

HIPHOP

A PERIFERIA CRITA

Janaina Rocha • Mirella Domenich • Patrícia Casseano





O termo hip hop significa, numa tradução literal, movimentar os quadris e saltar (*to hip e to hop*, em inglês), e surgiu no final dos anos 60 em Nova York. Com o tempo, o hip hop passou a designar um conjunto de manifestações culturais: um estilo musical, o rap; uma maneira de apresentar essa música em shows e bailes que envolve um DJ (disc-jóquei) e um MC (mestre-de-cerimônias); uma dança, o break; e uma forma de expressão plástica, o grafite. Hoje, no Brasil, o hip hop é uma manifestação cultural das periferias das grandes cidades, que envolve distintas representações artísticas de cunho contestatório, ligadas pela idéia da autovalorização da juventude de ascendência negra, por meio da recusa consciente de certos estigmas (violência, marginalidade) associados à essa juventude, e que pretende agir sobre essa realidade e transformá-la.

Em *Hip Hop – A periferia grita*, as autoras dão voz aos *manos* e às *minas* e mostram que, mais que um modismo ou que um estilo de música, o hip hop, com um alcance global e já massivo, é uma nação que busca congregar excluídos do mundo inteiro.

"O HIP HOP ME LEVA ONDE EU VOU. O HIP HOP ME FAZ SER O QUE EU SOU."

O hip hop é um fenômeno sócio-cultural dos mais importantes surgidos nas últimas décadas. Ora classificado como um movimento social, ora como uma cultura de rua, o fato é que o hip hop hoje mobiliza milhares de jovens das periferias das grandes cidades brasileiras. Suas formas de expressão – a batida do rap, os movimentos do break e as cores fortes do grafite – são apenas os signos visíveis de uma enorme discussão que fervilha entre esses filhos das várias e imensas desigualdades da sociedade brasileira a respeito de identidade racial, de possibilidade de inserção social, de alternativas à violência e à marginalidade. Em menos palavras, o hip hop é a resposta política e cultural da juventude excluída.

As três autoras deste livro partiram da suspeita de que aí havia alguma coisa muito importante a ser entendida, examinada, reportada. *Hip Hop – A periferia grita* captura o fenômeno na cidade de São Paulo na transição dos anos 90 para o novo milênio. Estudantes de jornalismo quando o trabalho começou, o livro traz a marca de quem fez bem sua lição de casa, pela seriedade e rigor com que procuraram tratar todos os aspectos do fenômeno. Entretanto, o trabalho amadureceu para além da obrigação escolar e tornou-se livro por conta de uma inventividade nas formas de fazer as várias reportagens e um frescor na maneira de contá-las que, vá lá, se não é privilégio dos muito jovens, digamos que eles os tenham mais acessíveis.

Curioso que num país como o Brasil, que não cessa de inventar culturas jovens, com graus variados de relação com o mercado, em vários segmentos sociais e nas diversas regiões, exista tão pouca produção jornalística, crítica ou reflexiva a respeito. Janaina, Mirella e Patrícia começaram suas carreiras como jornalistas dando uma bela contribuição – e espero que não parem.

Bia Abramo

Reza a cartilha que hip hop é coisa de preto, pobre, macho, politizado, socialmente consciente, independente, raivoso. Mas nem tudo é verdade nesse mundo. Conforme lembra Nelson Triunfo, pioneiro do rap e do break, a cultura hip hop foi importada dos Estados Unidos, inicialmente, por gente que tinha a grana necessária para ir até lá e aprender a dançar. Depois é que se alastrou pela periferia. Ou seja: rap já foi coisa só de bacana. Também não é coisa só de macho – que o digam as meninas do Lady Rap, a garota chamada De Menor ou o grupo Apologia das Pretas Periféricas. Elas sabem que é um meio mais machista do que macho. Uma infinidade de mitos e clichês cerca o gênero. Que também não é coisa independente (já foi). Basta ver que MV Bill, um dos mais raivosos rappers da atualidade, foi um dos apresentadores daquele arremedo de Grammy chamado Video Music Brasil, em 1999. E lembrar que os Racionais venderam mais de 1 milhão insuflados pela força da indústria.

Mas não foi só para pôr um pingão nos is da cultura hip hop que Janaina, Mirella e Patrícia saíram a campo, vasculhando dos presídios de São Paulo à Ceilândia (DF), da Praça Roosevelt ao metrô São Bento. Elas também amam o rap de Thaíde e DJ Hum. Reconhecem a legitimidade da linguagem do rap e seu discurso eficiente, seu poder de fogo na luta de garotos e garotas marginalizados. A diferença é que, além de gostar da coisa, elas também são curiosas: querem saber como, por que, quem, onde, pra quê.

Essas meninas mostram aqui, em *Hip Hop – A periferia grita*, que não basta ter método e acesso à informação para fazer um bom levantamento historiográfico de uma coisa que ainda está no seu auge. É preciso ter vontade e capacidade de discernimento também. Duvida? Então mostre-me um b.boy que tenha iluminado assim com tanta clareza o seu próprio caminho! Yo!

Jotabê Medeiros

HIP HOP

A PERIFERIA CRITA

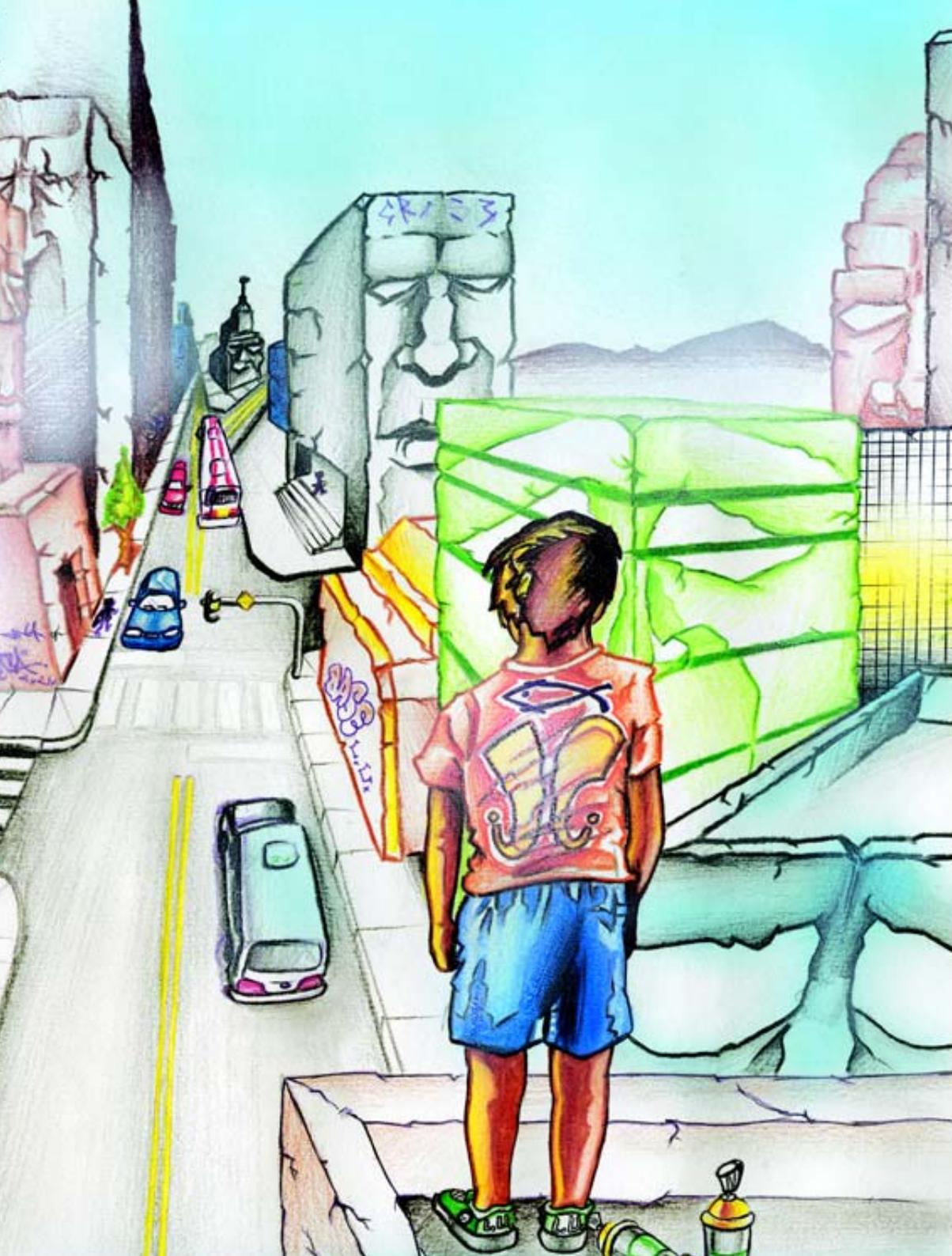
Janaina Rocha • Mirella Domenich • Patrícia Casseano



O QUE QUEREM ME DIZER???

NÃO COMPREENDO ...





LINGUAGEM URBANA.

Fotos: arquivo das autoras



UMA GAROTA CHAMADA DE MENOR 21



PRODUTO MARGINAL 31



O QUINTO ELEMENTO 55



O GANGSTA BRASILEIRO 65



A VOZ DA FAVELA 87



A MÃO QUE APERTA O SPRAY 95

Prefácio – Oswaldo Faustino 11	Fontes 151
Ponto de partida 15	Sobre as autoras 157
Ponto final 141	Créditos de fotos e ilustrações 158

Acervo Nino Brown



**A TURMA QUE BATIA
LATINHA 45**



FILHOS DA FÚRIA 71



**O INIMIGO MORA
EM CASA 81**



**ELES SÓ QUEREM SER
FELIZES 109**



**OS QUILOMBOLAS
URBANOS 117**



**ECOS DO
PASSADO & DEBATES
DO FUTURO 125**



**OS MANOS TÊM
APALAVRA 141**

Agradecimentos

Aliança Negra, Bia Abramo, Daniel Braga, Daniel Rocha, DJ TyDoZ, Editora Fundação Perseu Abramo, Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, Gog, Helena Abramo, Igor Fuser, Jeca, Jigaboo, Joel (Conscientes do Sistema), Jotabê Medeiros, Leandro Martinelli, Leonardo Fuhrmann, DJ Marcão (Baseados nas Ruas), Marcos Faerman (*in memoriam*), Nelson Triunfo, Nino Brown, Oswaldo Faustino, Patrícia Villalba, Paula Guedes, Ricardo Lobo, Rooney Yo-Yo, Sueli Chan, Thaíde & DJ Hum, Thalita Domenich, Tota, X.

Patrícia agradece a sua mãe por tudo.

Dedicamos este livro a nossos pais e irmãos.

Das ruas ao coração!

Oswaldo Faustino*

É ensurdecedor o brado que emana da goela do inferno – logo ali, em torno da grande cidade. Vem em ondas concêntricas e vai tomando as zonas centrais, as circunvizinhanças dos ricos condomínios, as universidades – um brado que fede, que arde, que sangra, que dói –, carregado de miséria, de fome, de desemprego, de desabrigo, de violência, de crueldade, de álcool, de drogas, de estampidos e de carências (de oportunidades, de educação, de saúde, de respeito, de direitos, de futuro).

Brado-radiografia de personagens que sobrevivem no campo minado em que, mesmo antes de nascer, se é condenado à morte sumária. Um brado que sempre esteve lá, mas a sociedade jamais poupou esforços para torná-lo inaudível, imperceptível, impotente. Brado mudo, num país que tem o orgulho de se fazer de surdo.

Mas o tempo se incumbiu de amplificar esse som, que ecoa da periferia. Ele ganhou força des-

comunal e rompeu a blindagem dos ouvidos e dos corações do Brasil. Meninos e meninas, munidos da inconformidade própria da juventude, foram tomando consciência do mundo em que vivem e da própria força e capacidade de modificá-lo, se assim o quiserem.

Em meio a tantas armas de que esses jovens podem lançar mão, escolheram a mais eficaz: a cultura. A cultura hip hop – afinal, a cultura não é propriedade da academia, do governo, da burguesia – pertence àquele que é capaz de produzi-la. Então se constata um fenômeno sociocultural em que, rejeitando a sedução do “ouro de tolo” oferecido pelo monopólio da indústria fonográfica fabricante de modismos comportamentais, muitos desses jovens organizam-se em posses, Brasil afora, realizando estudos e eventos, produzindo arte, interferindo na linguagem e na metodologia educacional, reivindicando políticas públicas e propondo resistência, independência, autenticidade, atitude.

Isso porque o hip hop não foi inventado pela mídia. Nasceu naturalmente, nas ruas, forjado em sangue, suor e lágrimas. Qualquer garoto ou garota que se proponha a trilhar seus caminhos conhece muito bem sua história e a de seus personagens-referência. Dos bairros periféricos norte-americanos às favelas brasileiras, foi ganhando forma e conteúdo, com o ritmo e as sonoridades que emanam das pick-ups dos DJs e das letras contundentes dos MCs, a quebradiça e envolvente dança de b.boys e b.girls e os loquazes traços multicoloridos dos grafiteiros.

Como a maioria das manifestações artísticas que nascem da sofrida alma humana, tem auxiliado um número significativo de adolescentes e jovens adultos a encontrar uma identidade e a elevar sua auto-estima. A vergonha da vida discriminada da favela dá lugar à altivez própria dos que se descobrem capazes de fazer arte, de mudar a própria vida e as daqueles a quem amam. E de transformar a falta de uma perspectiva existen-

micos já produzidos. Não se limitaram a visitar os ícones do movimento, mas, ao contrário, foram conhecer a fundo o campo minado onde é concebido esse produto artístico-cultural e onde ele é consumido.

Este é um livro jornalístico diferente de tudo o que já foi produzido sobre o tema no país. Não se propõe a esgotar o assunto, mas dá um passo além, nos levando a conviver com personagens que produzem, consomem e vivem as crônicas cotidianas da periferia. Não traz longas teorizações acadêmicas nem generaliza particularidades.

Poderia ser melhor? E por que não? Críticos, certamente, vão apontar o que classificam de “falhas, imprecisões, inverdades”. E não é para menos. No hip hop, como em toda cultura popular, em que a oralidade é muito maior que qualquer documentação, vale o dito: “Quem conta um conto aumenta um ponto”. Aliadas à história, há milhares de lendas, e, não poucas vezes, torna-se impossível apartar uma das outras.

É um grito, sim. Um grito ensurdecido, desses que não ferem o tímpano, mas a alma. Quem o lê, com certeza muda definitivamente seu olhar sobre a periferia e os jovens que nela sobrevivem. Não propõe um olhar complacente, mas, pelo menos, um que seja destituído de preconceito. Já é um bom começo!

Oswaldo Faustino é jornalista, escritor e pesquisador. Foi um dos primeiros profissionais de comunicação a abrir espaço para o movimento hip hop. Deu oficinas culturais de criatividade e rima para MCs e grafiteiros em Diadema, Santo André e na Febem (unidade Tatuapé), em São Paulo. Dirigiu *Se liga mano*, um espetáculo teatral na linguagem do hip hop.



Ponto de partida

A melhor reportagem de nossas vidas. Foi com essa intenção que saímos em busca de histórias singulares, fatos inusitados, arquivos de jornais e revistas relacionados ao hip hop. Tudo começou em fevereiro de 1999, quando escolhemos escrever um livro-reportagem como trabalho de conclusão do curso de jornalismo da Faculdade de Comunicação Social Cásper Líbero, em São Paulo. Aquela era nossa oportunidade de exercitar o que havíamos aprendido na faculdade, no trabalho e na vida de maneira independente.

Com essa idéia em mente, saímos a campo. No início, o hip hop não era um tema conhecido por nós. Esse fato, ao contrário de prejudicar nossa apuração, foi fundamental para que pudéssemos mergulhar nas histórias. E à medida que fomos conhecendo, principalmente, o comportamento das pessoas envolvidas no movimento passamos a ter uma visão mais global de tudo o que encontrávamos. Aprendemos com elas.

Os primeiros sete meses de trabalho foram gastos com pesquisa e muita apuração. Nesse período, viajamos para Belo Horizonte e Brasília, onde visitamos algumas cidades-satélites. Rastreamos São Paulo, tanto a capital como as cidades do ABCD, além de Santana do Parnaíba e Barueri. As viagens aconteceram, em sua maioria, durante os finais de semana, porque trabalhávamos e estudávamos. As madrugadas dos outros cinco dias da semana eram preenchidas com shows de rap. Conhecemos muitos manos de diferentes lugares, com diferentes visões sobre o hip hop e, conseqüentemente, com diferentes atitudes.

Entrevistamos também os principais teóricos do movimento, que ainda são poucos. A primeira tese sobre hip hop no Brasil, *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*, foi escrita pela educadora Elaine Nunes de Andrade, em 1996. Diferentemente dos Estados Unidos, onde o movimento nasceu, o hip hop brasileiro somente despertou o interesse dos estudiosos recentemente. Os trabalhos acadêmicos *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*, do doutor em ciências sociais José Carlos Gomes Silva, *Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como a voz da periferia*, do antropólogo Marco Aurélio Paz Tella, e *O livro vermelho do hip hop*, do jornalista Spensy Pimentel, foram importantes fontes de pesquisa. Em 2000, foi publicado o livro *Rap e educação, rap é educação*, organizado por Elaine Nunes de Andrade, uma compilação de artigos de teóricos do movimento que teve grande importância para nós durante o segundo ano de apuração do trabalho.

Ainda em 1999, escrevemos a primeira versão de *Hip hop – A periferia grita*, em dois meses de muito estresse, colaboração e cumplicidade, sob a orientação do jornalista Igor Fuser. Nossos pais, amigos e irmãos nos ajudaram na diagramação do livro, emprestaram CDs, recortes de jornais e,

Sempre que aparecer uma palavra sublinhada, veja o seu significado no capítulo “Os manos têm a palavra”, na página 141.

acima de tudo, tiveram muita compreensão. Em novembro daquele ano apresentamos o livro para a banca examinadora da faculdade. Um mês depois, recebemos o Grande Prêmio Volkswagen de Jornalismo como o melhor trabalho de conclusão de curso da faculdade.

O prêmio foi um grande incentivo para procurarmos uma editora que acreditasse na publicação do livro. Ao mesmo tempo, continuamos a investigar o hip hop. Fomos para o Rio de Janeiro, Recife e Fortaleza. A cada novidade modificávamos nosso texto original, uma vez que o hip hop muda a cada dia. Esse período foi importante também para amadurecermos alguns pontos referentes à cultura. Em outubro de 2000, recebemos uma resposta positiva da Editora Fundação Perseu Abramo. A partir daquele momento, a jornalista Bia Abramo passou a nos orientar. Aprimoramos o texto, revimos alguns pontos e acrescentamos informações. O trabalho está aqui. Esperamos que você goste do resultado. Tenha certeza de que ele foi escrito com o entusiasmo que motiva jovens jornalistas a acreditarem que se pode fazer jornalismo com paixão.

As autoras

Hip hop

A definição conceitual do hip hop ainda é problemática. [Rappers](#), [b.boys](#), grafiteiros, [DJs](#) e estudiosos acadêmicos do tema sabem dizer o que faz ou não parte do hip hop e avaliar sua importância para a juventude excluída, mas resta uma questão: o hip hop é um movimento social ou uma cultura de rua? A indefinição abre espaço para o uso aleatório de ambas as aplicações.

O termo hip hop, que significa, numa tradução literal, movimentar os quadris (*to hip*, em inglês) e saltar (*to hop*), foi criado pelo DJ Afrika Bambaataa, em 1968, para nomear os encontros dos dançarinos de [break](#), DJs (disc-jóqueis) e MCs (mestres-de-cerimônias) nas festas de rua no bairro do Bronx, em Nova York. Bambaataa percebeu que a dança seria uma forma eficiente e pacífica de expressar os sentimentos de revolta e de exclusão, uma maneira de diminuir as brigas de gangues do gueto e, conseqüentemente, o clima de violência. Já em sua origem, portanto, a mani-



Os quatro elementos do hip hop: grafite, break, MC e DJ.

festação cultural tinha um caráter político e o objetivo de promover a conscientização coletiva. O uso dessa expressão ganhou o mundo, novas dimensões, e hoje, no Brasil, designa basicamente uma manifestação cultural das periferias das grandes cidades, que envolve distintas representações artísticas de cunho contestatório.

Em sua tese, *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo* (1996), a educadora Elaine Nunes de Andrade define o hip hop como um movimento social que engloba certa forma de organização política, cultural e social do jovem negro. Elaine Andrade disserta, em cerca de cem páginas, sobre o porquê de escolher a palavra “movimento” como a definição conceitual mais apropriada para entender o hip hop. Segundo a autora, é o conceito que permite uma análise mais abrangente de sua ação social. A maioria dos teóricos que estudam o assunto adota a mesma definição.

Esse movimento social seria conduzido por uma ideologia (ou pelo menos por certos parâmetros ideológicos) de autovalorização da juventude de ascendência negra, por meio da recusa consciente de certos estigmas (violência, marginalidade) associados a essa juventude, imersa em uma situação de exclusão econômica, educacional e racial. Sua principal arma seria a disseminação da “palavra”: por intermê-

dio de atividades culturais e artísticas, os jovens seriam levados a refletir sobre sua realidade e a tentar transformá-la.

Se a atuação de muitos dos grupos envolvidos com as várias atividades que constituem o universo hip hop de fato tem as características de organização defendidas por Elaine de Andrade e comungam com a cartilha antidrogas e antiviolença, é preciso não esquecer que, originalmente, o hip hop é um conjunto de manifestações culturais: um estilo musical, o **rap**; uma maneira de apresentar essa música em shows e bailes que envolve um DJ e um MC; uma dança, o break; e uma forma de expressão plástica, o **grafite**. Também cabe, portanto, a caracterização do hip hop como uma cultura de rua, que é o conceito mais utilizado pelos seus próprios integrantes. Embora os hip hoppers também aceitem a idéia de movimento social, quando solicitados a responder “o que é o hip hop”, a primeira definição que surge é “uma cultura de rua formada por quatro elementos artísticos: o break, o rap, o grafite e o DJ e o MC”.

Em nosso trabalho, não fizemos opção por uma ou outra definição do hip hop nem nos deixamos levar pelos discursos oficiais sobre o que se denomina ideologia do hip hop. Constatamos que, se a idéia de movimento social é pertinente para descrever atividades de equipes como os Jabaquara Breakers (descritas no capítulo “Eles só querem ser felizes”), ela não se aplica, por exemplo, a muitos grupos de rap, gênero musical que disputa um naco do mercado fonográfico tanto quanto qualquer outro estilo. Em nossa reportagem, quando fomos a campo conhecer os manos que ouvem rap e circulam entre paredes grafitadas, também descobrimos o quanto é conflitante para um jovem de periferia abraçar o discurso “consciente”, pacifista,



Roberto Parizotti



antidrogas do hip hop e viver em situações concretas de extrema violência policial, de convivência com traficantes e de puro e simples desespero existencial, como tentamos expor na breve história de um final de semana típico (no capítulo “Uma garota chamada De Menor”) ou na trajetória de Pulguinha (no capítulo “Produto marginal”).

Por mais diverso e por vezes incoerente que seja o hip hop, procuramos dar voz em nosso trabalho a todos os aspectos desse universo e deixar a questão de o hip hop ser um movimento social ou uma cultura de rua para ser respondida pelos estudiosos mais adiante. Por enquanto, queremos mostrar que mais que um modismo, que um jeito esquisito de se vestir e de falar, mais que apenas um estilo de música, o hip hop, com um alcance global e já massivo, é uma nação que congrega excluídos do mundo inteiro.



Uma garota chamada De Menor

Sábado à noite. De Menor, 23 anos, recebe os amigos no barraco onde mora, na Vila Industrial, zona leste de São Paulo. Rômulo, seu filho de 1 ano e meio, está passando o fim de semana com o pai em Guarulhos, região da Grande São Paulo, e a filha Jéssica, 3, mora com a avó no barraco ao lado. Sem ter de se preocupar com os filhos, De Menor prepara-se para a **balada**, que já havia começado na sexta-feira. Ela e mais três amigas ainda sentem os efeitos do chá de lírio que tomaram na véspera. Bia, 14 anos e aparência de 21, tinha cutucado insistentemente seu olho naquela manhã, tentando retirar uma suposta lente de contato: quando se olhava no espelho, achava que alguém havia colocado uma lente azul sobre sua íris. Seu olho é preto como uma jabuticaba, mas ela estava alucinada e um pouco tonta. A amiga Tutty, também de 14 anos, fala com voz pastosa. E Vívian, 17, está deitada num colchão estendido no chão, rindo sem parar. A única que mantém alguma so-

briedade é De Menor, ídolo desse grupo de meninas que se autodenominam “detentas”, porque se sentem presas.

O barraco onde De Menor vive é o ponto de encontro das garotas. Escondida numa rua esburacada, sua casa se situa no final de um corredor comprido e estreito, onde De Menor estende as roupas para secar. O barraco de madeira, de 15 m², foi construído pelo pai de De Menor. O chão se mexe conforme as pessoas andam e a escuridão lá de dentro dá a impressão de se estar num porão. Não há janelas, apenas uma lâmpada, que é acesa à noite. Também não há separação entre sala e cozinha. Uma poltrona, macia de tão velha, fica encostada em uma das paredes do barraco, sob um armário de cozinha com revestimento de fórmica marrom usado por De Menor como guarda-roupa. Do lado do sofá há uma cortina plástica que separa a sala do banheiro. A pia da cozinha fica perto de outra parede e acomoda algumas louças sujas e uma mamadeira que serve para alimentar Malzebier, um gatinho preto de dois meses. Em frente a essa pia está a geladeira, quase vazia, que é toda grafitada, assim como as paredes do barraco. Um buraco na parede de madeira dá acesso ao quarto onde De Menor normalmente dorme com Rômulo e a amiga Tutty.

Tutty e Bia são as companhias mais frequentes de De Menor. A primeira fez um aborto recentemente e mora fora de casa desde os 13 anos. Está na 5ª série e só vai à escola porque De Menor também o faz. Depois do aborto, Tutty passou a andar equipada com camisinha e anticoncepcional. Bia só teve um namorado até agora: Luciano, um rapaz que foi assassinado aos 22 anos. Era ladrão de banco e estava envolvido com drogas. Depois da





morte do namorado, Bia se revoltou. Antes era uma menina caseira, que voltava para casa até as oito da noite, como o pai pedia. Hoje ela é a única das três filhas do casal que dança break, anda de skate, conhece todos os grafiteiros da região e adora o estilo de rap conhecido como [bate-cabeça](#). Cabelos negros encaracolados, pele morena, macacão largo com um sutiã preto visível são marcas registradas de Bia, que sempre se veste desse jeito e só troca de roupa quando De Menor empresta uma bermuda folgada. Bia mora com os pais e os irmãos. O pai conserta venezianas e a mãe é dona-de-casa. Bia sempre acorda por volta das dez horas da manhã e nem pensa em cuidar dos irmãos. Fica eufórica quando o relógio marca 13h30min. É o horário em que vai para o barraco de De Menor, onde encontra as amigas, com quem fica até chegar o horário de ir para a escola, em que cursa a 7^a série.

De Menor é como uma mãe para as meninas. Está sendo processada pelos pais de Bia por ter abrigado a garota quando ela fugiu de casa, em setembro de 1998, depois da morte do namorado. De Menor também acolhe Tutty, que saiu de casa há quase um ano. Todas as “detentas” ajudam De Menor a manter o barraco. Cada uma dá uma quantia de dinheiro para comprar sabão, frutas,

Na página ao lado, De Menor pronta para a balada. Acima, detalhe do barraco de De Menor, mostrando a geladeira grafitada.

As amigas
ajudam De
Menor a
comprar
sabão, frutas
e comida,
além de
colaborarem
com a limpeza
do barraco.

comida, além de colaborarem com a limpeza do lugar. A lista de tarefas fica presa na geladeira. Elas também cuidam dos gatos Malzebier e Parreirinha, chamados assim por Bia, que escolheu esses nomes em referência a marcas de bebidas. As “detentas” estão sempre juntas. Elas se revezam para cuidar de Rômulo, filho de De Menor, nas noites em que vão para a balada. Se o garoto não está passando o final de semana com o pai, como naquele sábado, uma das “detentas” fica com ele enquanto as outras saem para aproveitar a noite.

É maio de 1999. Naquela noite, a animação das garotas não era só resultado do chá de lírio, mas também da expectativa de encontrar homens na festa em que iriam. Dois amigos já estão no barraco de De Menor. São Waltão, 23 anos, assaltante, e Tandy, 21, traficante de drogas. Enquanto Bia arruma os cabelos das meninas com penteados especiais para a festa, os rapazes e Vívian, que tem o cabelo curto estilo “joãozinho”, ouvem o som bate-cabeça do grupo de rap RPW. Tandy desperta a atenção das meninas. Mulato com os cabelos tingidos de loiro, traja calças largas e um agasalho do time de basquete norte-americano Chicago Bulls bem folgado, vestuário típico dos filiados ao hip hop. Waltão faz um estilo mais convencional. Está de calça jeans preta e camiseta branca para fora da calça. Não é muito fã de rap, prefere pagar, mas acompanha as meninas há um ano e meio porque fez amizade com De Menor.

Depois de se arrumarem, com camisinhas no bolso, saem para a festa, que ocorreria em uma rua na Vila Sinhá, do outro lado da avenida Anhaia Melo, a uns seis quilômetros do barraco. A caminhada é feita em terreno íngreme, por ruas escuras onde há botecos abertos e casas pobres. De Menor é uma das mais animadas. Ela quer encontrar o namorado Gordo, um garoto de 18 anos que em nada lembra o apelido. É magro e só um pouco mais alto do que De Menor, apelidada assim por

que tem 1,50m de altura e o corpo miúdo. Quando o grupo está quase chegando ao local da festa, De Menor vê Gordo semidesmaiado, apoiado no ombro de uma outra garota desconhecida. De Menor fica irada. A garota – talvez uma outra amante de Gordo – não hesita e larga o rapaz na calçada. Gordo fica jogado no chão, encostado no portão da casa de Alex, um dos mais conhecidos usuários de cocaína da região e amigo do pessoal. Gordo vomita enquanto o cachorro Beethoven, um poodle branco, lambe sua cabeça por detrás do portão. Duas crianças assustadas observam o garoto, que revira os olhos e parece não saber o que está acontecendo ao seu redor. De Menor chacoalha o namorado, inconformada em vê-lo naquela situação. “Esse não é o Gordo que eu conheci”, diz, batendo com as mãos nas pernas. Furiosa, De Menor manda a menina que acompanhava Gordo levá-lo de lá e segue com os amigos para a festa.

