



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

HUSANI KAMAU ANTONIO

**MOVIMENTO CULTURAL HIP HOP EM SÃO PAULO:
OS DISCURSOS DOS RAPPERS**

SÃO FRANCISCO DO CONDE

2017

HUSANI KAMAU ANTONIO

**MOVIMENTO CULTURAL HIP HOP EM SÃO PAULO:
OS DISCURSOS DOS RAPPERS**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado por Husani Kamau Antonio, à Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), como requisito para a obtenção do título de Bacharel no curso de Humanidades.

Orientador(a): Prof^(a) Dr^(a) Cristiane Santos Souza.

SÃO FRANCISCO DO CONDE

2017

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

A64m

Antonio, Husani Kamau.

Movimento cultural Hip Hop em São Paulo : os discursos dos rappers / Husani Kamau Antonio. - 2017.

91 f. : il. color.

Monografia (graduação) - Instituto de Humanidades e Letras, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, 2017.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Cristiane Santos Souza.

1. Griots - São Paulo (Estado). 2. Hip hop (Cultura popular) - São Paulo (Estado) - História.
3. Músicos de rap - Brasil. 4. Rap (Música) - São Paulo (Estado). I. Título.

BA/UF/BSCM

CDD 782.421649

HUSANI KAMAU ANTONIO

**MOVIMENTO CULTURAL HIP HOP EM SÃO PAULO:
OS DISCURSOS DOS RAPPERS**

Trabalho de conclusão de curso de graduação, modalidade monografia, apresentada ao curso do Bacharelado Interdisciplinar em Humanidades, da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Humanidades.

Aprovado em: 15 de dezembro de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Cristiane Santos Souza (Orientadora)

Doutora em Antropologia Social pela Universidade Estadual de Campinas
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

Profa. Dra. Rebeca Sobral Freire

Doutora em Estudos Interdisciplinares Sobre Mulheres, Gênero e Feminismo pela
Universidade Federal da Bahia, Brasil
Universidade Federal da Bahia

Prof. Dr. Márcio André de Oliveira dos Santos

Doutor em Ciência Política pelo Instituto de Estudos Políticos e Sociais
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira

AGRADECIMENTOS

Não poderia iniciar esse salve sem antes agradecer a minha família e todas e todos aqueles que contribuíram, de uma forma ou de outra, para minha bagagem pessoal, espiritual e intelectual até a chegada à Unilab. Dessa forma, início meus agradecimentos a todas e todos aqueles e aquelas para quem sempre faço minhas orações, seguindo aqui a mesma sequência que faço e deixando os salves por último.

Assim peço proteção para minha mãe, meu pai e meu irmão para que sempre estejamos em harmonia; peço também energias positivas para o crescimento físico, intelectual e espiritual dos meus sobrinhos Théo e Alice. Envio também energias do bem, do bom e do belo para o meu irmão e para Fernanda, minha cunhada, e Dairine, minha namorada, e para os filhos delas. Faço o mesmo para os meus futuros filhos e netos. As sete gerações passadas e futuras. Meus três estados de existência, passado, presente e futuro. Meus amigos do passado, presente e futuro. Minha Família espiritual e consanguínea. A todos que praticam o budismo de Nitiren Daishonin e a todos os meus irmãos da Sociedade Brasileira de Eubiose.

Salve Angela, Fausto e Missáue por tudo que representam em minha vida. Sempre estaremos unidos e juntos nessa ou em outras vidas, meus amigos, meus pais e irmãos.

Salve Davi e Julia por serem meus vizinhos e amigos mais próximos, que tive no São Martinho! Salve a todos do São Martinho das antigas, sem palavras! Salve Rapa, o escadão era o point, a mata e os roles que tive com cada um desses loucos!

Salve as quebras que estão ao redor! Salve Parque Figueira, Salve Jambeiro, Salve Nova Europa, Salve Vila Georgina!! O Lado Sul de Campinas e todos (as) aqueles e aquelas que me conhecem e com os quais tive o prazer de viver e de receber alguma contribuição, desde o bar do Samuel até a Mira Lopes nas noites de neurose.

Salve o Centro de Convivência e todos que ainda fazem a resistência dos pichadores, que se mantém em pé até os dias de hoje. Inclusive foi ali, no Centro de Conivência, nas matinas, que aprendi muita coisa.

Salve meus velhos amigos de escola com os quais sempre troco ideia! Vai ser por ordem de chegada: Bruce, Guilherme Monteiro, Guilherme Marcel, Cassio, Erick, Raí e Jefersson!! Foi um período rico e divertido, bela infância que tivemos.

Salve meus amigos do presente: Dairine, Lauro, Débora e Nídia. São muitos nomes, mas não esqueço de nenhum aqui presente no meu dia a dia. Salve a todos (as) que encontro no dia a dia da Unilab e que estão fazendo o mesmo corre que eu!! Saíram de lugares, bairros, cidades, e até países. Salve Guiné-Bissau, Cabo Verde, São Tomé e Príncipe, Moçambique e

Angola, meus amigos se sintam representados aqui nessa fala, sem a presença de vocês aqui no Brasil não seríamos nada. Aos professores (as) que participaram da minha formação no curso de Bacharelado em Humanidades. Em especial a professora doutora Cristiane Souza, minha orientadora.

Não seria o que sou sem tudo aquilo que tive que passar até chegar aqui. Espero que saibam e se sintam representadas (os) nas minhas orações e nos meus agradecimentos, pois eles atravessam o tempo.

RESUMO

O objetivo da monografia, “movimento Cultural Hip Hop em São Paulo: o discurso dos rappers”, é discutir o advento do movimento Hip Hop e do rap, especialmente nas décadas de 1980, 1990 e 2000, no Estado de São Paulo. O caminho para revelar o movimento, o método, foi a leitura dos álbuns, de letras e de depoimentos de alguns rappers que marcaram o início do rap brasileiro. O trabalho apresenta uma breve história do movimento e a sua relação com a luta contra o racismo, a exclusão e a violência policial; objetiva também dar voz aos jovens negros, pobres, periféricos e favelados. De modo sintético, a monografia traz os capítulos seguintes: alguns apontamentos sobre o advento do rap, os primeiros contatos dos rappers com o Hip Hop no Brasil. Hip Hop, rap e a tradição dos griots a relação com a literatura marginal e negra. São fundamentais para o rap o lugar do DJ e a importância da apropriação e/ou o uso inovador dos meios tecnológicos, como os toca-discos, para as criações musicais e para as intervenções culturais, artísticas e políticas.

Palavras-chave: Griots - São Paulo (Estado). Hip hop (Cultura popular) - São Paulo (Estado) - História. Músicos de rap - Brasil. Rap (Música) - São Paulo (Estado).

ABSTRACT

The objective of the monograph, "Hip Hop Cultural Movement in São Paulo: the discourse of rappers, is to discuss the advent of the Hip Hop movement and rap, especially in the 1980s, 1990s and 2000s, in the State of São Paulo. The way to reveal the movement, the method, was the reading of the albums, lyrics and testimonies of some rappers that marked the beginning of Brazilian rap. The paper presents a brief history of the movement and its relation to the fight against racism, exclusion and police violence. There is also the aim of giving voice to black, poor, peripheral and favela youth. In summary, the monograph brings the following chapters: some notes about the advent of rap, the rappers' first contacts with Hip Hop in Brazil. Hip Hop, rap and griots tradition the relationship with marginal and black literature. The place of the DJ and the importance of the appropriation and / or innovative use of technological means, such as record players, for musical creations, and for cultural, artistic and political interventions are fundamental for rap.

Keywords: Griots - São Paulo (State). Hip hop (Popular culture) - São Paulo (State) - History. Rap (Music) - São Paulo (State). Rap musicians - Brazil.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Nelson Triunfo com o grupo de dança <i>Funk e Cia.</i>	16
Figura 2	Nelson Trinfo dançando break na rua 24 de Maio	17
Figura 3	Personagens do filme do filme Beat Street de 1984, grafitando um muro	22
Figura 4	Personagens do filme do filme Beat Street de 1984, na batalha de dança	23
Figura 5	Personagens do filme do filme Beat Street de 1984, dando alguns passes de break na rua	23
Figura 6	Personagens do filme do filme Beat Street de 1984, conduzido sua aparelhagem de som	24
Figura 7	Capa do álbum “Hip Hop na Veia”	63
Figura 8	Capa do álbum “Raio-X do Brasil”	66
Figura 9	Capa do álbum “Bem Vindos ao Inferno”	70
Figura 10	Capa do álbum “Sobrevivendo ao Inferno”	73
Figura 11	Capa do álbum “Herança do Vício”	76
Figura 12	Capa do álbum “Versos Sangrentos”	78
Figura 13	Capa do álbum “Provérbio 13”	81
Figura 14	Capa do álbum “Rap é Compromisso”	84
Figura 15	Capa do álbum “Sujeito Homem”	87

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
1.1	PREÂMBULO	11
2	ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE ADVENTO DO RAP	13
2.1	OS PRIMEIROS CONTATOS DOS RAPPERS COM O HIP HOP NO BRASIL	15
3	HIP HOP, RAP E TRADIÇÃO DOS GRIOTS	28
3.1	O LUGAR DO DJ E O USO INOVADOR DAS TECNOLOGIAS	31
4	O CONTEXTO HISTÓRICO, A VELHA ESCOLA	42
4.1	RAP E LITERATURA ENCRUZILHADOS NAS RIMAS E NOS ESPAÇOS NEGROS	46
4.2	O RAP, A FORÇA DA LOCALIDADE, DO PRESENTE E DA AÇÃO ARTÍSTICA E POLÍTICA	53
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	60
	REFERÊNCIAS	62
	ANEXOS	64

1 INTRODUÇÃO

1.1 PREÂMBULO

A minha relação com o rap nasce em 1997 através da minha família e com a compra de um tocador de cd-rom. Essa foi a possibilidade dada pela minha família, nesse caso minha mãe (Ângela Aparecida), meu pai (Carlindo Fausto) e meu irmão (Missaúe Inaê), todos apaixonados por música. A produção de rap estava também entre os cds dos grandes músicos que eles adoravam ouvir. No mesmo dia da compra do som, veio a aquisição do primeiro cd de rap; é muito emblemático, olhando a estante, que o primeiro cd comprado tenha sido *Sobrevivendo no Inferno*. Meu irmão tem uma parte importante nessa história, por ele conhecer o rap e querer comprar aquele álbum emblemático o qual tinha em sua capa um crucifixo. Essas são as minhas lembranças, pois só tinha seis anos e pouco entendia o que era rap, e o que tinha por trás daquele objeto, e que no final meu irmão e o rap marcariam a minha visão de mundo e minha relação com os marginalizados, e como ele me dizia: “Maloqueiros”.

Ogunhê¹!

Jorge da Capadócia abre o álbum *Gênesis*², mas eu ainda não tinha uma ideia exata do rap, não sabia o que era aquilo. Foi quando toco Capítulo 4, Versículo 3³, mesmo sem entender o ritmo, a batida, as palavras e o linguajar me deixaram familiarizado com o lugar de fala que estava sendo colocado pelos Racionais MC’s. “Racionais! No ar, filhas da puta! Pá! Pá! Pá!” Essa era a parte de que eu mais gostava quando eu tinha meus seis a sete anos de idade.⁴

Meu irmão por ser sete anos mais velho, junto com meu primo que era seis anos mais velho do que eu, me fizeram embarcar em uma rica infância na qual eu era o caçula, que era guiado pelos mais velhos, assim aprendia como era a rua e na rua tinha as principais lições. O rap faz parte dessa história junto com os Racionais MC’s, RZO, Sabotagem, Nd Naldinho, Sistema Negro, 509-E, etc. Essa era a trilha sonora dos *maloqueiros*, em alto bom som, um bom lugar.

Meus pais, por serem militantes, me levavam junto com eles aos encontros do *movimento negro* em Campinas, o Hip Hop estava presente a partir dos rappers e dos *b-boys* e *b-girls*. Josias, conhecido em Campinas como “Tio Pec”, até então namorado da minha prima

¹ Racionais MC’s, “Jorge da Capadocia”, CD *Sobrevivendo no Inferno* (São Paulo, Casa Nostra, 1997).

² Racionais MC’s, “Geneside s (intro)”, CD *Sobrevivendo no Inferno* (São Paulo, Casa Nostra, 1997).

³ Racionais MC’s “Capitulo 4, Versículo 3”, CD *Sobrevivendo no Inferno* (São Paulo, Casa Nostra, 1997).

⁴ *Idem*.

Maianga, me trouxe um contato muito forte com o Hip Hop. Lembro-me de ir em alguns *roles* com ele e com a minha prima na Estação Cultura, todo domingo tinha encontro do hip hop, era *break*, eram rimas, era a negritude jovem de Campinas ocupando um espaço importante.

