencialmente contestadores da organização socioespacial na qual os sujeitos produtores desta cultura estão inseridos, ou seja, são politicamente críticos da vida cotidiana. Os quatro elementos que irão formar organicamente o *Hip Hop* se encontravam separados no mesmo espaço do South Bronx no final dos anos 60 para imediatamente formar a cultura *Hip Hop* em sua totalidade, que é a fusão dos chamados “4 elementos”: *DJ*, *MC*, *Break* e *Graffiti*.

⁶ Ver anexo 3

Nos seus mais de 40 anos de existência preserva um dilema [dialético?]: mostrando-se ora unido ora com tendências fragmentárias que acompanham o universo social reificado. O *Hip Hop* é uma síntese dialética dos seus elementos constitutivos. Como na dialética exemplificada por Engels (1979, p.111-121), poderíamos dizer que o *Hip Hop* é a síntese de elementos artísticos da *Rua* (*RAP*, *Break* e *Graffiti*) que forma a totalidade *Hip Hop* enquanto movimento único. Esse estado se consolida durante a década de 1980 nos EUA e a de 1990 no Brasil, incluindo São Luís, para nas décadas seguintes (1990 nos EUA e 2000 no Brasil) serem negadas por um estado mais fragmentado, separado.

No atual estágio, podemos perceber certa divisão das tarefas no *Hip Hop* que produzem especialistas de cada elemento, praticamente sem ligação orgânica com o *Hip Hop* enquanto uma totalidade e é possível que esta última negação da negação por sua vez seja negada. O *Hip Hop* reflete indiscutivelmente o seu meio socioespacial, visto que está cada vez mais inserido na sociedade e sua negação acaba sendo absorvida e transformada dentro das reproduções das relações de produção e não mais marginalizado, ao menos enquanto representação, enquanto estética e nome.



Figura 1: Na imagem grafitada o rosto de Kool Herc, jamaicano que teria trazido de Kingston para o Bronx as primeiras técnicas musicais que seriam assimiladas pela cultura *Hip Hop* em suas Festas. Ele e Kevin Donovan, mas conhecido como Afrika Bambaataa, [lado direito], são as duas principais figuras e referências da formação do *Hip Hop* no Bronx.

O *RAP* é justamente o produto das atividades artísticas do *MC*⁷ e do *DJ*⁸. O *MC* foi o último elemento que veio se juntar na representação do *Hip Hop*, pois nas chamadas *block parties*, as grandes *Festas de Bairro*, a figura do *DJ* era quem representava e organizava a maior parte destas festas. No desenrolar das festas o *DJ* executava suas músicas somente para a diversão em forma de dança das pessoas que ali frequentavam essas festas, com o passar do tempo tornou-se cada vez mais comum os *DJ*'s mandarem recados e contarem histórias curtas sobre acontecimentos do bairro, essas frases curtas foram se tornando cada vez maiores e com mais conteúdo, logo a figura do *DJ* precisou de um parceiro para versar durante as festas. Os primeiros *MC*'s eram quase todos *DJ*'s, ou seja, ser *DJ* e *MC* de um modo geral, nos primórdios do *Hip Hop* no South Bronx, eram atividades realizadas pelo mesmo indivíduo.

Os *DJ*'s, que também logo se tornariam *MC*'s, foram os principais e primeiros organizadores da cultura *Hip Hop* realizada nas ruas do South Bronx através de suas festas. Em meados da década de 1970 essas festas se tornaram uma verdadeira febre entre os jovens do South Bronx e não tardou para que o *RAP* logo expandisse seu espaço socioespacial das ruas do Bronx para o espaço da indústria fonográfica. Em 1979 foi gravado o primeiro *RAP*, *Rappers Delight*, do grupo *Sugarhill Gangs*, sete anos depois o grupo RUM-DMC com seu álbum *Raising Hell* consegue chegar à cifra espantosa de duas milhões de cópias vendidas para um estilo musical recém criado⁹.

Essa relação entre *RAP* e mercado fonográfico a partir daí só se intensificou, especialmente nos E.U.A. Silva (1998, p.44) sintetiza o momento imediato da primeira metade da década de 1980 onde surgiu a primeira geração do *Hip Hop* a partir das gravações e novas técnicas na produção do *RAP* para o mundo:

Novos discos, produzidos por grupos inseridos no contexto do movimento hip hop, não tardariam a surgir. Algumas semanas após o lançamento de *Rapper's Delight*, Kurtis Blow lançou *Christmas Rapping*. Grand Master Flash surgiria posteriormente em *Adventures of Grand Master Flash on The Wheels of Steel (1981)* com um clássico do gênero no qual mostrava toda a sua potencialidade como *DJ*. Utilizando apenas dois toca-discos Flash alcançou níveis de mixagens que somente seriam possíveis dez anos depois com os avanços na tecnologia do *sample*. Em 1982, Afrika Bambaataa and The Soul Sonic Force estabeleceram com *Planet Rock* o conceito de rap relacionado à experiência eletrônica, seguidos por Kurtis Blow em *The Break*. A importância da mensagem seria ainda reforçada por Grand Master Flash and the Furious Five em *The Message*. Este disco inscreve em

⁷ *MC* é uma sigla que significa Mestre de Cerimônias.

⁸ *DJ*: Disc Jokéi

⁹ Ver anexo 5.

definitivo as preocupações em relação à vida no gueto. Retomando a tradição dos Last Poets, a experiência cotidiana e a sonoridade das ruas, passou a ser incorporada ao texto musical. Flash estabelece, desta forma, os parâmetros para a segunda geração de rappers. As letras, orientadas para a temática política, também podem ser tomadas como uma herança das incursões de Grand Master Flash.

Após essa primeira geração, o *RAP* ultrapassa as fronteiras do bairro e se expande a quase todo os Estados Unidos. Na segunda metade da década de 1980 surgiria a segunda geração de *rappers* que acrescentaria inúmeras outras experiências musicais e políticas na constituição do *RAP*. Se a primeira geração estava mais preocupada com a sonoridade, aspectos estéticos que pudessem transformar o *Hip Hop* numa grande festa, despida de uma crítica mais aguda, a segunda geração já conseguiu ligar a política à festa, transformando o *RAP* numa crítica considerada muito radical para os gostos da época.

São grupos dessa segunda geração, como o N.W.A e o Public Enemy¹⁰, que irão influenciar profundamente os *rappers* brasileiros, especialmente o último, com sua mensagens de valorização e radicalização das lutas dos negros a partir de referenciais como os Black Panthers, Malcom X e Martin Luther King.

Essa relação do *Hip Hop* com a história de luta dos negros pelos direitos civis vai além de uma simples influência de princípios de lideranças negras históricas na composição política de luta do *Hip Hop*. O *b-boy*¹¹ Crazy Legs (um dos fundadores da “Rock Steady Crew”, talvez a principal gangue de *Break* da época ao lado da sua rival, a “New York City *Breakers*”) nos dá um interessante depoimento. Segundo ele, os “primeiros *b.boys*, *rappers* e grafiteiros eram os irmãos mais novos dos Black Panthers¹²” (ALVES, 2009, p.73).

¹⁰ Ver anexo 6.

¹¹ *Break-boy*, aquele que dança o *Breakdance* do *Hip Hop*, quando se trata de uma garota a nomenclatura muda para *b-girl*.

¹² Ver anexo 1.



Figura 2: O *Breakdance* conseguiu dialogar as gangues e se transformou em uma opção para que jovens resolvessem suas diferenças e conflitos no plano artístico. Na figura, as duas gangues de *Breakdance* de maior rivalidade e que mais representam os primeiros tempos do *Hip Hop*, à esquerda o New York City Breakers e à direita o Rock Steady Crew.

O *Breakdance* é outro elemento do *Hip Hop* que também surge no South Bronx, apropriando-se dos elementos da rua e constituindo-se em meio aos conflitos e contradições da cidade presentes ali no bairro. Uma dança caracterizada pelas quebras de movimentos e descontinuidades, surge num período em que a “era da disco” predominava. Na “disco” havia uma necessidade de linearidade da música para que a dança não parasse nem tivesse mudanças bruscas, preservando, assim, uma certa ordem de realização desta dança. “No auge da disco a *Breakdance* surgiu como uma experiência oposta, na qual valorizava-se as quebras nos ritmos durante as músicas e entre as músicas” (SILVA, p.46, 1998).

Talvez o mais interessante a destacar nesse período de formação deste elemento do *Hip Hop*, para além das características estéticas, é o aspecto que se tornou histórico aos *Breaker's*, qual seja, a associação dos grupos de *Break* aos das gangues que infestavam o South Bronx¹³. O nome gangue é tão forte e significativo que nunca foi abolido nos Estados Unidos e em outras partes onde se realiza o *Break*.

O território onde o *Hip Hop* se desenvolveu, como já destacado, estava cheio de atividades entre gangues, logo os conflitos eram intensos e muito violentos, acarretando a morte de jovens de forma hostil e prematura. O já citado pioneiro Afrika Bambaataa,

¹³ Ver anexo 2.

resolveu então propor e estimular às gangues da época que, em vez se exterminarem fisicamente, disputassem e resolvessem suas diferenças na dança. E assim foi feito, a maioria das gangues abandonou a violência física e canalizou suas diferenças a partir da arte de dançar.

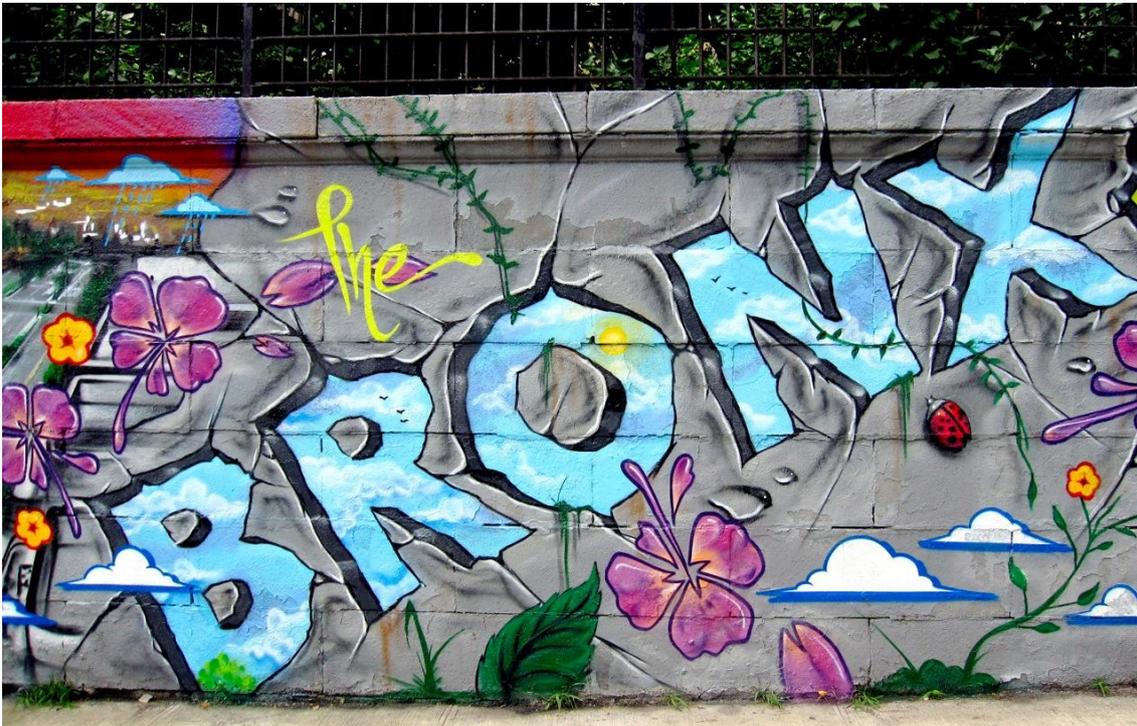


Figura 3: imagem retirada da internet

A arte gráfica do *Hip Hop* é chamada de *Graffiti*, e possui uma importância singular, pois é o registro poético do *Hip Hop* inscrito nos espaços da cidade e nos locais apropriados por ele. Esta arte das ruas soma-se aos outros elementos do *Hip Hop* através de suas cores e sua enorme criatividade, dando brilho e esperança aos sujeitos que tentam construir novos espaços baseados na participação e realização de suas potencialidades enquanto seres humanos não coisificados.

O *Graffiti* do *Hip Hop* surge pelo fim da década de 60 e início da década de 70, como uma forma de expressão artística, informal, subversiva, ilegal e colorida. Taxados de vândalos, depredadores do patrimônio público, com suas letras sem nexos que poluíam o visual da cidade sem visual, o *Graffiti* dava o tom das grandes festas de *Hip Hop* organizadas pelos primeiros *DJ's* do Bronx, os quais dividiam o território em zonas de influência para a realização de seus eventos.

Das roupas à decoração dos lugares onde a festa acontecia se via a expressão visual dos frequentadores daqueles espaços. Assim como o *Break*, o *Graffiti* também não nasceu envolto em uma aura de pureza artística e contemplativa, muito pelo contrário, ele aparece para demarcar território de gangues e assim estabelecer os limites, as influências e as divergências dos grupos destas gangues, portanto, envolto numa perspectiva nada amistosa.

O *Graffiti* também tem na práxis do movimento sua referência de realização artística, assim como a composição e execução do *RAP* e do *Breakdance*. Da composição de suas letras aos locais preferidos dos grafiteiros, podemos perceber uma tendência à elaboração e criação de uma arte pautada no movimento essencialmente com o objetivo de comunicar. O *Graffiti* é comunicação, movimento e realização.

Nos anos 70 em Nova York, os trens da cidade, pelo fato de percorrem os 5 bairros (Manhattan, Brooklyn, Queens, Staten Island e o Bronx) eram os espaços mais desejados e procurados pelos grafiteiros desse período, essa prática era realizada durante boa parte das décadas de 70 e 80. O poder público, por outro lado, tentava reprimir de todas as formas essas atividades, porém só conseguiu em 1987, quando a companhia do metropolitano de Nova York, “resolveu não mais gastar com a limpeza dos vagões e investiu na compra de novos vagões de aço, resistentes a tinta spray e desde então o *Graffiti* de trens não mais existe naquela cidade” (REVISTA COMO GRAFITAR, N 12). Quando isso aconteceu o *Graffiti* transferiu-se integralmente para os outros espaços da cidade: muros, prédios, veículos abandonados, casas e quadras esportivas.

A antítese colorida da morte cinzenta das cidades, o *Graffiti* é o elemento mais presente no cotidiano urbano, que dorme cinzenta e acorda colorida. Marshal Berman, em suas reminiscências de juventude do “seu Bronx”, lembra algumas das atividades que pululavam pelas ruas naquele ambiente urbano da década de 1970, entre elas o *Graffiti*, chamado por ele de mural histórico,

Em consonância com o espírito geral da década de 70, os murais recentes enfatizavam a história local e da comunidade em vez de uma ideologia universal. Além disso (e aí parece estar uma inovação da década de 70), tais murais eram com frequência executados por membros da própria comunidade, cuja história evocavam, de forma que as pessoas podiam ser simultaneamente autores, temas e espectadores da arte, unindo teoria e prática na melhor tradição modernista. O mural comunitário mais interessante e ambicioso dos anos 70 parece ser o Grande Muro de Los Angeles, de autoria de Judith Baca. As obras da terra e os murais comunitários proporcionam o meio para a minha fantasia modernista do Bronx: o Mural do Bronx. (BERMAN, p. 401, 2007).

2.2 São Paulo e a formação do *Hip Hop* no Brasil nas décadas de 1980-90

Hey rap há quanto tempo a gente se mantém fiel no front independente do que vem? Eu vejo um monte se perder por nota de 100, nós não, sabe irmão, a missão é bem mais.

Hip-Hop há quanto tempo a gente se mantém, abrindo a mente, fazendo a favela ir além? Eu vejo um monte se perder por nota de cem, nós não, sabe irmão, a missão é bem mais.

Hey moleque a gente era *loop em fita cassete*¹⁴. Três em Um, duplo deck, sem breque, sem sonhar com cheque. Só ser mais do que posso, sair dos destroços. Lembra? Salvar os nossos.

Caralho, o que aconteceu aqui? O grafiteiro se destacou, vários b-boy's odeiam os MC's.

Ainda amo Grandmaster Flash¹⁵ e Planet Rock

É foda ver que hoje tem mais *scratch* nas bandas de rock n' roll.

Quero ideia e *flow*¹⁶ saca?

Direto eu vejo o Hip-Hop na maca, com gente igual a eu dizendo: “Pelo amor de Deus, doutor”. É vários lá, sugando, como se a cultura devesse o favor. Sou Pepeu, sou Mano Brown, Nelson Triunfo, a fonte King Nino Brown. Sou os molequinhos que chegaram ontem. Quem é o oposto tenta, mas não convence. Vem comigo, se é que vocês ainda lembram o que é *break dance*.

Eu utilizei a letra acima do *rapper* Emicida para ilustrar através da poesia desse artista alguns elementos materiais, técnicas, personagens que fizeram parte da cultura *Hip Hop* no seu tempo histórico. A letra tem interesse na medida em que consegue em poucas linhas jogar para o público uma densidade de fatos, acontecimentos e instrumentos que perpassam a historicidade do *Hip Hop*. E mais, apesar da batida acelerada da música e do tom relativamente alegre e otimista que caracteriza tal artista, essa letra também expõe certa melancolia, romantismo e saudosismo por uma era do *Hip Hop* que passou, que está passando ou que entrou em decadência.

Apesar de todo tempo que o “*RAP* e o *Hip Hop* se mantém fiel no front independente do que vem, abrindo a mente e fazendo a favela ir além”, quatro décadas não é quatro anos. Esse período modificou e transformou profundamente a forma e o conteúdo do *Hip Hop*, e o *RAP* talvez seja o elemento mais significativo dessas

¹⁴ *Loop* é uma técnica utilizada pelos DJ's para repetir um compasso, uma frase, uma batida. Fazer isso com fitas cassetes nos anos 1990 era uma coisa surreal se comparado à simplicidade que é fazer isso no computador hoje em dia.

¹⁵ Grandmaster Flash, Kool Herc e Africa Bambaataa foram os três pioneiros mais destacados da cultura *Hip Hop* nos anos 1970 e início de 1980 no Bronx em Nova York. São referências históricas e símbolos da cultura.

¹⁶ *Flow* é a fluidez com que a letra do *RAP* se encontra com o ritmo da batida, ou como era mais conhecida nos anos 90, é a levada do *rapper*, como ele consegue encaixar sua letra na batida, cada *rapper* tem um flow, uma levada.

transformações por que passou todo o *Hip Hop*. Num texto desse tipo, é muito difícil ser imparcial e pesar na balança “progressos” e “regressos” da cultura *Hip Hop*, sem, no fundo, no fundo, tender para um tipo de maniqueísmo, ou seja, sem apontar que *isso* foi bom e *aquilo* foi ruim para o *Hip Hop*.

“A gente era *loop* em fita cassete. *Três* em *Um*, duplo deck, sem breque, sem sonhar com cheque. Só ser mais do que posso, sair dos destroços. Lembra? Salvar os nossos”. O *Hip Hop* possui uma identificação muito grande com seus instrumentos de trabalho, ou melhor, seus instrumentos artísticos. Ele surge utilizando-se dos restos ou sombras materiais da indústria cultural, nessa utilização ele se apropria desses instrumentos para a realização de suas Festas.

As novas tecnologias de produção, especialmente as relacionadas à utilização mais popularizada do computador permitiram um crescimento tão grande da parte estética e artística do *Hip Hop* que criou-se para uns, alguns problema, e para outro, foi a solução. Depois voltarei a essas discussões, o que é importante frisar agora é que a cultura *Hip Hop* sofreu profundas alterações em todos os aspectos entre as décadas de 1990 e 2000, devido, especialmente, às mudanças na forma de acesso às novas tecnologias de produção e conseqüentemente na nova relação com o mercado, além do aspecto também muito importante, que foi o estreitamento do *Hip Hop* com o Estado, a partir do governo Lula.

A questão que o *rapper* Emicida coloca é que se o *Hip Hop* ainda pretende manter sua visão de mundo baseado na autoestima coletiva dos pretos e pobres moradores de periferias, “ser mais do que posso [e] sair dos destroços” contribuindo decisivamente para “salvar os nossos”. A certeza da luta do *Hip Hop* pelo povo da periferia dos anos 1990 cedeu lugar ao pessimismo dos anos 2000, agora a dúvida diante de si mesmo, de que talvez não era bem aquilo, que o “sistema”¹⁷ não existe ou é invencível, e mais, a dúvida sobre o próprio *Hip Hop*, sobre seu status e sua importância.

O susto versado em forma de *RAP* pela letra destacada demonstra bem essa situação, “o que aconteceu aqui? O grafiteiro se destacou, vários b-boy’s odeiam os MC’s. (...). Direto eu vejo o Hip-Hop na maca, com gente igual a eu dizendo: ‘Pelo amor de Deus, doutor’”. Para quem viveu o *Hip Hop* dos anos 90 e discorda dos rumos

¹⁷ Expressão bastante comum no linguajar do *Hip Hop* nos anos 1990, nos últimos anos essa palavra foi praticamente extinta, como aconteceu com algumas categorias marxianas (luta de classes, burguesia, revolução) na academia após o delírio do fim da história.

que o *Hip Hop* foi tomando nos anos 2000, o rumo da maca, é difícil conceber a realização do *Hip Hop* como uma atividade separada. Até o fim da década de 90 a cultura era formada pelos clássicos “quatro elementos”, era uma totalidade que cada parte podia representar, mas de um modo geral todas as atividades eram realizadas no mesmo espaço ao mesmo tempo. Enquanto o *MC* rimava, o *DJ* mixava, o *B-Boy* dançava e o *Grafitreiro* coloria o espaço da realização do *Hip Hop*.