Durante o trajeto, encontram vários jovens conhecidos das baladas. Nos botecos da região, alguns moradores do bairro dançam forró. As mulheres usam minissaias e os homens, jeans. Bebem cerveja. São bem diferentes da turma de De Menor. Na rua da festa o som do rap se confunde com o do forró que toca em um bar localizado a cerca de 200 metros do agito hip hop. Bia até brinca: “Não sei se vou dançar forró ou rap”. Mas, ao ouvir a música que toca alto no meio da rua, não demonstra dúvidas, opta pelo hip hop. Logo se aproxima de um barril grande para pegar uma bebida gelada. Em copinhos plásticos, ela serve aos amigos álcool Zulu – o mesmo utilizado pelas donas-de-casa nos fogareiros e na limpeza –, com algumas gotas de limão. “Para ficarmos mais loucos, só bebendo gasolina”, ressalta. Essa “bebida”, que faltou naquele dia, é muito comum nas festas da Vila Sinhá.

A rua Nove do Sinhá, como é conhecida, aos poucos é tomada por skatistas, que, durante o dia, praticam o esporte pelo qual são apaixonados.

A festa foi
bancada
com uma
vaquinha
de 50 reais –
o suficiente
para comprar
62 litros de
bebida. Não
há comida.

De Menor
voltou a
freqüentar
reuniões
evangélicas:

“Preciso me
voltar mais
para a fé”.

Aquele foi o local escolhido pelo grafiteiro Adilson, um dos organizadores do [som](#). As fábricas ocupam grande parte da rua. Há uma ou outra casa. O dono de uma dessas residências é quem cede a eletricidade para eles ligarem os dois aparelhos de som. Durante a balada, uma mulher de meia-idade passa por um aglomerado de quase 200 [rappers](#) para ir à casa de sua irmã. Ela não gosta desse tipo de música, mas prefere deixar os jovens se divertirem a reclamar. “Respeito a garotada porque meu filho é skatista e a maioria dos meninos daqui gosta disso”, diz ela, com pressa. Para chegar ao seu destino, a mulher contorna uma grande roda de jovens que dançam o bate-cabeça, o estilo de rap mais ouvido pelos skatistas. Ao contrário do que o nome sugere, os dançarinos não trocam cabeçadas entre si, embora, muitas vezes, o estranho bailado resulte em violência. Enquanto os rappers dançam abraçados e saltando, os skatistas do hip hop liberam suas energias dando socos no ar. Às vezes, esses socos atingem o rosto de alguém, provocando brigas.

Ainda inconformada com a embriaguez do namorado, De Menor bebe para esquecer a cena que tinha visto havia pouco. Ela não dança com as outras garotas porque ainda está se recuperando de uma cirurgia sofrida um ano antes, quando tentou se matar com um tiro no estômago. De Menor tem uma cicatriz que se estende desde o umbigo até os seios. Como o bate-cabeça pode resultar em algum machucado, ela prefere não entrar nas rodinhas, formadas quase sempre só por homens. São raras as mulheres que se arriscam a entrar. Bia e Vívian estão entre essas exceções. Ficam um pouco afastadas da aglomeração, mas não temem os socos dos rappers e tomam muito cuidado para proteger as partes mais sensíveis. Waltão, mais ligado ao pagode, não se conforma com o que vê. O repertório varia do bate-cabeça do RPW ao som dos grupos Condição Humana e Racionais MC's, além de um pou-

co de Planet Hemp – banda conhecida por seu discurso em favor da descriminalização da maconha. Três brigas eclodem, mas logo são apartadas. Um Gol cinza-escuro, com dois ocupantes, também ameaça a diversão dos jovens. Passa duas vezes em alta velocidade pelo meio da rua, quase atropelando os hip hoppers que dançam em rodinha.

Antes da meia-noite, a bebida acaba. O grafiteiro Adilson não previa que sua festa, divulgada por meio de alguns cartazes espalhados pelo bairro e do boca-a-boca, teria tanto sucesso. Ele e mais três amigos bancaram a festa com uma vaquinha de 50 reais – o suficiente para comprar 62 litros de bebida, entre álcool Zulu e vinho Sangue-de-Boi. Não há comida. Os organizadores chegaram ao local às dez da noite com os toca-CDs, um barril para gelar a bebida e uma tábua de madeira apoiada em dois cavaletes, onde foram instalados os aparelhos de som. Eles já haviam pedido, previamente, permissão aos moradores da rua e aos donos das fábricas para grafitar alguns muros e utilizar aquele espaço.

De Menor está completamente atordoada, depois de ter bebido cinco copos de vinho, dois de álcool e ter tragado um mesclado – cigarro de maconha misturada com um pouco de cocaína. Encosta-se no muro de uma das fábricas e senta no chão. Bia, Tutty e Vívian, que estão um pouco mais sóbrias, correm para ver o que está acontecendo com a amiga. De Menor chora e as únicas palavras que consegue dizer são “que droga, que droga, que droga”, socando a cabeça com as duas mãos. Sem condições de continuar curtindo o som, as meninas resolvem ir embora. A caminhada é lon-



Garotos disputam as paredes de uma fábrica para grafitar durante a festa.

ga e, por isso, Waltão arrasta De Menor no início do percurso, o que depois é feito por Tandy. Para deixá-la mais confortável, as outras três garotas resolvem levar De Menor estendida em seus braços. Tutty segura a cabeça de De Menor, Vívian, o tronco, e Bia, as pernas.

De Menor só se acalma quando Tandy passa a lhe dar mais atenção. Aproveita o momento para desabafar. “Eu sentia firmeza no Gordo e ele me apronta uma dessas”, lamuria-se. Ao chegar no bar-raco, De Menor se encolhe no sofá. Bate as mãos na cabeça e chacoalha as pernas como uma criança birrenta. Depois daquela noite, De Menor nunca mais procurou Gordo.

Noites como essa são comuns entre alguns mannos, como também é corriqueiro o fato de as festas terminarem em bebedeira. Enquanto o desejo de uma vida mais regrada e não à margem da sociedade povoa a mente dessa juventude, a situação real de descaso, pobreza e abandono leva esses jovens a práticas autodestrutivas, como beber álcool puro e gasolina. Muitos deles não têm opções nem perspectivas para mudar de vida, convivem com problemas familiares e encontram na bebida e no uso de drogas uma válvula de escape para sua realidade.

Um mês e meio depois da noite em que De Menor rompeu com Gordo, acontece outra festa na rua Nove do Sinhá, num sábado à noite, patrocinada pelo skatista Gambet, um dos melhores da região. É um pouco mais violenta do que a anterior e o confronto com a polícia acaba sendo inevitável. Antes mesmo do término da festa, uma garota de 17 anos está jogada no chão, ao lado de um ponto de ônibus. Naquele momento, um carro da polícia passa e vê algumas pessoas rodeando a menina. Seu amigo Michael, de 19 anos, está desesperado e pede ajuda aos policiais, que descem do carro com as armas em punho. “Vocês estavam naquela festa desses tal (*sic*) de hip hop, né?”, pergunta um dos policiais. Todos dizem que

estão esperando um ônibus e que não têm nada a ver com a festa. Isso demonstra o medo e a desconfiança que os moradores da periferia sentem diante dos homens da polícia que, teoricamente, zelam pela segurança do local.

Os policiais levam a menina, acompanhada do amigo, para o hospital. A garota não pára de chorar e chega até a abrir a porta do carro fingindo que vai se atirar. O policial que está no banco do passageiro fica nervoso com a encenação e ameaça: “Se você não quiser ir para lugar nenhum, a gente fica aqui no carro rodando. Podem se preparar para levar tiro”. Ele tem 32 anos – e dez de polícia. “Na minha época, não tinha nada desse negócio de hip hop. Nós gostávamos mesmo de heavy metal. Eu passava os finais de semana com a mochila nas costas e ia acampar com a mulherada”, conta ele. “Não tinha nada disso de bate-cabeça porque esse negócio de ficar batendo aí com a cabeça não dá certo”, afirma.

**

Depois daquela noite de maio, De Menor voltou a freqüentar as reuniões evangélicas promovidas na casa de sua mãe. “Preciso dar um jeito em minha vida”, justifica ela, que tinha abandonado a religião havia um ano e meio. Brigou até com Bia, que começou a praticar pequenos furtos. De Menor e Tutty não concordam com a atitude da menina. “Se ela quiser roubar, que vá sozinha. Eu já fui para a Febem (Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor) e não estou a fim de ser presa de novo”, diz De Menor.

Ela agora veste saias longas e deixa os cabelos soltos na altura da cintura. Mantém uma postura contraditória: diz que não renunciou ao hip hop. “Continuo ouvindo rap e vou à balada, mas volto mais cedo e não estou bebendo tanto”, afirma. “O hip hop é um estilo de vida.”

Quatorze
peessoas foram
assassinadas
por dia no
município de
São Paulo
no primeiro
semestre
de 1999.



Produto marginal

De Menor e sua turma de “detentas” estão entre os mais de “50 mil manos” – número que marcou história na música “Capítulo 4, versículo 3”, do disco *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MC’s – que vivem embalados pelas letras de rap. Eles acompanham apresentações de seus ídolos em espaços públicos, como as festas realizadas em ruas e favelas, e em casas de shows e bares da periferia. Para quem reside na periferia de São Paulo, o rap transforma o simples ato de escutar a rima em um disco ou em um show num gesto de discordância social, afirma Marco Aurélio Paz Tella. O antropólogo, autor da tese *Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como a voz da periferia*, em que investiga letras de raps como as de Thaíde & DJ Hum, dos Racionais MC’s e do DMN, defende que o rap é um instrumento de contestação da realidade social. “Por meio das letras, o rap é capaz de produzir uma leitura crítica da sociedade. Por meio



Thaíde e DJ Hum estão entre os precursores do rap no Brasil. “O rap tem o poder de reunir a massa, educando e informando”, diz Thaíde. No detalhe, Thaíde em foto dos anos 80.



Divulgação

da denúncia dos problemas étnicos e sociais e da apropriação seletiva do passado da população negra, ele proporciona uma gama de referenciais para a juventude negra. Tais referências questionam o imaginário social de nossa sociedade”, analisa ele em sua tese.

O I Festival Internacional de Rap, realizado no estacionamento do Parque Anhembi, zona norte da capital paulista, em março de 1999, serve para exemplificar a tese defendida por Tella. Numa noite de sábado, o evento reuniu mais de 15 mil pessoas – a maioria negra e do sexo masculino, segundo dados da Polícia Militar –, que assistiram às 15 horas de show como se fosse um culto. Eram fiéis fervorosos que, a cada gesto do seu principal guia, o MC Mano Brown, cantavam a rima pesada, cruel e longa do rap dos Racionais MC’s. Eles só subiram ao palco por volta das três horas da madrugada e a maior parte do público estava no Anhembi desde as sete horas da noite esperando a apresentação do grupo. Durante esse período, três *tretas* ocorreram, mas logo foram apartadas. Todo o festival foi organizado sem patrocínio. Entre uma e outra mensagem de paz intercaladas às músicas, Brown demonstrava o orgulho de cantar em um show independente.



O rap é a arte do hip hop que tem o maior poder de sedução sobre o jovem da periferia. Não há reunião de posse, disputa entre dançarinos de break, concurso de discotecagem ou evento de grafiteagem que consigam reunir um público tão numeroso. De sexta a domingo, bailes de rap ocorrem em quase todos os bairros da periferia paulistana, além de nas cidades próximas da capital como Barueri, Campinas, Suzano, Carapicuíba e outros municípios do interior de São Paulo. Apesar dessa adesão maciça ao hip hop, o evento no Anhembi foi a descoberta de um “mundo oculto”, segundo DJ Hum. Ele é um dos precursores do rap no Brasil, integrante da dupla Thaíde & DJ Hum: “Tive de esperar 15 anos para ver uma das maiores manifestações de rap organizadas no Brasil”. O evento comprovou o quanto o hip hop, representado ali pelo rap, é resistente. “Ele tem o poder de reunir a massa, mas educando, informando. É coisa séria, e não uma moda, como o pagode e a axé music”, acredita.

Assim como outros que divulgam a cultura hip hop, DJ Hum e Thaíde começaram a carreira no início dos anos 80, criando sua poesia inspirada nas ruas para os seus irmãos, sobrinhos e filhos. Estes, por sua vez, difundiam essa nova informa-

Mano Brown, dos Racionais MC's, é um dos mais respeitados rappers brasileiros: “Pertencem à realidade da periferia”.

ção sobre a cultura de rua para os amigos nos bailes de rap. E para o jovem negro, como analisa a educadora Elaine de Andrade em seu artigo “Hip hop: movimento negro juvenil”, no livro *Rap e educação, rap é educação*, “o baile é um espaço fundamental de afirmação de sua identidade, além de ser um espaço de sociabilidade juvenil”. “No baile, o jovem negro está acompanhado dos seus iguais de etnia, não apenas os iguais de idade, que vivenciam as mesmas dificuldades”. Segundo Marco Aurélio Paz Tella, esse processo de conscientização que ocorria nos bailes foi desencadeado por influência dos negros norte-americanos, que transformavam o “espaço de diversão em espaço de afirmação da negritude, contra o processo de discriminação étnico-social”.

Divulgação



Com músicas que já viraram “clássicos” do rap brasileiro, como “Diário de um detento” e “Capítulo 4, versículo 3”, o CD *Sobrevivendo no inferno*, dos Racionais MC’s, vendeu mais de 1 milhão de cópias.

Ainda que o rap tenha hoje grande alcance na periferia, ele realmente se destacou como um gênero musical popular depois do lançamento independente do CD dos Racionais MC’s, *Sobrevivendo no inferno*, em 1997. O disco, produzido pelo selo desse grupo, Cosa Nostra, vendeu mais de 1 milhão de cópias, segundo Mano Brown. “Os Racionais conseguiram estourar não porque uma gravadora acreditou no nosso trabalho. Tivemos de lançá-lo por um selo independente. Esse foi o caminho. Somente nós apostávamos no nosso trabalho”, explica. O rapper X, do Distrito Federal, acredita o estouro do rap ao reconhecimento dos Racionais MC’s. “Foi preciso um grupo sério vender 1 milhão de CDs para que as pessoas ficassem ligadas na força do hip hop”, diz X. “Depois do fenômeno Racionais, ninguém segura mais o rap. Manteve-se o animal recluso e, quando soltam, ele está sedento.” X foi líder do extinto grupo Câmbio Negro, que em 1999 ganhou o prêmio de melhor videoclipe de rap nacional dado pela MTV

com a música “Esse é o meu país”. O grupo teve CD lançado pela gravadora Trama, uma das que mais investiram no segmento, e que, em 2000, também produziu o CD da dupla Thaíde & DJ Hum, *Assim caminha a humanidade*, distribuiu o CD *Seja como for*, do rapper Xis, de São Paulo, e colocou no mercado o primeiro disco do grupo gaúcho Da Guedes, *Cinco elementos*.

O lançamento do CD *Sobrevivendo no inferno* também marcou uma nova etapa do rap paulistano. “Um novo ciclo parece estar se abrindo com as gravações de diferentes grupos por selos independentes como Kaskata’s, MA Records e Zimbabwe, além do surgimento de selos individuais de artistas”, afirma o sociólogo José Carlos Gomes Silva em sua tese *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Gog, líder do grupo de nome homônimo, vê o resultado das vendas recordistas dos Racionais como “o termômetro para o mercado”, especialmente para as grandes empresas do ramo fonográfico. “Nas FMs de São Paulo, como a Transamérica e a Jovem Pan, os ouvintes ligavam pedindo ‘O homem na estrada’ [dos Racionais], e não as músicas de Gabriel o Pensador”, afirma Gog. “Com esse CD dos Racionais MC’s, o verdadeiro rap foi descoberto.” A música citada por Gog já rendeu até prisão para os integrantes dos Racionais. Em novembro de 1994, os rappers foram detidos pela Polícia Militar de São Paulo quando subiram ao palco durante o festival Rap no Vale, realizado no Vale do Anhangabaú, no centro de São Paulo, para cantar “O homem na estrada”. O motivo alegado para a prisão foi incitação à violência e desacato à autoridade. “Eu nunca cantei o crime. Eu canto a realidade. Pertencço à realidade da periferia”, justifica Mano Brown.

Desde 1991, a profissionalização do rap acontece no circuito alternativo por meio dos selos e gravadoras independentes. Entre 1991 e 1994, mais de dez coletâneas foram gravadas, reunindo

“Acredito que
o rap é o
melhor estilo
verbal para
tratar de
temas sociais
e raciais.”
(General D, rapper
moçambicano)



A popularização do rap, ainda que relativa, incentivou a formação de grupos como De Menos Crime e Consciência Humana. Na foto, componentes dos dois grupos.

parte significativa dos grupos que apareceram nos principais focos de concentração de rappers na década de 1980, a Praça Roosevelt e o Projeto Rappers Geledés. Mesmo estruturado, o mercado fonográfico rapper teve um período crítico depois de 1994. O principal meio impresso de divulgação do hip hop nacional, a revista *Pode Crê!*, foi extinto naquele ano. A produção voltou a crescer com o disco *Sobrevivendo no inferno*, mas o que ficou conhecido como “o fenômeno Racionais”, por conta da vendagem inesperada do CD do grupo, demorou para transpor a barreira do gueto. As músicas do disco só chegaram aos meios radiofônicos comerciais seis meses depois do lançamento do CD. Durante esse período, o álbum foi divulgado pelas rádios comunitárias.

Os Racionais seguem a linha do “rap consciente”, que sofreu influência de grupos norte-americanos como Public Enemy, criado no fim da década de 1980. O surgimento dessa segunda geração de rappers nos Estados Unidos – a primeira foi comandada pelo DJ Afrika Bambaataa – afirmou o hip hop como movimento social. Eles traziam na sua poesia referências baseadas nas atitudes de líderes negros como Martin Luther King e Malcolm X. Essa nova referência musical ali-

mentou a geração dos Racionais MC's, que, depois de participarem de coletâneas de selos independentes, firmaram-se no mercado fonográfico com álbuns-solo. “Verificamos que os grupos de rap se empenharam no sentido de interpretar os símbolos de origem afro que seriam fundamentais para a mudança de atitude. Apesar de inseridos no contexto externo, os símbolos da luta contra a discriminação racial foram interpretados como parte de uma história que unifica os afro-brasileiros”, afirma o sociólogo José Carlos Gomes Silva em sua tese.

A popularidade (ainda que relativa) do rap incentivou a criação de novos grupos, com discursos muitas vezes até divergentes. De autoria do grupo De Menos Crime, do bairro de São Matheus, zona leste de São Paulo, a música “Fogo na bomba” rendeu algumas discussões. Ela narra o dia-a-dia de um usuário de maconha. “A letra não é a favor nem contra a erva”, argumenta o integrante do grupo, Mago Abelha. “A gente mostra que, nas quebradas, onde se encontra o bagulho [maconha], há também a química pesada [cocaína e pedra de crack], que é perigosa. A polícia também é outro risco. Ela pode sair dando tiro e sobra pra todo mundo”, completa. O hit, que faz parte do disco *São Matheus pra vida*, produzido pelo selo independente Kaskata's, levou à venda de 100 mil cópias desse CD. O De Menos Crime concorreu na categoria de melhor clipe de rap na MTV, em 1999, com “Fogo na bomba”, mas não foi premiado. “O positivo é que não deu ‘Fogo na bomba’”, ironiza Gog, que não concorda com a mensagem do De Menos Crime. Em resposta aos ataques, o grupo compôs “Só quem é louco”, presente no disco *Rap das quebradas*, lançado em 2000. A música diz: “Nasci na favela e sei o que me prejudica/ Fumar crack, cheirar cocaína, tomar cachaça no boteco da vila/ Prefiro ficar na brisa/ Só quem é louco se identifica/ Acende o do bom/ Fumaça proibida”.

“Acho ótimo os
Racionais
terem
conseguido
impor uma
abertura no
mercado. São
independentes
e **vendem**
milhões
de cópias.”

(Djavan, compositor)



Gog, à frente de seu grupo, de mesmo nome: defesa do rap vinculado à questão social.

O ponto de vista do rapper Gog, do Distrito Federal, é um dos mais respeitados pelos hip hoppers. A escrita elaborada, com português correto e sem excesso de gírias, rendeu-lhe uma premiação no concurso HIP HOP 2000 – Os Melhores do Rap, na categoria de melhor letrista. Líder e fundador do grupo que tem como título as iniciais do seu nome, Genivaldo Oliveira Gonçalves questiona o papel do rap. “Temos um compromisso não somente com a música, mas também com a questão social, inclusive a de não incentivar em público o uso de qualquer droga, seja ela a pinga ou a maco-nha. Uma vez em cima do palco, você é um líder e pode influenciar muita gente”, acredita ele. Os integrantes do grupo Academia Brasileira de Rimas (ABR) demonstram a mesma preocupação. O nome do grupo, criado em maio de 1999, foi dado pelo MC Paulo Nápoli em alusão à Academia Brasileira de Letras. “Não temos a intenção de ser os melhores, mas queremos ser diferentes e apresentar propostas para o rap nacional”, afirma Thaíde, que, além de cantar com DJ Hum, integra a ABR. Thaíde diz que aceitou o convite para participar da ABR por acreditar que esse grupo veio em prol da evolução do rap dentro do hip hop. “A Academia traz evolução, rima e novas idéias”, acredita.

As discussões em torno do rap vão além da composição das letras. Muitos grupos continuam acre-

ditando que a expansão da música hip hop deve ocorrer à margem da indústria fonográfica, com lançamentos feitos por selos independentes. Milton Sales, sócio da empresa Racionais MC's e proprietário junto com o grupo do selo Cosa Nostra, mostra que a idéia de produzir música de forma independente também tem um viés político: “A indústria do disco não atende o direito de quem produz, não tem controle da venda, não tem controle de catálogo. Quando se é independente, o resultado é, de fato, uma ação mais direta na sua comunidade, na geração de emprego, no dinheiro que está sendo levado para a periferia. Então a música liberta a forma de negociação, de industrialização, proliferam pequenas empresas e cada grupo se torna uma pequena empresa. O dinheiro vai ser socializado de uma forma melhor do que se ficar na mão de quatro ou cinco grandes gravadoras. A independência implica controle da obra e a garantia de não ser roubado”. Sales, entretanto, ressalva que esta concepção de independência como autonomia irrestrita do artista e controle transparente sobre a produção não é intrínseca a todos os selos alternativos. “Quando se trabalha com a mesma lei que as [gravadoras] tradicionais, não adianta nada [ser independente]. Pra você ser explorado pela Zâmbia é melhor ser explorado pela Sony. A única diferença é estar num selo black, mas a forma como exploram o produto é a mesma. Quando o artista se torna empresa, ele passa a ganhar alguns reais com o disco, em vez de centavos. A gravadora independente que paga e edita do mesmo jeito que a grande não é alternativa. O avanço no mercado do rap só ocorre quando se está num sistema cooperativado.”

Esse pensamento levou o De Menos Crime a criar o selo DRR, junto com o grupo Consciência Humana – que se destacou no mercado em 1995 com a música “Tá na hora”, que critica a atuação do então capitão da reserva da Polícia Militar de São Paulo, Conte Lopes, deputado estadual pelo Partido Progressista Brasileiro (PPB), que tem

“Uma vez em
cima do palco,
você é um
líder e pode
influenciar
muita gente.”

(Gog)

**“A grande
evolução do
rap está em
fazer com que
o playboy
reflita e a
periferia se
valorize.”**

(DJ Hum)

fama de ter sido um policial “justiceiro” quando atuava nas Rondas Ostensivas Tobias Aguiar (ROTA). A música estourou nas rádios de São Paulo. Na ocasião, segundo o integrante W-gee, o grupo sofreu perseguições de policiais e ameaças de morte por causa da letra. Com o selo DRR, o Consciência Humana produziu seu próprio CD e o dos grupos U.Negro, Homens Crânios e RZO.

O caminho alternativo do rap foi defendido pelos Racionais e por vários veteranos, mas hoje algumas novas questões se impõem. O próximo disco dos Racionais, por exemplo, terá distribuição da multinacional Sony Music. “Conforme o crescimento do hip hop, a gente tem de se juntar, conquistar novas parcerias e conseguir ter várias coisas para os manos”, afirma o MC Ice Blue, integrante dos Racionais. Segundo Ice Blue, é inviável administrar a vendagem de 1 milhão de cópias. Ele garante que o grupo teve prejuízo. “A gente vai continuar falando da nossa realidade. Os Racionais estão mais maduros, mas os temas não mudaram. A questão é que podemos dominar muito mais coisas hoje e mostrar que estamos mais organizados.” Para ele, a realização do Festival Millennium Rap, em janeiro de 2001, no Anhembi, que atraiu mais de 40 mil pessoas, provou novamente que o rap está em plena expansão.

A postura do grupo Pavilhão 9, de São Paulo, em relação ao mercado fonográfico parece ser mais realista. “A partir do momento em que você faz um CD, você está sendo comercial. Ter preconceito com as pessoas para as quais você vai tocar e com o lugar onde vai tocar é bobagem”, analisa o MC Ro\$\$i, integrante da banda. “O legal no Pavilhão é que nem todo mundo veio da periferia, mas todos do grupo têm preocupação com a mensagem. O hip hop está muito além do lugar de onde o cara vem, pois tem muito cara da periferia que bota banca de mau, só fala de coisa ruim e não aponta solução”, acredita Ro\$\$i. A grande evolução do rap, conforme DJ Hum, está justamente em fazer com que o playboy reflita e a periferia se valorize.

O Pavilhão 9 é precursor no Brasil da junção do rap com o rock, que inclui, além da instrumentação do DJ, baixo, bateria e guitarra. A mescla de gêneros o afasta de outros grupos, assim como o fato de ter participado da terceira edição do Rock in Rio – foi o único conjunto de rap nacional a se apresentar ali –, no mesmo período em que aconteceu o Millenium Rap. Ice Blue é radical sobre o assunto: “No nosso festival [Millenium Rap], eles [Pavilhão 9] não tocam, pois não aprovo a mistura que fazem de rap com rock. Para mim, rap tem de ser feito com DJ e MC. Nada de guitarra e outros instrumentos”.

Segundo Brown, a expansão do mercado fonográfico do rap está causando a proliferação de grupos com as mesmas bases instrumentais, temas e formato das composições dos Racionais. “Depois das vendas, parece que a mídia estipulou que a fórmula para vender rap é o nosso estilo. Só sei que nós não copiamos ninguém”, afirma Mano Brown. “Infelizmente, acho que os Racionais fizeram até mal para a evolução do rap nacional. Só surge grupo querendo ser mais radical que os caras, querendo ser eles, querendo ser mais pretos, 200% preto, querendo ser mais mal-encarados que eles. Cadê a autenticidade das histórias, das rimas, das poesias?”, questiona Marcelo D2, integrante do grupo Planet Hemp. Em 1998, D2 lançou o CD-solo *Eu tiro é onda*. O disco foi considerado pela crítica musical um dos melhores do rap nacional daquele ano. Nele D2 [sampleia](#) obras-primas do canceineiro brasileiro, como o “Canto de Ossanha”, de Baden Powell e Vinícius de Moraes.

A preocupação com a criatividade musical do rap aflige também Thaíde e DJ Hum. Eles defendem que o rap precisa dar um salto musical para que não se resuma ao estilo dos Racionais. “É a hora certa de se usar a nossa cultura pra se fazer a nossa música. Tudo que vier com consistência e atitude, não fugindo da verdade da cultura hip hop, vai revolucionar”, profetiza Thaíde.

**“O rap
nacional,
com sua
sinceridade,
passa
informação
para a
comunidade. A
MPB fez
isso no
passado.”**

(Gabriel o Pensador, rapper)

O MUNDO DO “MÁGICO DE OZ”

Se um rapper. Ter um grupo famoso. Tocar nas rádios. Gravar um clipe. Ser assediado pelo público. Em conjunto, tais situações fazem parte do sonho de muitos jovens da periferia envolvidos com a cultura hip hop. Num mundo de exclusão e com poucas chances de ascensão social, essas parecem ser as únicas alternativas para uma vida melhor. E possível de ser concretizada, já que “muitas vezes a distância entre o rapper e seu público é apenas um caixote”, como aponta Oswaldo Faustino, um dos primeiros jornalistas a abrir espaço para o movimento hip hop nos meios de comunicação.

Subir no tal caixote foi uma tarefa difícil. E manter-se em cima dele tem sido ainda mais árduo para Pulguinha, um rapaz esguio que, devido a seu porte físico, recebeu ainda na infância o apelido que hoje o identifica mais do que seu próprio nome, Adilson. Desde os 12 anos de idade, ele viaja sozinho por todo o Brasil seguindo os shows dos Racionais MC's. Em 1997, com o lançamento do disco *Sobrevivendo no inferno*, teve o sonho realizado: tornou-se o “Mágico de Oz”, pelo menos durante o tempo da música que leva esse nome e na qual Pulguinha participa como MC.

Para realizar a façanha, o garoto, que tem hoje 22 anos,

batalhou muito. O líder dos Racionais, Mano Brown, tem muitos fãs e não é fácil chegar até ele. Em uma apresentação do grupo, surgiu a primeira chance de contato entre Pulguinha e o rapper. O garoto conseguiu falar com Edy Rock, letrista do grupo. “Mano... Sempre curti vocês. Me dá um autógrafo”, disse Pulguinha com os olhos fixos nos artistas. Numa segunda oportunidade, Pulguinha encontrou mais uma vez Edy Rock. “Tá lembrado de mim? Eu tava naquele show que...”. O rapper lembrou e Pulguinha ganhou como prêmio a chance de conhecer o camarim do grupo, uma perua Kombi que os levava para as apresentações no começo de carreira, no fim dos anos 80.

Nessa época, os Racionais estavam produzindo a música “Mágico de Oz” e precisavam de um menino para fazer a abertura. Os rappers fizeram a proposta para Pulguinha, que aceitou. Teve a oportunidade de falar dos problemas da periferia para mais de 1 milhão de pessoas que compraram o disco: “Comecei a usar drogas para esquecer dos problemas. Fugi de casa. Meu pai chegava bêbado e me batia muito. Eu queria sair dessa vida. Meu sonho? É estudar, ter uma casa, uma família. Se eu fosse um mágico, não existiria droga, nem fome e

Pulguinha: participação em “O Mágico de Oz”, ao lado dos Racionais MC's.

nem polícia”. Essa é apenas a introdução da música, mas todos os versos que a compõem descrevem a vida de Pulguinha, um garoto que, quando saía da escola, não podia brincar com os amigos de pega-pega ou de girar o pião. Também não jogava futebol. Ia para as portas das casas vizinhas pedir comida porque sabia que em sua casa não teria almoço, nem para ele nem para os outros três irmãos. O menino também pedia dinheiro ou vendia doces nos faróis das principais avenidas do bairro onde mora, em São Caetano do Sul, região do ABC paulista. Foi expulso de casa várias vezes pela mãe, que, segundo Pulguinha, achava que ele estava arrecadando pouco dinheiro. Desde os 6 anos de idade ele já dormia nas ruas, em casas de amigos ou até nos fundos do pequeno barraco onde a família mora. O pai sempre o acusou de usar drogas. Pulguinha afirma que pelo menos até os 12 anos não provou nenhuma substância dessa natureza. Desde então, sempre que fica nervoso acalma-se fumando cigarros de maconha. Seu outro calmante é escutar rap. Ouve sempre Racionais MC’s.