Com o passar dos anos, as letras tomaram corpo e significados para mim, o negro drama, a vida loka, a vida é um desafio, não eram apenas letras sem sentido para dentro da cabeça de uma criança, as narrativas eram uma conexão das minhas próprias vivências em meio às relações do meu cotidiano, quanto mais eu ouvia mais eu me via.

Tomar o rap como tema de pesquisa passa por essas lembranças e por outras mais que eu poderia esboçar aqui, mas que farei aparecer nas páginas que seguirão o desenvolvimento dessa escrita. O mais importante dessa relação foi a que eu criei com os *maloqueiros*, não por entender como uma construção negativa e sim por entender como algo positivo, as relações das letras com os sujeitos que estão sendo marginalizados e aqueles que as produzem acabam se encontrando tanto dentro como fora das narrativas.

O aspecto que pretendo focar ao estudar o rap é a questão da mídia e dos meios de comunicação, algo que me atraiu durante o período em que eu fiz o curso de publicidade e propaganda nos anos de 2014 e metade do ano de 2015. Foi durante um ano e meio em que me vi contra a sociedade de consumo e que o curso não correspondia ao que eu almejava, acabei criando outro tipo de percepção e de crítica perante os meios de comunicação e ao próprio curso, que pouco debatia temas raciais ligados aos meios de comunicação e do apagamento do negro nas peças publicitárias. Dentro da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, espaço pelo qual tenho muito carinho e orgulho de vivenciar como aluno, tive acesso aos debates ligados ao racismo. Aqui, na UNILAB, tive, então, a oportunidade de assumir esse desafio de juntar dois universos de conhecimentos de que eu gosto, isto é, o rap e os meios de comunicação. A intenção é (ou era) de dar a minha contribuição para o rap e também para instigar problemas que são apontados pelos rappers antigos, a chamada *velha escola*, que remete às discussões iniciadas nas primeiras produções dos finais dos anos 1980 e começo e finais dos anos 1990. De modo resumido, o objetivo era estudar o tratamento dado aos jovens negros e ao rap pelos sistemas de comunicação. No entanto, na presente monografia, o estudo do tratamento dado ao rap pela mídia tradicional será apenas esboçado.

2 ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE ADVENTO DO RAP

É importante registrar os avanços e as conquistas do rap nas décadas 1980, 1990 e 2000, processo em marcha até os dias atuais e realizado pelos meios de comunicação, isto é, Rádio, TV e Internet. As narrativas escritas pelos MC's devem ser interpretadas como parte do contexto que impossibilitou a sua divulgação pelo sistema de comunicação hegemônico. Os temas voltados à discussão do racismo, violência policial contra negros e a periferia são bem ilustrativos da razão pela qual as músicas foram barradas pelos canais controlados pelas empresas de comunicação. Será um lugar de destaque na pesquisa ou parte importante dela apresentar e dialogar com alguns álbuns e rappers que marcaram o advento e ajudaram na consolidação do rap no Brasil, especificamente no Estado de São Paulo. O contexto da pesquisa tem a finalidade de revelar quais são as músicas feitas pelos rappers; entre outros, Racionais MC's, Visão de Rua, 509-e, Sabotage, Eduardo Tadeo, há ainda o grupo Sistema Negro, Facção Central etc., que continuam atuais e no imaginário dos jovens negros e periféricos.

O rap, quando surgiu no Brasil na década de 1980 na cidade de São Paulo e em outras cidades do território nacional, trouxe com ele sujeitos que não eram (são) considerados cidadãos dentro da sociedade brasileira. Essas pessoas que articularam e sistematizaram os valores culturais e políticos do rap eram jovens negros de periferia. Para Duarte (1999, p.28) que descreve a importância desse movimento ter sido administrada por jovens e pela fuga dos padrões impostos:

Ganha importância exatamente por isso o movimento gestado entre os jovens de periferia paulistana, exatamente onde a “cultura oficial” assegura não haver mais qualquer autonomia cultural. Fugindo das formas de simples reprodução dos modelos externos, fugindo do circuito massificador dos meios de comunicação, ele consegue resgatar, de forma muito significativa, as questões sociais geradoras de exclusão. Não fica na simples denúncia, mas revela-se um “construtor” de possibilidades e de perspectivas de vida.

Como afirmou Duarte (1999) a cima, os jovens negros viram o rap como uma possibilidade de transformação cultural e de instrumento para fugirem dos meios e dos padrões impostos pelo mercado. Com o rap eles trariam em suas narrativas as suas vivências epistemológicas e os problemas sociais vividos dentro da periferia. Os jovens negros buscariam, através do rap, outra forma de conscientizar a própria juventude negra a partir das letras e fazer a construção de uma nova análise social daquilo que estava afetando a vida nas favelas. Um aspecto apontado em suas críticas era ao “sistema”, atrelado à ordem social e aos meios de comunicação, visto como um lugar de alienação, conforme SILVA (1999, p. 24.),

Os rappers afirmaram desde o início a condição de ‘anti-sistema’. Promoveram, sobretudo, a crítica à ordem social, ao racismo, à história oficial e à alienação produzida pela mídia. Construíram mecanismos culturais de intervenção por meio de práticas discursivas, musicais e estéticas que valorizaram o ‘autoconhecimento’.

O *sistema* sempre foi e é o principal alvo de crítica dos rappers dentro das letras e de seus posicionamentos, sempre falavam que eles tinham que combater um sistema que excluía a periferia. O combate à exclusão e a reflexão sobre o lugar de origem e da história que é colocada como oficial, que envolve os jovens negros com as condições da modernidade nos pós-escravidão, é um ponto importante de entendimento para que os rappers busquem um lugar, pois nos espaços oficiais eles não são vistos. Assim os rappers colocam o rap como um informante das condições de opressões vividas por eles, conforme demonstra Silva (1999, p. 31):

Ter passado pelo processo de exclusão relacionado à etnia e à vida na periferia surge como condição para a legitimidade artística. A mesma experiência individual que é relegada a segundo plano nos bancos escolares transforma-se em tema de reflexão e construção da narrativa poética. É dessa experiência pessoal e intransferível que os rappers extraem a matéria-prima para a composição musical. As letras longas, permeadas por expressões locais, exprimem o universo da periferia.

Num universo ligado à exclusão, os rappers, jovens negros periféricos, nas narrativas, fazem dos seus lugares de origem um lugar de possibilidade para elucidar as opressões que estão sofrendo e de autovalorização enquanto jovens negros que fazem parte dessa história da diáspora. Isso caracteriza um processo de “autoconhecimento” sobre a história da diáspora negra e da compreensão da especificidade da questão racial no Brasil. Segundo Silva (1999, p. 29-30), os rappers estavam envolvidos diretamente num processo mais amplo e:

elaboraram a crítica ao mito da democracia racial. Denunciaram o racismo, a marginalização da população negra e dos seus descendentes. Enquanto denunciavam a condição de excluídos e os fatores ideológicos que legitimavam a segregação dos negros no Brasil, os rappers reelaboraram também a identidade negra de forma positiva.

Dessa forma, o rap não foi bem visto pela sociedade brasileira. As músicas, carregadas de denúncias da violência policial, da pobreza periférica e do racismo, foram mal interpretadas e marginalizadas no começo de seu aparecimento. Com o contexto da marginalização, as produções iniciais do rap não eram divulgadas por via do rádio e nem pela TV, apenas por rádios comunitárias, nos espaços de festas como os Bailes Blacks e nos encontros organizados pelo Hip Hop. Os meios de comunicação hegemônicos e que sempre serviram de fonte de

divulgação das músicas não seriam, dessa forma, diferentes com os que são excluídos e trazem em suas narrativas pontos críticos da sociedade brasileira, do racismo e da própria mídia.

Esses são alguns dos aspectos importantes que busquei formular a partir das seguintes questões: Qual a problematização feita nas letras das músicas pelos rappers? Como se deu o tratamento pelos meios de comunicação ao rap? Quais foram os fatores que fizeram a *velha escola* do rap ter uma crítica sobre a mídia e de criarem as suas próprias formas de divulgar as suas produções? Quais foram os caminhos feitos para divulgação das músicas e quais os caminhos que estão sendo feitos nos dias atuais diante da indústria cultural? E qual o tratamento dado ao negro pelos meios de comunicação neste universo do rap? E, por fim, como os jovens se organizavam a partir do Hip Hop?

Para tal, organizei o trabalho em três capítulos, além dessa introdução. No primeiro capítulo trato dos primeiros contatos dos jovens negros da periferia brasileira, em particular de São Paulo com Hip Hop. Busquei esboçar sobre as diferentes narrativas sobre a origem deste movimento cultural e sua relação com a história da diáspora africana e a tradição oral de transmissão. No segundo capítulo trato da importância da figura do DJ, seu papel dentro desse sistema cultural e a produção musical. Por fim, no terceiro capítulo, retomo algumas questões trabalhadas nos capítulos anteriores, ao mergulhar nos álbuns, letras e poesia dos rappers e tratar o contexto da literatura e o caráter de denúncia feita pelos rappers. O final da monografia acompanha um último capítulo de conclusão e em anexo a descrição de alguns álbuns dos rappers que foram utilizados durante a pesquisa.

2.1 OS PRIMEIROS CONTATOS DOS RAPPERS COM O HIP HOP NO BRASIL

O movimento hip hop surge no Estado de São Paulo entre os finais dos anos 1970 e começo dos anos 1980 nos bailes *blacks* com o *break dance*, espaço que os jovens negros curtiam nas noites, com músicas *Soul*, *Funk*, as chamadas *black music*. São nesses bailes que temos o registro do aparecimento do *break*, um dos elementos que constitui o movimento cultural hip hop. Conforme nos lembra Guimarães (1999), Nelson Triunfo, “o Nelsão, pernambucano radicado em São Paulo”, com todo seu estilo descolado, com suas performances e os passos de dança invocados, levaria a dança do *break* para área urbana de São Paulo, demarcando a rua 24 de maio e a estação São Bento como territórios de encontro dos praticantes e amantes do *break*.⁵ Essa autora nos lembra ainda que desde 1976, quando se fixa em São

⁵ A Rua 24 de Maio fica a 1 km de distância da Praça da Sé. Nos registros sobre o *break* e dos próprios hip hoppers a 24 de Maio aparece como cenário dos encontros dos jovens praticantes desses movimentos.

Paulo, Nelson Triunfo “toma contato com o *soul* e o *funk*, formando um grupo de dançarinos, o Funk e Cia. Do Soul, passou para o *break* e levou o ritmo do hip hop para a Praça da Sé e Estação São Bento do Metrô.” (GUIMARÃES, 1999, p.39)

Figura 1 - Nelson Triunfo com o grupo de dança *Funk e Cia*.



Fonte: <http://biografiadenelsontriunfo.blogspot.com.br/2010/12/>, Fotografia retirada do blog sobre a bibliografia de Nelson Triunfo. Fotografo: Billy, São Paulo, 1983. Acesso em novembro de 2017.

Figura 2 - Nelson Trinfo dançando break na rua 24 de Maio



Fonte: <http://acervofolha.blogfolha.uol.com.br/2016/12/25/vem-dancar-irmao-james-brown-esta-na-pista/>, Fotografia retirada do acervo da folha. Nelson Triunfo dança break no centro da cidade de São Paulo (SP). (Foto: 1984/Folhapress). Acesso em novembro de 2017.

Os bailes *blacks* de São Paulo têm uma grande importância para os jovens negros que frequentavam esses espaços, tanto por tudo que envolvia a cena de contatos, trocas, quanto pelas questões de identidade negra. Igualmente há trocas de experiências e de vivências que são ressignificadas pelas músicas que estavam sendo tocadas. Todo este cenário seria de grande influência para os futuros *rappers*, que estavam por emergir não só na capital paulistana como também dentro de outras cidades do Estado de São Paulo.

Nos bailes da negrada, se ouvia muitas músicas, não apenas internacionais, mas do repertório nacional, por exemplo, os sons do Tim Maia, Jorge Ben Jor, Cassiano, Wilson Simonal, Sandra de Sá, dentre outros músicos negros, que tinham a levada *Soul*, *Funk*, da *black music* no Brasil (AZEVEDO & SILVA, 1999, p. 77). Tanto que das muitas batidas das primeiras composições musicais dos *rappers* se encontram batidas de fundo de algumas músicas desses cantores e compositores citados ou de outros artistas internacionais, a exemplo do próprio James Brown.