Hoje, vários *grafiteiros* só pintam, muitos *b-boy's* só dançam, diversos *DJ's* só tocam e a maioria dos *rappers* só cantam, ou seja, viraram especialistas de “*Hip Hop*”, enquanto o *Hip Hop* das ruas se esvaziou, virou um nome, uma história, um objeto de estudo para a academia. *A arte pela arte* enfim triunfou sobre o subversivo *Hip Hop*? Não, a história ainda não acabou.

Essa história que começa no local mais pobre de Nova York. É inevitável fazer esse resgate histórico se reportando para os anos 1970 e toda efervescência política e cultural que substancializou a cultura *Hip Hop* nos E.U.A. Não fazer esse destaque e esse recorte espacial e temporal do Bronx e dos anos 1970 seria como falar do reggae e não destacar a Jamaica, ou falar da escravidão negra no Brasil sem falar da África. Porém nesse momento nos importa mais o *Hip Hop* feito no Brasil.

O *Hip Hop* aparece no Brasil como força cultural na década de 80 em São Paulo, esta cidade logo se tornará o referencial espacial para o *Hip Hop* nacional. São Paulo tem uma força tão grande que durante toda a década de 90 quando os *hiphoppers* do Brasil falavam em *RAP* nacional, por exemplo, referiam-se na maior parte das vezes ao *RAP* produzido em São Paulo. Enquanto que os outros Estados produziam *RAP's* regionais, locais.

A lógica era mais ou essa: o *RAP* paulista “traduzia”, ressignificava e referenciava-se no *RAP* dos Estados Unidos e as outras regiões e lugares do Brasil faziam o mesmo, só que em relação ao *RAP* paulista, esse processo por outro lado, possibilitou que esses outros lugares, fora de São Paulo, construíssem sua musicalidade muito mais presa e enriquecida pela cultura local. Essa situação praticamente não existe mais hoje em dia pela explosão de *RAP* em todos os cantos do Brasil e pela enorme propagação em torno da internet.



Figura 4: O Hip Hop para o imaginário dos sujeitos desta cultura tem na estação de metrô “São Bento” da capital paulista localizada o centro da cidade o marco simbólico de formação do Hip Hop brasileiro.

Essa história de *Hip Hop* no Brasil inicia-se propriamente e simbolicamente no espaço da estação São Bento do metrô paulista, vários indivíduos isolados ou em pequenos números já haviam visto através da indústria cultural, pelos vídeos clipes, televisão e cinema (filmes como *Beat Street* [1984] e vídeos de Michael Jackson, por exemplo), a dança americana sendo executadas por jovens nos Estados Unidos e começaram a se interessar por aquela dança, e a partir de 1985 começaram a se reunir na Estação São Bento do metrô, para troca de experiências sobre a dança, *Hip Hop* em si não existia, somente o *Breakdance*.

A dança inicialmente era praticada nos salões dos frequentes *bailes black's* que aconteciam pela cidade, porém os mais jovens que realizavam essa dança “esquisita” aos olhos dos mais tradicionais frequentadores dos *bailes blacks*¹⁸, precisou logo arranjar outros espaço, pois o dos bailes não era tão receptivo. Foram para as ruas e algumas praças, mas especificamente a Praça Ramos e a Rua 24 de Maio¹⁹, ambos

¹⁸ Ver anexo 7

¹⁹ Ver anexo 8.

espaços no centro da cidade, mas logo encontraram o espaço da São Bento como local apropriado às suas realizações.

A dança no Brasil não possuía aquele caráter de violência que caracterizava esta dança nos guetos nova-iorquinos dos anos 1970, aqui a questão central era a diversão e não a demarcação de territórios ou disputas entre gangues, talvez por isso mesmo, os *Breakers* nunca utilizaram a nomenclatura “ganguê de *Break*” para caracterizar seu grupo, aqui estes grupos são chamados de *crew*.

Assim como os imigrantes foram importantíssimos para o surgimento do *Hip Hop* no Bronx, na São Paulo do *Hip Hop* também não foi diferente, porém, no Brasil o processo se deu mais em termos regionais e não entre países. Kool Herc, chamado pelos mais românticos de pai do *Hip Hop*, desembarca em Nova York em 1967, trazendo suas *sound systems*²⁰ das ruas de Kingston (Jamaica) e inventando a primeira técnica dos DJ's de *Hip Hop*, a *breakbeat*²¹. Da mesma forma, entre os grafiteiros, credita-se ao grego Demétrius, o papel de propagador oficial do *Graffiti* pela cidade, através de seus *tag's*²². Afrika Bambaataa, outro baluarte e referencia da cultura *Hip Hop* até hoje, era do islã, enfim, o *Hip Hop* aparece diante de um caldeirão cultural com misturas e fusões de ritmos e sentimentos diversos.

A história dessa dança no Brasil, passa pela história de uma figura chamada Nelson Triunfo. Nordestino de Triunfo em Pernambuco, Nelsão, como é conhecido no meio do *Hip Hop*, foi um verdadeiro pioneiro no Brasil e até hoje é tido como uma referência para os b.boys e b.girls. Ele e seu grupo Funk e Cia começaram dançando funk e soul, os gêneros musicais que agitavam os bailes blacks paulistas e cariocas nas décadas de 60 e 70 no auge da black power. Segundo “Nelsão”, ele já imitava os movimentos de robôs ainda no nordeste, depois começou a freqüentar os bailes que rolavam na cidade. Quando começou a ter contato, através de filmes como *Beat Street*, *Flash Dance* e clipes que tinham break, foi um passo pra assimilar e propagar o *Hip Hop* em São Paulo (FREITAS, 2009, p.37).

O problema do espaço da São Bento para o *Hip Hop* enquanto movimento formado pelos quatro elementos é que aquele espaço era praticamente monopolizado pelos dançarinos de *Break*, havendo pouco espaço, especialmente ao *RAP*, que naquele momento era praticado aos sons das latas de lixos e das palmas. Nem todos que

²⁰ Um sistema de som muito popular e potente da Jamaica em que o DJ tocava e fazia suas festas nas ruas da cidade.

²¹ Consistia na repetição de trechos de uma música para criar uma base musical.

²² É a técnica mais rudimentar do graffiti, consiste simplesmente em inscrever seu nome na parede, de forma uma pouco mais rebuscada que as pichações, mas muito próxima dessa atividade, que aliás é irmã do graffiti.

apreciavam a dança sabiam ou tinha algum talento para a mesma, muitos MC's e DJ's frequentavam a São Bento, mas não tinham um espaço mais apropriado para a realização das outras atividades, foi aí que parte dos frequentadores resolveram mudar de espaço para desenvolverem os outros elementos, apropriaram-se então da Praça Roosevelt e lá se estabeleceram.

Espaço onde o *RAP* se articula e se solidifica na forma e no conteúdo, nesse local as historinhas do dia-a-dia, as brincadeiras feitas através das rimas direcionadas muito mais ao humor e à dança são paulatinamente contrabalanceados com outras questões, como a racial, que a partir irá predominar nos discursos dos *hiphoppers* durante toda a década de 1990.

Nesse período importante da segunda metade da década de 1980, onde a Praça Roosevelt se transforma no referencial espacial da cultura *Hip Hop* paulista, começa-se outro processo também fundamental para o posterior desenvolvimento do *Hip Hop*. Alguns pequenos selos da black music arriscam-se a gravar as primeiras músicas do gênero. Surgem assim, as primeiras coletâneas de *RAP*²³ para a cultura *Hip Hop*. Esses primeiros discos não conterão o todo da crítica racial elaborada nas praças e ruas de forma independente, ainda irá predominar um discurso mais voltado às diversões, sacarmos e ironias do cotidiano desses jovens.

A coletânea *A Ousadia do Rap* (COLETÂNEA, 1987) foi o primeiro destes trabalhos, um ano depois foi lançada a mais importante do período, pois nela já se projetava melhor os futuros desdobramentos da forma e do conteúdo do *RAP* (COLETÂNEA, 1988), no mesmo ano de 1988 (COLETÂNEA, 1988) aparece a terceira coletânea, talvez a que mais preserva o caráter lúdico do *Hip Hop*. Ao final da década o *Hip Hop* já assumi de forma predominante uma postura mais incisiva de crítica a situação de exclusão racial e social, referência essa que irá se manter durante toda a década seguinte. Na quarta coletânea lançada na segunda metade da década de 1980 (COLETÂNEA, 1989) já se encontra aquele que seria a maior referencia ao *RAP* dos anos 1990, inclusive pelas suas temáticas, os Racionais MC's abrem a década de 1990 com críticas pesadas e direcionadas.

Tempos difíceis, está difícil viver. Procuramos um motivo vivo, mas ninguém sabe dizer. Milhões de pessoas boas morrem de fome, e o culpado e

²³ Ver anexos 9 e 10.

condenado disto é o próprio homem. O domínio está em mão de poderosos, mentirosos, que não querem saber. Porcos, nos querem todos mortos. Pessoas trabalham o mês inteiro, se cansam, se esgotam, por pouco dinheiro, enquanto tantos outros nada trabalham, só atrapalham. (*Tempos Difíceis*)

O *Hip Hop* nos anos 90 teve duas características fundamentais que ajudam a entender sua trajetória nesse período e que será destacada nesse momento. Ao longo da década o movimento da cultura *Hip Hop* experimentou dois crescimentos dialéticos no qual a categoria de contradição pode ajudar a fazer esse exame. Foi um crescimento quantitativo e qualitativo, apesar da relatividade que esses dois momentos possuem, eu diria que de um modo geral o crescimento quantitativo foi baseado numa perspectiva qualitativa, de um modo geral, o *Hip Hop* nesse período buscou e não necessariamente alcançou, um refinamento de sua crítica e um aprofundamento de sua atuação política de um modo mais radical, a crítica e a radicalidade do movimento da cultura *Hip Hop*, é aqui entendido como qualitativo.

Esse crescimento qualitativo, por mais que tenha mostrado uma face crítica e radical, não exclui de seus desdobramentos as óbvias contradições, pois é a partir daí que as relações entre *Hip Hop* e demais meios reprodutores da sociedade, como a grande mídia da TV e do Rádio, os governos e as políticas institucionais e oficiais, as grandes empresas fonográficas e a própria academia.

A partir dessas relações o *Hip Hop* ganha força e amadurecimento social e político, destruindo uma idealizada pureza e a ingenuidade dos primeiros anos, apesar de não acabar com seu romantismo nato, pois o problema de ganhar dinheiro e viver de *Hip Hop* passa a fazer parte do imaginário da cultura, esse lado muda de nível ao longo da década, foi um processo ininterrupto e crescente durante toda a década de 90 e termina com a quase hegemonia e naturalização na década de 2000.

Pode-se então, enxergar o movimento da cultura *Hip Hop* nos anos 90 como um processo que se inicia com uma perspectiva mais crítica que a década anterior, chegando mesmo ao ponto de uma relativa radicalização perdendo força ou deixando a crítica e a radicalização mais de lado em troca de uma melhor relação com os meios reprodutores da sociedade. E sobre esse aspecto, é bom destacar que não há, necessariamente, um juízo de valor nessas afirmações, não quero dizer com isso que o *Hip Hop* regrediu ou ficou pior no final da década de 90 e durante toda a década de 2000, é meramente uma tentativa de constatação, sujeita às críticas e pontos de vistas contrários.

A grande questão para efeito dessa análise é que, o *Hip Hop* conquistou, criou e produziu espaços apropriados ao seu fazer, certo, e aí? E agora? Qual o próximo passo? Criar e se apropriar de novos espaços ou manter as conquistas? A primeira opção, ou seja, criar e se apropriar de novos espaços, foi desenrolada no sentido da inserção do movimento em espaços hegemonicamente viciados, leia-se, os grandes meios de comunicação, os governos menos reacionários e dispostos a dialogar com esses novos atores da cultura urbana e mesmo a academia.

Já não parecia fazer mais tanto sentido a conquista de praças, ruas e bairros como um direito à cidade, os espaços de agora em diante terão de ser também, o da reprodução nas demais relações sociais, da apresentação no bairro agora também tem-se que conquistar uma apresentação na televisão para outros bairros, outras cidades e demais Estados. Agora é preciso escrever e discutir a historicidade do *Hip Hop* para reproduzir nos meios oficiais de produção e difusão do conhecimento, nas universidades. É preciso ir além dos recursos próprios para se realizar uma atividade de *Hip Hop*, agora também precisa de incentivos e financiamentos dos órgãos públicos responsáveis por distribuir e gerenciar recursos para as atividades culturais.

O *Hip Hop* é uma cultura globalizada, está em todo o planeta, e esse processo foi de uma rapidez absurda, isso só para ficar na década de 90, pois nesse período pouquíssimos ou nenhum representante dessa cultura se arriscaria a naturalizar grafiteiros atuando em novelas globais, não era concebível para a grande maioria, novela e grandes filmes terem *RAP*'s como trilhas sonoras.

Porém, creio que esse processo era historicamente necessário e esperado, voltar atrás não dava, o *Hip Hop* só saber seguir em frente, mesmo que na frente encontre algo que não o fará bem, é por isso que ele só cresce, e ele cresce carregando tudo, o *Hip Hop* é história e para utilizar de forma alegórica a alegoria de Walter Benjamin, eu diria que o anjo histórico do *Hip Hop* também demonstra certa semelhança com o anjo da história descrito na IX tese *Sobre o conceito de história*:

Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. O anjo gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se a suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (BENJAMIN, 1987, p.226).

2.3 O político *Hip Hop* de São Luís

Antes do *Hip Hop* ganhar a forma de movimento organizado nos anos 90 em São Luís, atividades de *Hip Hop* eram realizadas aleatoriamente, como em outras partes do mundo, como forma de apropriação dos espaços através da realização do *Hip Hop* no uso da cidade. Os primeiros momentos do *Hip Hop* na cidade datam dos anos 80, preservando assim, certa similaridade com o restante de outras cidades brasileiras que também desenvolveram *Hip Hop* em seus espaços.

Alguns dos iniciadores desta cultura na cidade, hoje, além de ainda continuarem atuando no movimento, produzem por outro lado, importantes trabalhos acadêmicos que resgatam essa história do *Hip Hop* maranhense. Rosenverk Estrela Santos, em sua dissertação apresentada ao programa de mestrado em Educação da UFMA, nos relata que o *Hip Hop* em São Luís teria aparecido via indústria cultural nos anos 80, segundo ele, “foi por meio de vídeo clipes, filmes, discos, revistas, etc., que os jovens maranhenses tiveram os primeiros contatos com o *Hip Hop*” (SANTOS, 2007, p.65).

Foi, também, por meio da indústria cultural que se inicia o *Hip Hop* no Brasil, e em São Luís não foi diferente, como também não foi diferente em São Luís o fato do *Hip Hop* ter começado suas atividades por meio da dança, em todas as partes onde se têm as primeiras atividades de *Hip Hop* nos anos 70 e 80, os registros sempre apontam para a dança do *Hip Hop*, ou seja, o *Breakdance*, como o momento onde se solidifica algo que possa ser chamado *Hip Hop* ou que viria a ser *Hip Hop* logo em breve.

O *Hip Hop* é mundialmente conhecido como uma mistura de diversas culturas, especialmente a partir de seus aspectos musicais. Nos EUA, é clara a influência da música negra na formação do *Hip Hop*, desde o jazz até o moderno funky, representado especialmente na figura de James Brown. No Brasil, estudos paulistas apontam que os primeiros dançarinos de *Break* eram frequentadores das chamadas *festas blacks*, no auge do *black power*. Como estes frequentadores, das já tradicionais *festas blacks*, começaram a dançar o *Breakdance* em meio aos salões destas festas e com o passar do tempo passaram a não ser mais tão bem vistos pelos mais tradicionais, os *breakeres* migraram dessas casas para as ruas e definitivamente se consolidaram enquanto *breakers* do *Hip Hop*.

No Maranhão, essa história também possui algum nível de similaridade, pois os primeiros grupos²⁴ que se auto-definiam como grupos de *Breakdance*, também frequentavam festas que aconteciam ao redor da cidade, especialmente nas periferias, ao som de Miami Beat e Funk. Com relação aos espaços nos anos 80, SANTOS nos diz que,

Os primeiros locais de encontro dos *breaker's* eram as casas de discotecas espalhadas pela cidade, tais quais a Raio Laser (Casino Maranhense), Safari (João Paulo), *Rolly Day* (Cohab), Club da Cohab, *Cash Box* (Centro), Foot Loose (Avenida Kenedy), *Mustage Som* (Cidade Operária), Terraço (Maiobão), Associação dos Moradores do Cohatrac, Clube do bento (São Francisco), Danceteria Tropical (João de Deus) e Clube do Bial (São Cristóvão) (SANTOS, 2007, p.66).

Nesse nível de participação dos anos 80 ainda não havia o *Hip Hop* em si, este período é chamado de “febre do *Break*”, e ocorria por boa parte do país. Essa chamada febre do *Break* teria outro ingrediente que esteve muito presente nesses espaços e nesse período, que foram as gangues. Os *Breaker's* direta ou indiretamente tiveram que se relacionar com as atividades dos indivíduos das gangues atuantes na capital, como não havia um movimento relativamente organizado de *breaker's* e sendo que estes ocupavam as vezes os mesmo espaços das gangues, havia na época muita associação entre gangues e *Break*. Em uma matéria, citada por Rosenverk Santos, de 04 de dezembro de 1986, o jornal Imparcial destaca bem essas associações através do título da reportagem, “Na dança do break tem assalto, curra e drogas”.

É possível que existissem violência e criminalidade no meio que o *Break* era praticado, na verdade é até provável, afinal os sujeitos que ali realização essa dança, não tinham sua conduta regada por códigos morais e legais que eles talvez nem conhecessem ou não lhes interessava. O que é importante notar é que em meio ao caos urbanos, a pobreza, a miséria das periferias e em especial, da juventude pobre, eles ainda conseguiam achar no meio de tudo isso, espaço, tempo e criatividade para um lazer que não encontravam em nenhum outro espaço da cidade. O *Hip Hop* nasce dessas contradições e se nutri disso tudo, nunca foi um movimento politicamente correto, não existia nem nos seus primeiros tempos, necessidades de maquiagem suas práticas para ser aceito ou bem visto pelo restante da sociedade, em sua maioria, conservadora.

²⁴ “*Spectro Break* (Liberdade), *Electro Dance* (Monte Castelo), *Dente de Sabre* (Cohab), *Break Funk Street* (Maiobão)” (SANTOS, 2007, p.65)

Serão estes grupos ou sujeitos que participavam destes encontros nestes espaços que viriam a formar o *Hip Hop* enquanto tal na São Luís dos anos 90, representado organizacionalmente pela figura do Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”, fundado no ano de 1992. Nesse momento o *Hip Hop* se organiza, se articula e se compromete com os enfrentamentos dos problemas das periferias da capital a partir da realização de seus elementos e sua posterior definição de atuação política.

Durante toda a década de 90, o *Hip Hop* no Maranhão ficou hegemonicamente associado à figura do “Quilombo Urbano”, este movimento organizado de *Hip Hop* tentou estabelecer bases políticas e ideológicas para o *Hip Hop* maranhense a partir de uma relativa rigidez na forma e no conteúdo de atuação e organização. É possível definir o “Quilombo Urbano” como um movimento que aprofundou durante a década de 90 seu caráter de classe associado ao de raça, portanto eles se definem basicamente como uma organização de “pretos e pobres” que servem aos interesses dos pretos e pobres através das práticas do *Hip Hop*.

Ao contrário de outras organizações ligadas ao *Hip Hop* pelo Brasil, o “Quilombo Urbano” sempre deu grande importância à organização e ao estabelecimento de uma linha política bem clara, em seu estatuto isso fica evidente, quanto às suas opções e posições políticas:

O movimento Hip Hop organizado do Maranhão é uma organização suprapartidária, plurirreligiosa, afro-brasileira, socialista e revolucionária que utiliza o Hip Hop através de seus elementos (*RAP*, Break, Graffiti, Smurf Dance, etc.), como instrumentos de mobilização do povo preto e pobre e propagação de seus ideais revolucionários. (...). Enquanto horizonte ideológico, o “Quilombo Urbano” apropria-se do postulado pelo marxismo-leninismo. (SANTOS, 2007, p.81-82).

Outra característica da história do “Quilombo Urbano”, na década de 90, que tem maior interesse para este trabalho é o fato desse movimento ter desenvolvido uma rica experiência na cidade a partir da Praça Deodoro, esse foi, literalmente, o espaço central apropriado às atividades desenvolvidas pelo *Hip Hop* maranhense na década de 90 tendo no “Quilombo Urbano” seu grande representante. Nesse espaço, além das atividades propriamente artísticas de *Hip Hop*, o Quilombo Urbano, intensificou e criou

relações com outros movimentos sociais, sindicatos, partidos, etc., que naqueles momentos tiveram ecos nas lutas sociais.

Durante o período até aqui citado notamos que o “Quilombo Urbano” desenvolveu uma série de atividades de *Hip Hop*, tais como projetos que visavam enfrentar problemas da violência urbana, Festivais de *Hip Hop* que contaram com a participação de inúmeros representantes dos mais variados Estado brasileiros, bailes de *RAP*, etc. Mas, as atividades propriamente de *Hip Hop* estavam sempre que possível subordinadas, a algum tipo de ação política, talvez tenha faltado um pouco para o “Quilombo Urbano” saber dosar melhor essa relação arte e política, para que não houvesse uma submissão de um ao outro e sim, uma rica relação dialética.

O Quilombo Urbano tem uma *estratégia* política bem clara e definida, e é bom destacar que se trata de uma estratégia e não de uma tática, ou seja, essa característica é uma espécie base político-filosófica do movimento, que segundo seus dirigentes é “utilizar o *Hip Hop* como tática fundamental na organização e mobilização da juventude negra das periferias de São Luís” (SANTOS, 2007, p.68).