Enquanto sua família o rejeitava, Edy Rock e o ex-produtor do grupo, Milton Sales, chamaram o garoto para morar na rádio comunitária que

tinham em Guarulhos, na Grande São Paulo. Durante um ano teve contato com outros grupos de rap e com a cultura hip hop, além de receber uma cesta básica de alimentos e ter as contas de água e luz de sua casa pagas pelo grupo. Mas a polícia o acordou do sonho. A rádio foi denunciada como pirata por outras emissoras oficiais da região e a polícia invadiu e destruiu tudo. Ele voltou para casa sem dinheiro e sem roupas. Os Racionais precisavam recomeçar e não tinham como ajudá-lo mais, diz. Os contatos com Edy Rock ainda continuam. “Você perdeu tempo e não estudou quando morou na rádio. Se não melhorar, não vai mais andar com a gente”, fala Edy Rock, sempre que encontra com o rapaz. Hoje, Pulguinha continua com suas andanças, faz **correrias** para sobreviver em pontos de playboys como o centro da cidade de São Paulo e os shoppings de São Caetano. Fuma maconha para esquecer dos problemas e tem um grupo de rap, o Linguagem de Rua Rappers. “Não preciso ser famoso como o Mano Brown, mas quero ser admirado e passar a mensagem do que já vivi e passei para outros garotos, para que eles não errem como eu”, justifica.





A turma que batia latinha

O fenômeno do rap no final dos anos 90, entretanto, deixa uma falsa impressão. Ao contrário do que muitas pessoas podem pensar, o hip hop não chegou ao Brasil por meio da música, mas pela break dance. O b.boy Nelson Triunfo, 45 anos, foi um dos responsáveis por difundir o break no país. O cabelo estilo black power e o andar robótico são marcas de Nelsão, como é conhecido. No início da década de 1980, quando veio viver na capital paulista, o comportamento de Nelsão causava estranhamento pelas ruas do centro da cidade. Muitas pessoas não entendiam o motivo pelo qual um homem alto e esguio caminhava com passos duros que, ao mesmo tempo que eram pesados e marcados, levavam com eles a agilidade e a leveza da música.

Desde a infância, no município de Triunfo, em Pernambuco, Nelsão conta que já praticava o break “sem saber”. “Eu dançava soul, e como o hip hop tem sua origem no próprio soul, dançar break foi

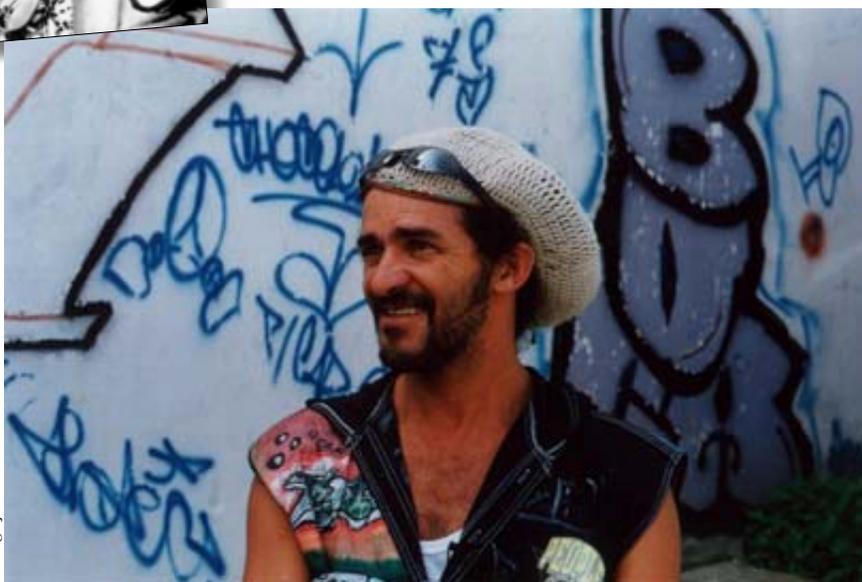
Nelson Triunfo foi um dos precursores do break no Brasil: “O verdadeiro lugar do break é nas ruas”. No detalhe, o b.boy em foto dos anos 80.

Acervo Nino Brown



apenas um passo para mim”, diz ele. “Percebia que algumas batidas nas músicas estavam mudando e que os cliques que chegavam ao Brasil traziam novos passos. Eu já dançava como robô, mas não sabia que isso era parte do break. Depois que descobri, foi só me aperfeiçoar”, completa Nelsão. Ele inventava passos, girava e se contorcia todo, como alguns anos mais tarde, no começo dos anos 80, quando levou às ruas do Brasil – mais precisamente para São Paulo – o break.

Naquela época, Nelsão começou a freqüentar a discoteca Fantasy, no bairro de Moema, zona sul da capital paulista, onde se apresentava com seu grupo de soul Funk & Cia. Segundo ele, a Fantasy foi o primeiro lugar no país a promover eventos para que as pessoas pudessem dançar break. “Foi muito estranho o que aconteceu com o break no Brasil: os ricos eram as únicas pessoas que conseguiam viajar para os Estados Unidos e lá descobriram essa nova dança”, lembra Nelsão. Depois de quase um ano freqüentando a Fantasy e com mais conhecimento sobre o break e o hip hop, que na época se confundiam no Brasil, Nelsão levou a dança para seu local de origem: a rua. “Pensei



Divulgação



como era importante levar tudo aquilo que acontecia na Fantasy para o seu verdadeiro lugar, as ruas, como no Bronx, em Nova York”, explica Nelsão.

Como os outros jovens que dançaram os primeiros passos de break no Centro de São Paulo, ele apenas dançava para se divertir, mas não tinha a percepção do hip hop como movimento social. Segundo Elaine de Andrade, os primeiros breakers, que surgiram nas ruas do Bronx, bairro de população majoritariamente negra e hispânica em Nova York, no final da década de 1960, faziam uma espécie de protesto contra a Guerra do Vietnã por meio de passos da dança que simulavam os movimentos dos feridos de guerra. “Cada movimento do break possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos ou demonstra a lembrança de um objeto utilizado no confronto com os vietnamitas, como o próprio giro de cabeça” (ANDRADE, 1996). Nesse movimento, o dançarino fica com a cabeça no chão e, com as pernas para cima, procura girar todo o corpo. O movimento das pernas no giro de cabeça também alude às hélices dos helicópteros, largamente utilizados na Guerra do Vietnã.

No Brasil, antes do surgimento do break e do hip hop, quem antecipou a idéia da valorização dos



No alto, Nelson Triunfo e um companheiro breaker executam os passos robóticos da dança. Acima, Gerson King Combo, que, já nos anos 70, estimulava a valorização do negro nos bailes blacks.



Acervo Nino Brown

Nas rodas de break dos anos 80, dois objetivos: diversão e busca de auto-estima.

afrodescendentes nos bailes blacks dos anos 70, como propõe hoje o hip hop, foi o cantor e dançarino Gerson King Combo. No início da década de 1980, enquanto no Rio de Janeiro Combo e seus companheiros embalavam a juventude com soul e funk, em São Paulo o break começava a ganhar espaço. Tanto para paulistas como para cariocas os objetivos eram os mesmos: a diversão e a busca da auto-estima. Os integrantes da *old school*, como Nelsão e seus contemporâneos são conhecidos, ainda não tinham consciência de que o hip hop propunha a “troca da violência pela paz”, segundo Nelsão. “O hip hop era só break para nós. Era uma dança robótica e o rap nem era conhecido com esse nome. Nós o chamávamos de toast (estilo jamaicano precursor do rap)”, afirma o b.boy Moisés, de 34 anos, presidente da equipe paulista de break Jabaquara Breakers. A valorização do negro, entretanto, era evidente. Em qualquer roda de break podia-se encontrar jovens bem vestidos e com os cabelos sem alisar, uma das marcas do orgulho negro.

O break começou a ser praticado na Praça Ramos, em frente ao Teatro Municipal, no Centro de São Paulo. O som saía de um **box** ou de **pick-ups**, ou por meio do **beat box**. Os primeiros breakers brasileiros também dançavam ao som improvisado de uma ou de várias latas, dando origem à ex-

pressão “bater a latinha”. Vários jovens que passavam pelo Centro da cidade identificavam-se e, pouco a pouco, equipes de break surgiam. Elas eram formadas em sua maioria por office-boys e chamadas erroneamente de gangues – em alusão às gangues norte-americanas, apesar de não praticarem a violência como nos Estados Unidos.

Os breakers, no entanto, ficaram pouco tempo lá porque o calçamento da praça não era adequado para os passos da dança. Eles se mudaram para a rua 24 de Maio, esquina com a Dom José de Barros, também na região central de São Paulo. “Na 24 de Maio havia duas pedras de mármore que eram lisas e grandes, ideais para dançar. Ali foi virando o point da Funk & Cia. e de alguns outros convidados”, conta Nelsão. “A 24 era o lugar ideal para quem curtia break. Lá encontrávamos tudo o que era necessário para dançar. Além do chão apropriado, havia várias lojas onde podíamos comprar luvas e lantejoulas, muito usadas na época”, lembra Moisés. Mais tarde, as galerias da rua 24 de Maio passaram a ser conhecidas como ponto de encontro dos b.boys.

A informação era escassa para os adeptos do break e muito menor para aqueles que não entendiam aquela dança. Os breakers eram perseguidos pelos policiais, que, incentivados por comerciantes das lojas do Centro da cidade, procuravam inibir suas apresentações. Os policiais alegavam que a aglomeração formada em torno dos breakers facilitava o aumento do número de furtos. Os breakers também foram discriminados em alguns bailes blacks, em que era proibido dançar break. Naquele tempo, a maioria da juventude negra paulistana ainda preferia o funk, que, mais do que um estilo musical, era um estilo de vida, de auto-afirmação do negro.

Os obstáculos foram diminuindo à medida que chegavam ao Brasil videoclipes de Michael Jackson, como *Thriller*, *Billie Jean* e *Beat It*, e filmes como *Flashdance*. O break virou moda e passou a atingir

Os primeiros
breakers
brasileiros
dançavam
ao som
improvisado de
várias latas,
dando origem
à expressão
“bater a
latinha”.

um público maior. A dança passou a fazer parte de aulas de academias de ginástica da classe média, fez a música utilizada para dançar break emergir como sucesso no mercado fonográfico, nas rádios e em programas de televisão.

Chegou a ser apresentada em frente a uma loja do Shopping Center Iguatemi, no bairro do Itaim, região nobre de São Paulo. Segundo o sociólogo José Carlos Gomes da Silva (1998), “dentro do contexto da break dance nacional, a experiência da Funk & Cia. foi fundamental para a formação das primeiras equipes e da difusão do movimento hip hop”.

Nelsão, porém, adverte que, quando a moda do break

passou, depois de 1985, só ficaram no movimento aqueles que eram mesmo interessados: “A mídia achou que a febre tinha acabado, mas nós insistimos”. Quando o irmão de Nelsão, o b.boy Luisinho, e outros integrantes da Funk & Cia. começaram a dançar break na estação São Bento do metrô, eles mal sabiam que o local iria se transformar no santuário do hip hop no Brasil, a partir de meados da década de 1980.

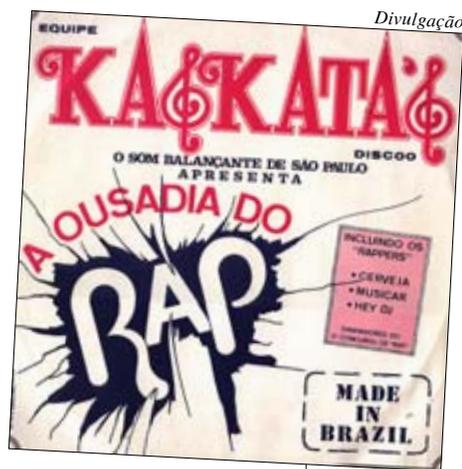
O b.boy Marcelinho, 33 anos, presidente da equipe de breakers Back Spin Crew, lembra que várias equipes de break se formaram naquela época porque queriam disputar entre si. Aos poucos, apareceram as equipes Nação Zulu, Street Warriors, Crazy Crew e Back Spin. Em outras cidades, como Brasília, surgiram equipes como a Eletric Bugaloo e a Eletro Rock. Elas eram identificadas pelas cores dos uniformes. “Éramos adversários porque o hip hop é disputa o tempo todo. Mas nos uníamos quando os ‘urubus’ [seguranças do metrô] vinham tirar a gente da estação. Nós sempre voltávamos



B.boy Marcelinho, presidente da equipe de breakers Back Spin Crew, da qual já participaram Thaíde e DJ Hum.

para lutar por nosso espaço”, afirma Marcelinho. Ele também explica a formação das equipes de break como um consenso entre os dançarinos da São Bento. “Chegou um momento em que percebemos que, se ficássemos só com a disputa na estação, não iríamos mostrar a nossa cultura para São Paulo nem para o Brasil. Daí nos organizamos melhor e entendemos que era possível profissionalizar o hip hop, com a formação das equipes.” Muitos office-boys que freqüentavam a estação no horário do almoço se tornaram profissionais da dança. Os primeiros traços de grafite também começaram a ser vistos espalhados pelas ruas, como os do artista plástico Alex Vallauri.

Nesse período de organização das equipes de break e do surgimento do grafite, entre 1983 e 1988, o rap conquistava sutilmente a juventude negra nos bailes blacks. Como os jovens não entendiam o inglês cantado nas músicas, detendo-se apenas no ritmo, eles batizaram o rap de “tagarela”. “A denominação tagarela foi a expressão usada para designar rapper e também foi aceita pelos diversos grupos de break. Como o elo de ligação entre a juventude negra sempre foi o baile, era através dele, e a seguir, por meio da imprensa, que as informações sobre o movimento eram transmitidas aos jovens breakers”, explica a educadora Elaine de Andrade (1996). Foi nas equipes de break que surgiram os primeiros rappers, como Thaíde e DJ Hum, ex-integrantes da Back Spin. Eles fizeram parte da primeira coletânea de rap lançada no país a obter repercussão nacional, *Hip hop cultura de rua*, em 1988, que vendeu mais de 25 mil cópias. O primeiro disco de rap, *A ousadia do rap*, gravado pela Kaskata’s, quase não fez sucesso. Ele havia sido lançado um ano antes, seguido pelos discos *O som das ruas*, *Situation rap* e *Consciência black*.



Divulgação

**“A música é
uma arma.**

**Se ela
tem esse
poder de
mover o
sistema, tem
também o
poder de
elucidar.”**

(Milton Sales)

Como alguns rappers não dançavam break e queriam conquistar um espaço próprio para desenvolver sua música, a geografia do movimento foi se modificando. Os adeptos do rap deixaram a estação São Bento e deslocaram-se para o Clube do Rap, espaço aberto pela Chic Show – equipe de baile pioneira na organização dos bailes blacks. Outros rappers se instalaram na Praça Roosevelt, no Centro de São Paulo, em um local que foi liberado pelos Correios. A energia para os aparelhos de som era fornecida por uma galeria de arte. Segundo o sociólogo Silva (1998), “a ruptura entre a São Bento e a Roosevelt foi um momento importante para a história do movimento porque, desde então, um segmento mais identificado com o rap decidiu-se por um espaço diferenciado”. Destacavam-se na época grupos como Stylo Selvagem, Bad Boy, DMN, Personalidade Negra, MT Bronx, Doctor MC’s e MRN.

Com o passar dos anos, os breakers foram adquirindo conhecimento sobre a cultura hip hop e seus ideais. Os outros elementos (grafite, mestre-de-cerimônias e disc-jóquei) juntaram-se à dança e a consciência de movimento social juvenil foi amadurecendo. Surgiu o Movimento Hip Hop Organizado, conhecido como MH₂O-SP, um marco divisor entre a [old school](#) e a [new school](#).

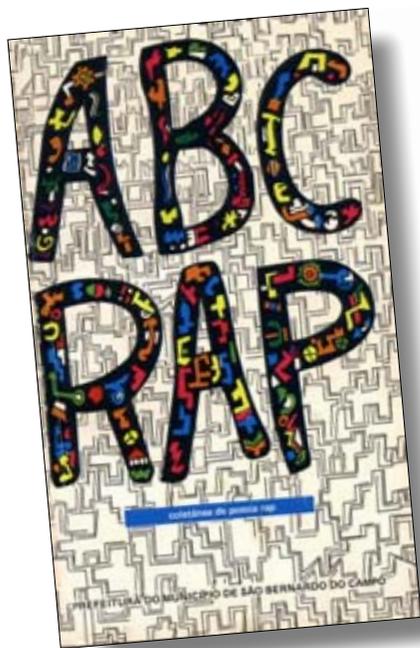
O MH₂O-SP foi criado por iniciativa do produtor musical Milton Sales com o objetivo de organizar os grupos de rap nascidos das equipes de break. “O que me motivou a criar o MH₂O foi a possibilidade de fazer uma revolução cultural no país. A idéia principal foi fazer do MH₂O um movimento político através da música”, diz Sales, que é sócio com o grupo Racionais MC’s da empresa Racionais MC’s. “A música é uma arma, está em todos os lugares. Se ela tem esse poder de mover esse sistema, ela tem também o poder de elucidar. Eu trouxe essa proposta política para o rap.”

O lançamento oficial do MH₂O-SP aconteceu no dia 25 de janeiro de 1988 num show no Parque do Ibirapuera, antiga sede da prefeitura, em comemo-

ração ao aniversário da cidade de São Paulo. Na ocasião, os rappers levaram lençóis pintados como bandeiras para consagrar o movimento daqueles que resistem e se organizam. Depois do lançamento do MH₂O-SP, rappers, grafiteiros, breakers e militantes do hip hop começaram a promover eventos em praças públicas, como no Parque da Aclimação e no Parque do Carmo. O MH₂O-SP também contribuiu para o início da formação das posses, característica marcante da nova escola, ou seja, a geração que aderiu ao movimento hip hop quando ele já tinha um pano de fundo social. Nas posses, os manos discutem questões sociais e políticas, promovem cursos, como o de disc-jóquei (DJ), e dão orientação sexual.

A primeira posse brasileira, o Sindicato Negro, foi um marco simbólico. Sua sede era na Praça Roosevelt, a céu aberto. Ela teve início quando os integrantes do movimento resolveram se organizar politicamente. O b.boy Marcelo Buraco, 21 anos, da Associação Cultural Negroatividades, lembra que os manos se reuniam na praça para discutir e apontar alternativas para a condição social do negro, historicamente marginalizado pela sociedade. “O Sindicato Negro só não deu certo porque era muita gente (mais de 200 pessoas) para falar ao mesmo tempo. Era uma posse muito grande”, conta Buraco. Segundo Silva (1998), “a breve experiência do Sindicato Negro foi marcada por cisões internas, mas as maiores dificuldades foram enfrentadas no plano externo, em relação à polícia. O policiamento desconhecia a proposta do Sindicato Negro e começou a associar os integrantes ao surgimento de uma nova gangue”.

Com a repressão policial e a confusão generalizada criada dentro do Sindicato Negro, o espaço da Praça Roosevelt começou a perder o sentido original para a maioria dos rappers a partir do final de 1990. As posses nas regiões periféricas da cidade, como a Aliança Negra, na Cidade Tiradentes, zona leste de São Paulo, foram se con-



solidando e oferecendo novas alternativas para os integrantes do movimento. Em 1992, o Departamento de Cultura da Prefeitura de São Bernardo do Campo, no ABC paulista, criou o projeto Movimento de Rua, que, em cinco festas, reuniu mais de 60 grupos de rappers. Desse projeto saiu um dos primeiros livros sobre hip hop no país, *ABC RAP*, uma coletânea de letras de rap de 148 páginas, fundamental para a formação da posse Haussa, de São Bernardo do Campo, na Grande São Paulo.

A adesão em massa de jovens ao movimento fez com que o rap crescesse no mercado fonográfico. Além disso, um novo espaço foi criado em 1991 – o Projeto Rappers Geledés, vinculado à organização não-governamental (ONG)

Instituto da Mulher Negra Geledés. A ação dos rappers tornou-se, então, mais descentralizada, e as temáticas condizentes com as características do local onde cada posse atua. Surgiram também incentivos governamentais para o desenvolvimento do hip hop como instrumento de socialização do jovem da periferia. Em Mauá, na Grande São Paulo, o Quilombo do Hip Hop, por exemplo, oferece aulas sobre os elementos artísticos do hip hop. O espaço para que as oficinas aconteçam foi cedido pela Secretaria de Cultura e Esportes da cidade. A Casa do Hip Hop, em Diadema, no ABC paulista, inaugurada em julho de 1999, é um dos centros culturais da prefeitura dedicado aos jovens. Lá acontecem oficinas de break, grafite, DJ e MC ministradas por precursores da cultura, como Nelsão e Thaíde, que são funcionários registrados do centro cultural, ou por outras pessoas que se destacam nessas áreas, como o grafiteiro Tota, de Santo André. O local abriga também o Museu do Hip Hop, administrado pelo auxiliar de obras Nino Brown, conhecido como “o antropólogo do hip hop” por possuir o maior acervo particular sobre o movimento.



O quinto elemento

Rua 45, Cidade Tiradentes, zona leste, São Paulo. A polícia vive rondando a área atrás de traficantes. Inútil. Os grandes nomes do tráfico nem passam por ali. Quem sofre os infortúnios são os moradores. O desempregado Franilson de Jesus Batista, 28 anos, é um deles. Numa noite de sexta-feira, quando voltava do Instituto da Mulher Negra Geledés, por volta das 21 horas, passou na casa de sua mãe para pegar a filha recém-nascida. A noite estava fria e Franilson enrolou o bebê num cobertor. Despediu-se de sua mãe e desceu a rua para ir para casa. No local havia uma blitz e o policial, assim que viu o rapaz, apontou a arma em direção à cabeça de sua filha. Franilson não se conteve. “Aponta essa merda para a minha cabeça. Quem está aqui é apenas uma criança.” Antes que a briga fosse armada, veio um tenente, negro como Franilson, e pediu para o policial parar. “Libera o rapaz. Você não está vendo que não tem nada aí?”



Cláudio (à esquerda) e Franilson, os responsáveis pela formação da posse Aliança Negra.

Do outro lado do bairro, mais um negro tem outra história para contar. Seu nome é Cláudio José de Assunção, 25 anos, morador da Cidade Tiradentes há 16. Em outra noite, depois de chegar do serviço, foi para a quadra do Clube de Esporte e Lazer Cidade Tiradentes jogar basquete com seu amigo Orlando. De repente, passou uma moto com dois homens e, atrás, uma perua. Eles pararam e Cláudio ouviu um barulho de tiro. Quando olhou para trás, Orlando estava estirado morto no chão. “Foi bala perdida.”

Morando em partes diferentes da Cidade Tiradentes, Franilson e Cláudio tinham em comum a vontade de fazer um trabalho em prol do bairro e buscar uma maior qualidade de vida para seus moradores. Queriam amenizar os principais problemas da região, como a discriminação social e o racismo. O surgimento da posse Aliança Negra foi o começo para a realização desse objetivo.

As posses são “associações locais de grupos de jovens rappers que têm como objetivo reelaborar a realidade conflitiva das ruas nos termos da cultura e do lazer”, na definição do sociólogo José Carlos Gomes da Silva (1998). Em geral, reúnem grupos de rap, breakers e grafiteiros que visam o aperfeiçoamento artístico dos elementos do hip hop e a divulgação dessa cultura de rua. De acor-

do com Silva, por meio da organização de festas e atividades artísticas, esses jovens procuram não se entregar aos efeitos nocivos da violência, do desemprego e das drogas. Além da dimensão cultural, a ação política é um aspecto característico da organização de uma posse. Festas e shows são promovidos em apoio às campanhas para arrecadação de alimentos e agasalhos, prevenção da Aids e combate à violência e às drogas.

As primeiras posses surgiram na periferia, no início dos anos 90, depois da extinção do Sindicato Negro, que reunia seus adeptos na Praça Roosevelt. Hoje há várias espalhadas pelo Brasil. O grande número de adeptos do Sindicato Negro e as discussões internas ajudaram na formação da Aliança Negra. “No Sindicato, um tirava sarro do outro porque não tinha uma calça legal. Nós tínhamos porque a gente trampava, mas observávamos que outros com menos condições financeiras sofriam. Se fôssemos levar o pessoal da Cidade Tiradentes para lá, eles iam tirar barato. O melhor era mesmo se afastar”, conta Franilson.

Ele e Cláudio são os líderes da Aliança Negra. Antes de sua fundação, ambos já participavam do movimento hip hop, Franilson com a **ganguê** (equipe) Conexão Break e Cláudio com o grupo Código MC's. Eles se conheceram durante um concurso de rap, no Clube de Esporte e Lazer Cidade Tiradentes, organizado pelo selo independente Cash Box. O evento reuniu mais de 30 grupos da região com o objetivo de selecionar os oito melhores e produzir uma coletânea. O grupo de Franilson foi selecionado e o de Cláudio, com apenas quatro meses de formação, ficou em nono lugar. Durante as disputas, Franilson e Cláudio se conheceram e decidiram, com outros jovens, fazer um trabalho mais sério voltado para a comunidade. O primeiro encontro com esse objetivo aconteceu na Escola Municipal Dr. José Augusto César Salgado, com a permissão da diretora. Outras reuniões aconteceram no mesmo local e delas surgiu a posse Atitude

As posses
reúnem grupos
de rap,
breakers e
grafiteiros que
visam o
aperfeiçoamento do hip
hop e a sua
divulgação.



Divulgação



Acima, integrantes da posse Aliança Negra, que organiza projetos na comunidade da Cidade Tiradentes. No detalhe, capa da coletânea de rap “Aliança Negra”.

Negra, que depois passou a se chamar Aliança Negra.

O movimento foi crescendo e a coletânea feita pelo selo Cash Box, que a princípio se chamaria *Som nos prantos*, recebeu o nome *Aliança Negra*. No entanto faltou organização para que todos os integrantes continuassem ligados ao trabalho da posse. Com o fim da gestão da prefeita Luíza Erundina, em 1992, a situação se complicou. A direção da escola não permitiu mais os encontros do grupo e os integrantes da posse começaram a se afastar.

A direção da escola não permitiu mais os encontros do grupo e os integrantes da posse começaram a se afastar.

Os principais engajados na posse se reencontraram em 1998 e a vontade de continuar os trabalhos interrompidos ressurgiu. As reuniões da posse voltaram a ser feitas no quarto em cima da garagem da casa de Cláudio e também durante alguns eventos na escola, depois de nova troca da direção. Hoje, apesar de ter menos integrantes, a posse faz um trabalho mais organizado. O primeiro projeto, a campanha “jovem no farol”, foi realizado em maio de 1998. Teve como objetivo chamar a atenção e esclarecer jovens e interessados sobre a questão das doenças sexualmente transmissíveis (DSTs) como a Aids. Foi planejado com base em uma pes-

quisa feita pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em 1997, que apontou a Cidade Tiradentes como líder em número de soropositivos na capital paulista, além de possuir um alto índice de gravidez precoce. Durante a campanha, os integrantes da posse paravam as pessoas no farol da principal rua que dá acesso ao bairro para falar sobre o assunto e dar um vale-camisinha. Com ele, cada pessoa podia retirar suas camisinhas em uma das escolas que colaboraram com o evento e ainda assistir às palestras sobre o tema. No total, foram distribuídas mais de dez mil camisinhas. As atividades da Aliança Negra não pararam por aí. Em comemoração aos seus nove anos de existência, completados em julho de 1999, realizaram uma campanha para arrecadar alimentos e agasalhos.

A Aliança Negra desenvolve ainda oficinas de disc-jóquei, de mestre-de-cerimônias, de break e de grafite. Em 2000, foi reconhecida como organização não-governamental (ONG). A posse tem outros projetos, mas enfrenta vários obstáculos. Apesar dos mais de 300 mil habitantes, a Cidade Tiradentes não consegue eleger sequer um vereador. Sem representação política, é mais difícil negociar qualquer benefício para a comunidade. A falta de estrutura também dificulta a atividade da posse, que não tem sede própria. “Queremos que a essência do hip hop seja praticada. O hip hop não é de esquerda nem de direita. É, antes de tudo, cultura e ação. É isso que faz com que a gente continue”, explica Franilson.

Ao lado da Aliança Negra, a posse Conceitos de Rua foi outra pioneira. A atuação dessas duas posses, segundo Silva, foi fundamental para que o movimento hip hop se fixasse nas periferias de São Paulo. Atualmente encontramos na cidade posses que continuam a desenvolver ações relacionadas ao movimento hip hop, como festas de rua, protestos políticos e eventos artísticos. Em torno dessas festas reúnem-se os grupos de rap locais e convidados com o objetivo de se apropriar das ruas

**“O hip hop
não é de
esquerda nem
de direita.
É cultura
e ação.”**

(Franilson)

com atividades voltadas para a cultura, o lazer e as ações antiviolença.

Com sede no Capão Redondo, zona sul de São Paulo, a Conceitos de Rua surgiu da iniciativa de jovens do bairro que queriam encontrar soluções para os problemas locais, além de trabalhar a autovalorização do negro. Os integrantes da Conceitos de Rua se reúnem desde 1989; a fundação da posse, entretanto, ocorreu somente no dia 13 de junho de 1991, durante um evento no bairro. Eram mais de 150 pessoas, entre elas integrantes dos grupos DMN e Racionais MC's, que participaram do início de sua formação. Os encontros ocorriam na Escola Municipal de Primeiro Grau Levy de Azevedo Sodré. A rádio comunitária Trans Black atuava em conjunto com a posse, recebendo os principais grupos de rap da capital e divulgando o trabalho dos grupos recém-formados. “A história da Conceitos de Rua é semelhante à da Aliança Negra. Reflete as dificuldades de organização do hip hop, conseqüentes, em vários momentos, da conjuntura econômica. Muitas pessoas se desligaram da posse logo depois de entrarem para ela, pois achavam que na Conceitos de Rua teriam emprego. Os integrantes faziam trabalhos nas escolas, palestras e eventos, mas não recebiam. Faziam tudo de coração”, explica Kall, líder da posse Conceitos de Rua. “Como as pessoas precisavam de dinheiro, foram em busca de outras alternativas de vida. Muitos até foram para o crime.”