Pelas características agregadas – os frequentadores e sua postura, as músicas veiculadas, alguns sentimentos compartilhados –, essas festas passaram a ser chamadas de “bailes black”. Tratava-se de um espaço múltiplo, que congregava

diferentes setores da juventude urbana – majoritariamente negra – que se deslocavam para esses locais a fim de dançar, encontrar pessoas, se divertir, conversar, namorar, brigar... Musicalmente, predominavam a música negra estadunidense e a produção brasileira de Tim Maia, Jorge Ben, Toni Tornado, Cassiano, Gerson King Combo, Miguel de Deus (em seu LP *Black Soul Brothers*, de 1977, figura a música “Mister Funk”, parceria com Nelson Triunfo) e outros, de cuja composição eram extraídos fragmentos e frases musicais que proporcionaram a feitura de inúmeros raps. (CAMARGOS, 2015, p.42)

Foram nesses *bailes blacks* que os jovens inconscientes do que eram ouviram os primeiros *raps* vindo dos Estados Unidos, conforme evidencia Roberto Camargo em seu livro “Rap e Política”, na entrevista que DJ KL Jay concedeu ao programa da MTV: “a primeira música que eu tive contato, assim, com o rap mesmo, porra, é difícil porque na época [em] que eu ia nas festas já existia rap. É... eu ouvia “The Massage” do Grandmaster Flash e não sabia que era rap.”, conforme (2015, p.42)⁶

Não apenas KL Jay, mas outros rappers descrevem os bailes como sendo o espaço onde ouviram os primeiros *raps* e fizeram os contatos com o Hip Hop por via do *break*. O processo de aproveitamento ou de trocas com os valores musicais e com a dança presentes no rap e no *break* é um dado central; ele revela a força das manifestações culturais e os diálogos nos lugares de entretenimento e de curtição da comunidade negra. Mas as trocas musicais, alimentadas pelos grandes sucessos que a juventude negra tinha como referência de som, revelam a dimensão e a importância desses bailes como espaços produtores de uma cultura e um modo de ser próprios. Foi nesse espaço que muitos rappers tiveram seus primeiros contatos, a respeito dessa realidade o texto de Roberto Camargo (2015, p. 45), que dialoga com uma entrevista concedida pelo rapper Rappin’ Hood à revista Caros Amigos, nos lembra ainda que:

Nos bailes, conheceram pessoas, descobriram afinidades, fizeram circular informações sobre dança e música e tiveram a oportunidade de ouvir artistas que se converteriam, de algum modo, em referência. (...) Rappin Hood faz menção a esses tempos: (...) Por incrível que pareça, não vi o James Brown, era muito novo, não tinha dinheiro e meu pai não me deixou ir, mas vi uns legais: Too Short, um rapper da velha escola, o Zapp, que é uma banda de funk... Vi Billy Paul, Chaka Khan, Tim Maia, Jorge Ben e Sandra Sá. Eu curtia todos os bailes da Chic Show, o Clube da Cidade, Neon Clube, Ponto de Encontro, Cris Disco Club da Vila Ré, Projeto Leste, Diamante da Lapa.

Os bailes não eram apenas lugares de diversão e de entretenimento eram também lugares onde a população negra podia manifestar sua negritude, isto é, eram espaços ideológicos e de extrema importância para a afirmação da identidade negra no Brasil. Eram espaços de conscientização da população que vinha de uma longa história de luta contra o racismo, a

⁶ Em programa exibido pelo canal MTV Brasil em 1999, com apresentação de Xis e KL Jay.

exclusão e o preconceito na maioria das cidades do país. Jaqueline Santos (2011, p. 86) em suas pesquisas registra esta dimensão política dos bailes em São Paulo da época, conforme trecho abaixo:

Negros e negras que até então reivindicavam uma identidade nacional, passam a tomar um **rumo cada vez mais africanista**, e a construir uma identidade afro-diaspórica. As experiências dos negros e das negras na diáspora, a luta pela libertação africana, o pan-africanismo e a solidariedade internacional tornam-se as referências, e os bailes black se configuram como os principais meios por onde se difundiam essas novas ideias, isto através **do capital cultural** trazido pela música norte-americana.

Os bailes não estavam centralizados apenas na cidade de São Paulo, estavam também no interior do Estado e em outras partes do Brasil. O elemento comum dos bailes era o número majoritário, entre seus frequentadores (as), de negros e negras que tinham nos bailes o seu lugar de lazer e de construção de identidade racial. Os clubes negros, onde os bailes blacks aconteciam, se constituíam desta forma em espaços de lazer e de **sociabilidade próprios aos negros que eram excluídos dos espaços brancos, que** formavam **corredores negros**, SANTOS (2011, p.92-93). Ainda no diálogo com Jaqueline Santos, esses clubes não ficaram isolados nessas diferentes localidades, **havia uma articulação, rede que se forma entre eles. Outro aspecto que a autora evidencia em relação a história destes clubes negros em São Paulo, a referência aos nomes que fazem alusão a personalidades e eventos afirmativos da população negra, a exemplo do** 13 de maio, data da abolição da escravatura em 1888, José do Patrocínio, 28 de setembro, data em que foi proclamada a lei do ventre livre em 1871.

Para compreensão da descentralização dos bailes blacks vale acompanhar a exposição feita por MV Bill e registrada por Roberto Camargo. Segundo o rapper carioca, foi através dos bailes que aconteciam na Cidade de Deus que ele conheceu o rap; "eu nem sei a data precisa, se era 85 ou 86 [...] já conhecia o hip hop, não a fundo como cultura, mas dos bailes aqui na Cidade de Deus.", nos termos de Camargo (2015, p.46)

Outros rappers também escutaram os primeiros raps ainda nos bailes *blacks* que iam curtir numas e noutras festas. Foi nesse momento que o rap entra em cena; e começa a entrar no imaginário e nas buscas do que era esse ritmo, que envolvia uma batida e um palavreado diferenciado do até então acostumado *soul* e *funk* da *black music*. Jaqueline Santos (2011), em sua dissertação de mestrado, mostra que o rap norte-americano, mesmo sem o entendimento da língua inglesa por parte do público brasileiro, foi rapidamente identificado como sendo “tagarela”, uma música falada.

Em meados dos anos 1980, apontava nos bailes black um novo estilo musical proveniente da América do Norte, caracterizado por ser um canto falado. A princípio, ficou conhecido entre o público como “tagarela”, e “como a música de fundo era sempre o funk, ele passou a ser chamado de ‘funk falado’” (FELIX, 2005, p. 71, apud. SANTOS, 2011, p.88)

DJ Hum, em uma entrevista para a Revista Pode Crê!, que é parte do livro organizado por Elaine Nunes de Andrade, “Rap e educação, rap é educação”, fala da memória que tem dos bailes, dos músicos que ouviu, das músicas e da pegada *Soul* e *Funk*. DJ Hum diz, entre outras vivências, que curtiu e sentiu uma coisa diferente ao ouvir os “funks falados”:

Eu jogava com um time que os caras do primeiro quadro já curtiam um som. A rapaziada levava um rádio gravador, escutava um samba e sempre um lado da fita era balanço. Eu tinha 11 anos e na época se curtia música soul, James Brown, Chocolate Milk e falo isso de memória, pois escuto os discos hoje e lembro dos bailes que ia. Mas em 1980 eu comecei a fazer festas com um (três em um) a adquirir discos e eu muito sintonizado nos programas de rádio fui sacando as viradas, as mixagens. Não tínhamos pick-ups com pitch e então improvisávamos com borrachinhas, esponjas molhadas no dedo e íamos fazendo o lance. Em 83, eu já curtia Kurtis Blow e os funks falados que apareciam e eu me empolgava com esse tipo de música⁷.

Conforme recorda DJ Hum, o “funk falado” chegaria por via dos discos que estavam sendo comercializados e que, nos anos 80, invadiam os bailes e eram executados nas rádios. Os discos, como salienta DJ Hum, um dos históricos do movimento, eram os mesmos que estavam fazendo sucesso fora e dentro do Brasil. Neste contexto começou o advento do rap, que dialogava, mas não era Soul ou Funk. Conversando com as informações rememoradas pelo DJ Hum, podemos dizer que as viradas e mixagens foram testadas e estabilizadas num processo de contato com as experiências radiofônicas, dos bailes, da criatividade e dos contextos paulistanos e brasileiros.

Outro fator importante a ser destacado é a forma como os músicos dão vida para as capas de seus discos, trocando imagens e símbolos para construir e afirmar posições ideológicas, assim como aconteceu, por exemplo, com o Black Power. Jaqueline Santos (2001), sobre esse contexto nos dá algumas pistas de como foi importante as trocas dessas imagens e símbolos que permitiram a verificação do que estava acontecendo em outros lugares e como os negros (as) estavam se representando e compartilhando do mesmo sentimento.

Nesta linha Paul Gilroy (1993), afirma que o triângulo Atlântico (América, Caribe, Europa e África) formado pela diáspora negra mobilizou lutas e promoveu trocas mútuas de imagens e símbolos culturais. Este fenômeno de triangulação possibilitou a circulação de

⁷ DJ Hum, entrevista, Revista Pode Crê!, ano II, n° 4, São Paulo, 1994. In. AZEVEDO; SILVA, SALLOMA, (1999, p.81).

personalidades negras, livros, tratados informativos e demonstrou o poder transnacional da música negra, que tem ultrapassado as fronteiras do Estado nacional. As capas de discos, para Gilroy, foram usadas para abordar aspectos vivenciados pelo público negro e permitiram o compartilhamento de estilos e símbolos que constituem a ideia de negritude, assim como a música teria facilitado a circulação de ideias gerando prazer e desejos, sendo ela um importante elemento político que ultrapassa o impacto comercial. (SANTOS, 2011, p.86)⁸

Foi nesse contexto, das trocas mútuas, que os rappers brasileiros fizeram os registros de ingresso no universo específico do Hip Hop, mas antes eles foram alimentados esteticamente, musical e ideologicamente pelos bailes blacks que frequentavam. Os bailes blacks foram um marco inicial, que se tornaria base e instrumento de reivindicação, de contestação política e de afirmação ideológica. O rap nacional tem, desse modo, a sua própria construção, que é bem diferente da que existe nos Estados Unidos. Os rappers brasileiros partiram da experiência dos negros dos Estados Unidos, mas ao mesmo tempo buscaram amarras com a realidade local dada, como vimos acima, pelo contexto dos bailes de negros no Brasil. Os aspectos musicais, inspirado em alguns grupos dos EUA, foram também refeitos ou adaptados aos ritmos e produções feitas por músicos brasileiros. Assim são apresentadas nas músicas as referências, por exemplo, das próprias batidas musicais que levam *sample* de grandes músicos que eles (americanos ou brasileiros) ouviam algumas noites nas boates. A conjuntura e a realidade brasileira são diferentes dos EUA, o rap assumiu um olhar e feição dos próprios rappers brasileiros. A diferença é de linguagem, de produção e também na forma de como seriam divulgadas as músicas. (LOUREIRO, 2016, p.3)

Já no contexto brasileiro, Teperman nos apresenta a edificação desse que é considerado por muitos o “quinto elemento do hip-hop” – o conhecimento, a politização – quando resgata as raízes do rap nacional no contexto dos bailes black em cidades como São Paulo e Rio de Janeiro nas décadas de 1970 e 1980, quando detalha a movimentação de b.boys e MCs nos encontros na estação São Bento do metrô e na Praça Roosevelt entre 1985 e 1988, no centro de São Paulo, e quando registra a propagação de posses e coletivos de hip-hop na periferia paulistana a partir dos anos 1990. E contra a argumentação por vezes pejorativa que trata o desenvolvimento do rap nacional como simples reprodução do que foi criado nos Estados Unidos, o autor, apoiado em Roberto Schwarz, sustenta que dificilmente pode haver cópia sem interpretação, de tal maneira que conceitos de cultura que fixam no espaço e no tempo a existência de um “original” tenderiam a não apreender adequadamente dinâmicas que fazem parte da vida cultural. “A relação dos rappers brasileiros com seus pares do hemisfério norte é descomplexada, ao mesmo tempo que cheia de admiração. Mais do que o tabu da cópia, o rap brasileiro nos anos 1980

⁸ Retomarei esta citação e as questões que ela apresenta no terceiro capítulo deste trabalho. É importante destacar nessa parte a importância de como os músicos anteriores se colocavam e montavam suas capas de discos contendo significados que representam um contexto social ou histórico. O mesmo será feito pelos rappers a partir das próprias obras musicais em torno dos álbuns de rap.

buscou lidar com o desafio de inventar sua própria tradição,”(p. 64). (LOUREIRO, 2016, p.3)

No trecho que destaco acima observamos um entendimento interessante da tradição do rap brasileiro, que não é cópia do americano e sim uma produção com fortes traços de originalidade local. O rap nacional, conforme ocorre com o próprio desenho do Hip Hop no Brasil, tem a sua base de interpretação musical e da realidade étnico-racial daqui.