Essa questão possui importância e é bem interessante pelo seguinte. Walter Benjamin talvez tenha sido o primeiro autor marxista a esboçar com bastante ênfase uma preocupação com as utilizações que as artes podem ter nas lutas políticas. Lá em seu texto “*A obra de arte na época de sua reprodução técnica*”, Benjamin já entende que a técnica chegou para ficar e os artistas revolucionários deveriam não só se acostumar com a ideia mas também, utilizar-se dessas novas técnicas em proveito da revolução, da luta do proletariado pelo socialismo, resumido uma arte revolucionária que tivesse por princípio sua politização.

Ao mesmo tempo e por outro lado, Benjamin também se mostrou bastante preocupado com a utilização da arte, nesse novo momento de massificação que dava início à indústria cultural, por forças mais reacionárias e conservadoras, pela burguesia, o que ele definiu como sendo uma “estetização política”, e o exemplo dessa utilização estava sendo feita pelo nazi-fascismo Europeu.

Dito isso, voltemos à relação Quilombo Urbano, Política, *Hip Hop* e Arte. Sabemos que o *Hip Hop* é também uma manifestação artística que ao longo de sua história também se politizou, e quando se coloca a questão de se estabelecer uma estratégia política que tem por base utilizar as artes do *Hip Hop* (*RAP*, *Break* e *Graffiti*) como tática fundamental de mobilização da juventude negra das periferias de São Luís, corre-se o perigo de esquecer a relação dialética que deveria existir entre arte e política

em proveito de uma determinação da última. No extremo da minha concepção dialética, eu entendo que a arte deve ser política na mesma medida que a política deve ser artística.

O *Hip Hop* não é um movimento político que se utiliza da arte como metodologia de atuação nas periferias, nem tampouco é um movimento artístico (ou cultural) que se utiliza da política como forma de criação artística. O *Hip Hop* é um fenômeno artístico e político, uma cultura política e uma política da cultura. Desde seu surgimento nos bairros do Bronx ou na São Bento, aqueles jovens estavam fazendo crítica da vida cotidiana, estavam fazendo política das ruas, digo isso, pois, tem-se destacado que o *Hip Hop* no princípio era uma mera manifestação artística e só inventou contornos políticos na segunda metade da década de 1980 com a influência de Malcolm X e o grupo de *RAP* americano, Public Enemy, e na década de 1990 no Brasil.

O *Hip Hop* no Brasil aprofundou seu lado político através de sua organização enquanto movimento, sendo esse processo em São Luís, radicalizado. A experiência do *Hip Hop* com as lutas sociais concentradas na Praça Deodoro, especialmente o estabelecimento deste com alguns partidos políticos, primeiramente o PT e em seguida o PSTU, levaram também o Quilombo Urbano a definir suas estratégias e táticas políticas, suas alianças e rupturas dentro e fora do *Hip Hop*. Um processo muito importante mas que deixou uma lacuna significativa, que foi relegar a produção e o desenvolvimento do *Hip Hop* em si.

Muitos dançarinos de *Break* e Grafiteiros simplesmente abandonaram o Quilombo Urbano por não verem mais sentido nos seus fazeres. Antes de dançar ou grafitar deve-se aprender o que é centralismo democrático, o que foi a revolução russa, quem são Lenin e Trotsky, ou seja, a opção política foi levada a ferro e fogo no Quilombo Urbano, a ponto de até 2002 não haver um disco se quer de *RAP* gravado no conhecido e respeitado *Hip Hop* maranhense.

E essa opção ainda tem seus efeitos hoje. Grande parte das pessoas que gostam de *RAP* na cidade se quer conhecem ou mesmo gostam da musicalidade dos grupos de *RAP* do Quilombo Urbano, que tem um grande público nas universidades mas um reduzido número nas periferias. Isso é devido a vários fatores, como questões mercadológicas e midiáticas, mas também é resultado dessa linha ou estratégia política adotada e levada a ferro e fogo pelo Quilombo Urbano.

Acredito que se a música é revolucionária e política, ela deve tentar ser a melhor, deve tentar ser uma musica de qualidade, que busque as técnicas e que haja

esforço na melodia, que seja uma letra gostosa e agradável, que tenha a preocupação estética, se arte pela arte nunca serviu de parâmetro para o *Hip Hop*, a política pela política também deveria ser repensada. Hoje em dia nem temos mais as desculpas da década de 1990, de que fazer música era difícil porque não se tinha nem a base na qual o MC deveria se expressar; hoje com internet e comunicações diversas qualquer um grava um *RAP*, uma das músicas mais simples de se fazer.

Parte dos conflitos e separações no *Hip Hop* da cidade devem-se a essa relação mal resolvida dentro do “Quilombo Urbano” entre fazer arte e fazer política, da mesma forma, pode-se afirmar que a grande unidade firmada durante toda a década de 90 do “Quilombo Urbano” enquanto movimento organizado se deu por ter tratado melhor essa relação, a partir do momento que o movimento começa a enfatizar e priorizar a política na mesma proporção que subordinava os elementos estéticos do *Hip Hop* a esta política, as separações começaram a não mais pararam.

Desse conflito, surge outro movimento de *Hip Hop* organizado, no início deste século, que logo também não vinga, talvez por inverter a lógica do “Quilombo Urbano” e dando maior ênfase as questões artísticas. Mas essa já é uma suposição mais rasteira, pois ainda não houve tempo ou elementos materiais suficientes para se chegar a esse tipo de conclusão.

3 “EU SOU MAIS EU, SISTEMA”²⁵! A construção da identidade dos sujeitos do *Hip Hop*

Dos pretos, pelos pretos, para os pretos, com os pretos. Dos pobres, pelos pobres, para os pobres, com os pobres²⁶.

A construção da identidade do *Hip Hop* foi se tornando cada vez mais complexa na proporção em que os vários sujeitos envolvidos, direta e indiretamente, ou seja, os que realizavam o *Hip Hop* e os que produzem estudos acadêmicos, respectivamente, tentavam estabelecer tal identidade. As associações antes tão características do *fazer-se Hip Hop*, como entre a periferia, cultura de rua, negritude, rebeldia e ativismo político,

²⁵ Frase da nona faixa do primeiro disco de *RAP* gravado no Maranhão, Clã Nordestino.

²⁶ Frase retirado da faixa *Todo ódio à burguesia* (Clã Nordestino)

hoje são muito questionadas pelos espectadores em geral do *Hip Hop* e mesmo pelos próprios protagonistas e realizadores desta cultura.

É clara a perda de referencial ou sentido definido no caminho do *Hip Hop* como um todo. Os chamados “Movimento *Hip Hop* Organizado” inventados no Brasil no início da década de 1990²⁷, estão virando material ou documentos históricos produzidos e reproduzidos por trabalhos acadêmicos e livros que discutem o *Hip Hop*. Na prática o que podemos perceber é uma progressiva e acelerada marcha rumo a uma atomização e fragmentação da produção e vivência do *Hip Hop* na virada do século.

Mesmo as “Posses”²⁸ que se notabilizaram nos anos 1990 por desenvolver um trabalho voltado para os espaços mais localizados dos bairros das cidades e circunscritas às determinadas realidades destes locais, já não dão contam ou conseguem mobilizar com a mesma força de antes as comunidades para as discussões acerca de seus problemas políticos, sociais e culturais.

Isso pode ser considerado um forte indício de que o *Hip Hop* a pelo menos uma década e meia vem se deparando com um problema histórico que atinge boa parte dos movimentos e criações culturais de contestação e rebeldia, o problema da eficiência perene e criativa de se manter rico e expansivo dentro de uma perspectiva crítica e subversiva. Essa é uma situação dada, apesar de toda divergência quanto ao grau ou nível em que tal crise de identidade se encontra.

As fortes características culturais que foram formando as identidades do *Hip Hop* durante suas primeiras manifestações são devedoras da condição de marginalização nos guetos que o *Hip Hop* teve de lidar. Essas condições mudaram rápida e drasticamente com a inserção do *Hip Hop* além dos espaços locais, das *Ruas* e bairros onde a cultura se desenvolveu. O que acabou acelerando processos de construção identitárias que de alguma forma representassem a cultura *Hip Hop*, esses novos cenários aonde as identidades iam emergindo e se solidificando são produtos também dos processos de globalização.

²⁷ “O MH2O-SP foi criado por iniciativa do produtor musical Milton Sales com o objetivo de organizar os grupos de *RAP* nascidos das equipes de *break*. ‘O que me motivou a criar o MH2O foi a possibilidade de fazer uma revolução cultural no país. A ideia principal foi fazer do MH2O um movimento político através da música.’ ROCHA, Janaina et al. *Hip-Hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

²⁸ “As ‘posses’ são associações locais que reúnem os três elementos do *hip hop* – *break*, *RAP* e *grafite* – e tem como objetivo, grosso modo, promover a divulgação dos mesmos, bem como desenvolver trabalhos sociais e políticos junto às comunidades onde estão inseridas. Nesse sentido, ‘as posses’ realizam atividades educativas, político-sociais e organizativas em vários bairros pobres do Brasil”. SANTOS, Rosenverck Estrela. *Hip Hop e educação popular em São Luís do Maranhão: uma análise da organização “Quilombo Urbano”*. Dissertação (Mestrado em educação). São Luís: UFMA, 2007.

3.1 *Hip Hop*, identidade e globalização

A questão das identidades teve a partir da década de 1960 mudanças significativas nas maneiras de se abordá-la. Muitos autores indicam que estaríamos vivendo crises de identidades, antes pautadas em certas categorias com tendências para a homogeneidade e hoje, ou seja, a partir dos anos 1960, as identidades estariam se fragmentando. O fato é que os quadros que referenciavam até então as estruturas e discursos sobre as identidades estavam sendo abalados.

Segundo Stuart Hall, “as identidades modernas estão sendo ‘descentradas’, isto é, deslocadas ou fragmentadas” (2006, p.08), o que isso parece evidenciar não é alguma outra coisa nova, algo que poderia ser caracterizado como uma ruptura que estivesse levando as identidades para outro patamar, completamente oposto às concepções modernas. Os processos identitários, ao meu vê, estariam fazendo seus ajustes históricos necessários às novas configurações socioeconômicas.

As identidades de gênero ou étnica, por exemplo, não necessariamente estariam em contradição com a identidade de classe. A classe nunca foi um conceito fechado e acabado de uma vez por todas, ela é uma categoria histórica e dialética, síntese de múltiplas determinações e particularidades. As particularidades (raciais, de gênero, etc) ao invés de anular a generalidade da classe, estariam ao contrário, enriquecendo as lutas sociais. Ser uma mulher trabalhadora, negra, pobre e do *Hip Hop* não diminui em nada a importância da luta de classes. É óbvio que as identidades dos anos 1960 não são as mesmas, nem apoiam-se nos mesmos referenciais, digamos, do século XVIII, qualquer concepção histórica diria isso.

As identidades não são categorias a-históricas, são passageiras, podem ser superadas, desde que o que as sustentam desapareça também. Não haverá identidade de classe quando não mais existirem classes, ou seja, com o comunismo; não haverá mais a necessidade de identidades nacionais quando as fronteiras forem abolidas. As pessoas não necessariamente escolhem suas identidades, elas podem encontrar em seus ambientes tais identidades, que muitas vezes dão sentido às suas vidas, fazem parte de suas comunicações, estruturam seus discursos e práticas.

A identidade não precisa ser fixa ou essencialista como talvez tenha sido a do homem iluminista, porém, discordo da concepção pós-moderna de que as identidades

são móveis no sentido ilimitado do termo, acredito que elas são móveis sim, porém, possuem limites, não se flexionam para todo e qualquer lugar ou perspectiva, existe uma mobilidade das identidades, mas de um modo geral, essa mobilidade tende a ficar circunscrita a determinados campos que preservam suas peculiaridades, uma pessoa que tenha posições esquerdistas tende a mover suas identidades dentro de uma lógica que ela entenda como politicamente correta para sua posição de esquerda.

A globalização, segundo Stuart Hall, “seria o poder que estaria deslocando as identidades culturais nacionais no fim do século XX” (2006, p.67), e por outro lado, estaria criando o sujeito descentrado da pós-modernidade, o sujeito do *Hip Hop* aparece nesse contexto, porém a mobilidade do sujeito do *Hip Hop* não teria toda flexibilidade e mobilidade do sujeito pós-moderno, apesar de inegavelmente estar inserido na lógica da globalização, especialmente na sua disseminação em termos globais. O *Hip Hop* no Brasil pareceu ver mais os aspectos negativos da globalização.

Talvez as colocações de David Harvey (2004) estejam mais próximas da historicidade do *Hip Hop*. Para Harvey, a globalização seria também um projeto ideológico das forças sociais dominantes que estariam mascarando antigos termos como imperialismo e neocolonialismo por essa nova roupagem mais amena, menos tensa, menos conflituosa. A globalização seria muito mais a continuação desses antigos projetos de sujeição socioespacial patrocinada por países ricos e poderosos. É curioso que as descrições de Harvey, sobre a proeminência do termo globalização coincida justamente com o período onde o *Hip Hop* começa a se mostrar a partir de seu espaço local,

“Globalização” parece ter adquirido proeminência pela primeira vez quando a *American Express* fez propaganda do alcance global de seu cartão na metade dos anos de 1970. O termo difundiu-se a partir disso como fogo em capim seco na imprensa financeira e de negócios, principalmente como legitimação para a desregulamentação dos mercados financeiros. Ajudou então a fazer parecer inevitável a redução dos poderes estatais em termos de regulamentação dos fluxos de capital e se tornou um instrumento político extremamente potente de privação do poder dos movimentos operários e sindicais nacionais e internacionais (a disciplina do trabalho e a austeridade fiscal – com frequência imposta pelo FMI e pelo Banco Mundial - tornaram-se essenciais para alcançar a estabilidade interna e a competitividade internacional).

Os espaços onde o *Hip Hop* começa suas manifestações eram bairros devastados pelas novas condições e conjunturas do capitalismo, pela total ausência de políticas

públicas para melhorar a vida das camadas pobres residentes ali. A professora norte-americana, Tricia Rose, exemplifica o cenário das transformações que cidades como Nova York vinha enfrentando nos anos 70 e seus reflexos nas vidas das pessoas menos favorecidas

Nos anos 70, por todo o país, as cidades foram perdendo paulatinamente as verbas federais para serviços sociais, ao passo que as corporações substituíam as fábricas. As imobiliárias começavam a adquirir, em massa, velhos imóveis para transformá-los em condomínios luxuosos, deixando aos moradores da classe operária uma pequena área residencial, um mercado de trabalho reduzido e serviços sociais igualmente limitados. Os bairros mais pobres e os grupos menos favorecidos foram os menos protegidos e os que tiveram ao seu dispor as menores redes de segurança (ROSE, 1997, p. 196).

Os poderes econômicos liberados de quaisquer entraves estatais não mediram esforços para destruir ruas e bairros para serem cortados por grandes avenidas, jogando em guetos depredados, populações inteiras de negros e imigrantes pobres. Ainda segundo Harvey, o conceito de globalização,

Na metade dos anos 1980, ajudou a criar uma pesada atmosfera de otimismo empresarial em torno do tema de libertação dos mercados da tutela estatal. Veio a ser, em resumo, um conceito central associado ao admirável mundo novo do neoliberalismo globalizante. Auxiliou a dar a impressão de que estávamos entrando numa nova era (com um toque de inevitabilidade teleológica) e tornou-se portanto parte do pacote de conceitos que distinguiu o então e o agora em termos de possibilidades políticas.

O que essa nova era definida por globalização também conseguiu exacerbar foram as alternativas de atuação política descentralizadas e indisciplinada por parte de movimentos culturais como o *Hip Hop*, a liberação dos mercados e as demais flexibilizações em favor do capital deixou a esquerda organizada, enfraquecida, mas difundiu por onde esse fenômeno passou, a cultura de *Rua* em que o cotidiano tinha suas imediaticidades a partir de problemas locais que acabaram por alimentar essas práticas até formar este movimento e seus contornos que só viriam a ficar mais definidos na década de 1990. Finalizando seu raciocínio, Harvey acrescenta criticamente que,

O fato de tantos de nós termos incorporado o conceito de modo tão acrítico nos anos 1980 e 1990, permitindo que ele deslocasse os conceitos politicamente bem mais ponderáveis de imperialismo e de neocolonialismo, deveria fazer pensar. Fez-se de nós fracos oponentes da política de globalização, em especial à medida que o imperialismo e o neocolonialismo iam se tornando cada vez mais centrais a tudo o que a política externa dos EUA tentava conseguir. A única política que restou à esquerda foi uma política de conservação, e em alguns casos de resistência decididamente conservadora (HARVEY, 2004, p.27-28).

E o auge dessa letargia foi a década de 90, que no Brasil muitos chamam de “a década perdida”, por outro lado o *Hip Hop* conseguiu produzir experiências importantes e significativas de combate nas cidades por uma vida urbana mais humana e menos coisificada. Eis o paradoxo disso tudo, o *Hip Hop* justamente na década perdida, alcançou seu auge de radicalidade e crítica social, de forma organizada ou não, em relação às estruturas e ideologias dominantes do país.

Daí porque penso que o *Hip Hop* mesmo sendo fruto das agitações políticas e dos problemas econômicos da década de 1960 e início de 1970, foi um movimento que conseguiu continuar atuando com muita criatividade e riqueza na marginalidade socioespacial para o qual foi colocado, inclusive na chamada “década perdida”.

Essa característica tem algo da condição histórica e sociológica do *Hip Hop*, que se mostrou como uma cultura amplamente produzida e consumida pelas camadas mais pobres. A relação dos sujeitos com essa cultura era muito mais voltada para a sua própria *realização* a partir da *participação* dos sujeitos que tinham como uma de suas finalidades a *comunicação* direta, características não tão comuns nos produtos massificados do comércio capitalista.

Após a segunda guerra mundial intensificou-se as migrações mundo afora, diante dos graves problemas socioeconômicos dos países da periferia do sistema levou de pessoas deixam seus lares e vão à busca de melhores condições de vida. Essa situação pode ser considerada como produto de uma reviravolta e reação em cadeia às políticas imperialistas, especialmente dos EUA. Depois dos processos de descolonização dos países pobres da periferia do sistema, os países ricos “foram embora” deixando os locais explorados devastados para trás, contudo a reação se deu no sentido de que muitas pessoas passaram a invadir o centro do capitalismo mundial através de maciças migrações.

As cidades da Europa ocidental e as grandes cidades norte-americanas começam a receber pessoas do mundo inteiro numa escala considerável, as reuniões de sujeitos e

suas culturas do mundo todo em lugares específicos como Nova York, também foram responsáveis pelo surgimento do *Hip Hop*, os africanos e latino-americanos que ali chegavam traziam de seus países toda uma bagagem cultural que fará parte da constituição do *Hip Hop*. Portanto nesses locais, não necessariamente expressava-se as tradições dos EUA, e sim as particularidades de um mundo globalizado a partir daquele local.

O *Hip Hop* conseguiu de alguma forma dar sentido as práticas culturais tão diversas que se movimentavam tão rapidamente no espaço e no tempo nos anos 70. A identidade do *Hip Hop*, assim como outras identidades que não são pautadas ou formadas a partir de referenciais e perspectivas conservadoras e reacionárias, está sujeita é claro “ao plano da história, da política, da representação e da diferença e, assim, é improvável que elas sejam unitárias ou puras” (HALL, 2006, p.87), pode-se dizer, que o *Hip Hop* faz parte do conjunto de identidades culturais que

Não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado (HALL, 2006, p.88).

A cultura global em que se transformou hoje em dia o *Hip Hop*, e especialmente seu elemento musical o *RAP*, retira de um modo geral, da sua localidade seus elementos estéticos e políticos para compor suas criações, retira de sua *Rua*, de seu bairro os elementos que deseja expressar para o mundo. O que cada menino ou menina, jovem ou adulto do *Hip Hop* mais quer expressar ao mundo, seja por meio da internet ou de um disco gravado, são as condições de seu local, da diversão aos problemas gravíssimos enfrentados por eles.

O movimento hip hop pode ser considerado exemplo desse processo de globalização das culturas que tem como corolário a ideia de desterritorialização e a reunião daquilo que está territorialmente separado através da comunicação (GUIMARÃES, 2007, p.176).

A cultura no século XIX e durante boa do XX foi amplamente identificada aos projetos e projeções dos Estados nacionais, inclusive a cultura das lutas progressistas de

socialistas que por diversas vezes colocaram nos sobrenomes de seus interesses e objetivos, suas respectivas nacionalidades. Nas últimas décadas do século XX essa situação foi se alterando, pois surgiram movimentos sociais e políticos de conteúdos e táticas mais circunscritas, em que o aspecto cultural se sobrepunha a essas novas configurações, destacam-se nesse novo cenário as lutas feministas, dos negros, homossexuais, entre outras.

A cultura de *Rua do Hip Hop*, elaborada pelos jovens pobres e excluídos, de maioria negra, faz parte dessa nova configuração. Podemos dizer que nos Estados nacionais existia um poder ideal compartilhado “por todos”, no *Hip Hop* pode-se dizer que existe uma recusa do poder sistêmico “por todos”. No *Hip Hop*, “outras identidades se sobrepõem de maneira cada vez mais contundente: a negra, a jovem, a excluída, a periférica” (GUIMARÃES, 2007, p.176).

Uma diferença significativa, resultante de uma situação concreta e objetiva de pobreza é que estes sujeitos desenvolveram espontaneamente uma perspectiva de luta mundial, pois o *Hip Hop* mesmo sem um padrão de ação estabelecido por cartilhas, manuais ou corpos de doutrinas políticas, apresentou uma similaridade de atitudes e engajamentos diversos, espantosa. Isso me leva a hipótese de que as condições materiais que produzem um tipo de exclusão social, não só pela riqueza e participação política, mas, especialmente pela cultura socialmente aceita pelos padrões estabelecidos, pode ter gerado essa semelhança nas produções do *Hip Hop* pelo mundo todo.