Hoje a posse conta com 15 integrantes, que formam três bandas: Face Original, com dez anos de carreira, Z'África Brasil, com sete anos, e Conclusão, com dez. “Somos o lado B da história. Não concordamos com tudo o que está aí”, afirma Kall. Para ele, a velha escola do hip hop buscava se informar, lia Malcolm X e livros de história. “Vários, naquela época, até 1995, deixaram de desandar [entrar para o crime], mas hoje não se faz hip hop, só se faz rap e esquecem dos outros elementos”, explica. Kall vai além: “O hip hop acabou. Hoje só tem ritmo e crô-



nicas sociais. Dentro da nova escola, o cara espera um outro morrer para fazer um rap, não se interessa em estudar ritmos e fazer poesia”.

Na posse, os 15 integrantes estão desempregados. “Os anos se passaram e nada mudou. Estamos sem emprego, mas estamos tentando entrar para o círculo [o mercado fonográfico] que muitos tentam fechar. Porém, para sobreviver, não vamos ‘cagüetar’ [dedar] a periferia, como fazem os outros manos em suas letras de rap”, afirma Kall. “É inevitável falar da violência. Mas é preciso ter hiphoptude. Manifestar. Não esquecer a história do povo, ser o que é. Falar da realidade, e não da desgraça do outro. É preciso mostrar para as pessoas que elas podem ter alternativas de vida que não sejam o crime”, explica. Com seus amigos da posse, Kall faz do hip hop um meio de recuperar e de capacitar jovens da região. Porém, não tem a ilusão de que na periferia, expostos a várias situações violentas, os jovens não usem drogas ou partam para o crime. “O hip hop prega a paz. É a arte que imita a vida, mas nunca disse não às drogas. Toda química é droga. E as piores drogas são a TV Globo, a falta de cultura e de lazer. O objetivo maior do hip hop é o resgate da auto-estima e da cultura negra para combater a violência.”

A posse está retomando seu trabalho. Os rappers da Conceitos de Rua criaram oficinas de grafite e de música. Eles ensinam a arte hip hopper aos jovens, em escolas ou onde tiverem oportuni-

Posse Conceitos de Rua: shows para a comunidade e campanhas beneficentes. Ao lado da Aliança Negra, a atuação dessa posse foi fundamental na fixação do movimento hip hop nas periferias de São Paulo.

**“É preciso ter
hiphoptude.
Manifestar.**

**Não
esquecer
a história do
povo, ser o
que é.”**

(Kall)

de. “Tentamos levar a auto-estima, mas se a pessoa vai seguir é escolha dela. Só o fato de, numa escola, durante uma apresentação, ver um garoto perguntar que nome tem o violão grande e o que estamos fazendo já é um retorno. O próximo passo é dizer que ele tem que estudar para tocar”, explica um dos membros do Face Original, Gallo. “Quando o cara põe a mão no disco e faz um som, prende a atenção de quem está por perto”, afirma Cabelo, do Z’África. É dessa maneira que os integrantes da posse tornam-se referência para os jovens do Capão Redondo.

A Conceitos de Rua é uma das fundadoras do Projeto Rappers Geledés. Já foi tema de documentários, como *Ritmo, raça e poesia*, realizado pelo Centro Ecumênico de Documentação e Informação (CEDI); *Strandat*, do Instituto Goethe e da TV Educativa Alemã; e *Caminhos & parcerias*, da TV Cultura de São Paulo. Está presente em atividades em outras escolas e em centros educacionais, mesmo aqueles do outro lado da cidade, como a Instituição Gol de Letra, montada pelos jogadores de futebol Raí e Leonardo, localizada no bairro de Vila Sabrina, no extremo norte da capital paulista. “A gente quer abrir o horizonte dessa garotada”, explica Kall.

Entre oficinas e palestras, os membros da posse também realizam shows para a comunidade e fazem campanhas beneficentes. Em 1992, por exemplo, realizaram uma campanha do agasalho em conjunto com a posse RDRN, no Ginásio de Esportes Jorge Bruder, em Santo Amaro, na zona sul da capital paulista. Também participaram do projeto Rap...ensando a Educação, em que discutiram direito e cidadania, violência, gravidez precoce, Aids e política. Desde 1995 os grupos integrantes da posse recebem o apoio da Casa 10, entidade financiada pela Fundação Abrinq pelos Direitos das Crianças. Desde então desenvolvem o programa Casa 10. Todos os sábados, uma turma de cerca de 75 garotos que estão em liberdade as-

sistida – uma das medidas socioeducativas previstas no Estatuto da Criança e do Adolescente – frequênta as oficinas dadas pela posse. O professor é o DJ Meio Kilo, do Z'África Brasil. “Tentamos profissionalizar os jovens através dos elementos do hip hop”, afirma Kall.

Da parceria com a Casa 10 surgiu a oportunidade de fazer um projeto com rappers italianos para mostrar o trabalho desenvolvido no Brasil. Todos os membros da posse se uniram, juntaram dinheiro, financiaram as passagens e proporcionaram a ida para a Itália de três integrantes do Z'África Brasil, em junho de 1999. O grupo deu palestras em escolas, fez shows e tocou em igrejas. Gravou a coletânea *Intercâmbio cultural hip hop Brasil/Itália posse Conceitos de Rua*, que ainda não está à venda no Brasil, mas o dinheiro recebido com sua comercialização já tem destino: será revertido para trabalhos que a posse tem com a Casa 10. “Nosso sonho é montar uma sede, uma empresa que desenvolva trabalhos sociais. Os primeiros passos já foram dados”, afirma Kall.

“O objetivo maior do hip hop é o resgate da auto-estima e da cultura negra para combater a violência.”

(Kall)



O gangsta brasileiro

“Vai, vai, mata ele cara, tem que ser agora, pega logo essa arma, cara, vê se não demora, pra defender minha área, meu trono, minha esquina [...] De uma ponta a outra, de Norte a Sul, que jogue os corpos dos rivais entre os urubus [...] O meu produto é a nossa fonte de alimentação, sobrevivência aos fiéis de sua área irmão, não vendo crack, é mortal, disso estou ciente, pois eu nunca gostei de perder os meus clientes, dane-se quem achar que estou errado, a minha parte eu faço, derrubo uns, mas dou vida a outros.”

O trecho reproduzido acima é parte da música “A minha parte eu faço”, do grupo Cirurgia Moral, do Distrito Federal (DF). Por letras como esta, o rap do Distrito Federal é classificado por artistas e pensadores da cultura hip hop como [gangsta rap](#). O estilo tem a batida mais

A equipe DF Zulu Breakers é uma das principais representantes do gangsta rap no Brasil.

pesada e as letras falam de crimes relacionados a drogas, brigas entre gangues e violência policial. Ele foi predominante na década de 1990 nos Estados Unidos, onde rappers como Tupac Shakur e The Notorius B.I.G. difundiram um gangsta mais radical do que o praticado no Brasil.

Em 1997, os dois rappers norte-americanos foram assassinados. A geração deles, além de cantar a realidade de um ponto de vista machista, era ligada a gangues envolvidas com o tráfico de



armas e de drogas, além de lavagem de dinheiro. O trecho de “A minha parte eu faço” também tem semelhança com a música “Da Game”, um dos sucessos de Snoop Doggy Dogg, rapper californiano gangsta. O refrão de “Da Game” diz: “Kill, kill, kill/ Murder, murder, murder” (Matar, matar, matar/ Assassinar, assassinar, assassinar). Depois da morte dos ídolos do gangsta rap, Dogg abrandou o discurso, temendo por sua vida. Hoje fala para os fãs pararem de usar armas.

No Distrito Federal, alguns grupos de rap da gravadora independente Discovery, criada em 1994, difundiram a forma agressiva de se expressar no hip hop. “Se ser gangsta é falar a verdade sem meias palavras, usando muito palavrão, então eu sou um gangsta”, afirma Rei, MC do grupo Cirurgia Moral. O ex-apresentador do programa *Cultura Hip Hop* da Rádio Cultura do Distrito Federal e DJ da equipe DF Zulu Breakers, TDZ, entretanto, afirma que o rap de Brasília é diferente do gangsta norte-americano: “Os xingamentos e as agressões às mulheres ditas vulgares (termo comum no rap dos norte-americanos) não estão nas letras nacionais. O gangsta daqui fala muito sobre o tráfico de drogas e os assassinatos de inimigos”.

A opção pelo gangsta no Distrito Federal deve-se também à ruptura da primeira formação do extinto grupo Câmbio Negro, que era composta pelo MC e compositor X e pelo DJ Jamaika. Os dois faziam parte da equipe DF Zulu Breakers, originada na cidade-satélite de Ceilândia. Com a separação da dupla, em 1991, X ficou com o nome do grupo e Jamaika com a “batida”. A DF Zulu Breakers teve mais de 50 componentes, mas, com o rompimento entre dois de seus principais integrantes, ela acabou se dividindo: uma parte se aliou às idéias de X e outra às de Jamaika, que hoje segue carreira-solo. “O pessoal do DF prefere a batida mais pesada, que está na música do DJ Jamaika e de seus seguidores”, afirma TDZ.

A violência do discurso do rap do Distrito Federal não está somente nas letras das músicas. Em 1998, o secretário de Segurança Pública de Brasília, Paulo Castelo Branco, chegou a proibir a realização dos bailes de rap no Distrito Federal. O motivo foi o assassinato de um rapaz durante uma festa. “A morte daquele cara durante o show não foi a única que aconteceu. Uma parte da malandragem do DF, em sua grande maioria jovens com no máximo 20 anos e já iniciados no

O gangsta
rap tem a
batida mais
pesada e as
letras falam
de crimes,
drogas, brigas
entre gangues
e violência
policia.

Para os jovens
da periferia
do Distrito
Federal, o rap
é uma opção
de lazer e um
canal de
expressão
da revolta por
se sentirem
excluídos.

mundo do crime, freqüenta os bailes. Conseqüentemente, o encontro de facções rivais gera brigas”, acredita TDZ. Muitos bailes de rap migraram para o entorno do Distrito Federal, região constituída por mais de 42 municípios localizados nos estados de Goiás e de Minas Gerais. O líder da DF Zulu Breakers, o b.boy e grafiteiro Sowto, afirma que o “pseudo gangsta rap de Brasília” está perdendo força, porque os bailes estão afastando as pessoas por sempre terminarem em briga. Segundo ele, por esse motivo as letras dos rappers brasilienses estão deixando de incitar à violência como fazem os adeptos do gangsta.

Mais do que apenas uma adesão estética e temática, o gangsta do Distrito Federal reflete certas condições sociais e históricas. Em 1997, uma pesquisa da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (Unesco) apontou que a violência aumentou mais de 700% no Distrito Federal no período de 16 anos. A pesquisa foi realizada com pessoas na faixa etária entre 14 e 20 anos, pouco depois do assassinato do índio Galdino dos Santos, que teve o corpo incendiado por um grupo de adolescentes. A análise dos dados da pesquisa sugere que há no Distrito Federal um *apartheid* social. Segundo o levantamento, a maioria dos jovens do Plano Piloto não se mistura com os das cidades-satélites. O Distrito Federal, encravado no estado de Goiás, foi incluído no mapa em 1960, quando Brasília foi construída, e planejado essencialmente para abrigar a sede político-administrativa do país. As limitadas e caras áreas residenciais de Brasília, basicamente destinadas a altos e médios funcionários do governo, comerciantes e profissionais liberais, não absorveram os cerca de 30 mil operários que foram trabalhar na construção da cidade, e muito menos o grande fluxo migratório posterior. Previstas desde o início justamente para servir de moradia para os trabalhadores menos qualificados, as cidades-satélites hoje abrigam uma popu-

lação composta por várias classes sociais. No entanto, o projeto não suportou a chegada de migrantes de todo Brasil, que foram desordenadamente criando novas cidades-satélites. Segundo o relatório *Gangues, galeras, chegados e rappers – juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília*, pesquisa mais recente encomendada pela Unesco e divulgada em agosto de 1999 (Lima e Araújo, 1999), cerca de 47 mil jovens residentes nessa área estão ou já estiveram em alguma gangue. Os dados informam que há dois tipos de gangue no Distrito Federal: a de pichadores e delinqüentes – que praticam pequenos roubos e consomem drogas – e a de traficantes e assaltantes. Segundo a pesquisa, a falta de perspectivas, o ambiente violento e o desejo de ser importante e de obter proteção empurram os jovens para as gangues. O levantamento aponta ainda que, para os jovens da periferia do Distrito Federal, o rap representa tanto uma opção de lazer como um canal de expressão da revolta por se sentirem excluídos.

A marginalização de parte da população do Distrito Federal se intensificou em 1993, por causa de uma medida administrativa tomada pelo governo da capital do país. Foi executado um programa de desfavelização de Brasília, que chegou a erradicar 61 favelas que cercavam a capital. Isso resultou em um cinturão de pobreza ao redor do Plano Piloto. Cidades-satélites como Ceilândia e Taguatinga, que estavam num processo de desenvolvimento urbano e social, foram inchadas por uma massa quase miserável. Mais de 100 mil famílias foram transferidas para assentamentos, que hoje correspondem às cidades-satélites de Santa Maria, Recanto das Emas e Samambaia. A realidade dessas cidades-satélites se encaixa no cenário geral de desorganização das sociedades pós-industriais metropolitanas. Nesse contexto, como observa a historiadora norte-americana Tricia Rose em seu

**“Fazer letras
mostrando
o que é a
marginalidade
e apresentando
saídas é uma
coisa boa.
Glorificar a
violência é
inadmissível.”**

(Gog)

artigo “Um estilo que ninguém segura”, publicado no livro *Abalando os anos 90*, “o hip hop dá voz às tensões e às contradições no cenário público urbano”. Ela afirma que “jovens nascidos na desorganização das sociedades pós-industriais metropolitanas identificam-se com o universo do break, do grafite e do rap, fazendo dessa produção cultural não só mais uma mercadoria comercializável, mas também uma forma de reivindicação de espaço sociocultural”.

Apesar do cenário de caos social e urbano, há hoje muitos grupos no Distrito Federal que não seguem a linha gangsta. Os principais líderes da oposição são os rappers X, do Câmbio Negro, e Gog. Em suas letras, eles falam da violência, da miséria, da discriminação e da marginalidade sem manifestar uma atitude condescendente com a criminalidade. “Fazer letras mostrando o que é a marginalidade e apresentando saídas é uma coisa boa. Glorificar a violência é inadmissível”, afirma Gog. X e Gog, segundo o DJ TDZ, fazem um som mais parecido com o de Nova York, uma influência marcante na música dos rappers de São Paulo. “O DJ Jamaica seguiu a linha de Los Angeles, que é a do gangsta, e o X e o Gog não queriam seguir esse som do Jamaica, não só pela questão do gosto musical, mas porque os dois fazem oposição à linha gangsta, dominante aqui”, comenta ele.

É sobretudo por meio do break e do grafite, entretanto, que a ideologia de paz da cultura hip hop está ganhando visibilidade no Distrito Federal. Isso ocorre no projeto Se Liga Galera, patrocinado pela iniciativa privada. O b.boy Sowto tem atuado nessa tarefa há dois anos, dando aulas de grafite. O objetivo do projeto é formar monitores nas comunidades das cidades-satélites, discutindo o significado de cidadania e ensinando atividades artísticas, com oficinas de ritmos, teatro, artesanato, break e grafite. O projeto já atendeu mais de 300 adolescentes da Ceilândia.



Filhos da fúria

Quatro horas da manhã de um domingo. Uma fila enorme de pessoas, a maioria delas mulheres, forma-se na avenida Cruzeiro do Sul, no bairro de Santana, zona norte de São Paulo. Elas querem entrar na Casa de Detenção de São Paulo, uma das unidades que formam o Complexo do Carandiru, o maior conjunto penitenciário do país. Todos estão sujeitos à revista feita pelos funcionários do presídio antes de atravessar o portão de entrada. As mulheres têm de abaixar as calças e agachar. A brutalidade de normas como estas, constantes no cotidiano de uma vida encarcerada, inspira os detentos a compor rap.

“O Carandiru é a veia do hip hop, porque aqui se faz música. É aqui que você vai me encontrar, junto da realidade”, afirma Mano Brown. Ele já foi a voz da Casa de Detenção, quando cantou “Diário de um detento”, no CD *Sobrevivendo no inferno*, música composta em parceria com Jocenir, um “tiozinho” que cumpria pena na Casa de Detenção:

“Cada detento uma mãe, uma crença/ Cada crime uma sentença/ Cada sentença um motivo, uma história de lágrima, sangue, vidas e glórias/ Abandono, miséria, ódio, sofrimento, desprezo, desilusão, ação do tempo/ Misture bem essa química, pronto: eis um novo detento”. Jocenir não ficou só nessa

Um visitante chamado Mano Brown

Certo dia, num meio de semana, um mano me convidou para ir até o campo de futebol do pavilhão Dois dizendo-me que o líder de um grupo de rap queria me ver. Me falou que o cara tinha curiosidade em conhecer meus versos, já famosos entre os detentos do Carandiru. O companheiro acrescentou que o cara que queria me ver era Mano Brown, líder do maior grupo de rap do país, o Racionais MC's. Não tive nenhuma reação de contentamento ou euforia, até aquele momento não tinha muita referência sobre o rap e o mundo que o envolve, o hip hop. Sou de uma geração anterior a essa realidade e cresci ouvindo rock e música brasileira, além disso, para mim a periferia era uma coisa distante: seus dramas, suas peculiaridades, sua miséria, sua violência, só percebi de verdade quando estava cumprindo pena, pois a grande maioria dos companheiros vem da periferia. Entretanto sabia da admiração e do respeito que os presos cultivavam pelo rap, em especial os mais jovens. Sempre ouvia falar do som dos Racionais MC's, e sabia da identificação daquela gente sofrida e condenada com Mano Brown. Eram da mesma realidade. Ainda são. Ele é uma espécie de referência para muitos jovens trancafiados em celas. Algum tempo depois fui entender o porquê. [...]

Coloquei em suas mãos dois cadernos, um de prosa, outro de versos. Imediatamente Brown começou a folhear tudo com muita atenção, parecia procurar algo que já sabia estar ali [...]. Depois de alguns minutos ele se dirigiu a mim e pediu permissão para destacar algumas folhas do caderno de

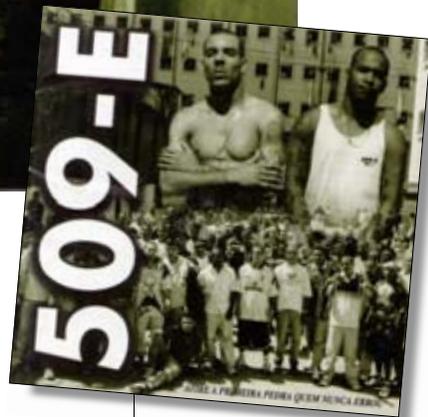
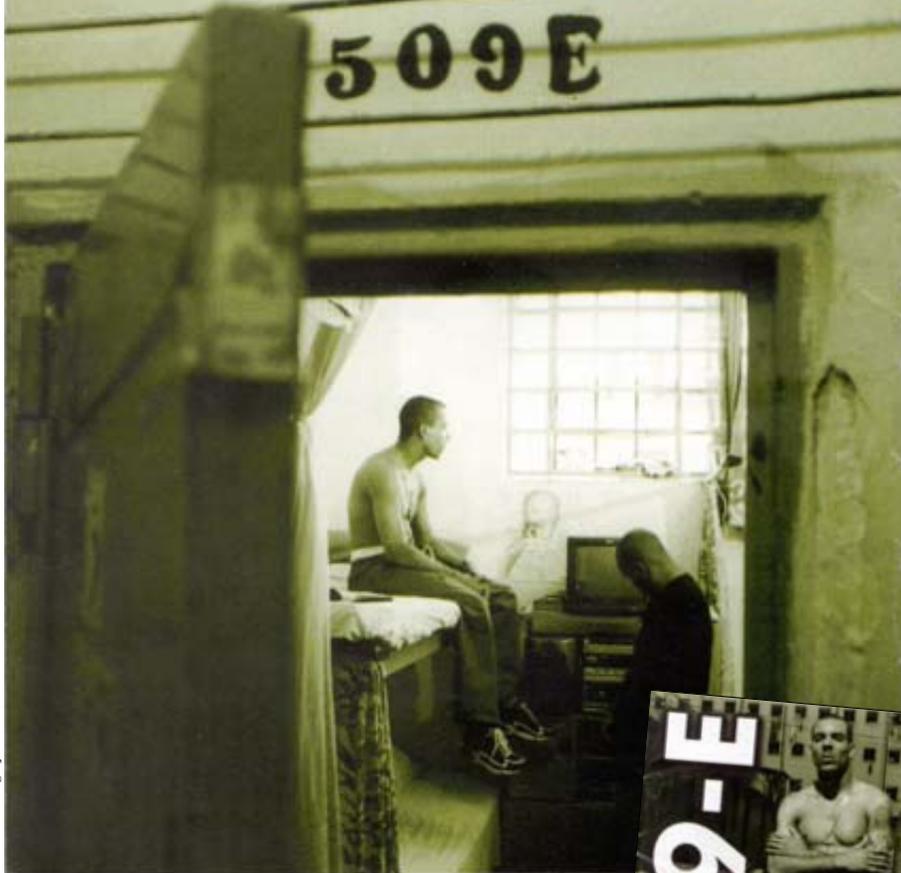
versos. Consenti. Não sabia que naquele momento escrevia o meu nome na história do rap nacional, e com um pseudônimo, dado sem querer por Brown, que escreveu meu nome de maneira errada; fiquei sendo Jocenir. Nos despedimos com a promessa de contato.

Depois de algum tempo fui transferido para a penitenciária de Avaré. O tempo correu. Um ano após o encontro com Mano Brown, recebi uma carta de Erick dizendo que meus versos tinham se transformado em música, um rap, e que era sucesso [...] tinham até gravado um videoclipe da música no Carandiru. Embora eu me sentisse feliz, estranhava o fato de ninguém dos Racionais MC's ter me procurado. [...]

Em setembro de 1998 fui surpreendido com a visita do procurador do grupo, que a pedido dos integrantes me localizara e queria saber como eu estava. No dia seguinte ao contato com o procurador, Mano Brown veio me visitar. Conversamos muito. Falamos sobre a música e sua repercussão, falamos sobre a cadeia, sobre versos, etc.

Quando ganhei liberdade em novembro de 1998, fui, acompanhado de minha esposa e filhos, assistir a um show dos Racionais MC's na quadra da Escola de Samba Rosas de Ouro. Vi e senti o delírio dos jovens que também assistiam ao show quando o grupo anunciou a música “Diário de um detento”. Em certo momento, Mano Brown pediu para que eu subisse no palco, fui apresentado ao público e homenageado, recebi muitos aplausos. Fiquei emocionado.

Diário de um detento: o livro, de Jocenir. (São Paulo, Labortexto, 2001, p. 99-102)



parceria com Brown e em 2001 publicou *Diário de um detento: o livro*.

Outro dos mais de 7.000 homens que estão presos no Carandiru é o rapper Afro X, que, em parceria com outro detento, MC Dexter, montou em 1999 o grupo Linha de Frente, atual 509-E. Antes de serem detidos, eles já cantavam rap. Dexter participava do grupo Tribunal Popular, apadrinhado pelos Racionais MC's. Afro X era rapper dos Suburbanos. Depois que se uniram na penitenciária, lançaram o primeiro CD da dupla, *Provérbios 13*, em 2000, pela gravadora Atração. O nome da dupla faz referência ao número do xadrez que dividem no Pavilhão 7. A idéia foi de outro companheiro de cela, Função. A produção do álbum foi feita por Mano Brown, Edy Rock – ambos dos Racionais MC's –, DJ Hum e MV Bill. Mesmo cumprindo pena por assalto a mão armada a um banco, Afro X e

A foto do encarte do CD *Atire a primeira pedra quem nunca errou*, do 509-E, mostra a cela onde vivem os dois membros do grupo, cujo número deu origem ao nome da dupla.

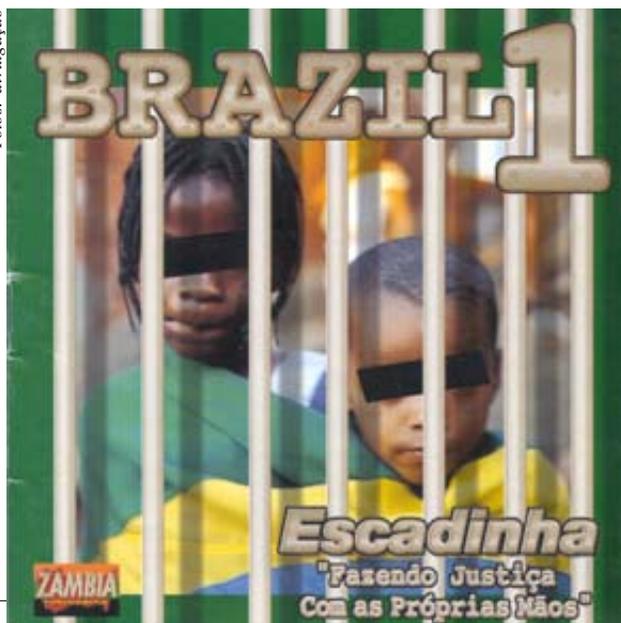
Dexter destacaram-se por ter um de seus discos muito elogiado pelos veteranos do rap, recebendo até o prêmio Hutus – criado pelo produtor do selo Zâmbia Fonográfica, Celso Athayde – de revelação do ano.

“A gente está junto dos caras certos. Além disso, a gente sempre fala da verdade, doa a quem doer”, justifica Dexter.

Afro X e Dexter têm o privilégio de dividir uma cela personalizada. É equipada com um aparelho de som com capacidade para três CDs e uma televisão de 14 polegadas. Eles também guardam livros de temas diversos, entre eles uma biografia do líder muçul-

mano Malcolm X, revistas de música, pôsteres de mulheres nuas, fotos da família e dos Racionais. Duas cortinas fazem a divisão dos ambientes da cela: separam o quarto da cozinha e esta do banheiro. Na cozinha há um armário e um fogareiro de uma boca. O banheiro tem um vaso sanitário e um chuveiro. A dupla pode, autorizada pelo juiz, sair da cadeia para fazer shows. Esse é um direito que também assiste a outros artistas do presídio, desde que acompanhados por um agente penitenciário desarmado e seus produtores. Nem sempre a regra do desarmamento se cumpre: no Festival Millenium Rap, em janeiro de 2001, no Parque Anhembi, em São Paulo, o 509-E chegou num camburão escoltado por policiais militares que portavam escopetas. Segundo fontes não-oficiais, essa conduta foi adotada devido à discussão

Fotos: divulgação

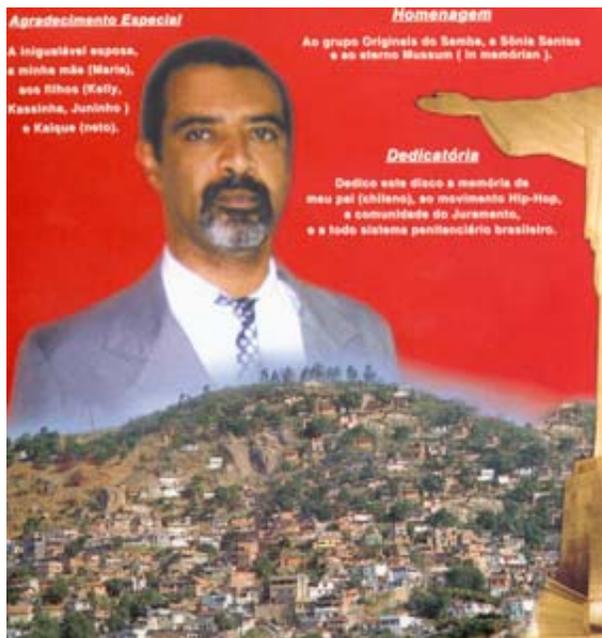


“Hoje estou livre (...)/
Quinze anos mofando/
Dentro de uma cela
(...)/ Estou de volta na
favela/ Volto sossega-
do/ Um simples José.”
Trecho da música “Um
simples José”, de
Escadinha, gravada
em seu CD *Brazil 1 –
Fazendo justiça com
as próprias mãos*,
lançado em 1999.

que Afro X e Dexter tiveram com o deputado estadual Conte Lopes durante o programa *Altas Horas*, exibido pela TV Globo.

Apesar do reconhecimento musical e da vantagem de uma moradia equipada, a dupla deixa claro, nas letras e na conversa, que as conseqüências de se viver no mundo do crime são ruins. “No Carandiru é assim: você reza um pai-nosso para entrar e uma ave-maria para escapar”, afirma Afro X. “Viver no Carandiru não é fácil. O ideal é que se conheça alguém, pois são 7.500 presos que seguem regras internas. Não existe esse negócio de arrumar treta à toa, quem morre aqui é porque deve. O cara pode vir pra cá e fazer como nós, mas também pode sair um perito no crime”, afirma Dexter. Antes de serem presos e de fazer sucesso com o rap, eles tentaram ser jogadores de futebol e sambistas, mas nada deu certo. “No dia-a-dia, a gente via os caras voltando com maleta de dinheiro e você não consegue ganhar nada nem estando empregado. Nessas horas é mais fácil fazer o mal do que o bem”, conta Afro X.

Para os autores do artigo “Os sons que vêm da rua”, do livro *Rap e educação, rap é educação*, Amailton Magno Grillu Azevedo e Salloma Salomão Jovina da Silva, “é nos anos 90 que, pela narrativa das letras de rap, os desajustados, favelados, ladrões, meninos de rua, detentos, ex-detentos, toda uma legião de deserdados da cidade mais rica ao sul do Equador, deixaram de aparecer apenas como vítima”. Segundo eles, tais per-



Escadinha, em foto do encarte de seu CD: “Não quero fazer samba para alegrar a rapaziada, quero viver pela verdade, quero ser convincente”.

“Chegou a
hora manos,
dedo no gatilho
[...]/ Custe o
que custar,
ninguém
vai me
parar. Que
Deus me
abençoe e me
ajude a voltar.”

(“Sem chances”,
509-E)

sonagens passaram a mostrar que “têm humanidade” nas letras e que podem ser protagonistas de suas histórias e memórias. Não foi à toa que um dos mais notórios presidiários do Brasil, famoso por suas fugas espetaculares, José Carlos dos Reis Encina, o ex-trafficante Escadinha, que atualmente cumpre pena em regime semi-aberto, aderiu ao rap. “O muro é a fronteira do mundo/ Tô livre em pensamentos e minha rima em ação”, diz a letra de “Barril de pólvora”, composta pelo ex-trafficante e cantada pelos rappers do 509-E, no disco de Escadinha, *Brazil 1 – Fazendo justiça com as próprias mãos*, lançado em 1999.