Outro lugar marcante para a produção dos rappers brasileiros, como também do Hip Hop, foi o acesso aos clipes que mostravam as primeiras produções que estavam sendo realizadas. Os filmes que apareciam de fundo de trilha e as danças do *break* nas cenas cinematográficas foram fundamentais para a construção dos manifestantes brasileiros, conforme nos lembra ALVES (2004, p. 29-30) no trecho em destaque abaixo.

Muitos no Brasil tiveram seu primeiro contato com a cultura Hip Hop através do cinema, durante a década de 1980. O filme que influenciou muitos os dançarinos de Break no Brasil foi *Beat Street*, como destaca César Alves: Entre abril e maio de 1984, o filme *Beat Street* estreou em São Paulo. (...) Até então todo mundo já tinha visto alguma coisa em videoclipe, mas não daquela forma. Era algo específico sobre o movimento ao qual estávamos ligados. Era como se aquilo estivesse falando diretamente para mim para todos nós que estávamos começando o movimento. (...) O *Beat Street* abriu a cabeça de muita gente para o Hip Hop. Foi quando todo mundo se tocou de que aquilo era um movimento.

Figura 3 - Personagens do filme do filme *Beat Street* de 1984, grafitando um muro



Fonte: <http://thisdistractedglobe.com/2007/05/14/beat-street-1984/>, Acesso em outubro de 2017.

Figura 4 - Personagens do filme do filme Beat Street de 1984, na batalha de dança



Fonte: <https://canoticias.pt/entretenimento/beat-street-xxi-festa-do-hip-hop-no-music-box/>, Acesso em outubro de 2017.

Figura 5 - Personagens do filme do filme Beat Street de 1984, dando alguns passes de break na rua



Fonte: <https://canoticias.pt/entretenimento/beat-street-xxi-festa-do-hip-hop-no-music-box/>, Acesso em outubro de 2017.

Figura 6 - Personagens do filme do filme *Beat Street* de 1984, conduzido sua aparelhagem de som



Fonte: <http://thepics.info/guy-davis-beat-street/>, Acesso em outubro de 2017.

Como já havia sinalizado anteriormente, a Rua 24 de Maio foi um micro- universo fundante da experiência do movimento na cidade de São Paulo. O movimento ali serve também como referência para o país. Outro dado marcante é a presença histórica de Nelson Triunfo, sem dúvida, um marco de registro da manifestação do *break* nas ruas de São Paulo. Com a ação de Nelson Triunfo, o movimento ganha as ruas, as intervenções não ficariam isoladas dentro dos salões de bailes. Além da rua 24 de Maio, a estação São Bento e a Praça Roosevelt são igualmente lugares importantes, que garantem os pontos de encontros de dançarinos de *breaks*. Outros elementos constituintes do Hip Hop, o grafite, a pichação, as batalhas, etc, seriam também trabalhados dentro desse espaço. A força do movimento passa pela formação de grupos, de trocas de informações e de circulação de manifestações artísticas e culturais em torno do Hip Hop, que é o todo do movimento. Mas o elemento fundamental da estruturação do Hip Hop nas ruas é a localização nos espaços acessados por jovens negros e, numa troca educativa, o aprendizado coletivo a partir da sua estética.

Foi na praça São Bento que os dançarinos de breaking aprimoraram suas técnicas de dança; foi lá também que nasceu o Rap brasileiro, que era cantado em cima de palmas e bases feitas com a boca, que imitavam o som das batidas (GEREMIAS, 2006). No

centro foram realizadas, ao longo desses anos, apresentações públicas de breaking e batalhas entre os grupos provenientes de diferentes bairros da cidade, e foi lá também que se revelaram personalidades e grupos do Hip Hop brasileiro, como Nelson Triunfo, considerando o primeiro break, Back Spin, Racionais MC's, Lady Rap, Nino Brown, Jabaquara Breakers, Thaíde, MC Jack, DMN, entre outros. (SANTOS, 2011, p.88-89)

Dessa forma os Hip Hoppers se organizariam em torno dos elementos e fariam encontros para discussões do Hip Hop e dos problemas sociais, raciais e juvenis. Com isso surge a primeira *Posse* com o caráter de ser um lugar específico para os encontros em torno do Hip Hop e dos problemas, que os jovens negros e periféricos estavam enfrentando. O eixo dos encontros passava pelas discussões ou debates, a procura de soluções centrada na realidade e nos problemas da juventude negra.

É também no centro de São Paulo, na Praça Roosevelt, em 1988, que surge a primeira *Posse* do país, o Sindicato Negro. Segundo Felix (2005) o nome já evidenciava a preocupação com a questão racial, e é com o surgimento dessa *Posse* que o Hip Hop tem um início de fato no Brasil. (SANTOS, 2011, p.89)

Os jovens negros têm a *Posse (ou na Posse)* um lugar que podem se organizar e levar assuntos que estão enfrentando no dia a dia. A *Posse* é um local político e ideológico, no qual os jovens negros são os pilares. Sendo assim, eles (elas) têm as condições para dispor as coisas de acordo com os seus interesses. O lugar da voz para as propostas da juventude negra e pobre; eles (elas) têm autonomia para puxar movimentos que vão discutir a situação do Jovem negro e do Hip Hop.

Nas leituras feitas pela autora, destaca as contribuições feitas por Osmundo Pinho na busca por definir as *Posses*. Neste sentido, as *Posses* seriam “como grupos coletivos que se organizam localmente”, agrupados em seus bairros ou regiões, tendo de forma diretiva “o objetivo de resgatar a auto-estima da juventude local e promover a conscientização política”. Na mesma linha Felix (2005), afirma que são nas *Posses* que o Hip Hop tem a sua “existência vivenciada plena e criticamente, é nela que os ativistas do Hip Hop fazem suas reflexões críticas e ideológicas”. (SANTOS, 2011, p.89). Desta forma, a *Posse* para ser reconhecida basta que um grupo de pessoas que praticam elementos do Hip Hop se juntem, não sendo necessário ter uma sede.

Com o aumento do número de pessoas envolvidas, os espaços, que antes estavam centralizados no centro, começam a ganhar às periferias como forma de unir a juventude e mostrar o Hip Hop como uma arma de conscientizar os jovens em torno dos problemas vivenciados por eles. O fato é que para eles (elas), negros(as) e pobres, a periferia era o lugar

central das discussões do racismo e da exclusão. Ir pra periferia tem uma ampliação do alcance do movimento, isto é, a presença nas periferias, os bairros pobres e com grande contingente de negros (as), significa levar para tais locais as demais discussões que estavam sendo feitas no centro da capital pelo Hip Hop. Os debates, que estavam ficando centralizados, são descentralizados e têm, com essa aproximação, um ingresso nas favelas, ingresso que daria a oportunidade de outros jovens conhecerem as demandas e obter conhecimento. As demais regiões do Estado de São Paulo também vão ter as *Posses* como lugares estratégicos para difusão do Hip Hop e das discussões juvenis.

Do centro, esses jovens começam a levar para suas quebradas os elementos do movimento Hip Hop e a montar organizações localizadas de Hip Hop. Embora com a atuação das *Posses* centrada nas periferias, o centro continua sendo um espaço de referência e de trocas de informações. Podemos dizer que as *Posses* seriam aquilo que Magnani (2002) define como pedaço, e as ações dessas diferentes *Posses* na cidade formam um circuito em torno do movimento Hip Hop. (SANTOS, 2011, p.90)

Nas periferias os jovens poderiam se solidarizar com os demais problemas enfrentados por eles dentro do mesmo espaço, há também uma tentativa de introduzir outras pessoas para participar dos debates, como também levar para junto da comunidade as bandeiras do movimento contra o racismo e violência policial. Num resumo, a ação do Hip Hop e das *Posses* procurava soluções para aquilo que estava afetando a vida dos moradores dos bairros pobres e de maioria negra como um todo.

As *posses*, no caso paulistano, constituem um espaço de organização artístico-político característico do movimento hip hop para os quais a “atitude consciente” traduzida em expressões artísticas envolvendo o conhecimento da realidade é central. Nas *posses* o grande desafio é não sucumbir aos problemas postos na periferia. Torna-se “mais um sobrevivente” implica buscar o apoio nos próprios manos e denunciar as formas de opressão, tensões e conflitos que marcam o cotidiano juvenil na metrópole. Portanto, as *posses* apresentam-se como o espaço característico de organização do movimento hip hop. Pela arte a realidade é reelaborada como linguagem simbólica: rap, break e grafite surgem como suportes estéticos necessários à expressão da realidade. Como local de agregação dos manos é a partir das *posses* que a rede de relações entre os grupos é estabelecida e a política de intervenção nos espaços das ruas é concretizado. Pela ação direta organizam as festas de rua e eventos que visam à conscientização diante dos problemas que atingem a periferia. (SILVA, 1999, p.33)

É nesse contexto que os jovens, por via do Hip Hop, apresentam as principais formas de organização do movimento. Na ação, há a tentativa de expansão dos elementos que foram importantes para a organização do Hip Hop nas décadas de 1980. Assim, os Bailes e os primeiros encontros são as vias para a difusão do *break* numa relação de diálogo com a *black music*, com o *Soul* e *Funk* até então denominado de “funk falado”, produção musical que mais

tarde assumiu o formato do rap atual. No mesmo movimento, temos o *break* que toma as ruas da capital para o surgimento dos grandes encontros e depois possibilita a existência da organização maior para as *Posses*. Todo o movimento é feito com demandas e discussões de assuntos como o racismo, juventude, exclusão, periferia, violência policial, descaso público, genocídio e extermínio, entre outros assuntos, que dariam o perfil político e estético do Hip Hop. Desse modo, há também um movimento, que caracteriza a produção do rap e do movimento, posto pelos debates e pelas letras dos rappers que estavam surgindo no final da década de 1980 e início de 1990.

3 HIP HOP, RAP E TRADIÇÃO DOS GRIOTS

Falar do Hip Hop é sempre emblemático, a exemplo de outros movimentos culturais e políticos diaspóricos, do ponto de vista das lutas, das heranças africanas e da sua relação com o trânsito de negras e negros. A respeito dessa realidade, durante a pesquisa, encontrei-me sempre diante de posições e embates teóricos relativos à origem do Hip Hop e igualmente das especificidades locais assumidas pelos manifestantes e pelo movimento. No que se refere à origem, ela está localizada, sua formação histórica, no Bronx. Além da localização histórica, é preciso, conforme defende Eduardo Rocha (2016) baseado em Paul Gilroy, buscar também as origens do Hip Hop no trânsito transatlântico; o “Atlântico negro” é uma chave interpretativa, um conceito, que pode ajudar na compreensão dos elementos constituintes do Hip Hop, *rap*, *grafitte e pichação*, MC’s DJ’s, e das posições políticas assumidas pelo movimento. Sendo assim, o rap, um dos elementos do Hip Hop, é bem ilustrativo dessa realidade; igualmente o movimento num todo tem relação ou aponta para as mãos, corpo e alma do povo negro na diáspora e, no mesmo processo, tem relação com outras heranças negro-africanas passadas pela oralidade, memória e tradição rítmica e percussiva.

O Hip Hop, de acordo com o processo “Atlântico” e diaspórico, deve ser compreendido como forma de emancipação do povo negro. Os processos de luta e de emancipação estão presentes no Bronx, mas passaram antes pelas estratégias de sobrevivências, de transmissões orais, corporais e de conhecimento e ressignificados pelo “Atlântico negro”. O Atlântico negro deve ser entendido como conceito e também espaço de luta e civilizatório. É o que sugere o texto abaixo quanto afirma que: “O Atlântico negro é um ambiente típico da cultura, onde as artes negras se apresentam associadas “não só como mercadorias, mas engajadas em várias lutas de emancipação dos povos negros” (ROCHA, 2016, p.148)

Feita a abordagem inicial para destacar a origem histórica do Hip Hop na diáspora e a sua relação com a herança cultural e experiências africana, quero informar que a pesquisa cuidará, mesmo sabendo do conjunto do *movimento cultural*, de somente dois elementos que o constituem, que são os MC’s e os DJ’s. Destaquei o nascimento do movimento no Bronx e o trânsito do Atlântico negro com interesses teóricos complementares. Fiz tal uso para dizer que o rap, no Brasil, tem suas especificidades; não é cópia ou simples reprodução das experiências dos negros americanos. Há os elementos comuns, eles falam das lutas referentes ao tráfico, trabalho escravizado, colonialismo e diáspora, mas as localizações também valem muito na continuidade das lutas. Em outras palavras, cada lugar tem a sua especificidade. Assim, os aspectos gerais apresentados nas linhas acima, nas especificidades locais, vão refletir nos

embates contra o racismo, a violência policial e os problemas das periferias. Mas os valores locais, presentes nas periferias e na sociedade brasileira, não são os mesmos presentes na periferia das cidades americanas. Considerando a reflexão feita aqui, salientamos que o rap brasileiro tem uma constituição e feição muito bem ajustada ao contexto nacional, com diálogos com manifestações culturais brasileiras e igualmente posições políticas muito bem relacionadas com os interesses dos negros periféricos daqui.