O mais intrigante é que o principal ingrediente dessas produções está presente em suas localidades, é da sua *Rua*, do seu bairro que o *Rapper* vai buscar inspiração para compor uma letra, é para seus amigos que o *Break-boy* primeiro vai querer agradar e ser legitimado como um bom dançarino e representante da cultura *Hip Hop*, são nas festas de sua cidade que o grafiteiro vai tentar se colocar como protagonista da decoração dos espaços.

A ideia de que existe uma cultura global ou que pode vir a existir uma cultura global, é mais ideológica que real, e se o vir-a-ser dessa possibilidade se tornar efetivo, tal “realidade” deve ser combatida por quem tem uma perspectiva minimante progressista, pois os exemplos históricos de imposição cultural em níveis além das fronteiras nacionais demonstraram o quão perigoso tal posição pode significar para a humanidade.

O *Hip Hop* não é uma cultura global por si mesmo, ele se potencializa de situações objetivas e concretas existentes em várias periferias das cidades do mundo,

tanto dos ditos países desenvolvidos quanto dos ditos emergentes, subdesenvolvidos, ou seja, ele é global pelas situações degradantes em termos globais dos bairros pobres das grandes e médias cidades.

O fato dessa revolta inicial, dessa politização artística vir a se transformar em mais uma mercadoria, vir a ser recuperada pela indústria cultural, pelas políticas dos Estados e pelo mercado em geral após a década de 90, não retira do *Hip Hop* sua característica crítica de subversão dos padrões estabelecidos pela cultura dominante.

A valorização da troca em detrimento do uso, feita em nome e pelo mercado, vem acompanhando de perto todas as produções culturais que foram surgindo com rótulos de subversivas. O poder da mercantilização da vida e de suas expressões gerais é grande o suficiente para não ser levado em consideração nos processos históricos e políticos das atividades culturais mais contestadoras, a recuperação é a mais comum das realizações bem sucedidas do poder do capital.

No Brasil o diálogo entre mercantilização e produção artística nos anos 90 sempre foi muito mais conturbado que em outros países. Durante quase toda essa década houve certa hegemonia de um *Hip Hop* politizado, preocupado em radicalizar suas críticas e atuações, sendo que lugares da região norte-nordeste do país, como é o caso do Maranhão, conseguiram prolongar e ter mais sucesso nesse tipo de política que as regiões mais ao sul do país.

No final da década de 90 e começo de 2000, as saídas se mostravam poucas e giravam ao redor de uma radicalização por uma completa mudança de direção, no sentido político do movimento *Hip Hop* se refazer a partir de critérios organizativos que tenham como lógica uma ênfase na crítica contundente às estruturas dominantes, especialmente as estruturas de pensamento; aos padrões de consumo e às lógicas reprodutivistas disseminadas pela grande mídia. Ou, por outro lado, entrar de uma vez por todas sem crises existenciais diversas no âmbito do que tá posto, assumindo seu papel e sua parte que a organização geral da vida espetacular lhe colocou à disposição. Em cima do muro, ou soluções ecléticas talvez sejam as mais complicadas, pelo menos se se pensar enquanto estratégias com fins à vista.

Por linhas tortas e fazendo uma releitura sem a figura do fascismo europeu do período entre guerras, o *Hip Hop* estaria vivendo o dilema apresentado por Walter Benjamin onde colocava a tensão entre uma estetização política ou uma politização da arte no processo de reprodução técnica das obras de arte (BENJAMIN, 1980). Da metade da década de 80 até princípios da década de 2000 parecia que a segunda opção,

politização da arte, era clara e óbvia e que a primeira junta de uma espécie de “arte pela arte”, não teria chance alguma no *Hip Hop*.

O poder material da indústria cultural²⁹ junto de uma ideologia generalizada e fortíssima de consumismo desenfreado e mercantilizado, mediado também por forças políticas menos conservadoras que veem no *Hip Hop* uma forma de ganhar votos e manter a hegemonia de seu poder³⁰, foram doses cavalares para que o *Hip Hop* abaixasse a guarda e começasse a repensar suas atitudes e rebeldia após a década de 90.

Quando o *Hip Hop* começa a aparecer nos guetos nova-iorquinos do South Bronx, não havia um projeto ou uma ontologia do que viria a ser *Hip Hop*, a ideia e a prática se pautava na simplicidade da resolução de alguns problemas imediatos, como as cotidianas “tretas”³¹ entre gangues, e muita, muita diversão, como alternativa ao sofrimento dos dias e noites de repressão e esquecimento da população negra e latina residente dos bairros mais miseráveis da cidade.

Figuras negras, representativas e militantes dos direitos dos negros³², eram conhecidas e admiradas por essas pessoas que faziam *Hip Hop*, porém suas atividades não eram essencialmente políticas no sentido de postular um fim em si mesmo, que seria a contestação da ordem vigente nos EUA, essa consciência política de rebeldia e resistência foi sendo forjada com o tempo e pelas próprias condições miseráveis da qual estavam sujeitas aquelas pessoas, que descobriram através da sua cultura de rua um potencial político de ação e questionamento do *status quo* estadunidense.

Dar mesma forma no Brasil, que além das figuras e personagem que representavam a cultura e rebeldia negra pelos EUA e o resto do mundo, também acrescentou à produção nacional personagens e figuras negras mais associadas a nossa realidade. Também é preciso destacar para o caso brasileiro, a grande aceitação da teoria marxiana dentro das organizações de *Hip Hop*, onde essa corrente de pensamento conseguiu uma significativa inserção na cultura *Hip Hop*. Isso tudo manteve durante um bom tempo o *Hip Hop* imune a outras reações e ações por parte da grande mídia e do Estado enquanto espírito absoluto que só ver a si mesmo na continuação das relações de sujeição dos indivíduos.

²⁹ Conceito baseado em Adorno em Horkheime. (ADORNO, 2002).

³⁰ Falo do governo Lula e do Partido dos Trabalhadores que sempre tiveram uma aproximação muito grande com o *hip hop* em quase todo o Brasil. Durante esse governo, que continua, houve uma inserção extremamente considerável do *hip hop* no Estado, a partir deste governo, essa situação gerou o maior racha político já vivenciado dentro do *hip hop*. No Maranhão, por exemplo, formaram duas organizações de *hip hop* que começaram a se antagonizar em torno dessa situação.

³¹ Brigas e confusões diversas.

³² Malcolm X, M.L. King, Panteras Negras, Bob Marley

Se formos dar uma rápida olhada na formação e produção dos grupos de *RAP* nos anos 90 veremos que boa parte dos grupos, inclusive de enorme renome nacional, não hesitavam em atacar o sistema e suas relações de dominação, os nomes dos grupos e dos álbuns gravados, por exemplo, sempre apontavam numa perspectiva conflitiva e de embate a partir da valorização da cultura negra e de rua³³. Além é claro das próprias letras produzidas.

A título de ilustração retirei alguns trechos de duas músicas de um conhecido *rapper* piauiense radicado em Brasília, bastante representativa do que foi dito acima:

Os livros raramente contam os verdadeiros fatos, a história é maquiada e maldosamente triada para nos incriminar, denegrir nossa imagem. É assim que trabalha o capitalismo selvagem. Direitos elementares, alimentares, pasmem, na cara dura, negados. O pão de cada dia na sarjeta: uma gorjeta dada com a pior das intenções. Não para matar a fome, mas sim na dose exata para nos manter esfomeados. Dependendo dos barões, dos poderosos chefões, pelegos. Vamos devolver-lhes o presente de grego. (*Assassinato sem morte-GOG*)

Nos tiraram a certeza, nos lançaram contra a correnteza, instituíram padrões de beleza isso não se faz não, não vai ficar assim e se depender de mim vamos até o fim, vamos mexer no passado mesmo que seja horrível vamos fazer nosso presente o melhor possível (...) É mesmo incrível, a maneira como nos escravizaram, até nossa autoestima arrancaram, e muitos que deviam ser a nós aliados são implacáveis adversários, pura desinformação, maldição! não! não! não olhem assim pra mim, não sou diferente e te encaro de frente, sou um cidadão preto exigindo o direito de ser considerado gente e o argumento que sustento pra manter a fé é partir com todo gás pra cima, vou te dizer qual é: somos a maioria da população ativa, sem nós essa terra não teria vida e não há preço para essa sua dívida. Estamos a anos entrincheirados nos morros, nas cidades do entorno são inúmeros nossos gritos de socorro diante da incerteza. Somos habitantes dos bolsões de pobreza onde quando cai a chuva, a catástrofe também cai como uma luva, sobreviver pra ver a situação se inverter, a gente a mais de 400 anos tenta a conhecida e sofrida morte lenta... (*É mesmo incrível-GOG*)

³³ ATHALYBA E A FIRMA. **De política em política**. São Paulo: BMG, 1992. COMANDO DMC. **São Paulo está se armando**. São Paulo: TNT Records, 1994. CONSCIÊNCIA X ATUAL. **Tráfico de ideias**. São Paulo: Discovery, 1996. D.M.N. **Cada vez mais preto**. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993. DUCK JAM E A NAÇÃO HIP HOP. **A nação quer saber a verdade**. São Paulo: TNT Records, 1992. FACÇÃO CENTRAL. **Juventude de atitude**. São Paulo: Rhythm and Blues, 1995. FACE DA MORTE. **O crime do raciocínio**. São Paulo: Face da Morte Produções, 1999. FILOSOFIA DE RUA. **Valeu a experiência**. São Paulo: Rhythm and Blues, 1994. GOG. **Vamos apagá-los com nosso raciocínio**. Distrito Federal: Discovery, 1993. GOG. **Dia-a-dia da periferia**. Distrito Federal: Só Balanço, 1994. PMC E POETAS DE RUA. **Revolução de novos ideais**. Minas Gerais: TNT Records, 1994. PMC E DJ DECO. **Identidade**. Minas Gerais: Virgin/EMI, 1998. RACIONAIS MC'S. **Holocausto urbano**. São Paulo: Zimbabwe Records, 1990. RACIONAIS MC'S. **Escolha o Seu Caminho**. São Paulo: Zimbabwe Records, 1992. RACIONAIS MC'S. **Raio X do Brasil**. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993. RACIONAIS MC'S. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. SISTEMA NEGRO. **Ponto de vista**. São Paulo: MA Records, 1993. THAÍDE E DJ HUM. **Humildade e Coragem São Nossas Armas Para Lutar**. São Paulo: TNT Records, 1992. THAÍDE E DJ HUM. **Brava gente**. São Paulo: Hip Hop Brasil, 1994. THAÍDE E DJ HUM. **Preste atenção**. São Paulo: Brava Gente/Eldorado, 1996.

3.2 Raça, classe e gênero no *Hip Hop*

Nos anos 90 o *Hip Hop* brasileiro pode ser estudado a partir da análise e dos desdobramentos que tiveram três categorias para a formação dos discursos dos sujeitos do *Hip Hop* na construção de suas identidades. Não farei uma análise dessas categorias em si, discutindo abordagens teóricas oferecidas pelos diversos autores que tratam delas, apenas esboçarei alguns apontamentos elementares que estruturaram os discursos do *Hip Hop* sobre raça, classe e gênero, ou seja, me proponho aqui a falar desses elementos somente enquanto relacionado com a prática e os discursos do *Hip Hop* e não de forma isolada.

Na passagem da década de 80 para a década de 90 houve uma enorme reviravolta nos discursos elaborados pelos *hiphoppers*, que antes não se pautavam necessariamente em preocupações que tivessem o protesto como metodologia de exposição discursiva. O *Hip Hop* na virada da década de 80 para 90 introduziu definitivamente e de forma hegemônica o elemento racial em seus discursos e práticas.

Isso devido a vários fatores, mas destes os que são sempre muito destacados na literatura sobre *Hip Hop*, são, em primeiro lugar a própria condição marginal do negro nas periferias brasileiras e em segundo, o grande impacto provocado pela divulgação das lutas dos negros dos EUA representados no Brasil, especialmente pela inserção na cultura *Hip Hop* da *Autobiografia de Malcolm X*, do filme *Black Panthers* e das músicas do grupo de *RAP Public Enemy*, ou seja, a partir de influências da literatura, do cinema e da música produzida nos EUA que tinham em comum a denuncia do racismo e a conclamação dos negros à luta por uma sociedade mais justa.

O *Hip Hop* é inegavelmente um movimento e uma cultura de *RUA* que tem como base étnico-racial os negros, ou no vocabulário mais aceito no meio politizado do *Hip Hop*, os pretos³⁴. Muitas questões foram surgindo ao longo do árduo trabalho, em todas as frentes da sociedade, realizado por grupos progressistas que carregam consigo um discurso de ruptura com os preconceitos e desigualdades estabelecidos durante os anos.

Mas essa história possui suas singularidades e não deve ser naturalizada nos estudos e pesquisas sobre *Hip Hop*. Foi durante os anos 90 que ocorreu no meio do

³⁴ O termo negro foi muito criticado por Malcolm X pois representava aquilo que o branco estabelecia para o negro, segundo Malcolm, foi expressão cunhada pelos senhores brancos. Portanto, preto seria um nome mais apropriado e representativo.

movimento a maior associação prática e teórica da cultura *Hip Hop* com “ser preto”, especificamente no Brasil³⁵. Assim sendo, diversos realizadores de *Hip Hop*, em especial os ligados aos *RAP*, generalizaram o “ser preto” como uma condição de legitimidade política e cultural para se falar em nome do *Hip Hop*, para se falar em nome do *Hip Hop* para a periferia e seus moradores.

Nesse sentido, uma característica muito interessante aparece no meio desses sujeitos. Mesmo aqueles indivíduos que não tinham o fenótipo, a cor da pele preta, se assumiam como pretos, um filho de pai italiano como Mano Brown dos Racionais MC's, por exemplo, nunca colocou em dúvida, durante os anos 90, sua condição de preto ou negro.

Isso mostra um grande progresso desses sujeitos que não viam na cor da pele, o principal referencial de sua condição étnico-racial, e sim na cultura *Hip Hop*. A lógica se constituía mais ou menos assim: “o *Hip Hop* é uma cultura dos pretos”, “eu sou do *Hip Hop*”, logo “sou preto”. Essa regra tinha lá sua exceção, o não preto vindo das classes mais abastardas que ingressasse ou começasse a fazer parte do *Hip Hop*, não era considerado um preto, era na maioria das vezes, olhado com respeito, porém sem legitimidade para representar o *Hip Hop*. Logo, ser preto no *Hip Hop* envolvia uma questão de classe.

Os nomes escolhidos pelos grupos de *RAP*, os álbuns gravados e as letras destes *RAP'S*, até meado dos anos 90 tinham uma forte predominância da questão racial dentro dos conteúdos e das formas elaboradas por estes grupos. Vejamos alguns exemplos desse período.

Os Racionais MC's gravaram em 1989 *Racistas Otários*, música que participou do primeiro disco do grupo no ano seguinte. Em 1992, o grupo lançou um single com duas faixas que exaltam os valores negros e exigiam por parte destes, autoestima acima de tudo, na luta contra o opressor, nas faixas “negro limitado” e “Voz Ativa”. No ano seguinte, em seu terceiro trabalho, o mesmo grupo, faz o seu “Raio X do Brasil” dando ênfase e muito destaque para os problemas enfrentados pelos pretos nas periferias brasileiras, especialmente em suas duas últimas faixas, “júri racional” e “fio da navalha”, esta última valorizando a riqueza material e espiritual da cultura negra, especialmente na produção musical. Isso para não falar de outras faixas onde o

³⁵ Não tenho como fazer essa afirmação para outros locais, nem mesmo para os EUA, apesar de que há indícios de que talvez isso tem ocorrido por lá também, vide a grande desconfiança no público do *RAP* americano pela figura do talentoso e branco Eminem.

cotidiano violento da periferia acabava sempre destruindo a vida de personagens, moradores de periferias, quase todos negros.

Thaíde e DJ Hum nas faixas *Luz Negra* (1990) e *História do Brasil* (1994) também abordam a questão racial. Sistema Negro (Ponto de Vista), Câmbio Negro (Sub-Raça), Comando DMC (SP está se armando), DMN³⁶ (Cada Vez Mais Preto), Consciência Humana (1995) com os clássicos, *Mãe África* e *Navio Negreiro*, todos da primeira metade da década de 90 que viam na condição racial e marginal dos moradores de periferia os principais referenciais para a elaboração de seus discursos críticos.

No Maranhão não foi diferente, durante quase toda a década de 1990 o elemento racial estruturou os discursos e práticas do *Hip Hop*, só no final da década de 1990 é que o elemento de classe se junta em pé de igualdade ao discurso racial, para juntos formarem a base do *Hip Hop*, representada pelo Quilombo Urbano, que se apoia na relação entre classe e raça. O que talvez singularize o Maranhão é que esse discurso racial não perdeu força como no restante do Brasil, na verdade ele se fortaleceu com a inserção da categoria classe.

A questão racial era e é ainda tão forte no *Hip Hop* maranhense, que no ano de 2000, o Quilombo Urbano teve uma ruptura onde uma ala dissidente formou outro movimento *Hip Hop*, sendo que no centro teórico dessa disputa por hegemonia no movimento estava a questão racial, que segundo o “QU” um “não negro” não poderia vir a exercer papel de liderança no movimento.

Esse episódio é emblemático pois ajuda a pensar um problema central. Existe um estatuto ontológico no *Hip Hop* que faça distinção entre grupos étnico-raciais na escolha e legitimidade de suas funções e realizações? Onde e como essa ontologia aparece? Vendo a genealogia do *Hip Hop*, nos seus princípios, nos guetos estadunidenses, o que se percebe é que não existia isso, pois apesar da maioria negra, os realizadores de *Hip Hop* eram em boa parte, latinos, e o que importava há época era justamente o que os unia e os faziam semelhantes, a cultura *Hip Hop*.

O *Hip Hop* sempre buscou ser uma cultura de síntese e não de separação, sendo sua grande e primeira revolução, unir elementos que estavam separados no mesmo espaço ao mesmo tempo, o *RAP*, o *Break* e o *Graffiti*. A música *RAP* é uma síntese criada pelos poetas das ruas, do cotidiano, do seu cotidiano, com todas as suas

³⁶ Que na época significava Defensores do Movimento Negro, hoje não mais.

contradições. Sua técnica mais conhecida é o *sample*, que desvia músicas, solos, ritmos, frases de outros estilos e gêneros para formar outra comunicação.

Com relação à categoria de classe, ela sempre foi mais complicada e repleta de contradições nos discursos e práticas do *Hip Hop*, como também sempre foi nos demais movimentos sociais que se utilizam desta perspectiva para suas lutas. O *Hip Hop* nunca produziu um discurso unificado sobre luta de classes nos moldes de correntes revolucionárias como o marxismo, os discursos se estruturaram a partir de suas próprias relações desenvolvidas nos seus cotidianos.

A ênfase nas questões de raça foi predominante durante toda década de 90, porém na última década temos acompanhado nos discursos do *Hip Hop* uma progressiva inserção das questões sociais baseadas numa perspectiva de luta de classes mais acentuada, por mais que a nomenclatura usual ainda continue sendo muito peculiar do *Hip Hop* e não às tradições que produziram as principais referências teóricas à luta de classe, por exemplo, o chamado “playboy” ainda continua sendo o antagonista social que representaria o burguês, muito embora nos movimentos *Hip Hop* organizados e também nas produções independentes tem ocorrido cada vez mais a utilização de nomenclaturas mais usuais, como burguês, capital, trabalho, classe, etc.

Porém, uma coisa é preciso destacar, para bem ou para mal, o *Hip Hop* foi desenvolvendo através de seus *RAP* que têm a perspectiva de embate social, um sentimento muito forte de ódio de classe, talvez a relativa pobreza teórica tenha canalizado os discursos para um viés mais para a ética e a moral e não necessariamente para as tradicionais problematizações socioeconômicas.

O grupo Facção Central, talvez seja o principal representante dessa vertente, em suas declarações percebe-se muito bem quão carregadas são os discursos de antagonismo social. E nessa linha, os próprios sujeitos são raramente trabalhadores no seu sentido formal e clássico, existe uma espécie de polarização entre ricos (banqueiros, empresários, grandes nomes da política, etc) e pobres (desempregados, trabalhadores superexplorados, pequenos traficantes, ladrões, viciados, estudantes, prostitutas, etc). A título de ilustração vejamos os seguintes versos do referido grupo:

Que não haja um que tenha compaixão dos seus órfãos,
Sofram, inimigos, o salmo é categórico;
Sua sexta praga na tempestade de lágrima;
O dilúvio é de sangue sem Noé, sem arca;

O sonho de King não me tira da mandíbula da besta;
Escravo e dono de fazenda não sentam na mesma mesa;
 Vigora Apartheid, racial, social;
 De um lado favela, do outro rico, Morumbi, marginal;
 Na credence popular o diabo tem chifre e calda;
 Cheira enxofre, tem tridente, usa capa;
 Na real anda de Bentley blindado com urânio;
 Sai na lista dos milionários da FORBES no fim do ano;
 Senta no sofá liga o home-theater da sala;
 Pra vê criança mutilada em 60 polegadas;
 Não temos conquista em tecnologia, medicina;
 Mais somos o país com mais grifes chiques da América
 Latina;
 Safiras, rubis, a piranha ta feliz;
 O circuito fashion dos Jardins se equivale a Paris;
 Pro DHPP sua morte é macro-ambiental;
 Frustração por eu não ter ascensão social;
 (...)
 Entendo o homem bomba de AL-QAEDA e
 HEZBOLLAH;
 Suas vísceras no ar pela benção de Alá;
 Cheiro de carne assada tem Joelma na X5;
 Migrou da Contigo pras trevas do abismo;
 Agora tenta comprar Deus com um colar e um par de
 brincos;
 Assina o cheque com a Mont Blanc pra entrar no paraíso;
 Traz o gardenal, camisa de força e o manicômio;
 Não sei o que é mais legítimo, injusto, hediondo;
 Meu coração quer paz , meu cérebro gás venenoso;
 Meu espírito bom hoje é Sendero Luminoso;

No maranhão esse discurso é muito mais elaborado nos termos marxistas, na verdade o discurso pautado na categoria de classe é assumidamente marxista. Essa conotação foi desenvolvida ao longo dos anos 90 onde o movimento organizado de *Hip Hop* maranhense Quilombo Urbano, adotou ao longo de sua trajetória uma grande proximidade com outros movimentos sociais e demais lutas que ocorriam na cidade, especialmente pelo centro da cidade, então, esse movimento deve muito de sua formação às influencias de partidos e sindicatos de esquerda, dentre esses partidos, o PT teve uma grande importância inicial perdendo força e cedendo espaço para o PSTU em seguida. Partido esse que vem recebendo o apoio declarado do Quilombo Urbano a pelo menos 10 anos.