Condenado a 22 anos de prisão por assalto e tráfico de drogas, Escadinha começou a compor rap na cadeia no final de 1997. Mandou cartas para Mano Brown depois de ouvir a música “Diário de um detento”. “Eu não sou formado na cultura hip hop, sou formado na rua, sou apenas um iniciante. Outro dia eu ouvi o MV Bill dizer que ele prega o rap como se prega o evangelho, então eu me considero uma pequena ovelha que muito vai aprender com esse imenso rebanho. Talvez eu faça algum dia um disco com o Bezerra [da Silva], o Zeca [Pagodinho], o Almir Guineto. Só preto. Mas não quero fazer samba para alegrar a rapaziada, quero viver pela verdade, quero ser convincente”, diz Escadinha. Suas músicas foram interpretadas pelos Racionais MC’s, Marcelo D2, MV Bill, X, Xis, Dina Dee (do grupo feminino Visão de Rua), Consciência Humana, Guerrilha Urbana, A-Mem e Thaíde & DJ Hum. “Esses rappers me reacenderam a idéia de solidariedade e, acima de tudo, a de continuar lutando pela coletividade, mesmo que a igualdade social seja uma utopia”, conta ele. “Nesse CD eu quis mostrar que mesmo atrás das grades os presos podem ser úteis. Apesar dos erros, somos humanos e merecemos uma nova chance. Existem centenas de presos com capacidade de desenvolver muitas coisas importantes.” Nos 11 anos de pena que cumpriu no Presídio de Segu-



Fotos: arquivo das autoras

rança Máxima Bangu 1, Escadinha garante que aprendeu a ter paciência, fé e a se concentrar. “Temos acesso a todas as informações. Quem gosta de TV pode assistir. Pode-se ler jornais e livros, mas não posso negar que Jesus está por vir e o diabo já está aqui. Há dois mundos, o das pessoas livres e o meu. Os dois são selvagens, os dois são tiranos e cruéis. Quando eu sair do meu mundo vou me perder dentro do seu.” Quando terminar de cumprir sua sentença, Escadinha pretende se candidatar a deputado estadual. Ele quer lutar pelo Morro do Juramento, no Rio de Janeiro, de onde comandou por vários anos o narcotráfico. Hoje tem uma visão diferente: “As drogas são uma das piores coisas a que a humanidade teve acesso. Ela destrói, corrompe, mutila. O problema é que ela é tão desgraçada quanto a caça. São realidades que não há como frear, só se acabarmos com a corrupção, que é um mal muito maior que qualquer outro. É o veículo para todos os males”. Ele continua: “De certa forma o narcotráfico dá emprego, os envolvidos não são somente os profissionais da área, todos são dependentes de algum modo. Hoje eu não gostaria que o meu país crescesse dessa maneira”.

Embora o grupo 509-E e Escadinha tenham o aval da nata do hip hop brasileiro, eles não são os primeiros criminosos a se aventurar nas rimas do rap. O grupo Detentos do Rap foi pioneiro ao lançar um CD cumprindo pena na Casa de Detenção.



Os Detentos do Rap foram pioneiros ao lançarem um CD ainda cumprindo pena na Casa de Detenção de São Paulo.



O Projeto Realidade, parceria do setor de programas especiais da Febem com o grupo de rap Jigaboo, inicia internos com bom comportamento no mundo do rap.

Formado hoje por Ronaldo Silva (MC Roni), Eduardo Fonseca (Do Rap) e Daniel Sancy, o grupo já lançou dois discos pela gravadora Fieldzz: *Apologia ao crime*, em 1998, e *O pesadelo continua*, em 1999. Todos compõem e são MCs. O DJ é contratado para os dias de apresentação. “Éramos viciados em drogas. Hoje somos chapados no hip hop”, diz Sancy. A história do grupo começou quando um amigo de Roni que “canta rap na rua” pediu uma letra a ele. Roni chamou Do Rap para compor. Cantaram a música no pátio da penitenciária e Sancy disse que também compunha. Daí resolveram montar os Detentos do Rap. “Os Detentos foram uma referência, porque os caras fizeram sucesso rimando do xadrez. Então, se a gente der um gás, também vamos conseguir”, afirma Dexter. Os integrantes dos Detentos do Rap não gostam de falar dos delitos que os levaram à prisão e, até 1999, cumpriam pena no Pavilhão 4 da Casa de Detenção – hoje desativada –, que em tese seria exclusivo para o departamento de saúde, mas que, na realidade, abrigava presos que conseguiam certos privilégios, como celas mais confortáveis, algumas até individuais.

O presídio do Carandiru, no entanto, não é o único celeiro musical do mundo carcerário. Reeducandos da unidade da Febem do Tatuapé, zona leste de São Paulo, relatam a vivência no crime dentro e fora da instituição por meio do rap desde 1999. O Projeto Realidade é uma parceria do

setor de programas especiais da Febem com o grupo de rap Jigaboo. Cerca de 35 internos iniciaram esse trabalho, mas nem todos permanecem, por causa das fugas e rebeliões. As idades dos participantes, escolhidos pelo bom comportamento, variam de 12 a 21 anos. O projeto já rendeu a gravação da música “Realidade”, do CD *As aparências enganam*, do Jigaboo, lançado em setembro de 1999 pela gravadora Virgin. Nela, os meninos dividem-se em MCs, coro e percussão. Os internos que estão no Projeto Realidade também fazem shows com os rappers. Além disso, os garotos que já cumpriram pena podem continuar no trabalho, ao contrário de outras iniciativas que se encerram dentro da Febem.

Para o veterano Thaíde, é importante mostrar para os internos da Febem que hoje há outras maneiras de ganhar a vida. “Não é totalmente necessário ter de fazer um curso para ser profissional, sendo que muita gente não tem dinheiro para concluir. O cara que sai lá de dentro pode ser DJ, pode ser um assistente de som, pode ser um MC, pode fazer parte da comunidade e, acima de tudo, ser útil”, afirma. “Não estou dizendo que todos lá dentro vão ter um lugar no hip hop. O hip hop é que vai ter um lugar para aqueles que quiserem.”

**“Televisão
explora, lá
fora, ninguém
percebe/
Rebelião deu
ibope, virou
manchete
[...]/ Somos
presas
fáceis da
sociedade.”**

(“Realidade”, garota da Febem e Jigaboo)



O inimigo mora em casa

A PP: Apologia das Pretas Periféricas. Esse é o nome do grupo de rap formado pelas estudantes Luciene Silva de Oliveira, 20 anos, Tatiane Macedo da Silva, 19, e Débora Cristina Albino dos Santos Silva, 17. O grupo existe desde 1998 e, como tantos outros, ainda não gravou CD. Mas essa não é a única batalha das meninas. Elas têm que enfrentar o machismo em pelo menos duas frentes. Em casa, o problema é o pai de uma delas, o “inimigo do grupo”, que é contra a participação da filha no mundo artístico. Também no universo do hip hop as meninas defrontam-se com atitudes sexistas.

O APP luta pelas mesmas causas que a rapper norte-americana Lauryn Hill, a primeira mulher a fazer sucesso mundial com rap. Em 1996, com a regravação do hit de Roberta Flack, “Killing me softly”, do álbum campeão de vendas *The Score*, Lauryn marcou a entrada do hip hop à moda feminina no mercado fonográfico. Em seu último

No mundo
do hip hop, as
mulheres vêm
conquistando
espaços
antes só
ocupados
por homens.

álbum, *The Miseducation of Lauryn Hill*, gravado em 1998, ela fala de amor. Seus raps combatem o machismo notório do universo do hip hop, expresso em letras com ofensas às mulheres. No Brasil, o fenômeno do machismo se repete, o que pode ser constatado em músicas como “Mulheres vulgares”, dos Racionais MC’s, de 1992; “Garota sem vergonha-bitch”, do Doctor MCs, de 1992; e “Sexo frágil”, do Sistema Negro, de 1994.

Segundo o sociólogo José Carlos Gomes Silva, “o poder masculino no hip hop tem se expressado não apenas em termos quantitativos, mas fundamentalmente através do discurso sexista”. A historiadora e coordenadora executiva do Núcleo de Educação e Formação Política do Geledés, Maria Aparecida da Silva, afirma em seu artigo “Projeto Rappers”, publicado no livro *Rap e educação, rap é educação*, “que em defesa da supremacia masculina no rap os garotos inventam uma superproteção para as rappers”. De acordo com a autora, os rappers defendem a tese de que as garotas não deveriam andar sozinhas à noite, nem mesmo carregar pesadas caixas de disco e, com isso, tentam afastá-las do rap. É muito mais fácil para uma menina ser breaker do que rapper. Para dançar, muitas vestem-se com roupas de lycra, o que ressalta a forma física e, assim, são incentivadas pelos homens, independentemente de suas performances.

O combate ao machismo é um tema freqüente nas letras dos grupos femininos. Na música “Nossos dias”, do disco *Consciência black*, de 1989, a MC Sharylaine questiona o poder masculino. “Disseram então que eu não podia cantar, que eu não sabia fazer rima pra falar. Não ligue meu bem que isto é prosa e se tudo se renova, Sharylaine está a toda prova. A toda prova rap girl, rap girl”, diz a letra. Nela, a rapper expressa por meio da rima a desconsideração, por parte dos homens, à capacidade das [b.girls](#) de tornarem-se MCs. Em entrevista ao *Jornal da Tarde*, em setembro de 1993

Dina Dee: A Deus por me dar força pra superar todas as dificuldades, a minha mãe; sem ela eu não existiria, aos meus irmãos, aos dois homens da minha vida (Lucas e Alessandro), Milton e Priscila por me ajudar nas horas difíceis. Dona Mila e Bete valeu pela força aos meus aliados de hoje e sempre paz!



Lia: Em 1°. lugar a Deus, minha mãe Maria, meu marido Pablicio, minha irmã Roseli, meu cunhado Edson por terem feito essas correrias, certo?! Minha filha Evelyn e todos os manos e minas de proceder da quebrada Jd. Florence I e II, a minha tia Antônia e a todos aqueles que me deram aquela força para chegar até aqui.



(Fonseca, 1993), Sharylaine enfatizou o lado machista do movimento. “A mulher negra é discriminada duas vezes, por ser mulher e por ser negra”, disse. A MC Danny Dieis aproveitou a mesma base da música “Mulheres vulgares”, dos Racionais MC’s, para responder à crítica do grupo e compôs “Cara canalha”. A igualdade de direitos foi reafirmada pelas rappers do The Night Girls, em “Mulheres lutadoras”, de 1994. A resposta ao machismo também fica clara em “Codinome feminista”, música de Lady Rap para o disco *Consciência black II*, de 1993, que diz: “Não admito que as mulheres sejam depreciadas por um homem machista com a raça ameaçada. Mulheres sem-vergonha, vacas são os adjetivos que eles acham legal. Esses nomes que agridem e ofendem a sua moral. Quem precisa deles para sobreviver. Um homem desses não”.

Nos últimos anos tem crescido o número de grupos femininos, mas até agora nenhum deles se tornou famoso. O único que conseguiu algum destaque na imprensa foi o Visão de Rua, de Campinas, interior de São Paulo. Segundo Silva, “as mulheres ainda aparecem como backing vocal em grupos mistos, distantes da condição de solistas”. Ele afirma ainda que “como disc-jóqueis (DJs), uma posição-chave no rap, a participação feminina é



O grupo de rap feminino Visão de Rua é o único, até o momento, a conseguir algum destaque na imprensa.



As garotas do grupo APP (Apologia das Pretas Periféricas) já fizeram mais de 40 shows: para cantar suas músicas têm que lutar contra o machismo no hip hop.

menos expressiva ainda”. Uma exceção é a DJ Quetry, que tocou com Sharylaine. Hoje a rapper Sharylaine está afastada do universo hip hop. Lady Rap, MC Chris e MC Regina, cujos nomes também surgem como precursoras, dedicam-se mais a apoiar os novos grupos e a organizar eventos de hip hop. Elas continuam frequentando a Galeria 24 de Maio, no Centro de São Paulo, e a ONG Instituto Mulher Negra Geledés, sede do Projeto Rappers Geledés, onde é desenvolvido o programa Femini Rappers. Esse programa visa estimular as jovens negras à reflexão sobre gênero e raça e à produção de atitudes críticas em relação ao racismo e ao machismo. “Não há credibilidade quando um integrante de um movimento libertário como o rap faz parte da máquina opressora em vez de denunciá-la”, afirmou Chris em entrevista para o jornal *O Estado de S. Paulo*, em fevereiro de 1994 (Vallerio, 1994).

Nesse contexto dominado pelos homens, entretanto, as meninas do APP encontraram brechas no machismo e iniciaram sua trajetória apoiadas por grupos amigos, como Atitude Letal, Apocalipse Urbano, Hall, Fator Ético. Fizeram mais de 40

shows, grande parte deles em Cidade Tiradentes, bairro onde moram. As letras do APP abordam questões sociais, falam de amor e de Deus. As bases das músicas vêm de discos sampleados por amigos, já que entre as garotas não há uma DJ para compô-las. Eles fazem isso como forma de incentivar as rappers. As três garotas se encontram com frequência, mas para cada show vale o improviso, porque quase nunca ensaiam – ou melhor, somente a cada três meses conseguem se reunir com esse fim. O problema é a falta de um local para ensaiar. O único disponível fica no bairro de Guaianases, também na zona leste de São Paulo, porém a mais de uma hora e meia de ônibus da Cidade Tiradentes. É a casa de um amigo, integrante do grupo A Tribo do Bate, que, grava as fitas para as meninas divulgarem seus trabalhos nas rádios comunitárias.

Segundo Luciene, do APP, muitas mulheres não ingressam no mundo do rap com medo de não serem aceitas. “Muitas se consideram inferiores aos homens”, diz. Para as mulheres que se atrevem a entrar no universo hip hop, a relação com o público feminino também é conflituosa. “Rola um certo ciúme por parte das mulheres ao verem meninas da mesma faixa etária se tornarem o centro das atenções.” A falta de solidariedade feminina é uma queixa constante entre as garotas que se arriscam nesse mundo masculino. Andréa, integrante do grupo Damas do Rap, em entrevista ao jornal *Tribuna da Imprensa* em outubro de 1993, dá um depoimento semelhante ao de Luciene: “Assim como a maioria das garotas, começamos dançando *charm* em bailes, e decidimos ir à luta, cantar rap sem medo do preconceito. Isso causa desconforto para as outras” (Basthi, 1993). Luciene concorda com Andréa: “As mulheres, além de não se empenharem, dizem que grupo feminino não dá certo, que mulher só serve para ser backing vocal”.

Ela e as outras integrantes do grupo acreditam no sucesso do APP. “Fazemos tudo pensando

**“Não há
credibilidade
quando um
integrante
de um
movimento
libertário como
o rap faz
parte
da máquina
opressora em
vez de
denunciá-la.”**

(Chris)



Luciene, integrante do APP: “Rola um certo ciúme por parte das mulheres ao verem meninas da mesma faixa etária se tornarem o centro das atenções”.

no grupo. Se temos um dinheirinho é para comprar alguma coisa para o APP”, conta Tatiane. No entanto, é difícil juntar esse dinheiro. Tatiane trabalha há oito anos na casa da tia, mas não tem salário fixo, recebe de 25 a 30 reais por semana. Luciene está desempregada e Débora trabalha como arrematadeira em uma fábrica de cuecas na Cidade Tiradentes. Teria que finalizar mil cuecas por dia para ganhar sete reais no final do expediente, mas tira menos que um salário mínimo por mês, porque o máximo que se consegue fazer em um dia são 400 cuecas. “Algumas coisas são difíceis, mas dá para superar”, explica Luciene, referindo-se ao desemprego e aos problemas familiares que enfrenta. O que importa para Luciene, hoje, não é mais a vida que leva com sua “quase família”, mas sim os seus sonhos de no futuro ver o APP se tornar um grupo reconhecido e “ter um cantinho, nem que seja um pequeno apartamento na Cohab, na Cidade Tiradentes, mas que seja próprio para poder ter paz”.



A voz da favela

Num sobrado de concreto, sem nenhuma pintura interna nem revestimento acústico, localizado na favela Nossa Senhora de Fátima, em Belo Horizonte, está a rádio comunitária de maior audiência no país, a Favela FM (104,5 MHz). Segundo dados não oficiais (o Ibope inclui a rádio na categoria outras), a Favela FM é a segunda rádio mais ouvida na zona sul de Belo Horizonte e a quarta na região metropolitana da cidade. Os internautas também podem escutar os programas da rádio, que tem um *site* na rede mundial de computadores (www.radiofavelafm.com.br). No ar há 20 anos, e há apenas dois legalizada, a Favela FM tem uma história marcada por protesto, resistência e defesa da cidadania. As paredes são forradas por pôsteres e certificados, como os do Dia Mundial sem Drogas, da Organização das Nações Unidas (ONU), campanha na qual a Favela FM foi premiada duas vezes pelo trabalho de prevenção ao uso



A história da rádio Favela FM se confunde com a da divulgação do hip hop no Brasil. Na foto, a porta da sede da rádio.

de tóxicos que faz na comunidade. Um equipamento italiano de transmissão dá um toque de modernidade ao estúdio. A porta grafitada com o nome da rádio fica aberta o tempo todo – e a janela também. A vista de lá é orgulho de um de seus fundadores, o diretor da rádio, Misael Avelino dos Santos: dá para ver uma mata fechada, que sobrevive no meio da favela e tem o formato do mapa do Brasil. “Quem diz que os favelados não sabem cuidar da natureza é porque ainda não olhou por essa janela”, afirma ele.

A história da Favela FM confunde-se com a da divulgação do hip hop pelo país. Por muitos anos desprezado pelos meios comerciais de comunicação, o hip hop encontrou nas rádios comunitárias um microfone aberto. Devido à importância dessas rádios, a Favela FM, por exemplo, é até citada em uma das letras do grupo Racionais MC's. No início de seu funcionamento, em 1981, a programação somente ia ao ar à noite, com um transmissor ligado a uma bateria e um toca-discos a pilha. Santos conta que eles sofreram muito com a repressão da polícia porque, no início, a rádio não era legalizada. Eles começaram a conquistar a audiência quando transmitiam sua programação no horário do programa *A Voz do Brasil*, entre 7 e 8 horas da noite. “A voz do Brasil é o que a periferia tem pra dizer”, afirma Santos.



Com um discurso marcado pela crítica política e social, a Favela FM foi ganhando cada vez mais audiência. Santos garante que o ecletismo é que faz o sucesso da rádio. O programa *Uai Rap Soul* é um espaço reservado para o rap nacional. Qualquer grupo interessado pode enviar um CD ou uma fita de demonstração – suas músicas certamente serão tocadas. O paraibano Casseano Pedra fez diferente: em vez de mandar uma fita, foi lá conferir. Estava em Belo Horizonte para participar de um congresso da União Nacional dos Estudantes (UNE) e não perdeu a oportunidade de visitar a rádio. Chegou às 8 da noite, horário exato em que o programa de rap vai ao ar. Numa rua estreita da favela, escura àquela hora da noite, o grafite de uma parede alegrava o ambiente. Lá estava escrito: Rádio Favela FM.

Casseano estava deslumbrado e louco para cantar seu rap. O menino Robson, de 14 anos, filho de Nerimar Wanderley Teixeira, um dos fundadores da rádio, comandava o *Uai Rap Soul*. Robson trabalha na rádio desde os 6 anos de idade e hoje é apresentador e DJ. “Meu filho é cria do hip hop”, orgulha-se Teixeira. Com o olhar compenetrado e a feição séria, Robson escolhia o repertório e conversava com os ouvintes, sempre interessados em saber mais a respeito das atrações do programa.

Robson, apresentador do programa *Uai Rap Soul*, trabalha na rádio desde os 6 anos de idade.

Quando a vez de Casseano Pedra chegou, ele não perdeu tempo em deixar seu recado. “Eu vou tentar mandar um som daqui porque a minha vida está difícil”, disse Casseano. “Mas quero mostrar pra todo mundo que na Paraíba também tem hip hop de raiz”, completou, antes de cantar: “A vida tá muito difícil/ O mundo tá piorando/ [...] Mas a culpa é de todos nós/ que votamos nuns safados”.

Assim como Casseano, vários outros rappers encontram espaço para se expressar e divulgar sua música nas rádios comunitárias. Para o antropólogo Tella, o papel desempenhado pelas rádios comunitárias é de extrema importância, principalmente se for levado em conta o fato de que os grupos de rap montam seus próprios selos para a produção de discos e somente essas rádios estão abertas a reconhecer seu trabalho. Não se sabe ao certo quantas rádios comunitárias existem no Brasil. O Fórum Democracia na Comunicação estima que há cerca de 6.000 rádios comunitárias ou piratas no país, 2.000 delas somente na Grande São Paulo. A maioria dessas rádios, entretanto, sobrevive na clandestinidade, o que não as impede de prosseguir em seu trabalho de divulgar os debates em torno de sua comunidade. E, quando a comunidade é de mais de “50 mil ma-

Manos do rap lotam a Favela FM para divulgar sua música e participar dos debates.



nos”, o poder de comunicação dessas rádios é ainda maior. Antes do lançamento do CD *Sobrevivendo no inferno*, em 1997, grande parte da mídia oficial ainda não tinha se dado conta da dimensão do hip hop, principalmente do rap, na periferia das grandes cidades. Foi pega de surpresa pelo fenômeno Racionais.

A distância entre a mídia e os rappers, entretanto, não é resultado de uma atitude unilateral. Por vários anos, muitos veículos de comunicação discriminaram o hip hop por associá-lo à violência. Mesmo depois da metade dos anos 90, quando a imprensa passou a destacar a atuação de rappers como “sociólogos da periferia”, muitos hip hoppers preferiram continuar à margem da mídia por considerá-la aliada do sistema que eles tanto combatem. É o caso dos Racionais MC’s, que continuam a evitar a mídia e a buscar seus próprios caminhos. Mano Brown alimenta uma velha aversão à imprensa. Nas raras entrevistas concedidas, martela um discurso engessado. Em nenhum momento o líder dos Racionais MC’s dá abertura para ser questionado. E também é notícia por não querer dar entrevistas. Apesar de não divulgar, Mano Brown mantém um espaço para que os jovens do Capão Redondo, na zona sul da capital paulista, pratiquem os quatro elementos do hip hop e desenvolvam outras atividades de lazer, como jogar futebol. “Eu não preciso ficar falando para ninguém as coisas que faço para o povo do bairro onde moro. Os Racionais fazem muita coisa sim e não queremos ficar divulgando. O que precisa é fazer, não é falar. Os Racionais não são como um grupo de pagode que ganha muito dinheiro. Mas fazemos tudo o que podemos fazer. Só não vou ficar provando nada para ninguém porque não preciso”, diz Mano Brown.

Mas essa não é a postura de todos. O veterano Nelson Triunfo, por exemplo, participou de diversos programas de televisão e fez a abertura da novela *Partido alto*, transmitida pela Rede Globo

**“Microfone
aberto à
população/
programação
ativa e
variada/ tem
audiência
certa na
quebrada.”**

(“Revolução no ar”,
grupo Kamykazy)

**“A voz do
Brasil é
o que a
periferia tem
pra dizer.”**

(Misael dos Santos)

de Televisão nos anos 80. “A imprensa é benéfica para o movimento desde que ela mostre a verdadeira cara do hip hop”, diz ele. O rapper Marcelo Buraco, da Associação Cultural Negroatividades, concorda com Nelsão e por isso não quis participar do extinto programa *H*, da TV Bandeirantes, porque não aceitava a linha editorial do apresentador Luciano Huck. Sua conduta foi outra em relação ao documentário *O grito da periferia*, dirigido por Ricardo Lobo e transmitido pela TV Cultura de São Paulo, do qual aceitou participar. “Os rappers têm uma relação bastante ambígua com os veículos de comunicação e a indústria fonográfica. Sabem que necessitam deles tanto para divulgar os seus trabalhos como para conhecer o trabalho de outros manos”, afirma a socióloga Maria Eduarda Araújo Guimarães no livro *Rap e educação, rap é educação*.

O sociólogo José Carlos Gomes da Silva acredita que a inserção do hip hop, principalmente do rap, na mídia é uma conquista. “O movimento hip hop teve que disputar um espaço, uma abertura na mídia e conquistá-lo. Pessoas que estão fora do contexto hip hop passaram a legitimar o rap”, diz. Segundo ele, o prêmio que os Racionais ganharam da MTV com o videoclipe da música “Diário de um detento” é um reconhecimento da mídia. “Ninguém discute mais a qualidade do trabalho do Brown, se é música ou não”, diz. Silva faz questão de ressaltar que, apesar de o rap lidar com a tecnologia que está na mídia, ele dá sentido específico para essa tecnologia e a adapta ao seu contexto: “O rap usa os mesmos materiais com que a mídia trabalha para falar de outro assunto e não daquilo que a mídia está divulgando”. Já para Maria Eduarda Guimarães, a expansão do rap só foi possível devido à indústria cultural – pelos discos, vídeos e a moda dos rappers –, que potencializou e ampliou as vozes vindas da periferia, como profetiza na música “Home invasion” o rapper norte-americano

Ice-T, quando diz que os negros vão tomar os lares dos brancos pelo rap.

No Brasil, algumas rádios oficiais vêm abrindo espaço para o hip hop. Na capital paulista, por exemplo, quatro delas têm programas dedicados ao hip hop: a 105 FM, a Transcontinental, a Imprensa e a RCP 99,7. O programa de rap mais antigo, o *Rap Brasil*, surgiu no início dos anos 80, na Metropolitana FM. A black music também é tocada em casas noturnas freqüentadas pela classe média paulistana que dedicam noites ao rap e ao funk. “Apropriado pela indústria cultural, o rap também se apropria dela para garantir espaço para as denúncias e propiciar que outros grupos sociais, além dos próprios produtores, possam fazer parte desse mundo rapper, ainda que, em alguns casos, apenas como estilização ou moda”, diz Maria Eduarda. Segundo ela, “seguinto o caminho da globalização, nos moldes do que aconteceu com o reggae, que se universalizou não só como música, mas também como atitude de caráter político, o rap criou um estilo de ser e de se vestir que identifica seus adeptos em qualquer lugar do mundo” (Guimarães, 1999).

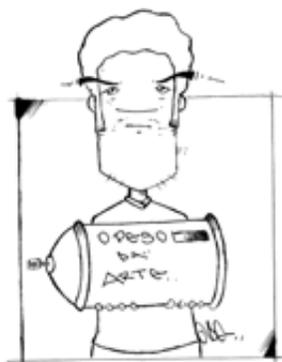
A televisão é uma das grandes responsáveis pela divulgação do estilo de se vestir criado pelo rap, no qual seus simpatizantes são imediatamente identificados pelos agasalhos, bermudas largas, tênis e camisetas com frases ou estampas de líderes e músicos negros, além, é claro, da **bombeta** (boné). No Brasil, a TV foi o último meio de comunicação a se render ao fenômeno rap. A TV Gazeta, de São Paulo, com o programa *Clipper*, é um dos poucos canais de televisão que abrem espaço para os manos. Alguns rappers também têm feito aparições-relâmpago em programas de maior audiência, como o *Planeta Xuxa*, da Rede Globo, em que grupos famosos como Sampa Crew já se apresentaram. A MTV, que tem a programação transmitida por antena UHF, produz o *Yo!*, apresentado por Thaíde. Na mídia impressa, o hip hop nacio-

O rap utiliza
a **tecnologia**
que está na
mídia, mas
lhe dá um
sentido
específico
e a adapta ao
seu contexto.

nal ganha espaço em revistas segmentadas como *Raça*, *Rap Brasil*, *Som na Caixa* e *Revista SB*, entre outras. No extinto jornal *Notícias Populares*, de São Paulo, DJ Hum assinava uma coluna. E na *Revista da Hora*, encartada no jornal *Agora São Paulo*, Thaíde faz uma colaboração semanal.

Os rappers também estão se aventurando pela internet. São centenas de páginas pessoais que divulgam a história do hip hop, grupos e letras de rap (veja lista na página 155). Uma de grande destaque é a da revista virtual *Hip Hop na Veia*, editada pelo rapper Tio Duda.

O hip hop também é tema de documentários. Um dos episódios da série *Life*, da BBC World, chamado *The posse*, foi filmado no Brasil. Em 2000, três outros documentários tiveram repercussão: *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebo-sas*, de Marcelo Luna e Paulo Caldas, *Vinte/dez*, de Francisco Cesar Filho e Tata Amaral, e *Universo paralelo*, de Maurício e Teresa Eça. Todos mostram o rap como meio de expressão da população que vive na periferia das grandes cidades. *O rap do pequeno príncipe contra as almas sebo-sas* ganhou o Prêmio GNT de Renovação de Linguagem no festival *É Tudo Verdade*, foi destaque no 4º Festival de Cinema do Recife e vencedor do Prêmio de Público no 2º Festival Internacional de Brasília. “O filme está servindo como uma janela para que as pessoas percebam as ruas e entendam a violência urbana”, afirma Luna. O cineasta Helvécio Ratton, diretor de *A dança dos bonecos*, *O menino maluquinho* e *Amor & cia.*, está rodando um filme com o título provisório *Uma rádio na favela*. Será uma ficção baseada na história da rádio Favela FM, que se passa em três tempos (20 anos atrás, 15 anos atrás e no presente). Ratton pretende retratar a trajetória do movimento negro no Brasil e a visão de entusiastas do rap, do break e do grafite.



A mão que aperta o spray

A mente que concentrava criatividade tinha também de controlar a vontade de arrumar brigas. Quando perdia o controle, Tinho, de 25 anos, entrava em pane. Ia em busca de “paradas fortes” (drogas) para descarregar a tensão. Foram momentos de muitas alucinações até conhecer, aos 15 anos, o grafite e, por meio dele, poder liberar parte de sua adrenalina. Sair para grafitar era uma “sensação divina”, segundo Tinho. “De repente, chega a polícia ou as pessoas param para olhar”, diz. Ele conta que, quando conheceu o movimento hip hop, na época em que andava pelas ruas entre as estações São Bento e Luz do metrô, ponto de encontro dos adeptos da cultura hip hop, sentiu-se um “geraldão”. Ainda era dependente de tóxicos quando passou a fazer parte de um movimento que diz rejeitar essas substâncias.