A nomenclatura Hip Hop e a organização histórica do movimento no Bronx são objetos de reflexão e pesquisas feitas por Elaine Nunes (1999) e José Carlos Gomes da Silva (1998). Os mesmos pesquisadores, pioneiros na análise do Hip Hop, destacam o rap e sua relação ou ligação com as práticas culturais orais das populações africanas que vieram para o Brasil e para as Américas. Além das análises feitas por estudiosos, sabemos por experiência, nas rodas de capoeira, de samba, do repente e do afoxé, da força da oralidade, das narrativas e dos contadores/as de história vividas por mestres (as) e pela comunidade de sambistas, capoeiristas e repentistas. No caso do afoxé a referência é bem direta, o afoxé é considerado a arte de encantar cantando. É dessa experiência – herança que fala o texto seguinte, que põe em destaque a relação dos rappers com a tradição dos griots. No texto referido, os rappers são considerados como griots modernos, eles, como ocorrem com repentistas, capoeiras, sambistas de partido alto e cantores de afoxé, dão continuidade às tradição orais herdadas da África.

Os pesquisadores confirmam que no rap ecoam elementos inscritos na tradição africana reelaboradas na diáspora. Os elementos centrais do rap, identificados grosso modo com o MC (mestre de cerimônia) e com o DJ, têm sido interpretados como reelaborações de práticas culturais ancestrais de origem afro relacionadas à tradição oral e à música. (...) Do ponto de vista da oralidade, os rappers são por vezes apresentados como uma espécie de *griots* modernos. Argumenta-se que a tradição oral *griot* teria logrado continuidade na diáspora e marcado a experiência cultural dos afro-americanos não apenas nos EUA, mas em diferentes regiões, como o Brasil e o Caribe. Através de uma série de práticas relativas à oralidade, localizadas na cultura negra norte-americana como, por exemplo os *storyteller* (contador de história) aos *prayers* (pastores negros) e a poética da rua (o *preching*, o *tosting* e correlatos como *boastin'*, *signifyng* e as *dozens*) os nexos com a tradição oral africana teriam prosseguido. (SILVA, 1998, p. 37-38)

Como explica José Carlos Gomes, as tradições orais tiveram seu prosseguimento na história das populações negras escravizadas nas américas. O rap surgiu a partir dessa reelaboração, nela os griots da tradição africana ganham novos papéis nas manifestações diaspóricas. No rap eles (elas) são chamados de griots (griotas) modernos. Elaine Nunes de Andrade também aponta o mesmo caminho dizendo que se pode enxergar em alguns lugares do

Brasil e dos EUA práticas parecidas com o rap, demonstrando as raízes da oralidade das práticas culturais do continente africano:

As raízes do rap podem ser encontradas entre as populações historicamente escravizadas tanto no Brasil quanto nos EUA. No Brasil, os ganhadores de pau, que vendiam água nas ruas de Salvador, utilizavam-se do canto-falado em que o MC (mestre-de-cerimônia) conduzia o grupo. Nos EUA, houve os escravos das fazendas de algodão no sul do país, os griots, que também se utilizavam desse estilo de cantar. É um exemplo básico de transcendência negra: não importa onde estejam seus descendentes, há referências a cultura de origem africana que permanecem por gerações. (ANDRADE, 1999, p.87)

As primeiras aparições das manifestações do hip hop que estão registradas aconteceram nos Estados Unidos, em Nova York, no bairro do Bronx, em meados dos anos 70. Jovens jamaicanos, caribenhos e afro-americanos realizaram as primeiras festas de Hip Hop, o movimento inaugural traz em sua formação os quatro elementos, o *break* que é a dança feita por *B-boys* e *B-girls*, o *Grafite* e a Pichação feita nos muros como demarcação territorial e as intervenções feitas com aparelhagens de som, nas quais os DJs e os MC's articulam as suas atuações artísticas e particularmente delimitadoras do rap. No conjunto, o movimento tem a composição assim configurada. As manifestações isoladas, com papéis significativos no todo, não tem um momento de inclusão na ordem geral da manifestação. Usando outras palavras, no tocante às partes do Hip Hop, não há uma data específica para o ingresso de uma ou outra, o que fica registrado na história do Hip Hop é o movimento histórico daqueles que juntaram os quatro elementos e politizaram como tal, que nesse caso foi Africabambaataa com a criação da Zulu Nation.

César Alves em “pergunte a quem conhece: Thaíde” faz um resumo da origem do movimento nos Estados Unidos: Segundo a Universal Zulu Nation (maior organização de Hip Hop no mundo, representada em nosso país pela Zulu Nation Brasil, que tem King Nino Brown como seu representante), o nascimento oficial do movimento data de 12 de novembro de 1974, exatamente um ano após a fundação da Zulu Nation. A expressão Hip Hop teria sido cunhada também por Bambaataa ainda em 1968 para descrever o movimento de ‘balançar os quadris’ durante a dança. ((ALVES, 2004, apud. LENZAK, Paulo Renato Souza, 2015, p.2)

A sua criação tem como objetivo principal acabar com as rivalidades existente no bairro do Bronx, os conflitos ou brigas envolviam diferentes gangs que estava se confrontando pelo domínio local. Como já salientamos, o local é muito significativo para a compreensão do movimento. Africabambaataa, expirado em grandes líderes que lutaram pelos direitos civis, identificou os problemas da juventude negra e ressignificou os conflitos, que deixaram o campo de confronto direto e com brigas e mortes para algo simbólico, tudo por via da arte.

A proposta era de substituir os conflitos entre gangues por confrontos lúdicos através da dança, da música, da poesia, da arte plástica e da reflexão. Estas manifestações artísticas, dentro deste movimento cultural juvenil, são chamadas de elementos, são estes: o Break (a dança), o Grafite (a pintura nos muros e paredes da cidade), o Dj (responsável pela música e efeitos sonoros) e o Mc (responsável pelo discurso e pela poesia rítmica). Estes dois últimos elementos juntos, passaram a ser denominados de Rap, já que o Dj proporcionava a parte musical, para o Mc cantar e declamar sua poesia e o seu discurso. Além dos quatro elementos básicos, há um quinto elemento, direcionador de todos os outros: o conhecimento. (TEJERA, Daniel Bidia Olmedo, 2013 p.13-14)

O quinto elemento do Hip Hop é o conhecimento, que se daria a partir da consciência e que teria como objetivo a conscientização política e social dos jovens por via da arte; outro fator importante é a ancestralidade e o entendimento da violência e da pobreza territorial.

Reunidos no âmbito das posses, dividindo o próprio bairro do Bronx em sessões controladas por grupos que substituíram a rivalidade das ruas pela realidade da arte, as principais lideranças do movimento hip hop enfrentaram o universo cotidiano da falta de oportunidade e a violência enfatizando as disputas no plano simbólico. As festas de rua, as block parties, transformaram-se em momentos de lazer e reflexão nos quais a dança, o grafite e o rap tornaram-se expressões de uma nova consciência política. (SILVA,1999, p.27-28)

3.1 O LUGAR DO DJ E O USO INOVADOR DAS TECNOLOGIAS

A nossa abordagem do Hip Hop procurou, nas páginas anteriores, revelar uma visão integrada de todos os elementos constitutivos ou formadores do movimento. Feita a apresentação do todo, a principal discussão desse capítulo recai sobre o papel ou função social e estética dos DJ's. Sabemos, a partir das teorizações e da observação das apresentações, que eles são responsáveis pelas intervenções ou comando dos toca-discos. Os DJ's fortalecem e integram os quatro elementos; há uma sincronização dada pela ação-atuação deles, assim todos os demais elementos se articulam.

O DJ fazia com que os *B-boys e B-girls* mandassem o *break* nas pistas de dança das block parties; a ação dele comandava também os ritmos sonoros que possibilitavam, aos mestres de cerimônias, o envolvimento com a batida de fundo para mandar as suas ideias em forma de poesia.

O jogo simbólico e a estratégia, de transformar disputas marcadas anteriormente pela ação do movimento por brigas e violência, têm na ação musical dos DJ's um dos seus pontos de lucidez social dos jovens negros envolvidos. A construção do MCHH valoriza as vias do simbólico e das disputas elevadas ao lugar de entendimento da realidade local. Assim a realidade local dos conflitos e com os seus problemas raciais é repensada e tem um novo uso

como artefato étnico-racial das transformações culturais que Bambaata estava propondo, que é de conscientizar e de ressignificar antigos conflitos usando a arte. Por via das aparelhagens e do seu uso, a ação da juventude negra, com fim político preciso constrói a inversão de valores, que se transformaram numa realidade.

Um dado importante, que merece atenção na intervenção dos DJs diz respeito ao uso dos equipamentos e da apropriação dos novos sistemas técnicos, que foram usados de modo novo e sempre revelando as intenções políticas do seu uso para enfrentar o racismo e outros problemas vividos pela periferia. A construção da técnica e das apropriações de aparelhagens é um dado inovador. No caso do Hip Hop, os jovens negros, especialmente os DJs, dão um novo valor para a produção dos discos e do aparelho usado para a sua execução. Os usos inovadores dos toca-discos e de discos de diferentes cantores são artefatos para produção de uma nova forma de musicalidade; a técnica passa a ser ferramenta não apenas para indústria de massa, mas a principal ferramenta, além do conhecimento, da arte e da política, para a construção social do rap e para reformulação da própria política. É importante abordar, considerando os usos das técnicas, os estudos de Milton Santos, por exemplo, no livro *Técnica Espaço Tempo*, 1997. Será também fundamental colocar no debate outros autores que contribuem para o entendimento da cultura e das ressignificações feitas pelos movimentos sociais, posições que contribuem para a compreensão de como se construiu o rap historicamente. O lugar das técnicas, o uso do espaço e as intervenções dos DJs são os pontos de amarrar para as narrativas do Hip Hop. Tudo passa pelo espaço e pelas técnicas. A utilização feita pelos DJs dos aparelhos, com as técnicas dadas por um outro uso, é base para as criações, que fazem do ritmo e da poesia a principal arma de reivindicação e protesto dos jovens negros das periferias.

O Hip Hop e principalmente o rap não fazem separação entre arte e política. Há relação entre arte, às técnicas (as aparelhagens e os toca-discos) e a política. A propósito da relação política e das técnicas, o geógrafo Milton Santos não faz separação da técnica e política, ele aborda ambas as coisas como uma só coisa e discute os processos históricos da humanidade atrelados ao desenvolvimento das técnicas e ao estágio da política, que determina o modo pelo qual os objetos técnicos são (ou serão) utilizados.

Há uma tendência a separar uma coisa da outra. Daí muitas interpretações da história a partir das técnicas. E, por outro lado, interpretações da história a partir da política. Na realidade, nunca houve na história humana separação entre as duas coisas. As técnicas são oferecidas como um sistema e realizadas combinadamente através do trabalho e das formas de escolha dos momentos e dos lugares de seu uso. É isso que fez a história. (SANTOS, 2001, p.23)

O rap passa a ser importante a partir dessa apropriação do meio técnico que é desenvolvido pelos meios eletrônicos, que são chamados de toca-discos. Os toca-discos passam a ser a principal ferramenta de criação musical e de transformação estético-racial (social). Os jovens negros, além de ressignificarem os objetos técnicos, criam uma nova massa sonora usando discos antigos. “Esses usos de objetos simples, que eram improvisações na produção musical, passam a ser idéias interessantes à sofisticação de objetos técnicos para a indústria de instrumentos musicais, tornando-se objetos sofisticados às ações dos DJs” (GOMES, 2008, p.85)

Outro dado relevante do uso das técnicas se dá a partir do uso inovador dos instrumentos usados pelos atores hegemônicos e pela cultura de massa. Os mesmos sistemas técnicos e musicais são repensados e têm o seu uso aliado ou alinhado aos interesses dos jovens negros; são as novas significações. Tais ações passavam pelas intervenções dos *DJs*. Os significados e a transformação cultural se materializam, como já ressaltamos, a partir de instrumentos que estavam à disposição da cultura de massa e dos atores hegemônicos. A apropriação tem relação com o uso político, que é indissociável do artístico. Os jovens negros, envolvidos com as primeiras produções de DJ, passam a estabelecer uma nova forma de ir contra a cultura que estava sendo imposta; o objetivo é reverter, com os instrumentos que estavam a serviço da cultura de massa, a realidade cultural na qual eles estavam inseridos. Neste caso, a apropriação das técnicas, daquelas que estavam à disposição dos jovens negros, é uma forma de contracultura.