Mesmo após a ruptura ocorrida no interior do movimento, onde parte do grupo foi expulsa por problemas políticos e comerciais, os discursos em torno das questões que envolvem a luta de classes a partir do referencial marxista continuou o mesmo nos dois lados, quando observamos, por exemplo, as duas principais obras produzidas pelas partes, que foram os discos *A Peste Negra* e *A Hora do Revide*, respectivamente dos grupos ClãNordestino (FAVELAFRO) e Gíria Vermelha (Quilombo Urbano), que,

apesar do discurso mais elaborado em termos marxistas, a característica antes citada, do ódio de classe ainda prevalece como particularidade do *RAP*, também no Maranhão

Fecha o condomínio, esconde os filhos e parentes, guarda os carros, esconde as joias, toca o alarme das mansões luxuosas. Gasta a grana, reforça a segurança, blinda o seu carro, repudia as crianças. Esconde o Rolex, cancela o caviar. Tem medo de morrer, parou de ostentar. Mais-valia é a palavra mágica pra uma noite trágica. É terror, terror, na casa da madame insana, sádica. Vamos comemorar no braço, no saque, na quadrada automática, na greve, no piquete, na porta de uma fábrica. (...). Cê vai ter que engolir minha carteira de trabalho, cê vai lembrar de mim, da redução de quadros. Logo eu que não fazia partido, sindicato, sempre obedeci sempre cheguei no horário, agora eu sou terror de canhão politizado. (...) Cinquenta famílias dominando o Brasil, me liga me avisa que eu troco minha rima por um fuzil. Ei, dizem que é azul o sangue da nobreza, então vamos sangrá-los e encher nossas canetas (*Todo ódio à burguesia - ClãNordestino*).

Se o ClãNordestino apresentou uma perspectiva de luta de classe como característica de seus discursos, o Gíria Vermelha, maior representante dos discursos políticos do Quilombo Urbano ao longo dos últimos dez anos, radicalizou esse horizonte, produzindo sua obra quase toda baseada na luta de classes com a particularidade da condição do negro.

Por ser aliado da esquerda institucionalizada mais radical do país, representada nas figuras de entidades estudantis, partidos políticos e sindicatos de trabalhadores, que se apresentam como uma alternativa radical e revolucionária às lutas sociais, a exemplo, do PSTU (Partido dos Trabalhadores Unificados), CONLUTAS (Coordenação Nacional de Lutas) e ANEL (Assembleia Nacional dos Estudantes Livres), o Quilombo Urbano constrói com essas outras entidades classistas uma alternativa de luta a partir dos critérios que julgam revolucionários para a classe trabalhadora. Nessa perspectiva, o discurso marxista é de longe o mais elaborado possível no trato que fazem dos seus discursos através de suas letras de *RAP*, a produção artística estar completamente subordinada aos anseios de luta e revolução, “Muito mais do que artística, militante é que sou, muito mais do que artista, ativista é que sou”³⁷.

Condição mínima, nem mais nem mesmo,
Expropriação da burguesia, primeiro momento,
Abra a cortina, comece logo a cena,
Revolução socialista não filme de cinema;
(...)

³⁷ Faixa Hip Hop Militante. Disco A Hora do Revide. Grupo Gíria Vermelha

Já dizia o velho Marx “proletários de todos os países uni-vos”,
 Condição elementar pra implantação do comunismo.
 (...)

 A hora do revide tá chegando, revolução proletária, periferia armada!
 (...)

 Pode chapar o tambor, acenda o pavio, o gueto explodiu,
 Chama Lênin, Negro Cosme, chama Trotsky, Zumbi,
 Chama lá Preta Dandara.
 Sou sou sou sou assim, consciência para si
 (*A Hora do revide-Gíria Vermelha*).

Talvez a posição mais conservadora do *Hip Hop* tenha sido representada pelo tratamento à mulher. Investigando a figura feminina no *Hip Hop* podemos chegar a três conclusões. A primeira diz respeito à formação do *Hip Hop* onde em todos os espaços contou com a predominância da figura masculina em suas realizações. A segunda, que pode ser consequência da primeira, o machismo também se tornou comum nos meios do *Hip Hop* e terceiro, que por outro lado, a figura da mãe enquanto heroína acabou sendo um dos grandes símbolos da produção do *Hip Hop*.

Têm-se pouquíssimas referências das participações de mulheres nas formações do *Hip Hop* na década de 1970 nos EUA e na década de 1980 no Brasil. Se lembrarmos que as lutas feministas estavam só começando mundo a fora e que o ambiente hostil das ruas cheio de muita violência é o espaço onde o *Hip Hop* foi forjado, e que por isso a sociedade conservadora não admitia que este espaço fosse um local onde as mulheres seriam bem vindas ou aceitas, é possível entender tal contexto histórico.

Porém, mesmo nos anos 90, no auge do *Hip Hop* politizado no Brasil, ainda era bem forte a resistência da figura feminina nos meios nesse meio, tanto é que as poucas participações eram bastante elogiadas e respeitadas, justamente pela quase ausência delas no meio deles. Grupos renomados, como os Racionais MC's, reforçavam estereótipos que excluía as mulheres do meio do *Hip Hop*, estes, durante toda a década de 1990, expuseram discursos machistas que viam as mulheres com muita desconfiança, chegaram a gravar duas músicas nesse sentido, que fizeram bastante sucesso no meio do *Hip Hop*, expondo um machismo não condizente com outros discursos mais progressistas.

Derivada de uma sociedade feminista
 Que considera e dizem que somos todos machistas.
 Não quer ser considerada símbolo sexual.
 Luta pra chegar ao poder, provar a sua moral
 Numa relação na qual
 Não admite ser subjugada, passada pra trás.

Exige direitos iguais.....
 E o outro lado da moeda, como é que é?
 Pode crê!
 Pra ela, dinheiro é o mais importante.
 Seu jeito vulgar, suas ideias são repugnantes.
 É uma cretina que se mostra nua como objeto,
 É uma inútil que ganha dinheiro fazendo sexo.
 No quarto, motel, ou tela de cinema
 Ela é mais uma figura vil, obscena.
 Luta por um lugar ao sol,
 Fama e dinheiro com rei de futebol! (ah, ah!)
 No qual quer se encostar em um magnata
 Que comande seus passos de terno e gravata. (otário....)
 Quer ser a peça central em qualquer local.
 Se a julgue total,
 Quer ser manchete de jornal.
 Somos Racionais, diferentes, e não iguais.
 Mulheres Vulgares, uma noite e nada mais!

Esta música foi gravada no primeiro trabalho do grupo Racionais MC's em 1990. Parece haver dois tipos de mulheres, a feminista e a prostituta, a visão exibida sobre ambas carrega um grande conteúdo de machismo. Essa prática nacional foi sempre muito questionada na Maranhão pelas lideranças do *Hip Hop*, por mais que a grande maioria dos sujeitos do *Hip Hop* continuassem a reproduzir tais discursos machistas, pode-se dizer que dentro das organizações do *Hip Hop* maranhense houve uma intensa mobilização e sensibilização das lideranças em combater tal característica, tão comum ao *Hip Hop* no mundo todo.

Hoje esses discursos estão bastante esvaziado, não se fala mais de forma declaradamente machista em canções de *RAP* como nos anos 90, e isso se deu pela lutas dos mais progressistas militantes de *Hip Hop* e artistas mais críticos dessa postura retrógrada, mas também, da própria inserção das mulheres nos espaços do *Hip Hop*.

Recentemente, o *rapper* Projota gravou um disco inteiro dedicado às mulheres, chamado *Projeção para elas*, tal projeto era completamente inimaginável nos anos 90. Hoje é quase lugar comum gravar um disco com pelo menos uma ou duas músicas exaltando a figura feminina,

Guardem seus aventais, talvez um dia tenha pertencido,
 Mas isso não lhes pertence mais
 Não se submeta jamais por ninguém
 Todo sol que aquece muito, faz chover muito também,
 Suas algemas se quebraram, mas seus problemas não se acabaram
 Só se camuflaram
 Aqui, querem que você seja igual
 A quem julgaram que era um modelo fundamental
 Então vai leoa, leonina, geminiana,

Londrina pernambucana, parisiana, moçambicana... que pena que
 Não vou ter mais de 100 anos pra poder te descobrir
 Salve salve mulher atuante
 Levante sua bandeira e siga avante
 Antes, lhe foi negado ter direito a qualquer direito
 Então hoje, máximo respeito!
 Vai, bota seu bote ou seus scarpin
 Me add no orkut que eu sou seu fã
 Faça exatamente o que quiser fazer
 O mundo tá de luz acesa esperando você
 (...)
 Todas meninas e suas vidas singelas
 Todas senhoras que acendem suas velas
 Todas mulheres tão incríveis, tão belas
 Através dessa canção desejo projeção pra elas.

3.3 Cultura e movimento na formação artística e política do *Hip Hop*

Apesar da referência ao *Hip Hop* como um movimento que surge também das atividades artísticas e políticas que subverteram padrões e valores nos anos 1960, é preciso destacar que a cultura *Hip Hop*, alheia às discussões no plano da teoria estética, sempre buscou realizar suas artes totalmente associadas aos momentos da vida de seus praticantes, portanto a concepção artística do *Hip Hop* estava intrinsecamente ligada ao conjunto da vida como um todo. A arte era realizada e não contemplada

Muito do que se discute sobre *Hip Hop*, especialmente na academia, diz respeito a um questionamento sobre sua natureza, se o mesmo é um movimento de cunho contestador com um caráter eminentemente político ou uma rica expressão artística elaborada e praticada por pela juventude das cidades.

A grande maioria dos trabalhos destaca que o *Hip Hop* é uma mescla dessas duas atividades, ou seja, é uma manifestação político-cultural (artística). Interessante esse fato, ou melhor, essa constatação, pois já que a resposta sempre aparece de forma tão óbvia, tão destacadamente em favor de uma junção desses dois campos de atividades sociais, então me parece que a pergunta deve ser feita sobre essa pergunta. Porque há uma enorme insistência em dar um destaque teórico a uma dualidade que quase todos reprovam, teoricamente?

Suponho que tal questão, colocada com tanta força pelos pesquisadores de *Hip Hop*, está cada vez mais se tornando supérflua e desnecessária, parece que foi se produzindo historicamente uma necessidade acadêmica de inserir o *Hip Hop* nesse meio, de tal forma que foi preciso encaixa-lo aos debates que dominam o ambiente acadêmico. Nesse sentido, o objeto *Hip Hop* se tornou mais um meio para contemplação

acadêmica, de pretensos aprofundados debates teóricos do que um objeto que tenha interesse por si e para si.

Essa problemática não deixa ser produto de uma situação prática e concreta, em que o interesse contemplativo e meramente descritivista da produção acadêmica de *Hip Hop*, muitas vezes até romanceadas, sem uma linha de ação política por essa cultura, sem participação e realização orgânica dos sujeitos que fazem e teorizam sobre o *Hip Hop*, levaram a algumas questões que há tempos vem se repetindo e se reproduzindo incessantemente.

Outro lugar comum nas produções de *Hip Hop* é a ideia de origem do movimento, a origem da cultura. A crítica foucaultiana, já mencionada, a respeito da ideia de origem é bem interessante para se compreender o que acontece com os produtores acadêmicos de *Hip Hop*. A história da origem do *Hip Hop* no South Bronx nova-iorquino caminha na linearidade histórica a partir daquela suposta origem.

Tentar traçar “A” origem do *Hip Hop* é o mesmo que tentar impor a origem de qualquer outro movimento sociocultural cheio de múltiplas determinações, com diversas nuances e possibilidades. Não é atoa que a dificuldade logo se apresenta para quem empreende esse tipo de análise. Em um parágrafo, se vai dos Estados Unidos à Jamaica, passando pela África e até nossa embolada nordestina entra no mundo das origens, ou seja, tem para todos os gostos.

O apego “A” origem espaço-temporal do *Hip Hop* secundariza os sujeitos realizadores de tal cultura, pois se deixa de lado os problemas e a espontaneidade dessa criação. Uma história determinada pela origem a partir de um espaço e um tempo empobrece a produção dos sujeitos e sua historicidade, a história ou é totalidade dialética produzida por contradições e jogos produtores de práticas e discursos pelas relações sociais ou caminha para uma perspectiva mecanicista.

O que quero chamar a atenção com essas contestações é para o risco de não cairmos no engodo tão disseminado nas ciências sociais de que as coisas caminham de forma teleológica seguindo os rumos traçados pela mãe natureza ou por algum ente metafísico. E aí, novamente, o homem tem seu trabalho alienado, pois sua mais bela criação é apropriada e recuperada pelos reprodutores das condições de existência atuais, como há muito tempo o velho jovem Marx dos manuscritos parisienses já destacava, ainda lá pela primeira metade do século XIX.

O fazer-se do *Hip Hop* não passa pela ideologia pós-moderna do fim da história e suas implicações, o *Hip Hop* pode ser um *RAP*, mas jamais será um mero texto. Ele

pode ser um *Graffiti* em um muro escondido nos guetos da cidade, mas jamais se limitará à “arte pela arte” de uma imagem, pode ser um moinho de vento executado por um exímio *Break-boy*, mas de forma alguma se reduzirá a uma projeção ou holograma virtual. Se por um acaso histórico a dialética desse fazer-se do *Hip Hop* se inverter, quem conheceu *Hip Hop* não mais chamará essa inversão de *Hip Hop*, será preciso inventar uma nova representação, quem sabe mudando a nomenclatura para Hop Hip.

A miséria e a pobreza não gera somente violência, tráfico de drogas, prostituição etc, ela também cria seus próprios coveiros, ela gerou *RAP*, *Break* e *Graffiti*, gerou sentimento de contestação social e consciência política. O *Hip Hop* é muito mais produto dessas contradições perigosamente sociais das ruas que de reminiscências africanas por exemplo. Na verdade isso enriquece aquilo, se é verdade que o *Hip Hop* tem pai e mãe, esses são as ruas e as revoltas cotidianas da juventude.

4 “BAILE DOS LOKOS E DAS ROSAS”³⁸: *Hip Hop* como síntese histórica de múltiplas determinações

Venha para o baile ver o que os lokos têm pra oferecer. Venha para o baile ver o que as rosas têm pra oferecer³⁹.

Este capítulo foi o mais difícil de escrever, e pode ser que seja o mais complicado de se entender. É o momento de dar respostas, mesmo que parciais e limitadas, às hipóteses e problemas apresentados durante os três capítulos anteriores. Se em cada um dos capítulos precedentes o objetivo principal foi debater e apresentar uma discussão da totalidade do *Hip Hop* a partir de um determinado aspecto, no primeiro o espaço, no segundo o tempo (histórico) e no terceiro o sujeito (suas identidades), neste último o objetivo é relativamente contrário, qual seja, enfatizar o *Hip Hop* como uma síntese de todas essas determinações até aqui discutidas.

Para isso, também decidi inverter a primeira ordem dos capítulos e começar pelo final, ou seja, expor o *Hip Hop* como síntese indentitária, depois como síntese histórica e por fim como síntese espacial. Talvez esse exercício de síntese tenha algo de inspiração “inconsciente” sobre os rumos expositivos do velho Marx onde este inicia

³⁸ Nome da quinta faixa do primeiro disco do grupo de *RAP* Gíria Vermelha (São Luís), pertencente ao Quilombo Urbano.

³⁹ Frase retirada da faixa citada acima.

sua grande obra de maturidade pela elementar mercadoria para chegar à totalidade da formação socioeconômica do capitalismo, diz o método empregado por Marx que:

O concreto é concreto porque é a síntese de muitas determinações, isto é, unidade do diverso. Por isso o concreto aparece no pensamento como o processo da síntese, como resultado, não como ponto de partida também, ainda que seja o ponto de partida efetivo e, portanto, o ponto de partida também da intuição e da representação (MARX, 1982, p.14).

Ao contrário da sugestão de um dos mais refinados marxistas do século XX, Georg Lukács, no meu trabalho não tem nada de ortodoxia, nem mesmo no método, não porque discorde de uma postura ortodoxa quanto ao método, mas porque primeiramente não tenho elementos suficientes e seguros para sustentar tal ortodoxia e segundo, que não tenho interesse.

Por isso mesmo, acabei de destacar que talvez tenha algo de inspiração neste método, numa mistura de consciente e inconsciente. Minhas próprias escolhas podem ter sido precipitadas ou erradas em relação à ortodoxia do método, talvez para este método eu não devesse começar pelo espaço, talvez devesse ser o último, enfim, não sei, por isso não existe a ortodoxia do método enquanto tal e sim como uma inspiração. O método não determinou a ordem de apresentação e exposição do trabalho, só, e somente só, inspirou.

4.1 Pluralidade identitária e singular *Hip Hop*: a dialética de um movimento

O *Hip Hop* é um movimento em vários sentidos e não somente no sentido comumente mais disseminado pelos estudos, o sentido político do termo. O movimento que vai sendo produzido pelo jogo de identidades formadoras e constituidoras da cultura *Hip Hop* também se dar no sentido de tornar o *Hip Hop* uno, ver o *Hip Hop* em sua identidade singular, ou seja, ao mesmo tempo em que identidades diversas e plurais formam o *Hip Hop*, o *mesmo* também dar sentido e forma essas identidades.

“Ser do *Hip Hop*” pode significar várias coisas separadamente, pode significar “ser preto”, “ser pobre”, “ser de periferia”, “ser *rapper*”, “ser DJ”, “ser grafiteiro”, “ser

dançarino de *Breakdance*”, “ser contra o sistema”, “ser de protesto”, “ser consciente”⁴⁰, etc., contudo, existe também o sujeito do *Hip Hop*, e essa construção deste “ser”, deste sujeito, sintetiza todas as partes exprimidas separadamente pelos sujeitos do *Hip Hop*, portanto “ser *Hip Hop*” agrega valores marginalizados pelos poderes, que por sua vez são reunidos na cultura *Hip Hop*, que por si só, se representa abstratamente como uma identidade, mas não como uma abstração metafísica, transcendental, e sim, como uma abstração concreta, pois, é constituída de tantas outras identidades.

O *Hip Hop* conseguiu dar sentido e identidade para vários sujeitos que não se reconheciam mais enquanto potenciais seres humanos capazes de produzir e criar obras e arte. Estes sujeitos viram a partir de suas experiências que podiam ser políticos dentro da periferia, a política ganha, então, um contorno positivo no *Hip Hop* a partir do descobrimento de que esta esfera não se reduz aos jogos de poderes estabelecidos e institucionais, que existe política no cotidiano, incluindo a política enquanto crítica das lógicas do cotidiano passivo e reprimido. E que a partir disso podiam lutar por condições mais apropriadas para os pretos, pobres, manos e minas das periferias.

Ao longo de sua experiência o *Hip Hop* nos mostra que é possível sintetizar identidades sociais sem precisar compactuar com as lógicas da fragmentação e separação. As identidades podem ser plurais e ter objetivos comuns, ou seja, podem ser unificadas pluralmente, para lutas maiores, e o mais importante, os espaços não são os mesmos, se abrem novos espaços a partir dessas novas configurações sociais e de luta. A “Marcha da Periferia” realizada anualmente por movimentos de *Hip Hop* organizados do Maranhão, representados pelo Quilombo Urbano, podem ser vistos como essa síntese de que o *Hip Hop* é capaz de demonstrar em sua prática.

Todos os anos, desde 2006, elege-se um tema para a Marcha – “O levante das periferias contra as desigualdades socio raciais”; “Por educação emprego e reforma agrária”; “Reparações Já” (DIAS, 2009, p.194-204) – e estrutura-se a realização das mesmas, nessas machas diversos sujeitos das periferias de São Luís seguem protestando identificados e levados pelo *Hip Hop*, a Macha da periferia é uma atividade de pretos, pobres, estudantes, trabalhadores, desempregados que sabem que ali se unificam pelo *Hip Hop* para reivindicar seus espaços e meios melhores de vida, para estas partes marginalizadas da cidade.

⁴⁰ Essas três últimas expressões são muito utilizadas nos vocabulários e discursos produzidos dentro da cultura *Hip Hop*

As práticas do *Hip Hop* demonstraram também as possibilidades de se realizar arte e política não como um discurso vazio, de conteúdos abstratos; o fazer-se do *Hip Hop* elabora-se com *participação, realização e comunicação* dentro uma perspectiva de fusão desses elementos que estão separados pelo modo de organização social dominante.

A arte do *Hip Hop* é política e a política do *Hip Hop* se faz pela arte de seus elementos. Essas utilizações dialéticas de grupos marginais das classes oprimidas só podem ter como fundamento objetivo, a crítica das estruturas dominantes de se fazer política e arte separadamente como forma de submissão e passividade dos comandados diante dos comandantes.

O movimento incessante existente na experiência do *Hip Hop* entre o particular e o universal tem sido um dos maiores alicerces de sua continuidade enquanto movimento de protesto, e os ingredientes formadores da identidade do *Hip Hop* estão sempre misturados nessa relação. Nos discursos produzidos por grupos de *RAP* podemos ver os mesmos interesses em desconstruir poderes que atuam nos níveis micro e macroscópico, a solidariedade existente dentro do *Hip Hop* não se resume aos problemas do seu bairro, mesmo esse sendo o mais miserável do mundo, essas preocupações, interesses e solidariedades se estendem muito além.