Tinho começou a usar drogas aos 12 anos. Consumiu maconha, cocaína, crack, ácido, ecstasy, solvente, cola, lança-perfume, calmantes e estimu-



O grafiteiro Tinho, que trocou a violência pelo spray, procura chamar a atenção da sociedade para problemas sociais com seu trabalho.

lantes. Tinha pouca idade, mas achava que sabia tudo. O que mais queria era fazer parte da “turma da pesada”, não só por amizade, mas para dizer “eu sou fodido, brigo mesmo”. Ele nunca se drogou sozinho. Com os amigos ia para as baladas, onde usava drogas. Tinho e seus companheiros tornaram-se punks e, como diversão, arrumavam treta com skinheads. Alguns amigos dessa fase morreram, outros foram presos, outros casaram e mudaram de vida. Tinho preferiu entrar para a torcida organizada do Palmeiras, a Mancha Verde, só para brigar. Frequentou a torcida por pouco tempo porque logo depois conheceu o grafite e nele encontrou uma forma de expressar suas angústias sem precisar brigar. Continuou usando drogas, vício que deixou há pouco mais de um ano, quando se tornou evangélico. “Foi Deus que me tirou desse caminho”, afirma. Hoje Tinho dedica muitas horas do seu dia ao grafite. O estilo que mais pratica é o **free style**. No geral, seus desenhos não são fáceis de entender. “Nos meus grafites, procuro passar mensagens relacionadas à infância, como alerta às coisas que eu fazia. Muitas vezes dormi nas ruas do Centro, nos guetos. Minha galera morava na Sé e à noite ia para a Cracolândia”,

conta ele, referindo-se à região do Centro de São Paulo que recebeu essa designação por concentrar o comércio e o consumo de crack na cidade. Os grafites de Tinho estão espalhados em muitos pontos da cidade de São Paulo.

Chamar a atenção da sociedade para problemas sociais, como Tinho faz, sempre foi um dos objetivos do grafite. Sua origem é imprecisa. Uma das versões mais aceitas é a de que o grafite teria surgido no final dos anos 60, nos Estados Unidos, como uma forma de protesto contra as condições precárias do gueto. Segundo o antropólogo João Lindolfo, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), que estuda o movimento hip hop, o grafite surgiu em Nova York quando garotos pobres que viviam em bairros suburbanos pintavam os seus nomes e faziam bonequinhos nos muros e prédios abandonados da metrópole. Desde então ele passou a ser praticado em outras cidades norte-americanas de médio e grande portes, como Chicago e São Francisco. Logo conquistou Londres, Paris, Viena, Sydney e São Paulo. No começo dos anos 70, segundo Lindolfo, turistas europeus começaram a levar para suas cidades a notícia de que em Nova York ocorria um fenômeno nas estações de metrô. Os viajantes viam ga-

Trabalho do grafiteiro Jeca.

Arquivo Jeca



rotos com uma lata de spray pintando os trens de uma forma nova, com diferentes formatos de letras e desenhos, fazendo do trajeto do metrô um divertido plano móvel. Esta arte entusiasmou os europeus, principalmente o italiano Cláudio Bruni, que percebeu no grafite uma forma de expressão cultural quando seu conterrâneo Lee Quinones lhe apresentou uma coleção de fotos com desenhos norte-americanos. Quinones acreditava estar diante de uma nova forma de arte urbana, que não deveria ser associada à marginalidade, e passou a levar os desenhos para exposições em galerias a partir de 1978, transformando o grafite numa das maiores exibições de arte pública.

Alguns grafiteiros também associam a origem da arte com o surgimento do **tag**. Segundo a educadora Elaine Nunes de Andrade, foi em meados da década de 1960 que os jovens dos guetos norte-americanos começaram a pichar as paredes com seus nomes. Depois da apropriação do tag pelas gangues dos guetos, ele passou a constituir um código para a demarcação de território. Um dos veteranos na arte foi o grafiteiro de pseudônimo Phase2, que, na Nova York do início dos anos 70, criou painéis coloridos com o objetivo de transmitir mensagens positivas, falando de paz e amor. Por esse motivo, muitos o consideram o inventor do grafite.

Com o passar dos anos, o grafite norte-americano ganhou novos estilos, delineando-se com letras quebradas e garrafais para chamar a atenção. Houve uma forte influência latina graças a artistas vindos de Porto Rico, Colômbia, Bolívia e Costa Rica. O artista plástico Jean Michel Basquiat, que nasceu em Nova York em 1960, filho de uma porto-riquenha e de um haitiano, levou a vitalidade dessa arte de rua para o fechado circuito das artes plásticas nova-iorquinas. Seu trabalho ganhou *status* de





“arte” pela primeira vez em 1981, quando suas telas grafitadas participaram da importante mostra Nova York/Nova Onda. Basquiat expressou o que sentia sobre ser negro e ser um artista na cidade mais cosmopolita do mundo, justamente na época em que seu estilo caribenho, intenso e sensual, ganhava reconhecimento pelos críticos e formadores de opinião da cidade.

No Brasil, mais precisamente em São Paulo, o primeiro nome de destaque no grafite foi o do artista plástico Alex Vallauri. Ele divulgou a arte do [spraycanart](#). Antes existia apenas o grafite [stencilart](#). Vallauri era de classe média e tinha acesso ao spray. O spray é a tinta própria para o grafite, mas tem custo elevado para o poder aquisitivo da maioria dos artistas de rua. Um grafite pode ser feito com apenas duas latas, mas em uma tela colorida chega-se a usar mais de dez latas. Ou seja, mais de 100 reais por desenho.

Uma bota preta de bico fino, própria para pernas bem torneadas de uma mulher sensual, apareceu pelos muros da cidade de São Paulo, no final da década de 1970. Com esses detalhes começava a nascer a personagem que viria marcar a

Grafites do Beco Escola da Rua, na Vila Madalena. Acima, [piece](#) da Flesh Beck Crew. Na página anterior, um dos portais de Ciro.



Exemplo de **produção**, grafite feita por vários artistas.

história do grafite nacional: a Rainha do Frango Assado. Foi com esse desenho que Alex Vallauri firmou seu repertório de ícones pop e kitsch. Nascido na Eritréia, ex-Etiópia, em 1949, Vallauri, filho de pais judeus italianos, viveu na cidade de Asmara até os 15 anos. Com a família, mudou-se primeiro para Buenos Aires, onde o pai teve um antiquário e ele os primeiros contatos com modelos nus na Escola de Belas-Artes. Mas foi nas ruas do cais do porto de Santos, no estado de São Paulo, onde a prostituição proliferava, que o artista encontrou inspiração para a personagem que virou sua marca registrada. Vallauri, por sua expressão e importância, coabitou o universo de outros artistas como Basquiat. Em janeiro de 1999, ele ganhou uma exposição no Museu da Imagem e do Som de São Paulo (MIS), e em 2001 uma nova exposição com 28 recortes originais de Vallauri foi montada em São Paulo, no Espaço de Artes Unicid. É possível encontrar registros de imagens de Vallauri lado a lado com os grafites de Basquiat em Nova York, onde os dois artistas viveram. Embora os grafites de Vallauri, na década de 1970,

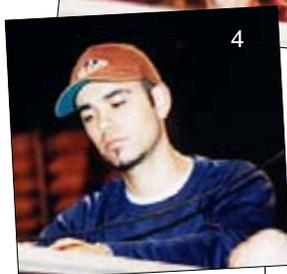
não fossem de contestação, eram imagens divertidas e irreverentes que incomodavam o Brasil da ditadura. Por isso, ele teve várias passagens pela polícia, fato que nunca o incomodou.

“Correr risco é próprio de quem opta por realizar ‘arte para todos’”, explicou o crítico Paulo Klein, curador da mostra no MIS, em entrevista ao *Jornal do Brasil* em janeiro de 1999. Hoje os trabalhos de Vallauri praticamente desapareceram dos muros paulista-

nos. “As figuras vão, mas o personagem fica porque Vallauri criou gerações de artistas seguidores, que inclusive colaboraram na criação da Casa da Rainha do Frango Assado, montada na 18ª Bienal, quando o artista já estava bem debilitado pela Aids, doença que o levou à morte em 1987”, afirma Klein.

O estilo *spraycanart*, divulgado no Brasil por Vallauri, só veio a ser reconhecido oficialmente e a ganhar espaço na gestão da prefeita Luíza Erundina, entre 1989 e 1992. Segundo Tinho, integrante da *old school*, muitos eventos públicos da cidade passaram a incluir apresentações de grafiteiros. Entre eles estavam os de maior destaque: Gêmeos, Vitché, Zelão, Binho, Speto e Ciro. Além disso, “a prefeitura pagava pelo trabalho e fornecia o *spray*”, lembra Tinho. Encontros promovidos pela prefeitura premiavam artistas e, por isso, grandes painéis decoraram importantes avenidas como a Paulista, a Amaral Gurgel e o túnel Nove de Julho.

A expansão do grafite durante a gestão de Erundina foi fundamental para a consolidação dessa arte na cidade. A grande adesão aos trabalhos iniciais formou uma nova geração de talentos, como



1 e 2: Gustavo e Otávio (os Gêmeos); 3: Speto; 4: Vitché. Eles são alguns dos principais grafiteiros de São Paulo.



Arquivo Jeca

Trabalho da crew Lado B, um dos novos talentos surgidos com a expansão do grafite na gestão de Luíza Erundina na prefeitura de São Paulo. Na página ao lado, acima, detalhe de um trabalho dos Gêmeos.

Cobal, Jeca e as [crews](#) Etnias e Lado B, entre outros, todos eles representantes ativos da new school. Dessa forma, o grafite brasileiro acabou sendo conhecido e muitos artistas de outros países vieram para cá. O intercâmbio de informações influenciou grafiteiros estrangeiros, que se espantaram ao ver desenhos feitos com tinta látex dando o mesmo efeito que os desenhados com spray. “Foi uma perfeita revolução da arte feita por nós, brasileiros”, explica Tinho. Mas a troca de conhecimento não parou por aí. Se o Brasil recebeu grafiteiros de vários lugares do mundo e, com eles, seus estilos e características, também modificou a arte em outros países, como na Argentina, onde a prática do grafite começou em Buenos Aires com artistas brasileiros em viagem àquele país.

Apesar de uma lei municipal aprovada em 1995, na gestão do prefeito Paulo Maluf, que proibia a comercialização de spray na cidade de São Paulo para menores de idade e exigia o cadastro de compradores, o grafite não deixou de ocupar os muros da metrópole. Muito menos a pichação. Em 1996, a prefeitura anunciou que puniria os proprietários de imóveis pichados. Nem a lei nem tais

Arquivo Jeca



punições vingaram. Pichar, ato muitas vezes confundido com grafitar, é um crime previsto na Lei Ambiental, com penas de multa e de detenção de três meses a um ano. O grafite, se for feito em local liberado pelo proprietário do imóvel, não é considerado crime e, em algumas cidades, como Barueri, na Grande São Paulo, é utilizado para limpar a sujeira visual das ruas. Lá acontece o Projeto Tá Limpo, que contrata ex-pichadores para grafitar prédios públicos em troca de ingressos para shows de rap e da participação em oficinas dedicadas à arte.



Já em São Paulo as pichações espalhadas pelas ruas da capital chegaram a uma quantidade tão expressiva que, em 1999, o Ministério Público criou um Comitê Anti-Pichação. O comitê tem o projeto de desenvolver oficinas culturais gratuitas, com cursos de história da arte e de pintura. O programa segue os moldes do desenvolvido em Barueri, onde os locais que foram grafitados não sofreram mais pichação. É uma espécie de código de ética entre os pichadores, que respeitam a arte desenvolvida pelos grafiteiros. Com a expectativa de que esse código seja cumprido, a atual prefeita de São Paulo, Marta Suplicy, pretende embelezar a cidade com grafites. Um dos colaboradores nessa ação será o ex-pichador e artista plástico Oswaldo de Campos Júnior, o Junecca. Ele propôs à prefeita um projeto que dará noções de cidadania e arte à população carente, usando como ferramenta principal o grafite.

O grafiteiro Jeca ensina sua arte a alunos do Projeto Parceiros do Futuro, da Secretaria da Educação do Estado de São Paulo. Nesta página, imagem do trabalho finalizado, na Vila Industrial.





Acima, grafite de Afro e Nigaz. Na outra página, obra de Binho.

Todas essas iniciativas, entretanto, parecem não diminuir a distância que há entre o grafite e as mulheres. Essa arte é essencialmente masculina. O número de mulheres que fazem grafite no país é ainda pequeno, para não dizer inexpressivo. Na verdade, muitos consideram o próprio movimento hip hop machista, e o mesmo vale para o grafite. Porém, na opinião de Tinho, “tanto para os precursores dessa arte como para os novos artistas, a exclusão ou as diferenças não são feitas pelos grafiteiros, na maioria homens, mas pelas próprias mulheres”. Para ele, são poucas as garotas que têm coragem de se iniciar nesse meio. “Em geral, elas já querem começar por cima, sem errar. Querem ser melhores do que os homens”, acredita Tinho. Ele diz que conhece muitas garotas que praticam a arte de rua, várias delas namoradas de grafiteiros. “Talvez isso aconteça porque a mulher, namorando um artista, passa a ter mais coragem de entrar para esse meio. A mina mais famosa no grafite é a Nina e, coincidência ou não, ela é namorada do Otávio dos Gêmeos.”

Nem o desenvolvimento nem o tempo mudaram o comportamento dos grafiteiros. Para a nova geração, a adrenalina continua a mesma. “Perdi



o sono. Eram quase duas da manhã. Estava na nóia de grafitar a caçamba do caminhão que tinha visto em um terreno com o portão mal fechado, perto de casa, noites atrás. Abri a janela. O frio congelava os ossos. Tive que fazer a adrenalina dormir com o grafiteiro”, conta Jeca, um garoto de 18 anos que integra o grupo dos novos artistas brasileiros, a new school. Para um grafiteiro, é muito difícil ficar quieto. A regra geral é: o artista divide a energia entre grafitar muros em locais diferentes, dar saltos ousados nas pistas de skate e dançar o bate-cabeça.

Jeca não fuma, não bebe, não usa drogas e está tentando se tornar vegetariano, o que, na sua opinião, é o mais difícil. As mensagens que passa hoje, em seus mais de 90 grafites espalhados por São Paulo, são todas de cunho social. Ele também faz grafites comerciais na porta de oficinas mecânicas e cabeleireiros. Segundo o jornalista Arthur Hunold Lara, em sua tese *Grafite – Arte urbana em movimento*, “o grafite significava uma alternativa para os jovens deixarem as páginas poli-



Nina é uma das representantes do grafite feminino.



Fotos: arquivo Jeca



ciais dos jornais e configurava-se como um meio de expressão artística e cultural com grandes possibilidades. [...] Olhando a quantidade de portas de oficinas e lojas desenhadas pelos grafiteiros na periferia, pode-se ter uma clara noção da força do movimento e de sua penetração nesses bairros”. Trata-se de uma forma de profissionalizar a arte de rua, ou melhor, de “comercializá-la”, como explica Jeca. Trabalhos à parte, a adrenalina está em cada muro grafitado entre os becos da cidade.

Dois exemplos de grafites comerciais, de autoria de Jeca.



Eles só querem ser felizes

São 18h30min do último sábado do mês de maio de 1999. A dona-de-casa Simone Duarte, de 28 anos, está muito ansiosa. Ela acaba de voltar da Escola Estadual Padre Anacleto, no município de Santana do Parnaíba, na Grande São Paulo, onde assistiu às três filhas disputarem um **racha**. Durante a disputa, a mais nova, Tatiane, de 7 anos, não se intimida diante de mais de 50 estudantes. Não faz nem um mês que a menina teve contato pela primeira vez com o break e já se contorce toda ao ritmo das palmas que marcam o tempo da música. Cada vez que entra na roda formada no meio do pátio escolar para mostrar seus passos a platéia vibra. Enquanto as pessoas batem palmas, Tatiane circula a roda, saltitando, para depois dançar break diante da equipe adversária. Do toca-fitas portátil sai o som que faz a galera delirar. No pátio da escola, pais, alunos e curiosos se confundem. Todos estão interessados em participar daquele even-



Tatiane (de bermuda) acompanha a aula de break.

to que reúne tantas pessoas e arranca muitos gritos. No comando da diversão estão alguns b.boys da equipe Jabaquara Breakers, responsável por difundir o hip hop naquele município pobre da Grande São Paulo.

As filhas de Simone chamam a atenção porque são as mais novas do lugar. E, talvez, as mais dispostas. Das 12 às 18 horas não pararam de dançar um minuto. Tatiane e suas irmãs Taís, de 10 anos, e Bianca, de 8, assistem à aula de break dada pelo presidente dos Jabaquara Breakers, o b.boy Moisés, e durante o intervalo ainda têm fôlego para ensaiar. Os olhos azuis das três garotinhas brilham diante de cada novo passo que aprendem. Simone não pode deixar de admirar. “No começo não gostei muito dessa história de hip hop, mas é porque eu não conhecia. Agora vejo como isso é importante para elas”, acrescenta Simone, chacoalhando ao som do rap. Ela é uma verdadeira entusiasta do hip hop: cedeu sua casa para a realização da primeira reunião dos Colinas Breakers, equipe que acaba de ser fundada pelos estudantes, com o apoio dos Jabaquara Breakers, e leva o nome do bairro onde a escola se localiza. Simone acolhe os jovens como que para uma festa: prepara dois bolos de cenoura, batata temperada, torta de frango e refrigerante. Depois que o racha ter-

mina, quase todos os integrantes dos Colinas Breakers – 22 meninas e 28 garotos – vão para a casa de Simone organizar a equipe. Naquela noite, uma garagem comprida e estreita de uma modesta casa de dois cômodos é o local mais requisitado de Santana do Parnaíba. Não param de chegar pessoas de todos os cantos da cidade. Há gente de várias idades.

A presença de uma equipe de reportagem da TV Globo, que havia estado em Santana do Parnaíba uma semana antes para relatar o trabalho dos Jabaquara Breakers, suscitou nos adeptos do hip hop esperanças de serem reconhecidos e, é claro, famosos. Depois que o programa *Globo Repórter* sobre o hip hop foi transmitido, os Colinas Breakers passaram a ser vistos com respeito e confiança pela população da cidade. “Nunca fui tão conhecida”, festeja Simone.

O b.boy Moisés, líder dos Jabaquara Breakers, é tratado como um rei. Enquanto os integrantes dos Colinas estão sentados no chão, Moisés fica numa cadeira, em posição de destaque. Ele dá dicas de como organizar a equipe e alerta os jovens quanto ao comportamento que devem ter. “Vocês vão ficar famosos e vai ter um monte de menininha querendo dar em cima. Daí é que vocês não vão poder se achar os gostosões. É nessas horas que vocês têm de tomar mais cuidado e dar o exem-

O b.boy Moisés, líder dos Jabaquara Breakers, ensina os passos do break a uma aluna.



“Todo país que
tiver hip hop
será bem
melhor tanto
para a
periferia
quanto para
as outras
camadas
sociais.”

(Moisés)

plo para os outros”, alerta Moisés. “O comportamento de vocês vai ter de ser o mais exemplar possível. Um b.boy nunca deve beber na frente dos outros e, cigarro, nem pensar.” No final de sua apresentação, Moisés abre o debate. Os integrantes dos Colinas Breakers podem tirar suas dúvidas, a maioria delas referentes a como planejar a organização da equipe. “Vocês são a continuação da nova geração do hip hop. É impossível fazer o que vocês fazem se estiverem drogados ou bêbados. Lembrem-se sempre disso”, finaliza Moisés. Depois ele e os outros presentes dançam break até as 23 horas, horário de saída da última perua de lotação que leva Moisés e a b.girl Vanessa de volta a São Paulo.

Moisés e os demais integrantes dos Jabaquara Breakers são b.boys “autênticos”, segundo a definição da educadora Elaine Nunes de Andrade. Ela afirma que “todos os jovens do movimento hip hop são b.boys desde que se comportem de determinada maneira. Se um jovem não conhecer a história do hip hop, não participar de um grupo organizado e se não fizer um rap inteligente, pode até ser um rapper para a sociedade abrangente, mas para a juventude hip hop jamais poderá ser considerado um verdadeiro b.boy” (Andrade, 1996).

Moisés é um modelo para os outros b.boys: não fuma, não bebe, terminou o ensino médio e cumpre seus compromissos. O conceito de b.boy defendido por Elaine é seguido à risca por ele. Se os integrantes dos Jabaquaras Breakers são heróis e modelos de comportamento para seus jovens seguidores, em outros ambientes o fato de esses grupos organizados de b.boys serem constituídos em sua maioria por jovens negros, que se vestem de uma maneira própria e usam uma linguagem cifrada, pode causar reações de desconfiança e medo. No mesmo dia em que eram recebidos com toda a deferência por Simone e os alunos da Escola Estadual Padre Anacleto, eles haviam passado por uma situação muito comum quando um grupo



de b.boys anda pelas ruas. Trajados com calças de moletom muito folgadas no corpo, tênis de couro amarrado de forma que o cadarço fique bem visível, camisetas largas e bombeta, os b.boys chamam a atenção. Falam um vocabulário que só eles entendem e andam como se tivessem molas no corpo. É uma mistura de saltitar, mas sem molejo, com movimentos robotizados, duros e bem marcados. Na estação Barra Funda do metrô, de onde partiriam para a Lapa, e dali para Santana do Parnaíba, os passageiros do trem e do metrô olhavam meio desconfiados para os b.boys, como se eles representassem uma ameaça a sua segurança. Os b.boys têm um comportamento diferente do daquelas pessoas que circulam pelas estações. Andam em grupo, vestidos de maneira semelhante, e movimentam os braços enquanto falam, apontando as mãos para a frente, como fazem os cantores de rap durante os shows. Somente quando tomam um lotação na estação de trem de Santana do Parnaíba os integrantes dos Jabaquara Breakers não causam tanta estranheza. O motorista da perua já conhece os garotos, que fazem aquele mesmo trajeto há quatro sábados seguidos.

A organização da equipe dos Colinas Breakers foi precedida por uma série de palestras dadas pela equipe mais experiente dos Jabaquara, na ten-

Vanessa, dos Jabaquara Breakers: b.girl autêntica e uma das madrinhas dos b.boys dos Colinas Breakers.

“Dance em
qualquer lugar/
mostre a
verdade sua/
mas nunca
se esqueça
que o break/
é uma
dança de
rua.”

(Nelson Triunfo)

tativa de esclarecer dúvidas sobre sexo e apaziguar a violência na escola. Utilizando um linguajar próprio e de fácil compreensão para os estudantes, as b.girls Alessandra, Elaine e Vanessa falam sobre a violência policial e a escolar, a expansão das drogas, as crianças que vivem nas ruas e sobre temas referentes à sexualidade. Muitas vezes, equipes como a dos Jabaquara Breakers conseguem tocar em questões e atuar em áreas de difícil acesso aos educadores convencionais. Alessandra viveu uma experiência desse tipo. Numa conversa sobre relacionamento entre pais e filhos, uma menina de 7 anos começou a chorar e saiu da sala. Alessandra foi conversar com a garota, que, sem conseguir desabafar, mostrou marcas no corpo. As professoras já haviam notado que ela tinha um comportamento diferente do dos outros alunos da escola, mas não conseguiam identificar a causa do problema. Sempre muito quieta e vestida com calça e blusa de mangas compridas, para que os hematomas não aparecessem, a menina não tinha companhia. Em uma festa que os Jabaquara Breakers promoveram na escola para apresentar seu trabalho e ter a aprovação dos pais, Alessandra conversou com a mãe da menina e descobriu que seu padrasto batia nas duas depois de beber. “A mãe dela não parava de agradecer o nosso trabalho porque, depois que conversamos com a menina, ela começou a ter um comportamento diferente”, afirma Alessandra.

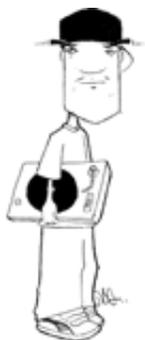
Depois que os Jabaquara Breakers começaram a fazer seu trabalho, a escola não foi mais a mesma, garante a diretora Ivani Maria Braga. Segundo ela, a evasão escolar e a violência diminuíram. Isso porque, para assistir às palestras dos Jabaquara Breakers, os alunos têm de frequentar as aulas e não podem levar advertências disciplinares. “O que eles trouxeram para cá não é a solução para todos os problemas da periferia, mas uma forma de amenizar essa situação”, afirma a diretora. O trabalho dos Jabaquara Breakers faz par-

te de um projeto de cidadania que a escola implantou. Aos sábados, as portas do prédio são abertas para a comunidade, que tem acesso a uma quadra e muito espaço para se divertir. Ivani conta que, antes da atuação da equipe de breakers, a escola estava sendo depredada e muitas brigas aconteciam nesses sábados. A população da cidade pediu até para que a escola fosse cercada por grades. “Tivemos de cercá-la porque foi uma imposição da prefeitura, mas acredito que a violência piorou depois que tomamos essa atitude.”

“Com o hip hop, os manos acham pistas para seguir, capacidade de se informar e desenvolvem tudo em forma de arte”, afirma o antropólogo João Lindolfo. As paredes da escola em Santana do Parnaíba atestam essa afirmação. Um mês depois que os Jabaquara Breakers começaram a desenvolver seu trabalho na região, o que se via estampado em cada muro da escola eram grafites coloridos em vez de pichações. “Aprendemos que não vale a pena pichar porque fica feio, além de que alguém pode se enfezar e atirar na gente”, conclui Paulo Afonso Cotas Barnabé, de 10 anos, aluno da 5ª série.

“As oficinas
de hip hop
apontam
alternativas
para o futuro
de nossos
jovens.”

(Ivani Maria Braga)



Os quilombolas urbanos

Uma roda de pessoas se forma em torno da Igreja Nossa Senhora dos Remédios, no Centro de São Paulo, próxima à estação Santa Cecília do metrô. Quando o relógio marca zero hora do dia 13 de maio de 1999, mais de 250 pessoas, a maioria negra, estão de mãos dadas, formando um círculo, como se estivessem abraçando a igreja. Todas cantam em dialeto africano iorubá. Esse é o último dos atos da Marcha pela Democracia Racial, realizada pela terceira vez na capital paulista. Entre os participantes estão membros de entidades negras e da sociedade civil. Rappers dos grupos DMN e Armagedon e integrantes do Núcleo Face Ativa de Diadema e da posse Aliança Negra representam o movimento hip hop. “Os participantes do movimento hip hop dão uma grande contribuição para a juventude”, diz o padre Sérgio Bradanini, da capela Santo Antônio, pertencente à catedral da Sé. “Não é só o discurso deles que chama a atenção, mas a for-

ma como é feito esse discurso, através da música, que atinge a todos com mais facilidade”, completa. Assim como o padre, os demais organizadores da marcha consideram o movimento hip hop a mais jovem expressão da luta negra pelos direitos civis.

As pessoas reunidas naquela noite querem chamar a atenção da sociedade para a condição dos negros, que, em sua maioria, são vítimas de preconceitos. A data é simbólica: segundo Conceição Santos, da Pastoral Negra do Brasil, o ato foi feito em sua maior parte durante a noite do dia 12 de maio e não no dia 13 – data da assinatura da Lei Áurea, em 1888 – porque, para o movimento negro, não há o que comemorar neste dia. “A abolição formal da escravatura não efetivou a verdadeira libertação e constituiu-se em um passe livre para a marginalidade”, diz. As marcas da escravidão ainda permanecem na exclusão social e no preconceito: “Onde se encontram os benefícios da libertação?”, indigna-se Conceição. “Condições de igualdade social e plena democracia racial não existem”, afirma ela. Esse discurso confunde-se com os ideais do movimento hip hop. “Trazemos uma leitura moderna da luta da juventude negra contra o desemprego e os 500 anos de exclusão do negro no Brasil”, diz Wilson Roberto Levi, membro do Núcleo Hip Hop de Diadema.

A luta à qual Levi se refere foi simbolizada naquela noite por uma caminhada histórica pelo Centro da cidade de São Paulo, passando pelos locais onde havia a maior concentração de negros no século XVIII, como a região da catedral da Sé. O início da manifestação ocorre nas escadarias da Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte, local usado no passado como ponto de espera dos negros que seriam mortos no chamado



Participantes da Igreja Nossa Senhora da Boa Morte depois da Marcha pela Democracia Racial.

pelourinho da liberdade, atual Igreja das Almas ou dos Enforcados. Algumas mulheres, vestidas de baianas, lavam as escadarias em alusão às negras daquela época, que trabalhavam na construção da igreja em troca da libertação de seus filhos, irmãos e amigos.

Depois da lavagem das escadarias da Igreja da Nossa Senhora da Boa Morte, o grupo de teatro Negro Sim apresenta em frente à igreja a peça *Castro Alves – um grito de liberdade*. “É simples. Grite e lute por uma causa nobre. Aqui mesmo, neste país, um homem lutou pelo seu povo. Seu nome: Zumbi. E outro lutou pelo ideal de cidadão: Nelson Mandela”, diz um dos atores. Embalados por essas palavras, os manifestantes se reúnem dentro da igreja para a realização de um ato ecumênico. “O que vimos aqui foi um ápice religioso. Tudo isso para mostrar que se Deus é um só, por que os homens têm de ser diferentes?”, diz um dos representantes da umbanda.

Segurando tochas e cantando, os manifestantes seguem a rota histórica. Passam ainda pelo Fórum João Mendes e pelo Pátio do Colégio, lugar onde São Paulo nasceu, até chegarem à Igreja Nossa Senhora dos Remédios para o abraço fi-

Os manifestantes querem chamar a atenção da sociedade para a condição dos negros, em sua maioria vítimas de preconceito.



“Com a
assinatura da
Lei Áurea, os
negros não
conseguiram a
liberdade,
mas um passe
livre para a
marginalidade.”

(Conceição Santos)

nal. “A importância dessa marcha é o resgate histórico e, além disso, das novas lutas que se sucedem”, afirma o advogado Celso Fontana, membro do Comitê Tilango para a Solidariedade de Candidaturas Negras. “Os jovens negros ligados ao movimento hip hop representam os quilombolas modernos do ano 2000. Eles são os quilombolas urbanos da modernidade que lutam contra a falta de emprego e de escola”, analisa Fontana. Ele é um dos advogados mais requisitados pelos rappers processados por utilizarem como fundo musical bases sonoras de artistas famosos sem pagar direitos autorais.

A educadora Elaine de Andrade faz uma análise parecida com a do advogado. Ela considera o movimento hip hop o marco para a quinta fase dos movimentos negros brasileiros. Segundo Elaine, a primeira fase foi marcada pelos quilombos e outras formas culturais de resistência à dominação escravista, ainda durante a Colônia e parte do Império. A segunda teve como expoentes a imprensa negra e os grupos culturais do período pós-abolição até 1930, quando se iniciou a terceira fase, com a formação da Frente Negra Brasileira (FNB). A quarta fase começou com o final da FNB, em 1938, e a criação do Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial. Para a educadora, o que difere o movimento hip hop dos movimentos negros anteriores é a forma do discurso e o fato de ele ter nascido entre a população da periferia. Segundo ela, o rap facilita o entendimento da mensagem pelos adeptos do hip hop: “O discurso elitizado das entidades representativas do movimento negro não atinge a grande massa pobre dos negros” (Andrade, 1996). De acordo com o sociólogo José Carlos Gomes da Silva (1998), os rappers utilizam um meio tecnológico mais moderno e têm o poder de falar diretamente para os jovens. “Os rappers falam de um jeito ágil e moderno de assuntos extremamente sérios”, diz Silva.