Na mesma direção, Eduardo Rocha (2016, p.147) aponta para um caminho do rap sendo contradiscurso. A versão contracultural põe em destaque o *break*, o *grafite* e o DJ. Os estudos falam desses elementos e da sua importância como peças do movimento artístico feito pelos jovens negros e periféricos. Pensando no contexto brasileiro e dando ênfase às ideias de Paul Gilroy citado por Eduardo Rocha, temos:

Seguindo raciocínio de Gilroy (2003) para as artes negras, penso que não se trata somente de um contradiscurso mas, sobretudo, de uma versão contracultural acerca das transformações em torno da vida nacional e da cultura brasileira. Um processo dialético e divergente, que impulsiona a formação da juventude negra num sujeito coletivo em confronto declarado às versões harmônicas sobre a realidade racial brasileira. A ação política-cultural da juventude negra se dá através de outras formas artísticas do hip-hop como *break*, *grafite*, discotecagem (DJ), além do rap, de modo que antigas e novas estratégias de organização e identidade racial na diáspora compõem o universo cultural do hip-hop. (ROCHA, Eduardo, 2016, p.147)

Fica bem explícita a ação do Hip Hop para superar as visões individuais, prevalece a busca ou construção de identidade coletiva, o debate do nacional é repassado pela identidade racial. A juventude negra rompe com o coro de reprodução do mito de democracia racial e de cordialidade no campo das relações raciais. Fica patente que a ação política trazida pelos negros do Hip Hop tem como foco, via música, a possibilidade de rompimento com a cultura hegemônica e com um posicionamento engajado e orgânico:

Essas pessoas geralmente têm sido intelectuais no sentido gramsciano, operando sem os benefícios que fluem ora de uma relação com o estado moderno, ora de posições institucionais seguras no interior das indústrias culturais. Elas têm procurado papéis que escapam a classificação como prática de legisladores ou intérpretes e, em lugar disso, têm se apresentado como guardiães temporários de uma sensibilidade cultural distinta e entrincheirada que também tem operado como um recurso político e filosófico. Os ritmos irreprimíveis do tambor, outrora proibido, muitas vezes ainda são audíveis em seu trabalho. Suas sínopes características ainda animam os desejos básicos – serem livres e serem eles mesmos – revelados nesta conjunção única de corpo e música da contracultura. (GILROY, Paul. p.164)

As posições de intelectuais ou artistas orgânicos garantem a apropriação dos elementos da cultura de massa e de uso além dos limites dados pela política tradicional. O uso, balizado pelo conhecimento coletivo das técnicas, confere valor e sentido inovadores para as intervenções dos DJs. As técnicas usadas para embalar ritmicamente os encontros são harmonizadas com as rimas, as poesias. A ação artística do DJ é um dado da técnica de apropriação da tecnologia para ser uma contracultura, pois não está seguindo os moldes da cultura impostas nos contextos de globalização e da modernidade, isto é, não se trata apenas de valores ou padrões de consumo e de relação com uma mercadoria.

Os polos de cultura e contracultura são conceitos mobilizados também por Stuart Hall que busca, de acordo com o texto assinado por Cornel Weste, os novos ou renovados fundamentos, isto é, os eixos significativos da cultura popular negra na diáspora.

Segundo West, o momento, este momento, possui três grandes eixos. O primeiro e o deslocamento dos modelos europeus de alta cultura, da Europa enquanto sujeito universal da cultura, e da própria cultura, em sua antiga leitura arnoldiana, como o último refúgio de... quase disse, de velhacos, mas não vou dizer de quem. Pelo menos sabemos a quem essa leitura resistia — a cultura contra os bárbaros, contra a ralé que tentava forçar os portões, enquanto a prosa eterna da anarquia fluía da pena de Arnold. O segundo eixo é o surgimento dos EUA como potência mundial e, conseqüentemente, como centro de produção e circulação global de cultura. Esse surgimento e simultaneamente um deslocamento e uma mudança hegemônica na *definição* de cultura — um movimento que vai da alta cultura a cultura popular americana majoritária e suas formas de cultura de massa, mediadas pela imagem e formas tecnológicas. O terceiro eixo é a descolonização do Terceiro Mundo, marcado culturalmente pela emergência das sensibilidades descolonizadas. Eu entendo a descolonização do Terceiro Mundo no sentido de Frantz Fanon: inclui aí o impacto

dos direitos civis e as lutas negras pela descolonização das mentes dos povos da diáspora negra. (HALL, Stuart p.335-336)

Numa síntese, baseada em Weste, há o questionamento dos modelos de alta cultura e, na mesma base de rompimento, cresce a posição que questiona a Europa e o brancos (as) como sujeitos universais; o branco (a) é sujeito étnico. Outro fator ou motor de inversão vem dos EUA como potência econômica e científica-tecnológica, condição que dialoga com a circulação da cultura negra de rua e com o uso das novas e avançadas tecnologias, que tem relação com o nascimento e desenvolvimento do Hip Hop.

Com o domínio da tecnologia processa-se a inversão; há a apropriação de elementos da cultura de massa, a cultura popular entra no cenário. Com estes elementos os manifestantes do Hip Hop impõem visões de mundo e revelam os novos sujeitos étnicos do Bronx. A descolonização, resultado das lutas civis de negros (as) e dos países africanos, sinaliza para a diáspora e enegrecimento das mentes.

Com as contribuições mostradas no parágrafo anterior, há um deslocamento e a desconstrução dos modelos de cultura eurocêntrica enquanto forma universal de cultura elevada. O Hip Hop questiona e materializa outras possibilidades de concepção cultural e dialoga com a arte e a política. Desse modo, o uso das técnicas de massa com as orientações de jovens negros tem outro papel artístico e social.

Outro deslocamento, de ordem econômica e tecnológica – científica, deixa os EUA no topo das potências mundiais, as culturas estadunidenses são valorizadas interna e externamente; o dado do consumo é central e circulação o é igualmente.

Consumismo, cultura de massa, a força da informação e das imagens fecham a rede de valorização de certas manifestações culturais, que têm neste processo a sua base de realização e, por razões da descolonização do pensamento, realizam e criam uma contracultura. A contracultura é possível pelo uso inovador dado aos recursos e meios tecnológicos, que serão usados de outra forma pelos jovens negros, especialmente; neste caso, por DJ's e os MC's.

As novas narrativas, com base na tradição milenar da oralidade e da cultura herdada da África, ganham os impulsos dados pelos novos recursos tecnológicos para potencializá-los.

O uso das técnicas terá vez na pesquisa a partir das teorizações do geógrafo Milton Santos, que diz que técnica e política são inseparáveis. Depois de anunciar a questão das técnicas e da política. Retomemos aqui as três formas de eixos caracterizados por Stuart Hall como indispensáveis para a cultura negra na diáspora. De acordo com o autor:

Mesmo que o pós-modernismo não seja uma nova era cultural, mas somente o modernismo nas ruas, isso, em si, representa uma importante mudança no terreno da cultura rumo ao popular — rumo a práticas populares, práticas cotidianas, narrativas locais, descentramento de antigas hierarquias e de grandes narrativas. Esse descentramento ou deslocamento abre caminho para novos espaços de contestação, e causa uma importantíssima mudança na alta cultura das relações culturais populares, apresentando-se, dessa forma, como uma importante oportunidade estratégica para a intervenção no campo da cultura popular. (HALL, Stuart, p.337)

Considerando o texto acima, podemos falar que as narrativas dos rappers são produzidas pelas dinâmicas locais e numa interlocução atenta com realidade global. As narrativas são parte do cotidiano da cultura popular negra, mas estão antenadas com o mundo. Decorre daí a localização cultura de rua, cultura de preto e de periferia. Segundo Milton Santos (2001), “o território como quadro de vida”, ganha centralidade. A base tecnológica atua numa relação com o quadro de vida da juventude negra, assim a arte se faz com a cara e com as necessidades dos seus manifestantes. A rua é então, um lugar e um conceito de fazer arte e vida. Milton Santos nos ensina ainda que as técnicas e a política são inseparáveis. O Hip Hop ilustra muito bem o ensinamento do geógrafo baiano.

Os objetos técnicos utilizados pelos DJs, os toca discos, devem ser entendidos como instrumentos musicais. O importante é não operar separação, ou seja, o meio técnico eletrônico e da criação musical estão juntos, são inseparáveis. Neste contexto o rap, a exemplo do Hip Hop, se apresenta como contracultura.

A atividade do “Disc-jockeys” (Dj) passou, desde seu desenvolvimento em Nova Iorque, a se aprimorar na arte da criação de música a partir de objetos eletro-eletrônicos existentes em diferentes idades em casa lugar nova-iorquino, bem como em São Paulo, para compor o Hip Hop. Para ser possível a existência do rap, criou-se a ação do sample (técnica de cópia) criando bases, ou seja, “sampleiam” trechos de outras músicas, utilizando-se de aparelhos simples de gravação (que vão se sofisticando pelo avanço técnico) e, a partir disso, criam-se os novos arranjos musicais. Junto a essa atividade soma-se a performance nas pick-ups (os toca-discos), criando os famosos scratches (movimento que “arranha” a música), além de outros efeitos pelo manuseio dos vinis nas pick-ups e, junto também de diversos outros objetos sonoros, produzem-se, assim, as bases musicais para o rap. (GOMES, Carin Carrer, 2008, p. 85)

Milton Santos (2001) Diz que “não é a técnica em si, mas o seu uso” que é o problema central. Na mesma linha de pensamento, é o uso que garante as inovações feitas pela juventude negra.

Esse novo uso dos toca-disco passa ser o principal artifício de criação musical e cultural do hip hop, as novas criações musicais apresentam uma nova sonoridade que marcaria um novo estilo musical e de marcação étnico-racial para as manifestações da arte. Com as técnicas eletrônicas, os jovens negros (as) não ficariam presos há um só ritmo. Eles fariam

diversos produtos artísticos a partir do uso inovador de alguns discos, isto é, um novo ritmo, uma nova criação. Mas cada nova criação faz valer o contexto no qual os jovens negros do Bronx estavam inseridos. O fato de eles colocarem os aparelhos eletrônicos como instrumento musical e uma inversão, que fortalece a ideia de que os jovens negros, caribenhos, jamaicanos e estadunidense queriam, com um uso social do toca-disco, criar uma nova forma de fazer música e de intervenção no espaço e mentes. Tratar como instrumentos musicais essas aparelhagens se tem vários significados e sentidos políticos e artísticos. Podemos relacionar com as reflexões de Paul Gilroy no que diz respeito à música no Atlântico Negro. No raciocínio do autor:

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autoconsciência articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui um elemento central e mesmo fundamental. Desejo propor que o compartilhamento das formas culturais negras pós-escravidão seja abordado por meio de questões relacionadas que convergem na análise da música negra e das relações sociais que a sustentam. (Paul Gilroy p.171)

Como já foi abordado, os sistemas técnicos e a política só podem ser compreendidos conjuntamente. O território só tem validade para o entendimento a partir do seu uso. O uso do território como quadro de vida dos jovens negros apresenta a real possibilidade de entrada na lógica do Hip Hop e do papel dos DJ's e MC's. É o espaço, a rua, a periferia, os bairros da negrada, que vão caracterizar ou formatar o tipo de arte do Hip Hop. Os atores inseridos em tais espaços de opressão serão os sujeitos dessas novas formulações, que tem o corpo e lugar no centro. Os espaços do Bronx e os lugares periféricos. Assim ganham centralidade os conflitos existentes e que foram transformados num campo de novos significados a partir do uso simbólico das disputas balizadas pelas batalhas artísticas, na nova ordem, os jovens negros e periféricos passam a refletir sobre os seus valores, problemas e sobre o cotidiano. O uso simbólico será feito não apenas pelos cinco elementos, mas, sobretudo, com os aparelhos, as técnicas, e com os elementos constituintes do movimento na direção do uso do sistema técnico mobilizado pelo Hip Hop. Existe uma nova onda de vida cultural perpassada pelos discos, fazendo do rap uma contracultura e do toca-disco a técnica a serviço da estética musical, negra e da política.

Suas síncopes características ainda animam os desejos básicos - serem livres e serem eles mesmos - revelados nesta conjunção única de corpo e música da contracultura. A música, o dom relutante que supostamente compensava os escravos, não só por seu exílio dos legados ambíguos da razão prática, mas também por sua total exclusão da

sociedade. Política moderna tem sido refinada e desenvolvida de sorte que ela propicia um modo melhorado de comunicação para além do insignificante poder das palavras -afaladas ou escritas. (GILROY, Paul p. 164)

Algumas contribuições de autores como Stuart Hall e Paul Gilroy foram feitas para o entendimento da cultura, do Hip Hop e do rap como música de contra hegemonia.