A título de exemplo, pegaremos duas canções produzidas no início dos anos 2000 por um grupo de *RAP* da cidade, chamado Abolicionistas. Na primeira canção, o discurso segue tecendo críticas a uma suposta marginalização espacial da chamada zona rural de São Luís e a contrapartida da autovalorização desse espaço através da cultura produzida ali;

Toda zona rural nós vamos representar. ‘Bem vindo a São Luís’, da Vila Itamar pra lá. Agora, parem pra pensar, nossa zona rural não pertence à capital, tá escrito bem grande lá no tirirical. A que lugar você pertence? O que será da nossa gente? Um bando de terminal, mas não tem um hospital pra atender o povo aqui da zona rural, não tem estrutura para nossa área, mas ano de eleição chega e inflama de canalha que vai tapar a vala, tirar o povo da fornalha e jura que se não cumprir ele até veste saia, mas a gente já conhece quem é da sua laia, canalha puxa nossa toalha depois vai comemorar tomando chope na praia. (...). Descruza esses braços, dê a volta por cima, quebra as correntes solte o guriatã, valorize seu tesouro, quilombo Maracanã, maracá, matraca, pandeirão de couro, resgatando a raiz, batalhão de ouro, a rima e a toada cada vez mais forte, pego o bumba-boi misturo com Hip Hop, a cultura é de pobre mas o coração é nobre (Grupo: Abolicionistas – Música: Fortaleza).

Esta preocupação com os problemas da chamada Zona Rural logo se transforma numa preocupação mais universal, porém, com os mesmos propósitos de criticar dadas situações e responder com a cultura e união política dos oprimidos e marginalizados, expressando assim uma consciência de problemas e soluções que não serão resolvidos de forma parcial e, fragmentada. Mesmo considerando todas as diferenças há que se notar a existência de poderes mundiais que representam a dinâmica histórica do capitalismo, que ora foi chamado de imperialismo, ora de neocolonialismo e que agora atende pelo bonito nome de globalização;

Vamos juntar os africanos com os mulçumanos, vamos unir os palestinos com os nordestinos, e chamar os nossos ancestrais para tocar o sino, para dar início a revolução dos africanos, mulçumanos, palestinos e latinos. (...). Nessa batalha, revolucionária contra esses canalhas, que botam trator pra derrubar nossos barracos de palha, pra ganhar nossos pedaços de terra, declaramos até guerra, guerreiros da favela (Abolicionistas - Fusão).

Já foi dito que este trabalho se limita a fazer uma avaliação ou interpretação da historicidade do *Hip Hop*, suas representações, enfatizando seus espaços, seus tempos e seus sujeitos; essa discussão tem um limite temporal que vai da década de 70 a década de 90. Essa escolha foi feita pela maior segurança na hora de fazer tais interpretações e avaliações, portanto este trabalho é muito mais sobre o que foi o *Hip Hop* do que sobre o que ele é ou virá a ser, apesar de alguns comentários pontuais indicarem e expressarem ideias e representações que faço do que ele é hoje em dia.

Quando falo em maior parte do trabalho se tratar das últimas três décadas do século passado, quero dizer com isso que existe a menor parte que também possui sua importância quando extrapola a margem de segurança dos anos 90. Os últimos 12 anos de *Hip Hop* merecem outro trabalho, exclusivo sobre esse período, e julgo que deva ser bem mais difícil, pois provavelmente exporá de forma mais acentuada ainda, a tendência do autor a fazer julgamentos e juízos de valores numa proporção considerável.

Por exemplo, pensando rapidamente o *Hip Hop* e mais especificamente o *RAP*, eu diria que este em sua hegemonia, estacionou na abertura do debate sobre a exclusão social, a violência nas periferias e a pobreza generalizada do seu meio, há hoje em dia, certa dose de conservadorismo nas práticas e ações dos que não conseguem dar mais nenhum passo a frente.

O *RAP* possibilitou a algumas pessoas excluídas dos centros de decisões políticas, econômicas e sociais, como pequenos e médios traficantes, prostitutas, ladrões, detentos, etc., certa notoriedade e melhores condições materiais de sobrevivência, mas o discurso dominante no *RAP* nunca foi feito a partir de uma lógica pragmaticamente individualista, e sim numa lógica de desenvolvimento de individualidades potencializadas por essa cultura de rua que se vê, condiciona e se faz a partir de sua coletividade, vários discos sinalizam essa conotação como “Todos São Manos” do RZO, “Somos Nós a Justiça” SNJ.

A questão é que as coisas parecem caminhar sempre em direção a um conformismo na maioria das vezes em que se consegue certa notoriedade e dinheiro. Já questionaria os Racionais MC’s em uma de suas canções “Preto e dinheiro são palavras rivais?”, o dinheiro e a possibilidade de exercer poder de forma mais hierárquica possível dentro do *Hip Hop* tem levado o movimento a práticas fragmentárias, esse é o dilema.

Uma das formas de acabar com a vitalidade dos Panteras Negras nos anos de resistência armada dos negros nos EUA foi prendendo os integrantes e viciando seus membros, talvez o dinheiro e o poder que ele represente venha exercendo o mesmo papel nos dias atuais no meio do *Hip Hop* brasileiro.

Mas essas avaliações podem estar sendo muito precipitadas, ao mesmo tempo em que essa lógica da passividade veio se apresentando ao *Hip Hop* como um todo, acontecem reações a tal lógica, de modo que muitos *rappers* estão produzindo elementos de crítica social muito mais sofisticada e elaborada que nos anos 90, e nesse sentido há que se destacar o papel positivo da academia nesse processo. Mas essa resistência é devida a própria necessidade de se manter crítico diante de uma situação socioespacial que ainda se mantém crítica. A individualidade e as separações ainda não dominam a totalidade do *Hip Hop*.

Ao contrário da individualidade estética da música de filósofos idealistas como Hegel, onde a música tira “a sua forma não do que existe, mas da imaginação criadora”,⁴¹ onde o subjetivismo puro, abstrato e ideal contido na música era produzido para a contemplação do espírito (destruído completamente pela reprodutibilidade técnica do século XX), o *RAP* possui um caráter eminentemente coletivo e depende, como nenhum outro gênero musical, da realidade socioespacial na qual está inserido.

⁴¹ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. Curso de estética: o sistema das artes. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

O *RAP* é declaradamente uma música de caráter social. A construção dos temas pelo compositor não tende a um individualismo com vistas à expressão dos seus sentimentos mais íntimos para ser compreendido e exaltado enquanto sujeito individual, como na concepção de Hegel. Pelo contrário, o *RAP*, de um modo geral, segue uma proposta comunicativa que expresse de forma clara, aspectos sociais, que abranjam a maior parte possível da coletividade na qual o *Rapper* está inserido.

Mesmo que o tema seja uma narrativa que se limite a cantar a trajetória de um indivíduo, ele só o faz quando tem perspectivas de que aquela narrativa tenha alguma ligação com o social. Nesse sentido, o caráter do *RAP* está bem próximo e de acordo com a percepção de Adorno quando nos diz que, “O sujeito da composição não é individual, mas coletivo. Toda música, que seja a mais individualista pelo estilo, tem uma substância irredutivelmente social: qualquer tom diz ‘nós’” (ADORNO, 1980).

4.2 A síntese de tempos históricos

A síntese do olhar perspectivo e prospectivo do *Hip Hop* aqui apresentado refere-se a uma noção dialética que relaciona as representações do passado, do presente e do futuro como momentos interligados. A noção histórica do *Hip Hop*, presente nos seus elementos estéticos e em suas demais práticas, aponta para essa estreita relação existente entre passado, presente e futuro.

As figuras, os personagens e os eventos históricos que possuem algum destaque na historiografia não são simplesmente jogados no ar pelos discursos do *Hip Hop*, não são deixados à própria sorte, falando por si mesmos. Eles sempre são resgatados, de um modo geral, a partir do momento que podem ser utilizados para novos fins, ou seja, para debater alguma questão do presente.

Muitos historiadores profissionais já vêm fazendo isso desde a revolução historiográfica francesa iniciada pelo movimento dos *Annales*⁴², porém o que nem todos os historiadores fazem e que os sujeitos do *Hip Hop* apontam em seus discursos é o resgate do passado para debater questões do presente tendo por finalidade produzir

⁴² Corrente historiográfica iniciada na França que criticava o modo como vinha sendo produzida a historiografia do final do século XIX, que se limitava a escrever a história dos grandes personagens políticos, das guerras, etc. Os *Annales* iniciaram um movimento historiográfico que passou a produzir uma história voltada ao cotidiano, as estruturas mentais, as questões socioeconômicas, enfim, eles abordavam novos temas, novos objetos e novas metodologias em seus ofícios de historiadores.

possibilidades, até utópicas, para o futuro, ou seja, a história é discutida e pensada a partir de três momentos.

E essa característica não é apenas uma questão discursiva, é também uma característica das práticas do movimento. O *Breakdance* era praticado nos anos 70 como forma de protesto à guerra do Vietnã, alguns de seus movimentos imitavam as hélices de helicópteros em guerra no Vietnã, e os dançarinos realizavam suas danças como uma crítica aos resultados dessa guerra, onde vários jovens pobres voltavam para seus bairros mutilados ou em caixões, por uma guerra que não era deles.

Zumbi dos Palmares talvez tenha sido a figura histórica mais destacada nos discursos do *Hip Hop* no Brasil nos anos 90, é muito raro, por exemplo, achar um *RAP* que trate do problema mais destacado nesta década (a questão racial) que não se remeta a Zumbi dos Palmares, ele veio substituir outro símbolo, dos negros norte-americanos, Malcolm X, que teve muita inserção no início do desenvolvimento e da elaboração de um discurso crítico dos problemas raciais da população brasileira, mas que foi sendo substituído por um “líder nacional” que foi Zumbi.

E essa busca de uma referência na história não era uma questão de contemplação de símbolos históricos, era uma necessidade de encontrar no passado elementos que pudessem inspirar as novas lutas sociais dos negros que continuavam sendo oprimidos, por uma sociedade racista no final do século XX, tal situação não seria mais tolerada como natural, e uma sociedade mais igual e menos preconceituosa deveria ser pensada e vivida já, essa era a lógica do resgate, da luta, produzir a poesia do futuro.

Uma música produzida pelo grupo de *RAP* maranhense ClãNordestino, com participação de Zeca Baleiro e do grupo de *RAP* paulistano Záfrika Brasil, ilustra muito bem essa perspectiva,

Zumbi dos Palmares, quilombo dos Palmares;
 Quebrem as algemas, queimem os emblemas;
Avante, revolução, o guerreiro de antes;
 Salve, salve guerreiros z'áfrica periferia;
 Clãnordestino “A peste negra” anuncia;
 Reverencia a rebeldia contra a burguesia,
 Que te aprisiona, te deixa em coma, refém da covardia;
Lembranças causam dor, sei quem colonizou,
 Sei quem também matou, quem é guerreiro é;
 Jamais se entregou, aqui ficou o sofrimento em cada rosto preto,
 O invasor português, o burguês brasileiro,
 Nos roubaram trabalho, nos roubaram a glória,
Quando vencermos a guerra, resgataremos a história
 (...)
 Só vamos poder ser donos de nós e ter nas mãos os nossos destinos;

Quando a favela daqui e de lá se rebelar e cantar o mais célebres dos Hinos
 (...)
 Rebeldes avante, a guerra é constante;
 No solo, no berço da África, no coração do guerreiro de antes;
 (...)
 Antigamente quilombos, hoje periferia
 O esquadrão zumbizando as origens, “z’africania”
 Somos filhos de uma terra sagrada
Qualquer periferia, qualquer quebrada é um pedaço d’África
 Ideologia quilombola.
 Ferve da sul até o nordeste
 Z’África, o clã Brasil nordestino espalhando a peste
 O som é rap.
 Verso embolada à la Zeca Baleiro
 A explosão do beco.
 Conheça o grande Eldorado negro
 O mar guiou. A mata abraçou
 Entre terras e mares o orixá abençoou
A senzala do passado se perdeu na escuridão
Com ela a dor do extermínio e da escravidão
 Quiloas, Bantos, Monjolos, Cabinda, Mina, Angola,
 Brasil, Cuba, Ruanda, Haiti, Jamaica, Etiópia
Conquistas, glórias, derrotas, vitórias
De tantas batalhas traçadas,
misturando raças com as marcas da velha África.
Periafricana, a resistência.
 Lendas são lendas.
 Queimem os emblemas.
 Quebrem as algemas.
Zumbi. É consciência. O terror da tirania.
 O inimigo número 1. E segue a profecia.
No terrorismo. No Brasil do coronelismo. País dos dízimos.
Do capitalismo. Do egoísmo. Reduzido em ismos.
E vamos indo, contra a elite, suportando como pode.
É forte o choque, a sua glock, não destrói meu hip-hop.
 Eu quero ouvir os tambores, as vozes, os rumores.
 No paredão, o som regando a paz. A Trindade Solano amores.
Tirei do Cartola. Lenineeí as poesias. Saquei um Garrincha.
E da luz de Luiz, fiz a Melodia.
A fusão, a toada de uma raça libertária.
 Sou Haile Selassie é ou não é djamba sagrada.
 Sou Mumia Abu Jamal, destruindo as celas.
 Sou James Brown, Berimbrown, Nino Brown.
 Sou da favela.
 Sou Kingston. Chamo Capão. Sou marrusso.
 Sou sucupira, balanço lundu. Sou jongo, sou 1 da Sul.
E nos antigos mistérios da quilombologia,
toda quebrada é quebrada na grande periafricana.

Nesta música fica clara a acepção de que falo, as referências espaciais e temporais se juntam para prospectar os futuros desejados, “antigamente quilombos, hoje periferias”, referências tão distantes no espaço e no tempo que conserva resistências do povo preto que segue avante, reconhecendo o passado de sofrimento e os personagens que lutaram por suas liberdades inspirando as lutas atuais que apontam para a necessidade de um futuro diferente.

Nos últimos anos, muitos dos discursos presente na produção do *Hip Hop*, em especial no *RAP*, tem destacados novas figuras da história brasileira como inspiração para debater os problemas do presente e propor novas alternativas para uma sociabilidade menos desigual. Se nos anos 90 vimos muitas figuras da cultura negra sendo resgatadas na história afim de, problematizar a condição do negro na sociedade, do final dos anos 90; nos dias atuais vemos um novo interesse, ligados mais aos problemas da desigualdade social, questões que passam por uma perspectiva de classe.

Uma dessas figuras que vem ganhando destaque no cenário nacional⁴³ é o resgate da figura de Carlos Marighella e o contexto da ditadura militar. E o que é importante observar desse novo cenário é o caráter e o sentido dessa utilização. A figura de Marighella e da luta contra a ditadura militar está sendo problematizada no sentido de contextualizar os atuais problemas urbanos que as cidades vêm enfrentando recentemente.

Suponho que essa associação de Marighella com os problemas das cidades atuais deva ter alguma coisa com a luta e os métodos que o revolucionário empregou no espaço urbano, suas teses e resistência de uma guerrilha urbana. Isso aponta que os sujeitos do *Hip Hop* não cansam de buscar soluções para seus problemas socioespaciais, para isso recorrem a símbolos e para a história a fim de dar respostas ao presente por um futuro diferente.

Como disse anteriormente, analisar os recentes discursos do *Hip Hop*, é uma tarefa bem mais insegura, pelo fato da margem de erro ser maior que na década de 90. Portanto, essa é apenas uma hipótese. O fato é que é possível deduzir mesmo sem grandes bases para afirmar que, a figura do revolucionário urbano é uma novidade quando se pensa em quantidade e amplitude desses discursos. Não deixa de ser uma tentativa de criticar a atual situação das cidades e de recuperação da mesma do caos da especulação imobiliária, do problema da falta de moradias, das segregações urbanas, da falta de serviços públicos básicos para grandes contingentes concentrados em periferias, etc.

E o *Hip Hop* através de sua experiência conseguiu fortificar sua desobediência muito devido à experiência do cotidiano, de ver e perceber essas realidades, contrastes e

⁴³ Nos discursos do *Hip Hop* maranhense ainda não existem tantas referências a Marighella, aqui o que notamos, é ainda uma forte influência das tradições e personagens históricos ligados as lutas dos negros e com relação as questões de classe e da própria negação do capitalismo, as referências são hegemonicamente dos marxistas ligados à revolução Russa e seu contexto, como Lênin, Trotsky, Rosa Luxemburgo e Gramsci, e do próprio Marx.

contradições na história, nos espaços, nos poderes. Essa experiência se liga a outro elemento importantíssimo no *Hip Hop* que é sua face atrelada à perspectiva de narrativa. Sua musicalidade, por exemplo, é essencialmente narrativa por mais que muito chamem de música destacadamente de informação.

Faço essa distinção apoiado em Walter Benjamin, onde em seu texto “O Narrador” foi possível ter uma concepção invertida onde antes se falava muito que o *Hip Hop* era um movimento informativo, mas que, baseado nas teses de Benjamin, pude ver por outro lado, o *Hip Hop* é essencialmente o movimento de narrativas. Até para melhor compreender o argumento da síntese histórica, essa perspectiva, e deixa as coisas muito mais claras no sentido proposto.

Benjamin ao escrever esse texto, estava na verdade se queixando de que em sua época era bem raro encontrar pessoas “que sabem narrar alguma coisa direito” (BENJAMIN, 1980, p57) e que a causa para esta triste situação era o fato de a experiência estar fazendo cada vez menos parte da vida das pessoas. Por outro lado, Benjamin destacava que, “a orientação para um interesse prático é um traço característico de narradores natos”, ou seja, a narrativa

carrega consigo a sua utilidade. Esta pode consistir ora numa lição de moral, ora numa indicação prática, ora num ditado ou norma de vida – em qualquer caso o narrador é um homem que dá conselhos ao ouvinte. (BENJAMIN, 1980, p59)

Destas observações de Benjamin sobre os narradores, concluo que o *Hip Hop* é um movimento contemporâneo de narradores, que assim como Baudelaire no auge da modernidade, são líricos deste novo cotidiano, que pensam e produzem uma síntese histórica a partir de suas experiências e vivências com vários métodos, dentre eles, a narrativa. Em todos os seus elementos, o *Hip Hop* se mostra como narrativo, através de suas expressões estéticas de caráter político, produzem belas narrativas a partir da experiência de seus cotidianos.

Essas narrativas possuem interesses práticos, não são romances isolados e individualistas. O *Breakdance* fazia sua narrativa corporal para acabar com as violências físicas realizadas pelas atividades das gangues, se constitui como uma crítica e uma alternativa às gangues, num processo absolutamente dialético, ou seja, negando, conservando e superando tal estado de violência bruta. O *Graffiti* utiliza sua narrativa

urbana gráfica para comunicar e ligar os espaços da cidade, ou seja, usar a cidade como um espaço único. Isso para não falar do mais óbvio de todos que é o *RAP*.

Por mais que o *RAP* possa ter algo daquilo que é comumente chamado de música informativa, sustento, apoiado teoricamente em Benjamin, que se trata na verdade de uma música narrativa, pelo menos em sua maior parte durante os anos 90. É possível que boa parte do *RAP* esteja passando de uma perspectiva narrativa para uma informativa, mas de novo não entrarei nessa discussão, o que posso dizer é que por mais que esse processo esteja em curso, o *RAP* enquanto narrativa não cessará, alias, sobre essa distinção, diz nosso autor o seguinte,

A informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele. Muito diferente é a narrativa. Ela não se entrega. Ela conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver.

4.3 A cidade é nossa

A cidade é uma obra, e esta característica contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, na direção do comércio, na direção das trocas, na direção dos produtos. Com efeito, a obra é um valor de uso e o produto é um valor de troca. O uso principal da cidade, isto é, das ruas e das praças, dos edifícios e dos monumentos, é a Festa (que consome improdutivamente, sem nenhuma outra vantagem além do prazer e do prestígio, enormes riquezas em objetos e em dinheiro (LEFEBVRE, 2001, p.04)

Como já salientado anteriormente, grande parte dos conceitos, categorias e perspectivas teóricas que abordam a cidade enquanto espaço de luta e criação, enquanto obra de atividades sociais ligadas ao seu uso, são baseadas em Lefebvre. Ele faz algumas ressalvas sobre o termo cidade, sugerindo que o termo teria um caráter “acabado”, definitivo; preferindo assim, a expressão *sociedade urbana* ou simplesmente sua abreviação, *o urbano*, para exprimir melhor esse espaço em construção, produzido a partir de conflitos e possibilidades de lutas.

O urbano (abreviação de “sociedade urbana”) define-se portanto não como realidade acabada, situada, em relação à realidade atual, de maneira recuada no tempo, mas, ao contrário, como horizonte, como virtualidade iluminadora. O urbano é o possível, (...). Para atingi-lo, isto é, para realiza-lo, é preciso em princípio contornar ou romper os obstáculos que atualmente o tornam impossível. (...). O conhecimento teórico pode e deve mostrar o terreno e a base sobre os quais ele se

funda: uma prática social em marcha, a prática urbana em via de constituição, apesar dos obstáculos que a ela se opõe (LEFEBVRE, 2002, p28).

O texto aqui se relaciona com a cidade enquanto espaço em construção, espaço de luta, espaço de esperança e não acabado, ou seja, o termo continua sendo útil no trabalho fazendo a ressalva de que a cidade aqui tratada se refere às possibilidades e definições encontradas na expressão “sociedade urbana” de Lefebvre, um espaço não definido nem definitivo. Enfim, apesar de conservar o nome cidade durante todo o texto, o sentido de cidade aqui trabalhado se refere ao ponto crítico representado pela sociedade urbana e todas as tensões, contradições, conflitos e possibilidades.