O surgimento de grupos como Public Enemy, no fim da década de 1980, marcou a transição do hip hop como manifestação cultural para movimento social nos Estados Unidos. Em 1990, os rappers do Public Enemy chegaram a afirmar que eram a “CNN negra”, por levarem informação aos guetos. No mesmo ano, no Brasil, o movimento negro e os rappers se uniram por meio da organização não-governamental Instituto da Mulher Negra Geledés. Um ano depois foi criado o Projeto Rappers Geledés. O projeto tem como objetivo denunciar as desigualdades e conscientizar a população negra sobre as diferentes formas de exclusão social. Tem também a finalidade de estimular a atitude reivindicatória e a organização política dos jovens negros. O projeto conta com oficinas que visam desenvolver formas alternativas de capacitação profissional que tenham um caráter preventivo para uma faixa etária da população que, pela sua condição social, se torna mais vulnerável a enveredar para a marginalidade.

A revista *Pode Crê!*, editada entre 1991 e 1994, foi outra contribuição trazida pelo Projeto Rappers Geledés. Segundo Silva, a revista tornou-se parte integrante do movimento hip hop. No entanto, ele afirma que, “se conflitos entre a visão do movimento negro sobre a temática racial e a dos próprios rappers foram muitas vezes negociadas, nem sempre isso foi possível”. Para ele, o movimento hip hop continua a alcançar por meio da música segmentos da juventude negra em relação aos quais o movimento negro sempre teve dificuldades: “As transformações produzidas pelo hip hop na auto-estima dos jovens da periferia têm sido pela estética ou estilo e por um tipo de discurso formalmente diferente da retórica política” (SILVA, 1998). De 1991 a 1993, o movimento hip hop



Divulgação

A revista *Pode Crê!*, que circulou de 1991 a 1994, foi o principal meio impresso de divulgação do hip hop nacional.



Membros da Associação Cultural Negroatividades, que concilia o movimento social jovem com a parte artística do hip hop.

também integrou outro projeto de caráter institucional, o Rap...ensando a Educação, em parceria com a Secretaria Municipal de Educação de São Paulo. Rappers dos Racionais MC's e do DMN visitavam escolas públicas e, com o apoio de grupos de rap das regiões onde as escolas estavam localizadas, promoviam debates sobre os problemas sociais dos jovens da periferia.

A socióloga Maria da Penha Guimarães, do Instituto Negro Brasileiro, também acredita na eficácia do discurso hip hop. Penha, que participou da Marcha pela Democracia Racial, afirma que a grande conquista do movimento negro é a organização e a liderança. Para ela, a manifestação foi um exemplo de luta pela igualdade e pela atuação do negro na sociedade. “A participação de integrantes do movimento hip hop na marcha foi muito positiva. Eles estão somando forças com os outros movimentos negros e ganhando mais bagagem política”, afirma Penha.

O hip hop pode estar criando novos líderes políticos negros entre a juventude. Em maio de 2001, o rapper MV Bill fundou o Partido Popular Poder para a Maioria (PPPOMAR), com apoio de artistas como Ice Blue e Leci Brandão e de intelectuais como

o geógrafo Milton Santos, falecido em junho de 2001, e o escritor Paulo Lins.

A Associação Cultural Negroatividades, uma posse de Santo André, no ABC paulista, é um exemplo de envolvimento político. Para o rapper Marcelo Buraco, de 21 anos, a militância político-social é um dos principais trunfos do hip hop. Buraco e os outros integrantes da Negroatividades são adeptos de uma “revolução social”. “Lutamos por um socialismo com a cara do Brasil, respeitando toda a sua pluralidade”, afirma ele. Buraco ressalta a importância de uma luta não de raça, mas de classe. “Hoje é toda uma classe social, a do trabalhador, que está sendo mas-

MV BILL

Um sol que beira os 40 graus ergue-se sobre a praça da Cidade de Deus, um conjunto habitacional grande o suficiente para ser um bairro independente de Jacarepaguá, na zona oeste do Rio de Janeiro. Os raios refletem na metralhadora preta que um jovem negro, magro, com pouco mais de 15 anos, segura firme. Ele vigia a entrada da boca-de-fumo que funciona ali. Outros adolescentes também estão alertas. Do lado de fora, crianças brincam na praça e entram e saem da boca-de-fumo. Na Cidade de Deus, os dias são assim, e é de lá que vem o rapper MV Bill, fundador e presidente de honra do primeiro partido político negro do Brasil. São imagens como essas que viram músicas e enchem de ritmo, poesia e violência as letras desse carioca, que resume em seu dístico MV o título de “Mensageiro da Verdade”.

A Cidade de Deus é um dos marcos históricos da desigualdade social e racial no Rio de Janeiro. A favela foi criada para abrigar os moradores despejados de outras favelas na zona sul do Rio em função da especulação imobiliária, que povoou os bairros residenciais cariocas com prédios de alto padrão nos anos 70. Hoje, o cenário na Cidade de Deus é comandado pelo

tráfico de drogas. “Senti que precisava viver essa situação”, afirma MV Bill.

O primeiro passo foi lançar o CD *Traficando informação*, pela gravadora BMG. Esse disco é uma adaptação de *Mandando fechado*, que Bill produziu anteriormente pela gravadora independente Zâmbia, com o acréscimo de quatro faixas. O nome faz alusão ao tempo em que Bill despertou para o mundo do rap ao ouvir o som de diversos grupos norte-americanos e ver os vídeos na TV e optou por se desviar do crime e se engajar em outro tipo de guerra. “Não entendia a letra, mas com o vídeo fazia idéia do que diziam e sabia que podia fazer o mesmo para mostrar a realidade em que vivemos”, conta Bill, que passou a compor músicas e a gravá-las em fitas cassetes. Ia para os bailes negros do Rio, nos quais predominava o funk, e passava a sua fita escondida dos seguranças das casas. “Eu, naquela época, agia como um traficante, traficava para passar informação.”

Em suas letras, MV Bill mostra que é um exemplo de quilombola urbano. Ele prega a paz e exhibe a infelicidade da guerra do tráfico, das drogas, da violência policial. A letra de “Traficando informação” (“Na

**“Não
considero
criminoso
o último
traficante
da escala do
tráfico. Ele é
apenas um
instrumento,
não é um
criminoso.”**

(MV Bill)

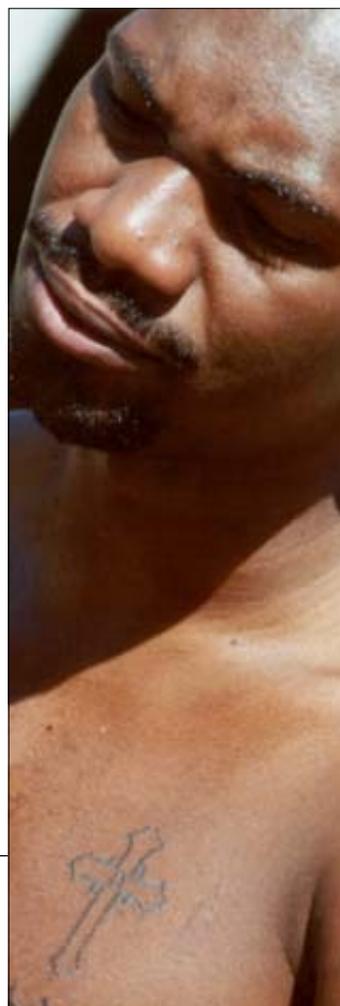
sagrada”, diz. Ele é ligado ao Partido Comunista do Brasil (PCdoB), partido que organizou a ocupação das casas do bairro de Centreville, em Santo André, onde Buraco vive desde 1982, quando o pai, que trabalhava como operário, juntou-se a outros manifestantes para ocupar a área. Segundo ele, a necessidade desses jovens filhos de operários de se organizar é que deu origem à Negroatividades, sediada em uma casa emprestada por uma simpatizante do movimento. “Com a Negroatividades conseguimos conciliar movimento social jovem com movimento artístico”, afirma Buraco.

Além de dançar e cantar, os jovens da Negroa-

MV BILL (continuação)

minha casa, de madrugada, todo mundo deitado no chão com medo de bala perdida. Mente criativa pronta para o mal. Aqui tem gente que morre até por um real [...] Se tiver coragem vem aqui para ver”, por exemplo, é um retrato da favela que, sob o controle do Comando Vermelho Jovem, já guerreou muitas vezes com outros morros coordenados por outros líderes do tráfico. Porém, quando o rapper é questionado se a sua relação com o mundo do crime é apenas temática, ele hesita: “Não considero criminoso o último traficante da escala do tráfico. Ele é apenas um instrumento para passar a droga, não é um criminoso”.

Para Bill, não bastam os CDs e o reconhecimento do seu trabalho pela mídia, que lhe rendeu participações em especiais da MTV, no Free Jazz e no Rock in Rio. MV Bill quer mais. Quer ser político, um “Nelson Mandela”, como tem afirmado na imprensa. Foi por isso que fundou o Partido Popular Poder para a Maioria (PPPOMAR), que espera conseguir legalizar ainda em 2001. Bill e Celso Athayde, seu empresário e cofundador do PPPOMAR, defendem participação exclusiva de negros na nova agremiação política. A exclusão do branco tem explicação para o rapper, que não quer ver



tividades têm acesso a livros de sociologia e sobre a história do negro no Brasil. Os associados à posse discutem mensalmente questões raciais e sociais. “Ensinaamos aos jovens que temos de canalizar nossa energia para o lado certo”, afirma Buraco. “Se chega alguém aqui dizendo que quer aventura, temos uma luta enorme para oferecer. Temos de lutar contra esse sistema, contra essa classe que está nos oprimindo e colocando a droga aqui para nos destruir”, diz ele. Buraco já foi expulso de várias escolas por querer organizar manifestações para democratizar o espaço escolar. Mas ele não desiste. “A única crença que tenho é na luta coletiva.”



Alex Salim

seus direitos sendo defendidos a vida toda por brancos. E não considera essa atitude racista ou segregacionista. “Ver na televisão um programa como *Malhação*, na Rede Globo, com um elenco só de brancos, isso não é racismo? Ver a revista *Caras* repleta de brancos ricos não é racismo?, mas ter uma revista como *Raça*, que fala dos negros, é racismo? Qualquer atitude negra será sempre racismo”, afirmou o rapper em entrevista ao *Jornal da Tarde* (Maria, 2001).

Dessa forma, Bill tem se tornado, mais do que um líder, uma voz importante na periferia, e sua ousadia tem sido alvo de críticas e de admiração. No videoclipe *Soldado do morro*, por exemplo, Bill mostrou uma criança com uma arma na mão e foi acusado de apologia ao crime. “Tudo aquilo foi para mostrar que, na favela, os jovens vivem como refugiados.” Bill acredita que a omissão é um crime tão hediondo quanto o tráfico e por isso não deixa dúvidas de que vai em frente com o seu partido, pois, como afirmou na entrevista ao *Jornal da Tarde*, “o negro no Brasil, que é maioria, precisa deixar de ser exceção. E isso só vai mudar quando ele tiver interesses defendidos por seus semelhantes”.

**“O hip hop
não é só um
movimento de
negros. É a
manifestação
de toda uma
classe social
marginalizada.”**

(Marcelo Buraco)



Ecoss do passado & debates do futuro

○ Brasil teve a oportunidade de conhecer ao vivo, em 1999, o criador do hip hop, o DJ Afrika Bambaataa, quase 20 anos depois que o break, o rap e o grafite começaram a aparecer na paisagem cultural de São Paulo. As suas duas passagens pela cidade – em fevereiro para tocar na casa noturna Lov.e, na Vila Olímpia, na zona sul, e em agosto para participar do Festival DuLôco: Cultura Hip Hop em Festa, que aconteceu no Sesc Belenzinho e no Sesc Itaquera, ambos na zona leste – sinalizam a importância da cultura hip hop no mundo.

Durante o festival, Bambaataa disse comprovar a força do hip hop entre a juventude negra, seja brasileira ou norte-americana. “O Bronx [bairro de Nova York] é o lar do hip hop. Nós, que fizemos a música sair dali, não gostaríamos que a música morresse ali. E isso não aconteceu. Os Estados Unidos influenciaram o resto do mundo de uma maneira positiva e negativa. Hoje gosto

muito mais do hip hop do Brasil do que do hip hop dos Estados Unidos, do mesmo jeito que gosto mais do hip hop de Paris, da Alemanha, da África do Sul ou da Ásia, porque são expressões verdadeiras.” E aproveitou para criticar o rap feito nos Estados Unidos, que, segundo ele, se afastou de suas origens reivindicativas e libertárias: “É repetitivo, não combina ritmos, como faz o som brasileiro nas músicas do Câmbio Negro, que usa o rock e o soul”.

Em 1968, quando Bambaataa criou o termo hip hop, ele ensaiava novos modos de fazer música – e novas formas de pensar a situação dos negros na sociedade norte-americana. Os Estados Unidos viviam um período convulsionado: começavam a sofrer grandes derrotas na Guerra do Vietnã e, no front interno, os movimentos pacifistas contra a guerra e as lutas pelo cumprimento da Lei dos Direitos Civis se radicalizavam. O assassinato de Martin Luther King, naquele ano, provocou uma onda de conflitos inter-raciais em

mais de 130 cidades norte-americanas. O período também foi marcado pela expansão dos Panteras Negras (Black Panthers), movimento criado em 1966 com programa político baseado nas idéias do líder comunista chinês Mao Tsé-Tung e que defendia o black power: poder para os negros decidirem os rumos de sua comunidade sem a influência branca. Isso ficou conhecido como o fundamento **4P**: Poder Para o Povo Preto. Os Panteras abriram escritórios em todos os estados norte-americanos e estavam na linha de frente dos movimentos pelos direitos civis, mas foram vio-



DJ Afrika Bambaataa,
o criador do hip hop.

lentamente reprimidos pela polícia. Antes do início da década de 1970, a polícia havia fechado quase todos os escritórios dos Panteras e prendido vários de seus militantes.

A ação repressora, entretanto, chegou tarde demais. “A organização dos Black Panthers exercia forte influência entre os jovens negros, indicando-lhes a necessidade da organização grupal, da dedicação aos estudos e do conhecimento das leis jurídicas”, diz Elaine de Andrade. Segundo ela, boa parte dos valores defendidos pelos Panteras foram resgatados pelos membros do hip hop, principalmente no Brasil, para combater os abusos de poder exercido pela instituição policial contra o negro.

Bambaataa convivia com outros jovens nas ruas do Bronx, em Nova York, durante esse período de reivindicações e protestos. Ele propôs, então, que as gangues trocassem os conflitos reais pelo embate artístico, dando origem às emblemáticas batalhas de break. Em 1970, Bambaataa se associou ao projeto Bronx River, uma divisão de uma gangue de rua, a Black Spades, e começou a revolucionar a maneira de divulgar o estilo que vinha criando: passou a organizar festas de rua (Block Parties) para a comunidade do Bronx.

Fanático por discos, ele ficou ainda mais interessado em investir na criação do break-beat depois de ouvir o DJ Kool Herc tocar suas pick-ups em festas do Bronx, em 1972. Bambaataa percebeu que aquele instrumental criativo podia ser parte de um novo estilo musical. Herc era imigrante jamaicano e de lá trouxe, além dos sound-systems, o modo de expressão verbal dos toasters da Jamaica – as saudações aos que chegavam à pista de dança em ritmo entrecortado –, que seria o prenúncio da idéia do MC. Herc observava que as partes instrumentais, os chamados breaks das músicas, agradavam aos freqüentadores das festas. Também descobriu que com dois toca-discos funcionando ao mesmo tempo e dois discos de vinil iguais podia tocar

Em suas
origens, o hip
hop está ligado
ao fundamento
4P: Poder
Para o
Povo Preto.

Hip hop:
estímulo à
auto-estima
da juventude
negra,
denúncia
de sua
exclusão
cultural e
econômica,
conscientização
coletiva.

com a ajuda de um mixer o mesmo break sem parar, regulando a sincronia sonora. Os garotos que dançavam nesses breaks ficaram conhecidos como breakdancers ou b.boys. Outra grande contribuição de Herc à instrumentação musical da cultura hip hop foi a técnica do scratch, que consiste em tocar os discos no sentido contrário ao do toca-discos. O scratch é uma ranhura provocada pelo uso da agulha no vinil, em que o DJ faz o movimento back to back (de vaivém) com as pontas dos dedos. Isso permite que ele selecione uma frase rítmica de efeito percussivo.

O DJ Grandmaster Flash, entretanto, foi quem aprimorou muitas técnicas da discotecagem do estilo hip hop, como a colagem, a sincronização e a mixagem de trechos de diferentes vinis. Além disso, criou a primeira bateria eletrônica do hip hop, que batizou de beat box. Grandmaster Flash, Kool Herc e Bambaataa faziam o papel de apresentadores ou de mestres-de-cerimônias nas festas, entregando o microfone aos dançarinos para que esses pudessem improvisar letras no ritmo do break. Nasciam, assim, os primeiros MCs. Além das técnicas de discotecagem, composição, vocais e dança, iam surgindo nas letras as temáticas e as idéias do hip hop: o estímulo à auto-estima da juventude negra, a denúncia de sua exclusão cultural e econômica do mundo branco, a necessidade de transformar sua própria realidade por meio da conscientização coletiva. Muitos participantes das festas passaram a se reunir em torno dos ideais de paz propostos em 1973 por Bambaataa. Naquele ano, ele fundou a organização pacifista Youth Organizations (Organizações Jovens), que posteriormente recebeu o nome de Zulu Nation (Nação Zulu) e passou a ser a maior posse de hip hop do mundo, com integrantes espalhados por vários países.

Anos mais tarde, Bambaataa formou o grupo de rap Soul Sonic Force. Com o conjunto, gravou seus principais clássicos, como “Planet Rock”, de

1982, inventando o gênero electrofunk. O rap começou, então, a ser divulgado como uma forma de cantar, baseada no toast jamaicano, com letras rimadas em cima de uma base musical. O electrofunk deu origem a outros gêneros musicais, como o free style ou latin free style e o [miami bass](#). “A primeira coisa que o mundo tem que entender é que foi o mundo que deu o rap aos Estados Unidos, porque os Estados Unidos são um caldeirão de misturas raciais”, diz Bambaataa.

O rap é um dos capítulos mais recentes de uma história que se inicia no final do século XIX: a constituição de uma identidade negra por meio da música. Segundo o antropólogo Marco Aurélio Paz Tella, a música teve papel preponderante como forma de extravasar os sentimentos de revolta. “O grito (uma fala em via de se tornar um canto) foi a primeira forma musical encontrada pelos escravos para expressar suas emoções dentro do campo de trabalho. Por meio dele, o negro exteriorizava seus sentimentos. Servia também como forma de comunicação, inclusive nas ocasiões em que mensagens secretas tinham de ser transmitidas” (Tella, 1995).

Esse grito está presente numa das mais importantes formas musicais afro-americanas, o spiritual. Criado no século XIX como uma forma coletiva e religiosa de expressão musical, deu origem ao blues ao se secularizar e se individualizar, como mostra o historiador Eric Hobsbawm em *História social do jazz*. Blues e spirituals, por sua vez, são a base do soul, o grande pai do rap. O soul resgatou o atributo de narrar histórias, de revelar emoções. Além disso, foi importante politicamente durante os anos 60, nos Estados Unidos. Grandes estrelas do soul, como James Brown e Marvin Gaye, apoiavam abertamente o movimento dos direitos civis e adotavam atitudes e slogans do black power.

No Brasil, a influência do soul também foi sentida, principalmente pelos rappers da velha esco-

O rap é um
capítulo
recente de
uma história
que se inicia
no século
XIX: a
constituição
de uma
identidade
negra
por meio
da música.



Nino Brown é conhecido como “o antropólogo do hip hop” por possuir um dos maiores acervos sobre o tema no Brasil.

la do hip hop. Ela também estava na base da primeira manifestação cultural visível da juventude negra brasileira: o movimento Black Rio, nascido nos anos 70 em bairros do subúrbio carioca como Catumbi, Realengo e Bangu. A principal influência artística e comportamental era James Brown, que em seus shows fazia de uma frase do ativista sul-africano Steve Biko seu slogan: “Diga alto: sou negro e tenho orgulho disso”.

O movimento Black Rio promoveu o resgate da identidade negra brasileira nos anos 70, difundindo as idéias do black power nos bailes da época. O

grupo de nome homônimo ao movimento também criou sons diferentes, adaptando batidas brasileiras ao funk e ao soul, e inspirou afro-brasileiros de outros estados do país, principalmente de São Paulo. Nino Brown, “o antropólogo do hip hop”, dono de um grande acervo sobre o tema no Brasil, foi uma dessas pessoas motivadas pela black music nacional e pelos discursos dos líderes negros Martin Luther King e Malcolm X. Ele é o único brasileiro membro da Zulu Nation de Bambaataa. “Hoje o hip hop tenta fazer com que a periferia tenha auto-estima. Esse ensinamento foi deixado por Malcolm X, mesmo o hip hop tendo nascido muitos anos depois, com a Zulu Nation”, afirma Nino. “Eu também não sabia quem era Malcolm X, não tínhamos informação com a facilidade de agora. Mas os bailes nos informavam.” Para Tella, o movimento black soul paulistano, disseminado pelos bailes promovidos principalmente pela Chic Show durante os anos 70, tinha ligação com o Black Rio e influenciou toda a primeira geração de rappers.

Outro nome de destaque da geração Black Rio é o do dançarino e compositor Gérson King Combo. Ele chegou a visitar os Estados Unidos, em 1969 e no ano seguinte, para “se doutorar no black”, como diz. “Conheci James Brown, arranjei uma namorada black e aprendi muito da sua cultura”, recorda Combo. “Eu perguntava o que era ser negro americano e ela me explicava que o negro americano tinha a sua razão para se revoltar, pois as pessoas não podiam entrar em certos lugares, eram oprimidas, diferente do racismo daqui, que é menos declarado.” De volta ao Brasil, Combo começou a divulgar nos bailes blacks do Rio de Janeiro a importância da valorização da auto-estima do negro. “O nosso movimento black era, no meio da repressão e da ditadura, um negro brasileiro, como eu, gritar que negro é lindo”, diz Combo.

Segundo ele, antes da existência dos bailes blacks, o negro se mostrava inferior, se apresentava mal vestido e se sentia humilhado. “Como hoje, o grito abafado do negro estava lá quieto e ele ia para um baile com aquela roupinha toda humilde e se restringia a um canto. Quando apareci, eu era o cara que sabia tudo de dança e aquele negrinho que ficava no canto veio junto”, afirma ele. “O negro deu um pulo, colocou um sapato de três andares e deixou o cabelo crescer, sem alisá-lo.” Segundo ele, essa cultura black representou um passo além, pois “o samba mantinha as pessoas marginalizadas”. “O samba nunca perdeu sua majestade, mas ficava só no morro. Em nenhuma festa que eu ia no asfalto tocava samba, diferente de hoje. Nós saímos da redoma e nos misturamos.”

Combo voltou à cena musical em 1999, incentivado pelos antigos fãs do soul brasileiro dos anos 70. Autor dos hinos “Mandamentos black” e “Funk brother soul”, é um dos artistas mais sampleados pelos DJs brasileiros. Bambaataa também coleciona seus discos, lançados nos anos 70, hoje objetos raros. Em 2000, quando Combo participou da festa Zoeira Hip Hop, que acontece todos os sábados na

“O hip hop
faz com que
o cara da
periferia tenha
auto-estima.
Essa é uma
herança de
Malcolm X.”

(Nino Brown)

Lapa, no Centro do Rio de Janeiro, voltou a ocupar espaço nos cadernos de cultura. Em 2001 lançou o CD *Mensageiro da paz*. “O rap é bem mais independente e livre do que a velha escola black”, diz Combo. Segundo ele, o discurso não era tão radical como o do hip hop. “A gente falava na música que era para evitar briga, para não chamar o outro de feio, porque a situação de violência era outra.”

Hip hop e o mercado

Embora as diversas formas de música negra tenham relações estreitas com os movimentos de identidade e de orgulho racial, no Brasil e nos Estados Unidos, e, portanto, um papel sociopolítico importante, isso não significa que elas estejam fora do mercado, da mídia e da indústria cul-

Gerson King Combo voltou à cena musical em 1999 e é um dos artistas mais sampleados pelos DJs brasileiros.



Divulgação

tural. Entretanto, uma parte significativa das pessoas que criam e pensam a cultura (ou movimento) hip hop trata tais assuntos quase como tabu. Manos e teóricos parecem preferir ignorar que o rap vende milhões de discos pelo menos desde o estouro de “Walk This Way”, do Run DMC, em 1988; que em 2001 o rapper branco norte-americano Eminem foi o principal vencedor do ultra-conservador prêmio Grammy e que, não fosse o poder de divulgação dos meios de comunicação de massa, as mensagens, os símbolos e as formas artísticas do hip hop não teriam circulado pelo mundo e, por exemplo, chegado ao Brasil.

O rap, assim como outros ritmos afro-norte-americanos, tem um sentido de resistência cultural. Na *História social do jazz*, Eric Hobsbawm explica, por exemplo, que “a paixão ou adesão do povo ao jazz não acontecia apenas porque as pessoas gostavam do som, mas por ser uma conquista cultural de uma minoria dentro da ortodoxia cultural e social das quais elas tanto diferiam”. Hobsbawm não aplica essa tese ao rap no seu livro (a primeira edição brasileira é de 1989, mas a obra foi escrita nos anos 60, portanto 20 anos antes do nascimento do hip hop), porém essa análise encontra ecos em estudos como o do antropólogo Marco Aurélio Paz Tella. Em sua dissertação de mestrado, Tella afirma: “[o rap] deve ser principalmente compreendido como resultado da apropriação de um patrimônio musical simbólico da cultura afro-americana que posteriormente foi internacionalizado através dos veículos de comunicação”.

Outro exemplo de raciocínio semelhante, mais próximo ao dos manos, é o ponto de vista do produtor musical Milton Sales, um dos sócios da empresa Racionais MC's (ele muitas vezes já foi confundido como o empresário do grupo pela proximidade com os rappers). “O rap não é propriedade dos americanos. Tanto a música dos Estados Unidos quanto a do Brasil são a soma de várias coisas do mundo. Você pode falar que ele é pan-

O movimento
Black Rio
promoveu o
resgate da
identidade
negra brasileira
nos anos 70,
difundindo o
black power
nos bailes
da época.

**“O rap não é
propriedade
dos americanos.
Você pode
falar que ele é
pan-africano.”**

(Milton Sales)

africano, porque ele é uma fusão, que vem do reggae, que nasceu com os caras tocando na Jamaica e que ouviam rhythm’n’blues de Miami. O som começou a se fundir, veio o ska, o rocksteady, depois o reggae. O scratch, por exemplo, surgiu antes na Jamaica”, afirma ele. “O rap é importante pra gente e para o mundo porque não é de ninguém, é uma mistura com as batidas que vêm da África, que os americanos começaram, inspirados nos jamaicanos, mas não é americano. É do mundo.”

A linhagem do rap esboçada por Sales é pertinente, mas ele se esquece de notar que essas circulações simbólicas entre África, Jamaica, Estados Unidos e Brasil são possíveis justamente pela dinâmica de produção e divulgação geradas por e para a indústria cultural. Portanto, não serve como pressuposto para excluir o rap da indústria cultural e tratá-lo como “a música que vai romper com a diáspora africana”, como propõe no discurso a maioria dos rappers. O rap se relaciona com a indústria, mesmo que muitas vezes busque formas de produção, divulgação e circulação alternativas, que nada mais são do que subsistemas da indústria cultural. É o caso de Sales, que acredita que o rap é um produto, com a ressalva de ser “um produto gerado por um sistema de cultura”. De outra cultura, talvez, mas ainda assim como produto, que obedece a estratégias de marketing particulares.

O sociólogo José Carlos Gomes Silva explica que historicamente o rap surge contra a indústria cultural, sem notar que está utilizando essa denominação como sinônimo de meios de comunicação de massa. “Em nenhum momento, no contexto em que ele surgiu, a mídia esteve aberta. O movimento hip hop teve de disputar um espaço, uma abertura da mídia e conquistá-la. Na verdade, é um processo de disputa com a própria mídia, não é nem de conquista”, argumenta. Para ele, tomando como base o contexto norte-americano, esse é um dado fundamental no rap. Porém, essa mesma música (e o que está em torno dela) de-

monstra, hoje, que não é avessa à indústria cultural ou à mídia.

Um dos maiores fenômenos da música pop de 2000, por exemplo, foi o rapper branco Eminem. Ele foi descoberto por Dr. Dre, um dos papas do gangsta rap, o subgênero mais rentável dessa música, e fez fama cantando raps de letras violentas. Em uma delas, “Marshall Mathers”, ele confessa odiar a mãe; em outra, “Kim”, faz alusões ao desejo de assassinar a mulher. A crítica musical se divide entre considerá-lo irreverente e rebelde (ele chegou a arrancar elogios de veículos renomados como o semanário *Times*) ou picareta e misógino. Mas público e mídia reconhecem: seu disco, *The Marshall Mathers*, vendeu mais de 10 milhões de cópias e Eminem levou o prêmio de melhor álbum de rap de 2001 na festa do Grammy, que tradicionalmente indica as apostas da poderosa indústria fonográfica norte-americana. Apesar de ser um caso isolado e não representativo de todos os vários e distintos universos do rap, Eminem põe em questão algumas das contradições que envolvem o gênero. Se num primeiro momento o rap disse não, hoje mídia e indústria precisam do rap – e o rap precisa delas.

O caso norte-americano, em que de fato o rap é um dos gêneros musicais de maior sucesso, é relativamente assimilado, pelo menos por um estudioso como Silva, que admite: “No contexto norte-americano, o rap foi incorporado pela sociedade norte-americana e reinterpretado. Ali, a música, a produção cultural negra, foi incorporada, apesar de ser uma sociedade bastante segregada. Há historicamente, naquele país, um tipo de releitura da cultura negra. Foi assim que o hip hop ganhou a mídia norte-americana”. Já em relação ao Brasil, o discurso sobre as relações do rap com a mídia e a indústria cultural tende a ser mais militante.

Tome-se o caso dos Racionais MC’s, tal como relatado por Milton Sales, o “quinto homem” do grupo. Foi ele quem aproximou Mano Brown e Ice

O rap se relaciona com a indústria, mesmo que muitas vezes busque formas de produção, divulgação e circulação alternativas.