Agora vamos retornar aos conceitos de Milton Santos sobre a técnica e também sobre cultura de massa e cultura popular. Santos (2001) nos ensina que os sistemas técnicos são inseparáveis das ações sociais. Ele enfatiza que o espaço se dá a partir dessa relação das técnicas e das atividades sociais. No caso do Hip Hop e de um dos seus elementos, o rap principalmente, podemos comprovar o que diz o geógrafo. A propósito, o Hip Hop, o rap como uma das partes do movimento, os tocas-discos, os DJ e o MC materializam, na produção musical e na política, a junção dinâmica das técnicas e da política, que se espacializam no Bronx e nas periferias negras. A música e a cultura, que são respostas ao projeto de exclusão de jovens negros, passam a atuar na libertação. São as reflexões modeladas pelos lugares, num movimento na contramão das exclusões. O rap seria neste contexto uma ferramenta musical e de narrativas sonoras, que caracterizariam os lugares e os seus sujeitos. O instrumento para tal ação são as músicas, as letras e o uso das técnicas num sentido de denúncia e de construção estética. Tudo num só movimento para a periferia ser ouvida. Cresce o protagonismo dos lugares. Então se dá importância aos objetos e ao espaço; na mesma ação há criticamente as intervenções dos atores envolvidos nesses lugares de nascimentos, seja no Bronx, em São Paulo ou em qualquer outro lugar que tenha se propagado o rap. A apropriação do objeto, do toca-disco como instrumento musical e como sistema técnico para fazer arte e política, pode muito bem dialogar com o texto que segue e que diz:

O que estamos chamando de rigidez dos objetos técnicos e, como uso, a flexibilidade dos mesmos pelos Djs, perpassa pela obra de Milton Santos (1994 e 1996) ao teorizar sobre a relação inseparável entre produção superior e inferior, ou seja, no contexto da globalização nas grandes cidades o autor nos indica um sistema de objetos e sistema de ações cada vez mais rígidos impondo aos usos do território determinados conjuntos de técnicas afins com determinadas ações. Assim, o território, ao se preparar a essa rigidez de objetos e ações, vai delineando para cada lugar um meio específico de cooperação às funções do capital, ao mesmo tempo em que os lugares apropriam-se desses objetos técnicos e dos conjuntos de ações para suas atividades. Por outro lado Milton Santos (1994) e 1996) fala-nos da flexibilidade tropical dos imperativos técnicos e políticos da cidade, ou do território, e mesmo do modo de produzir. (GOMES, 2008, p 84)

Os objetos técnicos estão a serviço de outros fins dado pelos sistemas de ações comandados pelas empresas e pelos atores hegemônicos como também dá cultura de massa, Os DJs, o Hip Hop, impõem outro uso, outra flexibilidade. O uso inovador passa pelo acesso e pelo novo uso que os manifestantes do movimento vão dar aos meios eletrônicos. Muitas vezes os instrumentos são precários, mas o seu manuseio, o do toca-disco, é feito de modo inovador e possibilitando a flexibilização pela medida nova do uso em conexão com o espaço.

Os sound systems, uma espécie de sistema de som móvel, proporcionaram a realização de encontros em espaços abertos, como ruas e praças, e com música mecânica (reprodução de discos). Os DJs, entretanto, não se limitavam a tocar os discos; ao contrário, faziam uso criativo dos aparelhos de que dispunham, mixando, improvisando, experimentando e, com isso, construindo novas músicas. Essa prática se tornou comum pela ação de agentes históricos envolvidos no processo, bem como pela conjuntura em que se deu, por permitir o acesso, mesmo que precário, a certas tecnologias. (CAMARGOS, 2015, p. 34)

Os lugares periféricos, nos quais os sons móveis são montados, recebem as inovações orquestradas pelos DJ's, que não se limitam ao processo de reproduzir ou de tocar apenas, eles criam uma nova onda musical e de intervenção espacial. Assim no Bronx como em outras capitais e cidades marcadas pela presença de negros (as), o fenômeno do rap se consolida, o acesso a esses objetos e aos meios eletrônicos causaria uma nova reviravolta dentro dos moldes da cultura popular e dentro do próprio rap. Os DJ's, com os novos meios técnicos, fariam improvisos e novas mixagens. Desse modo e com os discos, eles subvertiam ou subverteriam a ordem das coisas, as novas ferramentas, os toca-discos, passam a atualizar as suas necessidades sociais e étnico-raciais como um objeto histórico, que marcaria o advento do rap e dos jovens negros no mundo.

As massas de que falava Ortega y Gasset na primeira metade do século (La rebelión de las masas, 1937), ganham uma nova qualidade em virtude da sua aglomeração exponencial e de sua diversificação. Trata-se da existência de uma verdadeira sociodiversidade, historicamente muito mais significativa que a própria biodiversidade. Junte-se a esses fatos a emergência de uma cultura popular que se serve dos meios técnicos antes exclusivos da cultura de massas, permitindo-lhe exercer sobre esta última uma verdadeira revanche ou vingança. (SANTOS, 2001, p.21)

A revanche ou vingança, como aponta Milton Santos, seria feita não pelos meios eletrônicos, mas sim pelo uso inovador, localizado e amparado ou a serviço das necessidades dos jovens negros. A cultura, inicialmente posta à disposição dos atores hegemônicos e da cultura de massa, seria repensada nos bairros pobres e de negros, ela atuaria, então, para viabilizar os anseios populares. Cabe aqui dizer que as perspectivas apontadas por Milton

Santos são relativamente mobilizadas pelos manifestantes do Hip Hop e, a exemplo da “contracultura” dita por Stuart Hall e Paul Gilroy, são artefatos sociais para modelar a mudança, que se consolida no campo da sociodiversidade, que é central no dizer de Milton Santos para a própria revanche.

A “revanche ou vingança” apresentada conceitualmente por Milton. Milton Santos vai apontar as bases para a cultura popular derrotar a cultura de massa. O uso das técnicas a serviços dos interesses populares e do contingente negro, isto é, o uso novo e na contramão dos ricos, da cultura de massa e dos atores hegemônicos é fundamental. Na disputa ainda em curso da cultura de massa e da popular, é bom recuperar o texto do geógrafo que enfatiza que: “Um esquema grosseiro, a partir de uma classificação arbitrária, mostraria, em toda parte, a presença e a influência de uma cultura de massas buscando homogeneizar e impor-se sobre a cultura popular; mas também, e paralelamente, as reações desta cultura popular.” (SANTOS, Milton, 2001, p.143)

Na mesma sintonia com as intervenções advindas da cultura popular, o estudioso do espaço fala dos objetos sofisticados e das novas necessidades. Os novos usos são da esfera da apropriação, uma forma de autoria assinada pelo rap, pelos DJ’s e pelo Hip Hop como um todo. A sofisticação e os usos são pensados assim:

Os objetos técnicos, cada vez mais sofisticados, funcionam em uma rede interminável de novas necessidades técnicas e de determinadas ações de uso de todo o território, porém, sua complexização, muitas vezes, passa de uma impossibilidade de ação a muitos para, contraditoriamente, uma possibilidade de novos usos, pois essas técnicas invadem o cotidiano territorial, principalmente das grandes cidades, e a sua primeira intenção, pela divisão territorial do trabalho, só possível pelas técnicas territorializadas, passa a ter diversas configurações territoriais que, na razão do capital e nas contra-razões dos lugares se popularizam (geralmente já obsoletas em face das acelerações inovações), tornando-se base para “improvisações”, como o faz o hip hop, dando novas funções aos objetos. (GOMES, 2008, p.88)

Os DJs são exemplares no que diz respeito ao uso dessas novas tecnologias, que é algo que estava na esfera de uso da cultura de massa. Desse modo, até mesmo o lixo eletrônico ganha utilização social e política, os equipamentos que não tinham utilidade ganhariam um significado remarcado pelos negros e pobres que sabiam lidar com a escassez de recurso. Com as novas formas de uso, a musicalidade ganha a cara da realidade identitária dos negros (as), ganha com o uso das mãos dos jovens negros no comando dessas técnicas, dado que marca a revanche, uma forma de resistência. Em outras palavras, os jovens negros atuam e superam certos conflitos internos e, com a direção do processo, apresentam outra possibilidade de mundo na

contramão da globalização e da cultura de massa. Os jovens negros inseridos no Hip Hop usam a cultura e os objetos para ressignificar a realidade e trafegar na rota da contracultura.

Daí que foi a reconfiguração constante de elementos e objetos culturais de diferentes temporalidades e contextos em sua produção que conformou a característica central do rap, de suas primeiras experiências até os dias atuais. Essa característica plágio-recombinante é um modo de fazer de um momento em que. [...] a transição da tecnologia de recursos analógicas para digitais, entre fim dos anos 1970 e o início dos 1980, [desencadeia] uma substituição rápida e sistemática de toca-discos e LPs por leitores digitais de CDs. Dispondo dos novos equipamentos, as pessoas mais abastadas simplesmente punham nas ruas os aparelhos “sucateados” e seus discos “velhos”. Pois os jovens desempregados passaram a recolher essa “tralha” e a reconfigurar seu uso. De equipamentos destinados a reproduzir sons previamente gravados, eles os transformaram em instrumentos capazes de gerar sonoridades novas e originais[...] SEVCENKO, Nicolau. 2011. (CAMARGOS, 2015, p. 35)

4 O CONTEXTO HISTÓRICO, A VELHA ESCOLA

O objetivo neste capítulo é apresentar uma análise de alguns álbuns de rap produzidos no Estado de São Paulo. As primeiras produções serão estudadas com a finalidade de salientar as propostas trazidas nas letras por cada rapper e grupo em seus álbuns musicais. Os grupos e manifestantes estabelecem uma visão crítica da sociedade brasileira, o que é de interesse do capítulo, ou seja, o contexto histórico e social dos álbuns de rap no Brasil. Durante as leituras e a pesquisa me deparei com muitos ensaios de pesquisas relacionadas ao rap, considerando o tempo de pesquisa, a leitura e o aproveitamento do material ficarão restritos aos interesses específicos do estudo dos históricos do Hip Hop. Em geral, os ensaios estavam discutindo um músico, ou apenas um grupo, até mesmo diversos recortes de músicas. Tento escapar a essa particularidade de escolha de algumas músicas de um grupo ou rapper. Saliento que o objetivo é entender a produção que se inicia no final dos anos 1980 e que chega até os anos de 2005, dentro dos limites do Estado de São Paulo. O foco foi nas obras que são consideradas clássicas pelo público ouvinte.

O entendimento da visão dos jovens negros e as posições políticas presentes em suas canções são fatores importantes, pois revelam a forma que cada álbum traduz o sentimento e a posição ideológica que os manifestantes querem, por via do rap, passar. As posições dos rappers são fatores cruciais para entendermos quais foram os motivos que levaram a mídia menosprezar ou se posicionar contra o rap. Outro ponto diz respeito às críticas e a forma que foram respondidas pelos rappers.

A partir das letras e de algumas entrevistas retiradas de vídeos e documentários, a análise para o aprofundamento desse capítulo toma como referência Lopes (2012) no livro: “*Canção, Estética e Política. Ensaio Legião Urbana*”. Nele, o autor nos apresenta um ensaio sobre o Legião Urbana, um grupo de rock. Aqui pretendemos adotar a mesma metodologia usada para analisar o grupo Legião Urbana. No livro de Lopes, há um glossário resumindo, de modo didático, as canções e levando para o leitor um pouco daquilo que o grupo Legião queria transmitir por via das canções e dos álbuns para os seus ouvintes. Assim, dessa forma;

A ideia de reduzir a polissemia das canções a poucas palavras, que em sua maioria desconsideram sua dimensão sonora, não é algo aconselhável. No entanto, enquanto desenvolvia este trabalho, a ideia de construir um glossário desse tipo me pareceu útil. Serviria para tentar construir uma narrativa coerente sobre cada álbum levando em conta sua dimensão de enunciação. Não se trata de definir as canções, mas de dizer algo acerca de cada uma delas: uma legenda, que em parte servia para construir esta análise. (LOPES, 2012, p.149)

A análise que conduz também o nosso trabalho, além da estratégia de resumos da produção, leva em conta as discussões anteriores a esse capítulo sobre o Hip Hop no Brasil. Capítulos que cuidaram dos primeiros contatos que os jovens tiveram com o Hip Hop e a organização por via das *Posses*. Outra discussão pautada, no segundo capítulo, discutiu os meios técnicos e a importância da apropriação das tecnologias pelos jovens para a criação musical, movimento feito por via dos toca-discos, que funcionaram como instrumento de transformação e de criação de ritmo e de poesia.

A análise dos álbuns que foram tratados na pesquisa tem como finalidade evidenciar da importância do rap no Brasil. Outra questão valiosa diz respeito à forma como os jovens vão fazer as discussões que estão em seu meio social; tudo com o uso das letras e dos discos, que têm um novo uso capaz, então, de falar da realidade social e histórica de São Paulo e do Brasil.