Também assimilei neste trabalho outra característica da discussão de Lefebvre no que diz respeito ao seu objeto e problemas representados pelo urbano. O espaço urbano, a realidade urbana, a problemática urbana aqui abordada faz parte de uma discussão que passa pela ideia de objeto virtual, no sentido de problematizar não só o que tá posto, os problemas e conteúdos formais, mas as possibilidades de uma realidade que se constrói a partir da relação entre espaços apropriados e crítica da vida cotidiana mediada pelo *Hip Hop*, numa visão de totalidade, advinda da análise da reprodução das relações sociais de produção, ou seja, para além daquilo que Lefebvre chama de *isotopia* (lugares comuns) e das *heterotopias* (lugares diferentes), é concebido também como foco de discussão e problematização, as *utopias*, as possibilidades e as questões virtuais que ainda não existem.

A síntese do *Hip Hop* vista e avaliada a partir das experiências, vivências, práticas, imaginários, representações e discursos tenta perceber uma totalidade inserida na realidade urbana que conserva os conflitos e contradições socioespaciais em vez de mascará-los, pois só assim podemos construir possibilidades de superação das enormes contradições desses espaços que historicamente têm sido vigiado e reprimido para manter uma ordem de reprodução das relações sociais dominantes que exclui grande parte da população marginalizada nos subúrbios e periferias das cidades brasileiras, das riquezas produzidas.

O *Hip Hop* é um elemento encontrado nesse espaço urbano que dialoga com essa população marginalizada justamente porque é produzido por uma parte dessa mesma população, no tempo e nos espaços o *Hip Hop* foi apreendendo e problematizando suas realidades, a fim de melhorar as condições sociais das periferias. Utilizando arte, ele constrói alternativas e mecanismos políticos de análise da problemática urbana, esses

movimentos das ruas, produzido por sujeitos advindos das classes trabalhadoras são importantes para avaliar e construir estratégias de lutas sociais.

O capitalismo se modificou muito ao longo dos séculos. As estratégias de luta dos que consideram esse sistema de produção degradante, que está muito interessado em reproduzir coisas em detrimento de relações humanas, precisa mudar também, se reinventando. Essa mudança passa por uma inserção maior nos vários espaços onde ocorrem contraversões microscópicas, porém vencedoras e eficazes.

A recuperação das cidades e sua transformação em um espaço de convívio social mais humano, passa pelo reconhecimento de todas as atividades artísticas e políticas que contribuam para tal processo, a experiência do *Hip Hop* foi definida por uma atuação nos espaços urbanos que teve como ponto forte, tentativas práticas de recuperação de espaços da cidade, é preciso recuperá-la em sua totalidade.

Hoje podemos perceber uma quase absoluta falta de imaginação na cidade por alternativas na participação e construção de novos momentos para a cidade. As discussões se limitam para a maioria da população a questões como eleições municipais, as preocupações, respostas esperadas e problemas apresentados partem sempre da centralidade de questões como a política institucional e eleitoral, isso é muito enfatizado justamente por não representar o “X” da questão, justamente por ser a aparência de tudo, que não resolve nada.

As cidades vivem um crescimento econômico que não gera necessariamente um desenvolvimento econômico e social, os crescimentos são nos termos dos lucros das empresas, da especulação imobiliária e de todos os projetos que tem como lógica a reprodução do capital. Para isso degrada-se a cidade, rompe-se modos de vidas, expropria-se populações de seus espaços, causando a morte das cidades. O *Hip Hop* deu uma pequena mostra de que podemos construir espaços de esperança para viver a cidade em sua totalidade sem as mediações reificadas da lógica do capitalismo.

É nesse espaço que este trabalho se realiza, é neste espaço que esse trabalho se projetou e agora é apresentado, é nesse espaço que este trabalho vislumbra intervenções. Os conteúdos de *Hip Hop* aqui apresentados estão baseados em uma *forma*, que é a forma urbana. Espaço teórico e metodológico que dar forma e sentido aos conteúdos do *Hip Hop*. Portanto o urbano é o

o ponto de encontro, o lugar de uma reunião, a simultaneidade. Essa forma não tem nenhum conteúdo específico, mas tudo a ela vem e nela vive. Trata-se de uma abstração, mas, ao contrário de uma

entidade metafísica, trata-se de uma abstração concreta, vinculada à prática. O urbano é cumulativo de todos os conteúdos, seres da natureza, resultados da indústria, técnicas e riquezas, obras da cultura, aí compreendidas maneiras de viver, situações, modulações ou ruptura do cotidiano. (...). Pode-se dizer que o urbano é forma e receptáculo, vazio e plenitude, superobjeto e não objeto, supraconsciência e totalidade das consciências. Ele se liga, de um lado, à lógica da forma, e de outro, à dialética dos conteúdos (às diferenças e contradições do conteúdo). Ele se encontra ligado à forma matemática, à forma geométrica, conseqüentemente à simetria, à recorrência. E, no entanto, se o urbano é, assim, sócio-lógico, ele não constitui um sistema. Não existe sistema do urbano, nem inserção do urbano num sistema unitário de formas em razão da independência (relativa) entre formas e conteúdos. Isso impede definir o urbano como um sistema, como um sujeito (consciência) e como um objeto (substância). Trata-se de uma forma (LEFEBVRE, 2002, p112)

“A vida urbana pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político), dos modos de viver, dos ‘padrões’ que coexistem na cidade.” (LEFEBVRE, 2001, p15). A cidade é um espaço repleto de histórias e possibilidades, o não reconhecimento das diferenças e possibilidades presentes em todas as relações, das mais banais às mais estruturantes, empobrece a problematização dos conteúdos e formas que se desenrolam aos nossos olhos numa velocidade cada vez maior.

A cidade não é apenas uma linguagem, mas uma prática. E é justamente essa prática que está presente na historicidade da cultura *Hip Hop* enquanto memória da cidade. E a análise empreendida neste trabalho foi uma tentativa de perceber essa prática através das possibilidades discursivas, estéticas, políticas e socioespaciais presentes na cultura *Hip Hop*, a fim de construir alternativas às estratégias urbanas que possam transformar o atual estado parasitário das cidades em um novo estado de condições humanas.

As lutas em tom do direito à cidade estão muito além das possibilidades viciadas que nos são dadas para construir uma representação de democracia e limitar nossas ações e expectativas. Outra cidade não virá de ações da benevolência das classes dominantes ou por iniciativa dos poderes instituídos.

Apenas grupos, classes ou frações de classes sociais capazes de iniciativas revolucionárias podem se encarregar das, e levar até a sua plena realização, soluções para os problemas urbanos, com essas forças sociais e políticas a cidade renovada se tornará obra (LEFEBVRE, 2001, p.111).

Neste período atual de lutas por espaços tão acentuada é preciso saber de que lado cada um, organizado em grupos ou não, está. Os trabalhadores e filhos de trabalhadores não devem se limitar a serem definidos unicamente pelo lugar que cada um ocupa no modo de produção, não somos unidimensionais, somos plurais e devemos ser ativos nas escolhas e nos engajamentos por melhores condições socioespaciais, é preciso ocupar lugares nas artes, na política, na produção do conhecimento para que os resultados das lutas do dia-a-dia sejam positivos para quem realmente produz as riquezas das cidades, as pessoas das classes trabalhadoras. “Que a realidade urbana esteja destinada aos ‘usuários’ e não aos especuladores, aos promotores capitalistas, aos planos dos técnicos” (LEFEBVRE, 2001, p.128)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se a lógica da falsa consciência não pode conhecer a si própria de forma verídica, a busca da verdade crítica sobre o espetáculo tem de ser também uma crítica verdadeira. Praticamente, ela tem de lutar no meio dos inimigos irreconciliáveis do espetáculo e admitir estar ausente lá onde eles estão ausentes. Quando compactua com o reformismo ou com a ação comum de restos pseudo-revolucionários, a vontade abstrata da eficácia imediata reconhece as leis do pensamento dominante, o ponto de vista exclusivo da *atualidade*. Assim, o delírio se refaz na própria posição que pretende combatê-lo. Ao contrário, a crítica que vai para além do espetáculo deve *saber esperar* (DEBORD, p.141, 2006).

O surto de trabalhos acadêmicos sobre o *Hip Hop* contrasta com o fim do *Hip Hop* ou está uma mudança significativa de sua função e estrutura? Um dado é bastante evidente, pelo menos uma forma que o *Hip Hop* criou parece que chegou ao fim ou estar em vias de se decompor, o mecanismo político dos Movimentos *Hip Hop* Organizados, os chamados MH2O. Isso permite a conclusão de que certo tipo de atuação política do *Hip Hop* entrou em colapso, mas não significa necessariamente o fim do *Hip Hop* político e organizacional.

Considerando esse desenrolar histórico da atuação do *Hip Hop* que culmina com a decadência de seu principal mecanismo político, que teve sua importância efetiva durante a década de 1990, é preciso ir mais longe dessa constatação e discutir o que isso fundamentalmente significa para o *Hip Hop* em si e por si pós década de 1990. E essa discussão deixa de lado a especificidade do MH2O e passa a pensar o *Hip Hop* como

um todo, mesmo que esse processo de abstração transcorra com algumas lacunas e insuficiências explicativas.

Após a década de 1990, com o fim acelerado do *Hip Hop* enquanto movimento hegemonicamente organizado em suas atuações nas periferias brasileiras, podemos observar e destacar que a produção do *Hip Hop* passa a um novo patamar que estabelece relações, infinitamente mais estreita com outras esferas da sociedade que antes estavam quase que apartadas do *Hip Hop*, como por exemplo, a grande indústria fonográfica dentro do mercado capitalista e também com o Estado, através especialmente do governo do PT.

Pois bem, o definhamento do MH2O, o estreitamento de relações mercantis dentro do *Hip Hop* e a reciprocidade de interesses com o Estado através do governo do PT contribuem ou permitem que no meio do *Hip Hop* surjam relações que antes eram apenas germinais ou pouco significativas.

Diante do aumento espetaculoso da produção e do consumo do *Hip Hop* a visão e a prática pautada numa totalidade dialética dessas esferas (produção, distribuição, circulação e consumo) se torna cada vez mais separada, muitas pessoas que antes realizavam *Hip Hop* passam a simplesmente consumir *Hip Hop*, como qualquer outra mercadoria do supermercado espetacular.

Se na maioria das relações do *Hip Hop* durante as décadas de 70 nos EUA, 80 e 90 no Brasil o número de espectadores de *Hip Hop* era pequeno, ou seja, se durante essa época no *Hip Hop* havia uma espécie de participação generalizada e comunicação direta na realização do *Hip Hop*, após a década de 90, o que vimos foi uma significativa mudança de rumos na produção do *Hip Hop*, onde o consumidor e espectador do *Hip Hop* agora estava separado do artista, que passa a fazer *Hip Hop* pensando muito mais na *troca* do que no *uso*.

Isso nos leva a um raciocínio teórico que aponta para um processo histórico onde a perda do conteúdo original pautado na valorização do uso em proveito não da dinamicidade cultural ou progresso social, leva a uma falsificação generalizada, através do processo de valorização da troca. Debord, por exemplo, no prefácio à quarta edição italiana de *A Sociedade do Espetáculo*, faz algumas considerações a esse respeito, a partir de alusões muito interessantes, ele destaca o seguinte:

A mercadoria espetacular foi levada a uma espantosa inversão do seu tipo de justificativa enganosa. Ela apresentava como bens extraordinários, como a

chave de uma existência superior, e talvez até elitista, coisas totalmente normais e corriqueiras: um automóvel, sapatos, um doutorado em sociologia. Hoje, é obrigada a apresentar como normais e corriqueiras coisas que se tornaram totalmente extraordinárias. Será que isto é pão, vinho, um tomate, um ovo, uma casa, uma cidade? De certo não, porque um encadeamento de transformações internas, a curto prazo economicamente útil para os que detém os meios de produção, conservou-lhes o nome e boa parte da aparência, mas retirou seu gosto e conteúdo. Garantem, porém, que os diversos bens consumíveis correspondem indiscutivelmente às designações tradicionais, e apresentam como prova o fato de não existir nada além disso, e, portanto, nenhuma possibilidade de comparação. Como se conseguiu fazer com que poucas pessoas saibam descobrir os autênticos, onde estes ainda existem, o falso pode substituir legalmente o nome do verdadeiro que se extinguiu. E o mesmo princípio que rege o alimento ou o hábitat do povo se estende a todos os domínios, até aos livros ou às últimas aparências de debate democrático que se lhes quer mostrar.

Após a década de 1990 houve um boom de trabalhos acadêmicos sobre o objeto *Hip Hop*, coincidentemente ou não, e eu creio que não, com a decadência do *Hip Hop* enquanto movimento de crítica política a partir do cotidiano, especialmente através de seus mecanismos políticos, os MH2O e as Posses.

No momento em que a atividade do *Hip Hop* enquanto uma totalidade cultural que é realizada por seus sujeitos que são produtores, consumidores e distribuidores há um só tempo e não contempladores estéticos e reprodutores da lógica mercantil dominante, começa a entrar em crise, há uma perda de identidade que foi construída no Brasil, especialmente durante a década de 1990, em favor da efemeridade e imediaticidade de uma produção separada e pouco preocupada com uma crítica da vida cotidiana. Há de fato uma tendência muito maior de abraçar sem maiores rodeios o que tá posto, deixando as críticas e o espírito subversivo das ruas de lado.

Isso não constitui essencialmente uma espécie de julgamento de valor, pois a estrutura e a lógica criada pelo movimento político *Hip Hop* teve várias deficiências, a principal foi a maneira estática e cômoda com que seus dirigentes, e esse fato é emblemático no caso do Maranhão, tratou o *Hip Hop*. Mantendo estruturas e linhas de pensamentos intransigentemente imóveis e por vezes até conservadoras.

Se o *Hip Hop* tem seu importante lado estético e artístico, esse lado precisa ser desenvolvido todo momento, a criatividade revolucionária deve estar sempre preocupada com as intervenções no cotidiano para buscar sempre o melhor em termos qualitativos para o *Hip Hop*. A excessiva preocupação com determinada concepção política em detrimento da realidade que por vezes exigia mais criatividade e sensibilidade no trato, colocou o *Hip Hop* maranhense num círculo vicioso que só se fechava e tornava-o mais afastado dos sujeitos da periferia e mais próximos da

universidade. As questões hierárquicas, estatutárias, o leninismo e seu centralismo democrático, por vezes, entorpecia e travava a criatividade tão típica de pessoas acostumadas a criar e subverter um cotidiano através da dança, do graffiti e da música.

Se não há na prática social do *Hip Hop* o elemento dialético que bate de frente com todas as contradições, pensando a totalidade como meio de superação das separações e especialidades existentes no meio do cotidiano, a crítica não passará de uma representação invertida parcial e muito pouco efetiva.

Esse trabalho se propôs a pensar o *Hip Hop* com seus problemas, contradições, mas também com seus exemplos de que é possível pensar e trabalhar com uma produção do espaço alternativa às lógicas mercantis e de troca do capitalismo. O uso feito pelo *Hip Hop* dos espaços da cidade representaram interessantes e positivos exemplos históricos de superação e luta por espaços, pela cidade, e o mais interessante ainda, a partir de uma relação muito produtiva entre arte e política, poucos movimentos na história conseguiram viver essa relação em prática, o *Hip Hop* é um desses movimentos.

O *Hip Hop* conseguiu ao longo de sua história nessa cidade, criar táticas no processo de desenvolvimento socioespacial da periferia. Criar contra-hegemonias e contra-discursos que deixam a luta de classes interessante e inteligível para esses sujeitos desacostumado às tradições burocráticas de toda esquerda institucionalizada brasileira. Ao seu modo, o *Hip Hop* também foi um movimento de “construção de situações” (JACQUES, 2003, p. 62-63), longe do refinamento teórico situacionista, porém, próximo em termos de práxis e historicidade.

Entendo nessa conclusão que o *Hip Hop* foi e é possível que ainda seja⁴⁴ um movimento de continuidade crítica à *sociedade do espetáculo*⁴⁵, onde a passividade é senhora, onde a contemplação se estabelece como dogma metafísico, onde “o espetáculo não deseja chegar a nada que não seja ele mesmo” (DEBORD, 2006, p.17). Porém, um movimento, obviamente parcial, incompleto, refém de seu próprio tempo e de suas relações.

Se “tudo que era vivido diretamente virou uma representação” (DEBORD, 2006, p. 13) na sociedade do espetáculo, e o

⁴⁴ Todos movimentos revolucionários são históricos, portanto, todos são superados e superáveis, cedo ou tarde.

⁴⁵ O livro *A sociedade do espetáculo* escrito por Guy Debord em 1967 é o principal livro produzido pelos situacionistas para expor sua teoria. Talvez esse seja o livro mais importante para as reflexões teóricas contidas na dissertação.

vivido individual da vida cotidiana separada fica sem linguagem, sem conceito, sem acesso crítico a seu próprio passado, não registrado em lugar algum. Ele não se comunica. É incompreendido e esquecido em proveito da falsa memória espetacular do não-memorável (DEBORD, 2006, p.107).

O *Hip Hop* apresentou ao longo de suas experiências esse “vivido diretamente” com ações coletivas na vida cotidiana através da soma de linguagens críticas das fragmentações, acessando criticamente seu passado para discutir e problematizar seus presentes na tentativa de esboçar as poesias do futuro. O *Hip Hop* através de sua comunicação histórica produziu uma verdadeira memória da cidade a partir de seus espaços periféricos, com seus sujeitos ativos e construtores de possibilidades socioespaciais diferentes e alternativas.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVAY, Mirian et al. *Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília*. Rio de Janeiro: Garamond, 2002.

ADORNO, Theodor. *Idéias para a sociologia da música*. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jurgen. *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

_____. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

_____. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jurgen. *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

ALVES, Valmir Alcântara. *De repente o RAP na educação do negro: o rap do movimento Hip-Hop nordestino como prática educativa da juventude negra*. Dissertação (Mestrado em Educação). UFPB, João Pessoa, 2009.

ANDERSON, Perry. *O fim da história: de Hegel e Fukuyama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

ARAÚJO, Maria do Socorro Brito. *RAP: A crônica poética de um genocídio*. Dissertação (Mestrado em Ciência da Literatura [Semiologia]). UFRJ, Rio de Janeiro, 2003.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In: BENJAMIN, Walter; HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W.; HABERMAS, Jurgen. *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaio sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas Vol. 1). São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

_____. *O narrador*. In Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno, Jurgen Habermas. *Textos escolhidos*. São Paulo, Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Um século em Nova York: espetáculos em Times Square*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BEZERRA, Luciana Rocha. *Ativismo X entretenimento: tensões vivenciadas no discurso e nas práticas do Hip-Hop*. Dissertação (Mestrado em Educação, Cultura e Comunicação). UERJ, Rio de Janeiro, 2009.

BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BORON, Atílio (org.). *A teoria marxista hoje: problemas e perspectivas*. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

BRANDÃO, André Augusto. *Miséria da periferia: desigualdades raciais e pobreza na metrópole do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Pallas Ed.; Niterói: PENESB, 2004.

BURNETT, Frederico Lago. *Da tragédia urbana à farsa do urbanismo reformista. A fetichização dos planos diretores participativos*. São Paulo: Annablume; São Luís: FAPEMA, 2011.

C., Toni. *O Hip Hop está morto: a história do Hip Hop no Brasil*. São Paulo: Edição do autor, 2012.

CARLOS, Ana Fani Alessandri et al. *A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios*. São Paulo: Contexto, 2011.

CARVALHO, João Batista Soares de. *A constituição de identidades, representações e violência de gênero nas letras de RAP (São Paulo na década de 1990)*. Dissertação (Mestrado em História). PUC, São Paulo, 2006.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano. Arte de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. V.1.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie. *Hip Hop e a filosofia*. São Paulo: MADRAS, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo. Comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

DIAS, Hertz da Conceição. *A posse da liberdade: a integração neoliberal e a ruptura político-pedagógica do Hip Hop em São Luís, a partir dos anos 1990*. Dissertação (Mestrado em Educação). UFMA, São Luís, 2009.

DOSSE, François. *A história*. São Paulo: Editora UNESP, 2012.

EAGLETON, Terry. *A idéia de cultura*. São Paulo: Editora UNESP, 2005.

ENGELS, Friedrich. *Anti-Dühring: filosofia, economia política, socialismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2007.

FRADIQUE, Teresa. Fixar o movimento nas margens do rio: duas experiências de construção de um objecto de estudo em terreno urbano em Portugal. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (org.). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

FREITAS, Leandro Barbosa de. *O fazer-se do Hip Hop e o movimento do RAP: conflitos, separações e superações na crítica da vida cotidiana*. Monografia (Graduação em História). UEMA, São Luís, 2009.

GALVÃO, Tatiana Verônica Bezerra. *Comunicação, Política e Juventude: 'marginais midiáticos' do Hip Hop*. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura). UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 5ª Ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GHÓEZ, Preto. *A sociedade do código de barras: o mundo dos mesmos*. São Paulo: Estação Hip Hop, 2008.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1985.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer uma pesquisa qualitativa em ciências sociais*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GROSSMAN, Vanessa. *Arquitetura e o urbanismo revisitados pela internacional situacionista*. São Paulo: Annablume, FAPESP, 2006.

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. A globalização e as novas identidades: o exemplo do rap. *Perspectivas*, São Paulo, v. 31, p. 169-186, jan./jun. 2007.

_____. *Do samba ao RAP: a música negra no Brasil*. Tese (Doutorado em Sociologia). UNICAMP, Campinas, 1998.

GUSTSACK, Felipe. *Hip Hop: educabilidades e traços sociais em movimento*. Tese (Doutorado em Educação). UFRGS, Porto Alegre, 2004.

HALL, Stuart. *A identidade cultural pós-modernidade*. 11. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.

_____. *Espaços de esperança*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Curso de estética: o sistema das artes*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HERSCHMANN, M. (Org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HINKEL, Jaison. *A arte de ouvir rap (e de fazer a si mesmo): investigando o processo de apropriação musical*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). UFSC, Florianópolis, 2008.