Se num
primeiro
momento o rap
disse não,
hoje mídia
e indústria
precisam do
rap – e o rap
precisa delas.

Blue de KL Jay e Edy Rock para formar os Racionais. “Eu não vi mercado na São Bento. Eu vi a possibilidade de criar uma revolução cultural no país, de um movimento que se autogerisse, que produzisse seus próprios discos e que se tornasse político por meio da música. A música está em todos os lugares. Se ela tem esse poder de mover esse sistema, ela tem também o poder de elucidar. Eu trouxe essa proposta política para o rap. Ele é um movimento musical que pode construir um partido, interferir nas decisões do Estado, sem dar um tiro, só mobilizando gente”, acredita. “Mas nós temos que ser estrategistas, como movimento. Com o Toninho Crespo, nós criamos a primeira oficina de hip hop no Brasil, por volta de 1986. Nasceu ali o Moisés, dos Jabaquara Breakers. Nelson Triunfo também, e ele aprendeu que podia ganhar dinheiro com o bagulho. Então foi se preparando um exército de soldados que nunca mais parou de crescer no Brasil. E proliferou um negócio chamado oficina de hip hop, que tem escola, ensino. Isso é estratégia.”

Sales também considera a construção de uma imagem séria, quase sisuda, para os Racionais como outra estratégia importante. “A imagem dos Racionais não é uma parada de imitar americano, é uma cara fechada, que reflete a cara de São Paulo. Aqui não é praia, não é festa o tempo todo e, por isso, a música também não é alegre, como o miami bass. Quando o cara vai propagar uma idéia para milhares de pessoas, que serão militantes do hip hop, tem de ser assim. Quem fala demais dá bom-dia a cavalo, quando se fala pouco, corre-se menos risco. Não se mostram os caminhos para o poder.” Milton explica que as situações em que tem de encarar a grande mídia são sempre conflituosas no grupo. “Isso interessa pra quem? A gente discute isso. O Brown perguntou: ‘Importante pra quem?’ E chegamos à conclusão de que valia a pena. A hora em que a sociedade te reconhece é legal, é história. E mudou toda a visão

dos formadores de opinião a partir disso. A gente avalia tudo isso nos Racionais.”

A discussão a que se refere Sales ocorreu na entrega do Video Music Brasil, a premiação da MTV Brasil para os melhores clipes, em 1998, e criou uma curiosa situação de confronto entre o rap e a MPB. A organização do evento escalou Carlinhos Brown para entregar o prêmio de melhor clipe na escolha da audiência, e os Racionais não gostaram. Segundo narrou a *Folha de S. Paulo* à época, “ocorreu um mal-estar entre o grupo e o mestre-de-cerimônias, Carlinhos Brown, que ficou vários minutos tentando entregar o Clipe de Ouro aos rappers, que o ignoravam. Em seguida, Carlinhos Brown interrompeu o discurso de KL Jay, oferecendo o prêmio para ‘todo o meu povo que veio da África e enriqueceu a Europa e a América do Norte’” (Fortino e Decia, 1998). Num ambiente que os Racionais classificariam como “de playboy”, a imagem combativa e séria dos rappers em contraste com a postura mais “carnavalizada” do artista baiano provocou um dos curtos-circuitos mais notáveis da história da música pop brasileira dos últimos anos.

O debate sobre as táticas e estratégias mais adequadas de como se utilizar de instrumentos

A imagem séria dos Racionais MC's tem como objetivo retratar a vida em São Paulo. “Aqui não é praia, não é festa o tempo todo e, por isso, a música também não é alegre”.

Divulgação



**“Há uma
relação
ambígua
entre rap
e mídia.”**

(Marco. A. P. Tella)

oferecidos pela indústria cultural e, ao mesmo tempo, manter uma autonomia temática e um discurso crítico prossegue e, provavelmente, tende a se acirrar daqui para a frente, com a crescente popularidade do gênero. O ano de 2001 foi marcado por um fato significativo: os Racionais MC's, o grupo brasileiro mais importante e, principalmente, um dos que mais se contrapunham às grandes empresas do mercado fonográfico, passaram a ter seus CDs distribuídos por uma corporação da indústria global de entretenimento, a Sony Music. Os teóricos, entretanto, enxergam características intrinsecamente alternativas no rap e no hip hop que talvez sirvam de antídoto. “O rap, como outros estilos musicais, utiliza-se de ferramentas da indústria cultural – como discos, videocliques, rádios, programas de televisão – para se expandir. Mas há uma apropriação alternativa de tais veículos, como, por exemplo, o fato de muitos dos grupos terem montado selos independentes para a produção de seus próprios discos e de alguns outros”, diz Tella (2000). Silva, que sustenta que o rap foi, num primeiro momento, “contra a mídia”, ressalva: “Há uma relação ambígua entre esses dois segmentos, rap e mídia. Nem sempre a mídia está impondo e as pessoas sempre aceitando. Existem negociações entre esses dois elementos. O próprio rap foi feito a partir de produtos da mídia. O rap lida o tempo todo com a tecnologia que está na mídia, mas dá um sentido específico para essa tecnologia e a adapta ao seu contexto, ele lhe dá novo significado. Os rappers fazem um esforço de trabalhar com o universo da tecnologia, mas ao mesmo tempo eles estão incorporando a tradição, através da linguagem política, falando sobre os grandes problemas enfrentados por essa população negra, usando ícones da luta política e musical que, no Brasil, são a mesma coisa.”



Ponto final

Nosso livro termina aqui, mas o hip hop continua como uma cultura em transformação ou, segundo os teóricos, como “o quinto movimento social negro”. O hip hop não pára. Até este momento, ele refletiu o comportamento de uma geração, carregando consigo a força de um protesto que, mesmo jovem em sua estrutura, traz o legado de seus antecessores. Assim aconteceu com Gerson King Combo nos anos 70, quando gritava em seus shows que tinha orgulho de ser negro, repetindo a fala de James Brown. Atualmente, os artistas do hip hop continuam ressaltando a importância de valorizar os afro-americanos. Os rappers, por exemplo, “trocam uma idéia” com o público enquanto “mandam a rima”. Hoje, artistas e seguidores dessa cultura têm sonhos. Sonham com justiça, com igualdade social, racial, cultural. Quando acordam, no entanto, continuam a fazer parte de uma realidade que, num primeiro momento, é suficiente para pôr fim a esses so-

nhos. E, nesse contexto, adentram no mundo oposto do crime, das drogas, da violência. Mesmo assim, os hip hoppers guerreiam – e muitos sobrevivem. Têm “hiphoptude”. Amanhã, talvez, o discurso seja outro. A forma de expressão também. Por enquanto, ele é a cultura de rua, nascida na periferia, mais rebelde, sinuosa e fascinante dos últimos 20 anos.



Os manos têm a palavra

Para compreender o que os manos falam é necessário mais do que atenção. Eles utilizam um vocabulário próprio, proveniente de uma linguagem coloquial. Nas letras de rap e na fala dos hip hoppers encontramos um novo universo de palavras, que foram recolhidas de bate-papos e de pesquisas em sites especializados no tema. São neologismos, a maioria criada por eles, que misturam o português com o inglês. Essas gírias renovam-se a cada dia e, dependendo da região, têm outros significados. A seguir, algumas dessas expressões:

3D – conhecido também como Virtual, é um tipo de grafite que utiliza o jogo de luz e sombra para dar definição à forma.

4P – Poder Para o Povo Preto. Antigo lema do black power, retomado pelo grupo DMN.

à pampa – muito legal.

atitude – palavra indispensável no vocabulário



hip hop. Eles geralmente dizem: “Para fazer parte do grupo não só é preciso ter consciência, mas também atitude”. Termo que sintetiza a linha de conduta que o grupo espera de cada um.

back to back – performance dos DJs usando dois discos iguais, invertendo o sentido da rotação a intervalos aleatórios.

baladas – festas.

bass – tipo de batida rítmica mais pesada.

bate-cabeça – estilo de rap mais ouvido pelos skatistas. Tem uma batida forte e pesada.

b.boy – “b” é abreviação de break e boy significa garoto. O termo refere-se ao garoto que dança break, um dos elementos artísticos da cultura hip hop. Feminino: b.girl.

beat – batida. Os grupos de rap cantam em cima de um fundo instrumental (base) de forte apelo rítmico.

beat box – batida improvisada feita com a boca pelo DJ ou pelo rapper.

beck, baseado, bagulho – cigarro de maconha.

bembolado – mistura de idéias.

b.girl – feminino de *b.boy*.

bitches – tratamento “politicamente incorreto” (mas ainda corriqueiro) dado à mulher no meio hip hop. Vadia.

bite – escritor de grafite que copia o estilo de outro, aquele que não tem idéias próprias.

bombeta – boné.

box – radiogravador de grande porte usado nas rodas de break.

boy – garoto rico ou de classe média.

break – dança de solo, praticada em rodas, como a capoeira. Os movimentos são quebrados e assemelham-se, basicamente, aos gestos de robôs.

breakers – dançarinos do break.

cabeça – pessoa esclarecida, consciente, engajada.

cama de gato – armadilha, cilada.

cap – bico, válvulas de spray.

chapado – da hora, muito legal.



chapô o coco – ficou doido.
charm – estilo de rap mais melódico.
chegado – amigo.
chegar na humildade – quando o mano aproxima-se de alguém (ou fala de algum assunto) pela primeira vez tendo atitude democrática, sem tratar ninguém com diferença.
colar – andar junto, tornar-se amigo leal.
correria – ver *fazer a correria*.
crew – ver *gangue*.
crocodilagem – traição.
dance – gênero de música eletrônica cujo ritmo assemelha-se ao som de um bate-estacas.
dar chapéu – enganar, enrolar.
dar um tiro – cheirar cocaína.
def – estilo de rap nova-iorquino, com batidas mais lentas. Tocado principalmente em São Paulo.
discos de base – discos especiais, contendo apenas faixas com o instrumental dos raps. Como a produção de uma base em estúdio é cara, a maior parte dos grupos de rap os utiliza, inclusive em gravações.
DJ – abreviatura de disc-jóquei. No universo do rap, é aquele que faz os efeitos sonoros da música, como os scratches.
dois palito – ser rápido.
drum machine – instrumento eletrônico que produz as batidas pesadas do miami bass.
embaçado – demorado, perigoso, chato.
farinha – cocaína.
fazer a correria – realizar um projeto.
fazer a rima – comunicar, passar a mensagem.
firmeza – com certeza.
fita dada – esquema de roubo.
fita forte – roubo ou algum esquema perigoso, nem sempre criminoso.
free style – estilo de grafite que não segue regras, técnicas e lugares. A espontaneidade é total, muitas vezes entrando em harmonia com o ambiente. Quando se refere ao rap, significa improvisado nas rimas



Roberto Parizotti

funk melody – também conhecido como funk-brega. Rap romântico de grande sucesso na indústria fonográfica.

gaiola – cadeia, cela.

galerias – as Grandes Galerias, no Centro de São Paulo, onde fica a maior concentração de lojas que vendem discos de black music e rap nacional. Localizam-se na rua 24 de Maio.

gambé – policial.

gangsta rap – gênero de rap norte-americano que faz apologia do modo de vida dos gangsters dos guetos negros. Ridiculariza a polícia e glamouriza as atividades ilícitas e criminais. No Brasil há poucos grupos representantes desse estilo.

ganguê – para os leigos, denomina os grupos de jovens delinquentes. No hip hop, é uma organização de breakers, que também pode ser chamada de equipe ou crew (termos mais recorrentes).

grafite – pintar ou desenhar (com spray ou tinta) muros, painéis, túneis etc., com logotipos ou desenhos relacionados com o movimento hip hop. Utiliza letras tortas ou engarrafadas que fazem com que, muitas vezes, apenas os grafiteiros entendam o que está escrito.

groove – parte da música que se repete, determinando os ritmos.

guardado – preso.

keise (case) – caixa de madeira, no formato de uma maleta, na qual o DJ carrega discos.

king – rei, o melhor dos grafiteiros.

lagartixa – possui vários sentidos, mas em geral é um termo pejorativo. Está associado àquele que não tem consciência política. Jovem que adere ao movimento hip hop apenas por modismo.

looping – repetição de um ciclo rítmico (groove) indefinidamente, geralmente via sampler, ao longo da música.

lóqui – otário, bobo.

mano – aquele que é reconhecido como um igual dentro do movimento hip hop.



MC – abreviatura de master of ceremony (mestre-de-cerimônias). Rappers que cantam e animam os bailes.

miami bass – gênero de rap de ritmo acelerado, com batidas pesadas e versos curtos, originário de Miami (EUA). As letras falam do cotidiano de forma engraçada, picante. Executado principalmente no Rio de Janeiro, onde ficou conhecido como funk carioca.

mil grau – afirmação feita pelos manos quando acreditam, gostam, apóiam ou valorizam alguma atitude. Exemplo: Os Racionais é mil grau.

miliduca – nome dado ao toca-discos Technics MK2, muito utilizado em bailes.

mina – garota.

mixer – aparelho que, além de unir os toca-discos, ajusta a sincronicidade dos vinis; com ele criam-se efeitos musicais.

new school – nova escola do hip hop.

nóia – viciado.

old school – velha escola do hip hop.

paga pau – delator, dedo-duro.

paletó de madeira – caixão.

papel – papel dobrado que contém cocaína; por extensão, cocaína.

pick-up – toca-discos. Os rappers referem-se ao uso combinado dos dois pratos em uma pick-up, uma herança da disco-mobile jamaicana. A possibilidade de o som ser reproduzido simultaneamente pelas pick-ups conectadas possibilita a performance dos DJs.

pico – lugar, local.

piece – pedaço, “trampo”, uma letra ou personagem, bem pintado, com boa elaboração e contexto. Geralmente refere-se a um grafite feito em uma área pequena

piecebook – agenda ou caderno com esboços, desenhos e assinaturas.

posse – quando dois ou mais grupos de rap se reúnem, formando uma turma ou associação, para realizar ações sociais na sua comunidade.





produção – painel grande feito por um ou vários grafiteiros juntos, formando, na maioria das vezes, um só contexto.

quebrada – lugar ou bairro/cidade do hip hopper.

racha – disputa de dançarinos de break para decidir quem é o melhor.

radicais – rappers que atacam em suas letras o racismo, a polícia, o sistema, tudo com o que não concordam, procurando, de acordo com suas concepções, uma solução.

rap – abreviatura de rythm and poetry (ritmo e poesia). Estilo de música em que um DJ e um ou mais rappers se apresentam cantando sobre uma base instrumental a letra falada ou declamada. Há vários tipos de rap: def, bass, miami, hip-house, ragamurf etc.

rappers – aqueles que cantam ou compõem o rap.

rodou – foi preso, foi pego.

sampler – instrumento eletrônico dotado de memória para os sons selecionados amplamente utilizado pelos rappers. Normalmente é acoplado a um mixer, o que permite realizar colagens de sons pré-gravados durante a execução de uma música pelo DJ ou inseri-las no processo de mixagem de uma música.

sampling (“samplear”) – apropriação de materiais previamente gravados, normalmente sem observar direitos autorais prescritos em lei.

sangue-bom – amigo, colega.

scratch – efeitos sonoros produzidos pelo atrito entre a agulha do toca-discos e o próprio disco.

seqüência – montagem feita pelo DJ com vários sucessos do momento.

silverpiece – grafite feito com tinta cromada.

single – disco ou CD com apenas duas ou quatro faixas; antigo compacto.

smurf – dança dos rappers, com passos que lembram o funk.

som – nome dado pelos hip hoppers às festas, especialmente as que acontecem nas ruas.

sprycanart – grafite feito à mão livre com tinta spray.



stencilart – grafite feito com moldes prontos.

street dance – dança produzida pelos dançarinos de break. Muitas vezes nas festas estabelecem-se longas disputas entre os breakers de diferentes turmas.

style – a atitude dos b.boys, que se reflete no jeito de vestir, falar e dançar. Para ser um b.boy é preciso “andar no style”.

sucker MC – MC que se apropria da idéia do outro.

tag – assinatura dos grafiteiros feita com marcador ou spray.

throw-up (vômito) – grafitar em qualquer superfície algo rápido, pouco elaborado, com o uso de duas ou três cores.

top to bottom (de cima a baixo) – quando um carro de metrô é pintado de cima a baixo.

toy – brinquedo, “bafo”, o cara que se mete a ser escritor de grafite e não sabe o contexto da cultura hip hop.

trairagem – traição.

treta – confusão, briga.

truta – o termo inicialmente tinha apenas o sentido pejorativo e significava protegido, submisso. Atualmente, “truta de verdade” tem também sentido positivo. Refere-se a lealdade, companheirismo e amizade.

vacilão – bobo, a quem os outros enganam facilmente.

whole car (carro todo) – um lado do metrô todo pintado.

wild style – estilo selvagem de grafite, letras complicadas, entrelaçadas, formas mais agressivas e ilegíveis.

yo! – grito de exaltação. Geralmente utilizado para animar o público em shows e festas.

zé povinho – aquele que promete e não faz. Pessoa com pouca atitude ou de atitude duvidosa. Aquele que joga contra os valores e pessoas do movimento.



Fontes

Entrevistas com:

509-E

Alessandra, dos Jabaquara Breakers.

Cabelo, integrante da posse Conceitos de Rua

Celso Fontana, advogado, membro do Comitê Tilango
para a Solidariedade de Candidaturas Negras

Cláudio Assunção, líder da posse Aliança Negra

Colinas Breakers, equipe de break

Consciência Humana

Conscientes do Sistema

De Menor

De Menos Crime

Débora Cristina Albino dos Santos Silva, da APP

Detentos do Rap

DJ Afrika Bambaataa

DJ Hum

DJ Meio Kilo, integrante da posse Conceitos de Rua

Elaine Nunes de Souza, educadora

Escadinha

Faces do Subúrbio

Franilson de Jesus Batista, líder da posse Aliança
Negra

Gallo, integrante da posse Conceitos de Rua

Gerson King Combo, dançarino e compositor
 Gog
 Jeca, grafiteiro da new school
 Jigaboo
 João Lindolfo, antropólogo
 José Carlos Gomes da Silva, sociólogo
 Kall, líder da posse Conceitos de Rua
 Luciene Silva de Oliveira, da APP
 Marcelinho, b.boy, presidente da equipe de
 breakers Back Spin Crew
 Marcelo Buraco, da Associação Cultural Negro-
 atividades
 Marcelo D2
 Marco Aurélio Paz Tella, antropólogo
 Maria da Penha Guimarães, socióloga, do Institu-
 to Negro Brasileiro
 MC e grafiteiro Kabala
 MC Marcão, grupo Baseados nas Ruas do DF
 MC Paulo Nápoli, um dos integrantes do grupo
 Academia Brasileira de Rimas (ABR)
 MC Ro\$\$i, integrante da banda Pavilhão 9
 Milton Sales, produtor musical
 Misael Avelino dos Santos, diretor da rádio Fave-
 la FM
 Moisés, b.boy, líder dos Jabaquara Breakers
 MV Bill
 Nelson Triunfo, b.boy
 Nino Brown
 Núcleo Hip Hop de Diadema
 Pulguinha, personagem do clipe *O Mágico de Oz*
 Racionais MC's
 Raffa, produtor musical do Distrito Federal
 Rei, MC do grupo Cirurgia Moral
 Robson, apresentador e DJ do programa *Uai Rap*
Soul, da rádio Favela FM.
 Rooney Yo-Yo, b.boy e organizador de eventos
 de break
 Sérgio Bradanini, padre da capela Santo Antônio,
 pertencente à Catedral da Sé
 Conceição Santos, da Pastoral Negra do Brasil
 Sowto, b.boy e grafiteiro, líder da DF Zulu
 Breakers
 Sueli Chan
 Tatiane Macedo da Silva, da APP
 TDZ, apresentador do programa *Cultura Hip*
Hop, da rádio Cultura do DF e DJ da equipe
 DF Zulu Breakers
 Thaíde

Tinho, grafiteiro
Tota, grafiteiro
X, rapper do Distrito Federal

Sites

A Melhor Página dos Racionais MC's –
<http://members.nbci.com/cpeters/>
Bocada Forte – <http://www.bocadaforte.com.br>
Cultura Hip Hop –
<http://www.culturahiphop.hpg.com.br>
Cultura de Rua –
<http://www.culturaderua.cjb.net>
Hip Hop Net –
<http://hiphopnet.vila.bol.com.br/>
Hip Hop na Veia –
<http://www.bocadaforte.com.br/revista/ed11/index1.asp>
Lista de sites sobre funk, rap e hip hop –
<http://www.cade.com.br/culmusgfk.shtm>
Lista de sites sobre os Racionais MC's –
<http://www.cade.com.br/culmusargfkrmc.shtm>
Nação Hip Hop 2001 –
<http://www.nacaohiphop.hpg.com.br>
Preto Bomba – <http://www.pretobomba.com.br>
Racionais MC's –
<http://www.terravista.pt/enseada/8445/>
Racionais MC's Área Clandestina –
<http://www.geocities.com/Eureka/Plaza/1704/>
Racionais MC's – Escolha o Seu Caminho –
<http://www.geocities.com/Athens/Agora/4383/index.htm>
Racionais MC's Home Page –
<http://orbita.starmedia.com/~racionaishomepage/>
Racionais MC's Unnofficial Homepage –
<http://www.geocities.com/sunsetstrip/7113/index.html>
Racionais MC's Web Site –
<http://www.geocities.com/SunsetStrip/Disco/6975/>
Real Hip Hop – <http://www.realhiphop.com.br>

Livros

- GEORGE, Nelson. *Hip hop America*, Nova York, Viking Penguin, 1998.
- LIGHT, Alan. *The Vibe History of Hip Hop*, Three Rivers Press, New York.
- SHETARA, Paulo. *A Nação Hip hop* (lançado em 2001 com o apoio e distribuição da UNE).

Filmes:

- As cores da violência* (EUA, 1988). Direção Dennis Hopper.
- Faça a coisa certa* (EUA, 1989). Direção Spike Lee.
- Hip hop-SP* (Brasil, 1990). Direção Francisco Cesar Filho.
- Panteras Negras* (EUA, 1995). Direção Mario Van Peebles.
- O grito da periferia* (Brasil, 1999). Direção Ricardo Lobo.
- O rap do pequeno príncipe contra as almas sebosas* (Brasil, 1999). Direção Marcelo Luna e Paulo Caldas.
- Os donos da rua* (EUA, 1991). Direção John Singleton.
- Universo paralelo* (Brasil, a ser lançado). Direção Maurício e Teresa Eça.
- vinte/dez* (Brasil, 2001). Direção Francisco César Filho e Tata Amaral.

Bibliografia

- ANDRADE, Elaine Nunes de. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. São Paulo, USP, 1996. Tese de mestrado apresentada à Faculdade de Educação.
- ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo, Summus, 1999.
- ANDRADE, Elaine Nunes de. "Hip hop: movimento negro juvenil". In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo, Summus, 1999.
- AZEVEDO, Amailton Magno Grillu e SILVA, Salloma Salomão Jovino da. "Os sons que vêm

- das ruas”. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo, Summus, 1999.
- BASTHI, Ana Angélica. “O charme das Damas do Rap”. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 2 e 3 out. 1993.
- CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da rebeldia – A juventude em questão*. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 2001.
- CHALFANT, Henry e PRIGOFF, James. *Spraycan Art*. Londres, Thames and Hudson, 1987.
- FARLEY, Christopher John. “A nação hip-hop”. Tradução Harvard Translations. *Time Magazine*, vol. 2, n.º 5. São Paulo, Folha de S. Paulo, 1999.
- FONSECA, Celso. “O rap chega de saia e batom”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 3 set. 1993.
- FORTINO, Leandro e DECIA, Patrícia. “MTV Vídeo Music Brasil premia o óbvio”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 ago. 1998.
- GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. “Rap: transpondo as fronteiras da periferia”. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo, Summus, 1999.
- HALLACK, Giovana. “Senhores Tempo Bom”. *Showbizz*, ano 14, n.º 10. São Paulo, Editora Abril, 1998.
- HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. Tradução Angela Noronha. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- JOCENIR. *Diário de um detento: o livro*. São Paulo, Labortexto Editorial, 2001.
- LARA, Athur Hunold. *Grafite: arte urbana em movimento*. Dissertação de mestrado, Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 1996.
- LIMA, Clarissa e ARAÚJO JR., Newton. “Gangues no espelho”. *Correio Braziliense*. Brasília, 25 ago. 1999.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. Rio de Janeiro, Companhia das Letras, 1997.
- MARIA, Júlio. “Se não fosse rapper: traficante, defunto ou detento”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 26 fev. 2001.
- MARIA, Júlio. “MTV volta às origens”. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 18 ago. 2001.

- MARTINS, Sérgio. “Encanto Radical”. *Showbizz*, ano 14, n.º 6, São Paulo, Editora Abril, 1998.
- MEDEIROS, Jotabê. “A arte de Vallauri volta a colorir muros de SP”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 ago. 2001.
- MOVIMENTO Hip Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo. *Caros Amigos Especial*, São Paulo, Casa Amarela, set. 1998.
- MONTEIRO, Danilo. *Senhores Tempo Bom – A trajetória de Thaíde e DJ Hum, pioneiros do hip hop brasileiro*. São Paulo, USP, 1999. Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Comunicação e Artes.
- O MUNDO dos manos: o jeito de ser da periferia. *Isto É*, n.º 1516. São Paulo, 21 out. 1998.
- OLIVEIRA, Ronaldo de; BORGES, Neuza Pereira e VIEIRA, Carlos Bahdur (coord.). *ABC RAP*. São Bernardo do Campo, SECE, 1992.
- PIMENTEL, Spensy Kmitta. *O livro vermelho do hip-hop*. São Paulo, USP, 1997. Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Comunicação e Artes.
- ROSE, Tricia. “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop”. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- SAMPAIO, Luiz e MAIA, Sônia. “Um retrato falado da periferia”. *Veja São Paulo*, p.14-19, São Paulo: Editora Abril, 15 set. 1997.
- SANTOS, Fábio. “Racionais MC’s”. *Raça Brasil Especial Black Music*, ano 1, n.º 1, p.10-16. São Paulo, Símbolo, 1997.
- SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*; tradução Carlos Szlak. São Paulo, Hedra, 1999.
- SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Campinas, Unicamp, 1998. Tese de doutorado em Ciências Sociais apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
- SILVA, Marco A. “Thaíde & DJ Hum”. *Revista Pode Crê – música, política e outras artes*, ano 2, n.º 4. São Paulo, 1994.
- SILVA, Maria Aparecida da. “Projeto Rappers: uma iniciativa pioneira e vitoriosa de interlocução entre uma Organização de Mulheres Negras e a juventude no Brasil”. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). *Rap e*

- educação, rap é educação*. São Paulo, Summus, 1999.
- TELLA, Marco Aurélio Paz. *Uma forma de manifestação e resistência da cultura negra*. São Paulo, PUC-SP, 1995. Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Antropologia.
- TELLA, Marco Aurélio Paz. *Atitude, arte, cultura e auto-conhecimento: o rap como a voz da periferia*. São Paulo, PUC-SP, 2000. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais apresentada ao Departamento de Antropologia.
- TELLA, Marco Aurélio Paz. “Rap, memória e identidade”. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo, Summus, 1999.
- VALLERÍO, Ciça. “Mulheres rappers contra-atacam”. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 fev. 1994.
- VARELLA, Drauzio, *Estação Carandiru*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.
- VIANNA, Letícia C. R. *Bezerra da Silva: produto do morro*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1999.
- ZALUAR, Alba e ALVITO Marcos (orgs.). *Um século de favela*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

Sobre as autoras

Janaina Rocha, nascida em 1976, é repórter do Caderno 2 do jornal *O Estado de S.Paulo* desde 1998. Também atua como freelance para a revista *El*, publicação mensal do Sesc São Paulo. Foi autora da pesquisa do documentário *vinte/dez* (2001), de Francisco Cesar Filho e Tata Amaral.

Mirella Domenich, nascida em 1978, é repórter freelance desde 1997. Já trabalhou para o *Jornal do Brasil*, TV Gazeta e *Playboy*. Estudou Direitos Humanos e Raça e Gênero no Espaço Cibernético na Universidade da Califórnia, e jornalismo investigativo no Investigative and Reporters Editors. É voluntária da ONG San Francisco Women Against Rape. Em 2000, participou do Curso Abril de Jornalismo em Revistas.

Patrícia Casseano, nascida em 1977, é analista de comunicação empresarial da AES Eletropaulo onde atua na área de responsabilidade social e terceiro setor. Já foi colaboradora do jornal *Folha de S. Paulo*.

Fundação Perseu Abramo
Instituída pelo Diretório Nacional do Partido
dos Trabalhadores em maio de 1996.

Diretoria

Luiz Dulci – presidente
Zilah Abramo – vice-presidente
Hamilton Pereira – diretor
Ricardo de Azevedo – diretor

Editora Fundação Perseu Abramo

Coordenação editorial
Flamarion Maués

Assistente editorial
Candice Quinelato Baptista

Edição de texto
Bia Abramo

Revisão
Maurício Balthazar Leal
Márcio Guimarães de Araújo

Projeto gráfico e editoração eletrônica
Enrique Pablo Grande

Hip Hop – A periferia grita
Copyright © 2001 by Janaina Rocha, Mirella Domenich e
Patrícia Caetano

1ª edição: setembro de 2001
Tiragem: 4.000 exemplares

Todos os direitos reservados à
Editora Fundação Perseu Abramo
Rua Francisco Cruz, 234
04117-091 – São Paulo – SP – Brasil
Telefone: (11) 5571-4299
Fax: (11) 5571-0910
Correio eletrônico: editora@fpabramo.org.br
Na internet: <http://www.fpabramo.org.br>
ISBN 85-86469-44-0

Créditos de fotos e ilustrações

Todas as fotos que não estão creditadas pertencem ao acervo das autoras. Agradecemos a Alex Salim, Jean Carlos dos Reis Souza (Jeca), Nino Brown e Roberto Parizotti pela cessão das demais imagens utilizadas.

As ilustrações da capa, contracapa e das páginas 1, 2, 3 e 160 foram feitas por Jean Carlos dos Reis Souza (Jeca). As vinhetas das aberturas dos capítulos são de autoria de Deraldo, Ivan e Zênite.

Hip hop – A periferia grita foi fotolitado e impresso na cidade de São Paulo em setembro de 2001 pela Grapbox-Caran. para a Editora Fundação Perseu Abramo. Com tiragem foi de 4.000 exemplares. O texto foi composto em Century no corpo 12/15,2. A capa foi impressa em papel Cartão Supremo 250g; o miolo foi impresso em off-set 90g.