HOBBSAWM, Eric J. *História social do jazz*. 6. ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

HOLANDA, Heloísa Buarque de. *A política do hip hop nas favelas brasileiras*. Instituto de estudos Socioeconômicos (INESC). 5p. Disponível em: <http://www.inesc.org.br/biblioteca/textos/Le%20monde%20-%20%20Heloisa%20Buarque.pdf> acesso em 28/05/2012

INQUÉRITO, Renan. *Poucas palavras*. São Paulo: Edição de Toni C, 2011.

JACQUES, Paola Berenstein (Org.). *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade / Internacional Situacionista*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.

JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Petrópolis: Vozes, 1999.

KARNAL, Leandro et. al. *História dos Estados Unidos: das origens ao século XXI*. São Paulo, Contexto, 2007.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Walter Benjamin: o marxismo da melancolia*. Rio de Janeiro: Campus, 1988.

KUSTER, E. M. P. ; PECHMAN, R. M. . *Maldita Rua*. In: XII Encontro da Associação Nacional de Planejamento Urbano, 2007, Belém. Anais da XII Anpur. Belém, 2007.

LEFEBVRE, Henri. *A cidade do capital (La pensée Marxiste et la Ville)*. 2. ed. Tradução: Maria Helena Rauta Ramos e Marilene Jamur. Rio de Janeiro: DP & A, 2001.

_____. *A revolução urbana*. 1ª reimpressão. Tradução: Sérgio Martins. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2002.

_____. *A vida cotidiana no mundo moderno*. São Paulo: Ática, 1991.

_____. *Espaço e política*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

_____. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LIMA, Aldenora Cristina Costa. *Saltando e quebrando: o RAP... pensar identidades no trânsito entre a Bahia e o Maranhão*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Salvador: UFBA, 2006.

LIMA, Mariana Semião. *Rap de batom: família, educação e gênero no universo RAP*. Dissertação (Mestrado em Educação). UNICAMP, Campinas, 2005.

LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: marxismo e surrealismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. *As aventuras de Karl Marx contra o barão de Münchhausen: marxismo e positivismo na sociologia do conhecimento*. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2007.

_____. *Ideologias e ciência social: elementos para uma análise marxista*. São Paulo: Cortez, 2006.

_____. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, George. *História e consciência de classe. Estudos sobre a dialética marxista*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARCUSE, Herbet. *A ideologia da sociedade industrial: o homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

_____. *Contra-revolução e revolta*. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. *Razão e revolução: Hegel e o advento da teoria social*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

MARX, Karl. *Manuscritos econômicos e filosóficos*. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *O capital: crítica da economia política, volume 1, livro primeiro, tomo 1*. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os economistas).

_____. *Para a crítica da economia política*. (Coleção "Os Economistas"). São Paulo: Abril cultural, 1982.

MOASSAB, Andreia. *Brasil periferia(a): a comunicação insurgente do Hip Hop*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). PUC, São Paulo, 2008.

NASCIMENTO, Érica Peçanha do. *"Literatura Marginal": os escritores de periferia entram em cena*. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). USP, São Paulo, 2009.

OLIVEIRA, Denílson Araújo de. *Territorialidades no mundo globalizado: outras leituras de cidade a partir da cultura Hip Hop na metrópole carioca*. Dissertação (Mestrado em Geografia). UFF, Rio de Janeiro, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O espetáculo da rua*. Porto Alegre: Editora Universidade/UFRGS, 1992.

PIMENTEL, Spency K. *O livro vermelho do hip-hop*. São Paulo: ECA/USP, 1997.

RIDENTI, Marcelo. *Brasilidade revolucionária: um século de cultura e política*. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

- RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- ROCHA, Janaina et al. *Hip-Hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- RODRIGUES, Afonso Celso Carvalho. *Ritmo e poesia: a lírica da periferia urbana*. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). UFJF, Juiz de Fora, 2009.
- ROSE, Trícia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no Hip Hop. In: HERSCHMANN, M. (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2008.
- SANTOS, Rosenverck Estrela. *Hip Hop e educação popular em São Luís do Maranhão: uma análise da organização "Quilombo Urbano"*. Dissertação (Mestrado em educação). UFMA, São Luís, 2007.
- SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. *Da terra das primaveras à ilha do amor: reggae, lazer e identidade cultural*. São Luís: EDUFMA, 1995.
- SILVA, José Carlos Gomes da. *RAP na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). UNICAMP, Campinas, 1998.
- SILVA, Raquel Bevilaqua da. *Yo! Narratividade urbana: os gritos da periferia*. Dissertação (Mestrado em Letras). Santa Maria (RS): UFSM, 2005.
- SILVA, Roberta Grangel da. *Experimentações juvenis: nas trilhas do Hip Hop*. Dissertação (Mestrado em Psicologia). UNESP, Assis, 2009.
- SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistência: culturas e identidades no movimento Hip-Hop*. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada). Campinas, UNICAMP, 2009.
- STOPPA, Edmur Antonio. *O Hip Hop como lazer e busca da cidadania*. Tese (Doutorado em Educação Física). UNICAMP, Campinas, 2005.
- TADDEO, Carlos Eduardo. *A guerra não declarada na visão de um favelado*. São Paulo: Edição do autor, 2012.
- TAVARES, Breitner Luiz. *Na quebrada, a parceria é mais forte - Juventude Hip-Hop: relacionamento e estratégias contra a discriminação na periferia do Distrito Federal*. Tese (Doutorado em Sociologia). UNB, Brasília, 2009.
- THOMPSON, Edward P. *A formação da classe operária inglesa: a árvore da liberdade*. 3.ed. Rio Janeiro: Paz e Terra, 2004. v.1.

_____. *A miséria da teoria ou um planetário de erros: uma crítica ao pensamento de Althusser*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VANEIGEM, Raoul. *A arte de viver para as novas gerações*. São Paulo: Conrad, 2002.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WACQUANT, Loïc. *Os condenados da cidade: estudo sobre marginalidade avançada*. Rio de Janeiro: Revan;Fase, 2005.

X., Malcolm. *Autobiografia de Malcolm X: com a colaboração de Alex Haley*. Rio de Janeiro: Record, 1992.

XAVIER, Denise Prates. *Repensando a periferia no período popular da história: o uso do território pelo movimento Hip Hop*. Dissertação (Mestrado em Geografia) .Rio Claro: UNESP, 2005.

YOSHINAGA, Gilberto Kurita. *Resistência, arte e política: registro histórico do RAP no Brasil*. Monografia (Graduação em Comunicação Social / Habilitação em jornalismo). UNESP, Bauru, 2001.

Discografia consultada

(Artista. Título do álbum. Estado de origem do artista: Selo/Gravadora, ano de lançamento)

ÁLIBI. *Abutre*. Distrito Federal: Discovery, 1995.

_____. *Pague pra entrar, reze pra sair*. Brasília: Distrito Federal, 1997.

ATHALYBA E A FIRMA. *De política em política*. São Paulo: BMG, 1992.

BASEADO NAS RUAS. *Reflexão*. Distrito Federal: Discovery, 1998.

CÂMBIO NEGRO. *Sub-raça*. Distrito Federal: Discovery, 1993.

_____. *Diário de um feto*. Distrito Federal: Discovery, 1995.

_____. *Câmbio negro*. Distrito Federal: Trama Music, 1998.

CIRURGIA MORAL. *Cérebro assassino*. Distrito Federal: Discovery, 1993.

_____. *Respeito a quem merece*. Distrito Federal: Discovery, 1998.

CLÃ NORDESTINO. *A peste negra*. São Luís: 2002

CÓDIGO PENAL. *Vivemos como o diabo gosta*. Distrito Federal: Discovery, 1996.

_____. *Extrema-unção: é isso que vocês quer*. Distrito Federal: Discovery, 1998.

COLETÂNEA. *A ousadia do rap*. São Paulo: Kaskatas, 1987.

COLETÂNEA. *Consciência Black Volume I*. São Paulo: Zimbabwe, 1989.

COLETÂNEA. *Hip Hop cultura de rua*. São Paulo: Eldorado, 1988

COLETÂNEA. *Som das ruas*. São Paulo: Chic Show, 1988.

COMANDO DMC. *São Paulo está se armando*. São Paulo: TNT Records, 1994.

_____. *Sangue no olho*. São Paulo: TNT Records, 1996.

CONEXÃO DO MORRO. *Single Saíam da mira dos tiras*. São Paulo: Rhythm and blues, 1999.

CONSCIÊNCIA HUMANA. *Enxergue seus próprios erros*. São Paulo: MA Records, 1995.

_____. *Entre a adolescência e o crime*. São Paulo: DRR/Zâmbia, 1998.

CONSCIÊNCIA X ATUAL. *Tráfico de ideias*. São Paulo: Discovery, 1996.

_____. *Contos do crime*. São Paulo: Discovery, 1998

DA GUEDES. *Cinco elementos*. Rio Grande do Sul: Trama, 1999.

DE MENOS CRIME. *Na sua mais perfeita ignorância*. São Paulo: Kaskata's Records: 1995.

_____. *Na sua mais perfeita ignorância*. São Paulo: DRR/Kaskata's Records: 1999.

DETENTOS DO RAP. *Apologia ao crime*. São Paulo: Fildzz, 1998.

_____. *O pesadelo continua*. São Paulo: Fildzz, 1999.

DJ JAMAICA. *Utopia*. Distrito Federal: Discovery, 1998.

_____. *De rocha*. Distrito Federal: Discovery, 1999.

D.M.N. *Cada vez mais preto*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993.

_____. *single H. aço*. São Paulo: Cia paulista de Hip Hop, 1999.

DOCTOR MC'S. *Para quem quiser ver*. São Paulo: Kaskata's Records, 1995.

- _____. *Agora a casa cai*. São Paulo: Kaskata's Records, 1998.
- DUCK JAM E A NAÇÃO HIP HOP. *A nação quer saber a verdade*. São Paulo: TNT Records, 1992.
- EDI ROCK. *Single Edi Rock*. São Paulo: Cia paulista de Hip Hop, 1999.
- EMICIDA. *Pra Quem Já Mordeu Um Cachorro Por Comida, Até Que Eu Cheguei Longe*. São Paulo: 2009.
- FACÇÃO CENTRAL. *Juventude de atitude*. São Paulo: Rhythm and Blues, 1995.
- _____. *Estamos de luto*. São Paulo: Rhythm and Blues, 1997.
- _____. *Versos sangrentos*. São Paulo: Five Special, 1999.
- _____. *A marcha fúnebre prossegue*. São Paulo: 2001.
- _____. *Direto do campo de extermínio*. São Paulo: 2003.
- _____. *O espetáculo do circo dos horrores*. São Paulo: 2006
- FACE DA MORTE. *Meu respeito eu não enrolo numa seda*. São Paulo: TNT Records, 1996.
- _____. *Quadrilha da morte*. São Paulo: Independente, 1998.
- _____. *O crime do raciocínio*. São Paulo: Face da Morte Produções, 1999.
- FACES DO SUBÚRBIO. *Faces do subúrbio*. Pernambuco: MZA Music, 1999.
- FILOSOFIA DE RUA. *Valeu a experiência*. São Paulo: Rhythm and Blues, 1994.
- GÍRIA VERMELHA. *A hora do revide*. São Luís: 2008.
- GOG. *Peso pesado*. Distrito Federal: Discovery, 1992.
- _____. *Vamos apagá-los com nosso raciocínio*. Distrito Federal: Discovery, 1993.
- _____. *Dia-a-dia da periferia*. Distrito Federal: Só Balanço, 1994.
- _____. *Prepare-se*. Distrito Federal: Só Balanço, 1996.
- _____. *Das trevas à luz*. Distrito Federal: Zâmbia, 1998.
- GUIND'ART 121. *Ser ou não ser gangsta*. Distrito Federal: Discovery, 1995.
- _____. *Livre arbítrio*. Distrito Federal: Discovery, 1999.

- MARCELO D2. *Eu tiro é onda*. Rio de Janeiro: Sony Music, 1998.
- MRN. *Só se não quiser ser*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1994.
- MT BRONK'S. *Nova era*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993.
- NDEE NALDINHO. *Menos um irmão chega disso*. São Paulo: TNT Records, 1991.
- _____. *Bem vindo ao Hip Hop*. São Paulo: TNT Records, 1995.
- _____. *Você tem que acreditar*. São Paulo: TNT Records, 1997.
- _____. *O apocalipse*. São Paulo: TNT Records, 1999.
- _____. *Preto do gueto*. São Paulo: TNT Records, 2000.
- PAVILHÃO 9. *Single Primeiro Ato*. São Paulo: PA Radical, 1993.
- _____. *Procurados vivos ou mortos*. São Paulo: Paradoxx Music, 1995.
- _____. *Cadeia nacional*. São Paulo: Paradoxx Music, 1997.
- _____. *Se Deus vier que venha armado*. São Paulo: Paradoxx Music, 1999.
- PMC E POETAS DE RUA. *Revolução de novos ideais*. Minas Gerais: TNT Records, 1994.
- PROJOTA. *Projeção para elas*. São Paulo: 2011.
- PMC E DJ DECO. *Identidade*. Minas Gerais: Virgin/EMI, 1998.
- RACIONAIS MC'S. *Holocausto urbano*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1990.
- _____. *Escolha o Seu Caminho*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1992.
- _____. *Raio X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1993.
- _____. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997.
- REALIDADE CRUEL. *Só sangue bom*. São Paulo: Face da Morte Produções, 1993.
- RPW. *RPW... Está na área*. São Paulo: Spotlight, 1996.
- RZO. *Todos são manos*. São Paulo: Cosa Nostra, 1999.
- SISTEMA NEGRO. *Ponto de vista*. São Paulo: MA Records, 1993.
- _____. *Bem vindos ao inferno*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1994.
- _____. *A jogada final*. São Paulo: Zimbabwe Records, 1997

_____. *Na febre*. São Paulo: Porte Ilegal, 2000.

THAÍDE E DJ HUM. *Pergunte a Quem Conhece*. São Paulo: Eldorado, 1989.

_____. *Hip Hop na veia*. São Paulo: Eldorado, 1990.

_____. *Humildade e Coragem São Nossas Armas Para Lutar*. São Paulo: TNT Records, 1992.

_____. *Brava gente*. São Paulo: Hip Hop Brasil, 1994.

_____. *Preste atenção*. São Paulo: Brava Gente/Eldorado, 1996.

TRIBUNAL POPULAR. *Single Xeque... mas não mate*. São Paulo: Cosa Nostra, 1999.

VISÃO DE RUA. *Herança do vício*. São Paulo: Discoo Box, 1999.

XIS. *Seja como for*. São Paulo: 4P Discos, 1999.

ANEXOS

FOTOGRAFIAS⁴⁶**ANEXO 1**

Figura 5: Black Panther (Panteras Negras), uma grande referência das lutas políticas dos negros estadunienses. Tiveram bastante influência na concepção do Hip Hop enquanto movimento político.

⁴⁶ Todas as fotografias foram gentilmente cedidas por King Nino Brown. Uma das figuras mais importantes na difusão do *Hip Hop* no Brasil. Pioneiro ao lado de personalidades como Nelson Triunfo e Thaíde, Nino Brown é o principal representante da maior organização de Hip Hop do Mundo, a Zulu Nation, aqui no Brasil. Além disso, possui o maior acervo histórico sobre *Hip Hop* no país.

ANEXO 2



Figura 6: Os membros do Hip Hop se organizavam nas suas atividades e disputas através de suas gangues ou crew's. Esta é a *Savage Skulls*, ex gangue do Kool Herc.

ANEXO 3

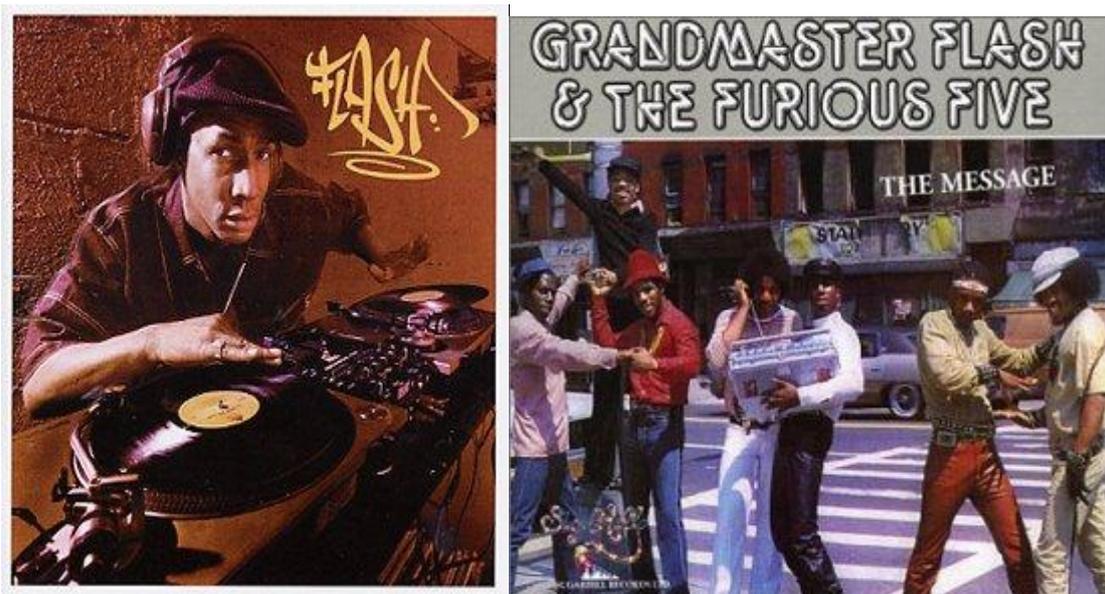


Figura 7: DJ GrandMaster Flash completa o trio das três figuras consideradas mais importantes para a difusão da cultura no Bronx dos anos 70. Do lado direito o álbum considerado um divisor de águas entre a velha e a nova escola. A partir desse álbum *The Message* de 1982, o *rap* passou a assumir em suas composições uma atitude mais contestadora.

ANEXO 4

Figura 8: Adeptos e realizadores do *Hip Hop* no decadente bairro do Bronx.

ANEXO 5



Figura 9: Dois grupos que tiveram grande destaque para a história fonográfica do rap. Ao lado esquerdo o grupo Sugar Hill Gang, responsáveis pela primeira gravação de um rap, com a clássica e polêmica *Rappers Delight*, que no Brasil era conhecida como “melo de tagarela”. Já do lado direito a dupla RUM-DMC, responsáveis pelo primeiro boom do rap com o disco *Raising Hell* de 1986 que vendeu cerca de dois milhões de discos e contou com a participação da banda Aerosmith.

ANEXO 6



Figura 10: Public Enemy talvez tenha sido o grupo de rap mais influente da new school americana. O grupo deu uma cara diferente para o rap, através de um discurso duro e direcionado a atacar o sistema e os valores norte-americanos. Foi através das imagens veiculadas em seus video-clipes que alguns rappres brasileiros conheceram figuras como os líderes negros americanos, como Malcom X e Martin Luther King e o Black Panther.

ANEXO 7



Figura 11: *Baile black* na sede Vila Vivaldi. O *Hip Hop* brasileiro tem uma profunda ligação com os *bailes blacks* que rolavam na capital paulista, os dançarinos de soul e funk desses bailes vão também ser os primeiros *breakers* das ruas e praças da cidade.

ANEXO 8



Figura 12: Jornal de 1984 mostra a atuação dos *breakers* na Rua 24 de Maio, na época conhecida como “febre do *break*”, a mídia descobre o *Hip Hop*.

ANEXO 9



Figura 13: A Ousadia do Rap foi a primeira coletânea de *rap* nacional, gravada em 1987 pela equipe de som Kaskata's

ANEXO 10

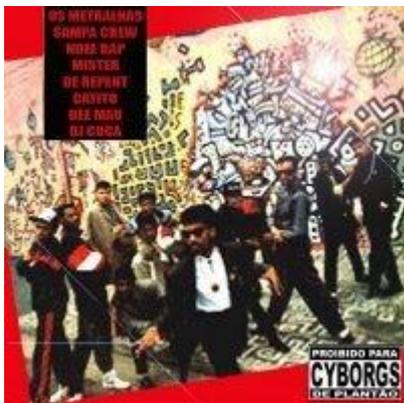
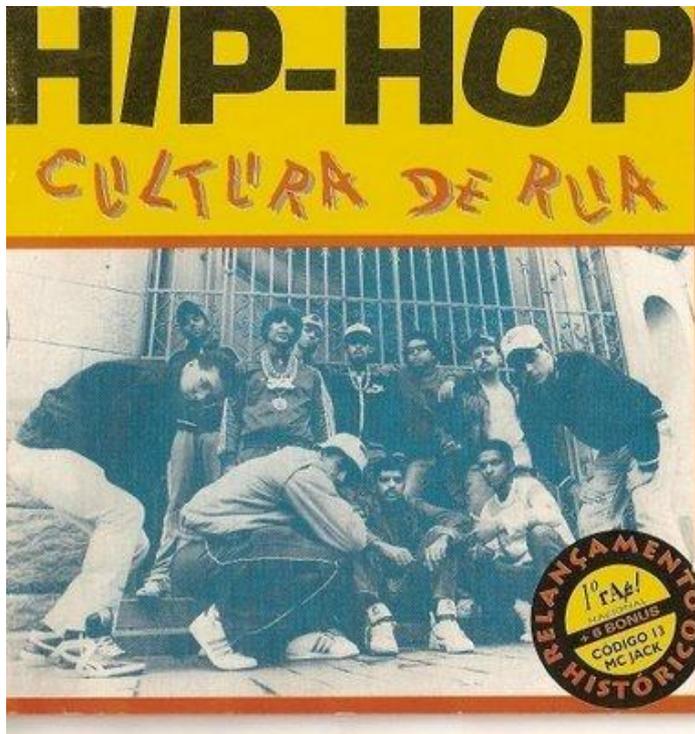


Figura 14: Em seguida vieram as duas coletâneas que iriam marcar definitivamente a produção fonográfica do Hip Hop no Brasil. A cima a *Cultura de Rua*, lançada em 1988. Em baixo a coletânea *Som das Ruas*.