Os jovens negros a partir das *Posses* e das ruas ocupadas, é o caso da Rua 24 de Maio, que tem os primeiros vestígios de MC's do estado de São Paulo. Há nesse processo o embrião do que viria a ser a construção do Hip Hop no Brasil. O rap se instala como grande construtor de ideias para facilitar ou colocar para fora os gritos que estavam sendo sufocados pelas opressões. Opressões que estavam invisíveis para o olhar social das demais camadas sociais e que não tinham (têm) como foco os jovens, os negros e a favela, pois ambos dividem o mesmo espaço de localidade e de invisibilidade.

Os jovens negros brasileiros têm essa arma rítmica de botar para fora as suas falas de vivências, assim aponta Afro-x no documentário “Favela no Ar”: “passei por várias dificuldades, tá ligado? Sou preto e... É o seguinte, essas dificuldades eu tinha que arruma um meio de desabafa. E o rap foi onde eu encontrei esse meio de desabafa, tá ligado!? De desabafa, extravasa essa neurose aí!” Bota para fora, retrata a sua vida, os problemas que tem enfrentado enquanto jovem negro, pobre. “O rapper vem à tona no cenário artístico-musical fazendo da sua a voz expressiva de um novo sujeito político, a juventude negra periférica.”. (ROCHA, 2016, p.147)

Os rappers procuram, como base política de entendimento do seu passado para se colocarem diante do presente, entender a história da população negra na diáspora. O Rapper Dexter no documentário “Favela no Ar” fala um pouco sobre esses personagens negros/as: “Eu sou preto até o osso, moro mano!? Eu acredito que até meus ossos sejam pretos, tá ligado!? Me sinto muito orgulhoso me sinto muito feliz de ter descoberto Malcom X, Martin Luther King, Steve Byko, Marcos Garvin, Zumbi, Anastácia, Gamga Zumba. Meu... Alex Harley, Tupac, Big, me sinto muito orgulhoso de fazer parte dessa geração, de tá fazendo parte dessa geração e de ter descoberto todos esses ícones da sociedade preta, moro meu!? do povo preto!”.

Segundo Silva (1999), os jovens rappers “Internamente empenharam-se no sentido de compreender a história da diáspora negra no novo mundo. E mais, enfatizaram que “o ‘autoconhecimento’ é estratégico no sentido de compreender a trajetória da população negra na América e no Brasil” (p. 29). Como destaca este autor, os rappers passam a ter, em suas referências de leitura para a construção deste “autoconhecimento”, livros como “Negras Raízes”, de Alex Haley, “Escrevo o que eu quero”, do escritor e ativista anti-apartheid Steve Byko; as biografias de Martin Luther King e Malcom X. Além destes, seriam leituras fundamentais a especificidade do racismo brasileiro, especialmente presentes em Joel Rufino e Clóvis Moura, bem como as lutas políticas da população negra, passaram a integrar a bibliografia dos rappers. (SILVA, 1999, p.29)

Os ícones, o aprofundamento nas leituras e na luta que os intelectuais negros fizeram é um importante ponto de partida para as discussões que estavam sendo feitas e anteriores á dos rappers. Tudo era utilizado para o fortalecimento do que estavam levando em suas falas. Como apontado nos capítulos anteriores, *os bailes* e as *Posses* foram utilizados ou criados como espaços de conscientização da juventude. Nesses espaços de resistência; os manifestantes do *Hip Hop* faziam seus encontros, o espaço era o local de fortalecimento, de “compreensão das lutas dos negros na diáspora” (SILVA, 1999, p.29) e de trocas de informações.

Dexter, em outra de suas falas no documentário “*Favela no Ar*”, reafirma a importância de estudar o passado para saber quem são eles:

A gente só vai conseguir muda o barato quando tivermos ideia de quem somos e daquilo que podemos fazer. Só que pra termos ideia de quem somos e do que podemos fazer temos que ter consciência, estudo tá ligado!?! Tem que lê se informa, eu acho que o rap, a música por si só, ela fala por si só. Tá ligado!?!.

A busca pela compreensão do passado e a crítica a realidade no repertório dos rappers brasileiros é evidenciada por Tella (1999), presentes desde os 1980. Sobre isso ele destaca que:

o rap passa a retratar temas que o remetem ao passado da população negra, desde a escravidão até os problemas enfrentados atualmente; mostra a importância da religião afro; resgata datas históricas, heróis, movimentos de direitos civis, artistas e personalidades, como Martin Luther King Jr., o movimento Black Power, Malcom X, Nelson Mandela, Black Panthers, Steve Biko, a atriz brasileira Zezé Mota, o reconhecimento do herói afro-brasileiro Zumbi e da líder contemporânea Benedita da Silva. (TELLA, 1999, p.60)

Os próprios rappers começam a se projetar ao entrar em contato, por via dos livros, com líderes negros/as. Dessa troca de referências, eles tiram aprendizados que são depois referências para as outras gerações de crianças e adolescentes. O fato de conseguirem ir atrás

de informações para o entendimento da história do negro no Brasil, no continente Africano e na história da diáspora como um todo, faz com que as narrativas fiquem fortes. Suas falas ficam carregadas de embasamento teórico. O conhecimento da história e o aprofundamento da compreensão da sociedade negra se traduzem em muitas das letras, que compõem as diversas canções dos rappers. Esse entendimento de luta coletiva e de como as populações das periferias estão enfrentando o descaso são centrais. Questionar o tratamento recebido pelo Estado passa a ser arma de conscientização do rap e da sua história. Tella (1999) faz uma abordagem desse momento da lembrança do passado; ela esboça um conjunto de representações para captar a atuação e os novos significados, que estarão presentes na vida dos jovens. Estão presentes como alicerce para novas experiências, que levam em contrapartida o cotidiano desse segmento e o passado da população negra reatualizado.

A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão à disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual, nosso imaginário. As lembranças sociais do passado podem modificar-se, estão sujeitas a reinterpretações à medida que o momento presente e as condições sociais do grupo mudam por meio dos seus sentimentos, das inquietações ou conformismos que permeiam o nosso imaginário. Por isso que Halbwachs afirma que o aceito, criticado e preenchido de novos significados do presente. Portanto, a origem social e as experiências cotidianas desses jovens negros, são o alicerce para toda interpretação que eles terão sobre o passado da população negra. (TELLA, 1999, p.62-63)

Os jovens percebem o rap como uma importante arma para ser usada, por via dessa linguagem considerada marginal, para reatualizar a realidade desses jovens negros, que usam e abusam das gírias e do palavreado livre, mas comprometido com as mudanças. Neste caso a linguagem juvenil é instrumento para dizer o que está acontecendo com a periferia e com os jovens negros/as. A preocupação tem como centro os problemas sociais, que materializam no presente é o reflexo do passado. Assim eles (elas) buscam nas memórias do passado uma forma para atuar no presente e trabalham novos significados, que querem mudar a realidade em que estão inseridos. É o universo das experiências em comum com o passado, como afirmar Dexter; “A gente só vai conseguir muda o barato quando tivermos ideia de quem somos e daquilo que podemos fazer.” (Dexter, Favela no Ar, 2002-2007).

Essa busca faz com que o rap se apresente como espaço/lugar de reafirmação de uma identidade positiva de sujeitos negros. O rap e os seus manifestantes valorizam os aspectos positivos das quebradas, das periferias; por mais que as narrativas tenham um forte teor crítico e que tenham um grande relato violento expresso pelos rappers. Nas narrativas há um retrato da natureza das memórias passadas e os novos significados daquilo que podem fazer para continuidade da luta enfrentada pela população negra, pobre e periférica no Brasil. “Ao

primeiro momento de denúncia e revolta, segue-se um posterior reforço positivo da auto-estima e afirmação da negritude com resgates culturais importantes.” (TELLA, 1999, p.60). Para Medeiros da Silva (2013) a memória é um processo de reencontro que tem como fundamentação “três etapas: assimilacionista, memorialista e combativa” que é um processo de descolonização e que tem como discussão a reação do homem perante a dominação, fazendo da “literatura uma arma potente”;

O trabalho com a memória (ou sua tentativa de reconstrução) revelar-se-á, segundo Fanon, um processo de *reencontro* com o povo e, portanto, a inauguração de um *devoir*. Reencontro muitas vezes oblíquo e dramático, causando estranhamento a um e a outro lado, e que se daria em três etapas: assimilacionista memorialista e combativa; e o homem de cultura teria completado seu processo de descolonização ou reação à dominação intelectual, fazendo de sua literatura uma arma potente. (SILVA, Mário Augusto Medeiros da, 2013, p.374)

4.1 RAP E LITERATURA ENCRUZILHADOS NAS RIMAS E NOS ESPAÇOS NEGROS

As letras de rap têm “como um processo de reencontro, um forte poder literário e oral de construções de narrativas que propõem uma nova linguagem para os seus ouvintes, que remetem momentos, histórias deles ou de outros *manos/as*, de ativistas negros/as, de novas personalidades, lutas e revoltas, isto é, de uma construção sobre sentimentos e significados que são importantes para a construção de suas falas. Dentro de uma perspectiva de literatura que parte dos excluídos e que são feitas por jovens, o poema e a poesia têm um maior significado na construção rítmica e narrativa como expressa Gonçalves Julimar da Silva (2012) ao citar a “poesia que expressa a vida das periferias urbanas, a vida das quebradas” e que parte das “experiências sociais”. Na fala do autor:

A sua poesia expressa a vida nas periferias urbanas, a vida das ‘quebradas’. Poesia que homenageia as experiências sociais criativas que transbordam sensibilidades daqueles que vivem, sofrem com acontecimentos da vida e se regozijam na sua existência malgrado as adversidades. Poesia que traz à cena jovens engajados em novas atitudes, em novas formas de pensar e agir na sua própria coletividade, através da arte, por eles definida como movimento hip hop. (GOLÇALVES, 2012, p.122)

As palavras acima remetem a uma linguagem das periferias urbanas e juvenil. A produção parte da experiência comum que vem das ruas e dos *manos/as*. As vivências do Hip Hop, expressas nas falas, revelam atitudes e uma rebeldia anti-sistema, anti-padrão impostos pelos mais velhos e pelos bancos da escola. Os jovens negros estão na contramão da educação formal, eles (elas) são parte de um linguajar não formal, no qual a gíria solta se torna um

dialético comum e faz entender a relação de ouvintes e dos transmissores. Como afirma Marília Gessa, ao destacar as práticas orais cotidianas por parte do mesmo grupo, que inclui as gírias, como forma de comunicação, pois:

Há o trabalho consciente do poeta de descartar de sua obra o que poderia destoar ou não ser compreendido pelo grupo sócio-cultural a que se destina o rap. Nas letras, portanto, são utilizadas as mesmas formas de expressão correntes nas práticas orais cotidianas desse grupo, incluindo-se a gírias. (GESSA, Marília, 2007, p,170)

Aquilo que já foi assimilado pelas práticas cotidianas ganha lugar nas letras de rap. Outro lugar destacado pelos rappers e por militante do movimento põe em destaque a da importância da literatura negra no Brasil; e a reflexão de como a literatura deixa como registro, na escrita, os acontecimentos. Para isso o autor Mário Augusto Medeiros (2013) esboça a importância da literatura negra no Brasil. Como destaca em suas reflexões, a literatura é de extrema importância para a construção de narrativas que falem dos negros/as brasileiros/as.

O combate ao racismo, a partir do campo literário cultural, passa pelo fortalecimento dos sentimentos dos negros/as e pelas construções de uma ideologia, de uma identidade positiva, que combata a desigualdade racial no campo literário, isto é, é necessário valorizar os negros (as) nesse campo da escrita. O que equivale dizer que é preciso valorizar os autores (as), os leitores/as e os personagens, mas é preciso valorizar ou construir um cotidiano que possa refazer ou repensar positivamente negros (as). Para Mário:

Em ‘Questões sobre a literatura negra’, Barbosa afirma que não existirá literatura negra e escritores negros no Brasil enquanto não houver uma consciência negra que rompa com a consciência do oprimido (consequentemente, do opressor) e deixe de ser duplamente conservadora (imitação da literatura opressora, querendo ser legitimada enquanto tal). Nesse texto em particular, Barbosa usa o léxico fanoniano com a intenção de demonstrar que: 1) a literatura negra existe em larga razão pelo fato de haver sua contraparte branca; 2) criada numa posição subalterna e oprimida, à literatura negra resta o desenvolvimento de uma autoconsciência, fundada no desenrolar da luta histórica do grupo negro contra sua condição de oprimido. (SILVA, 2013, p. 372)

Nessa continuidade e com esse rompimento da condição de oprimido, o autor afirma que os finais dos anos 1970 e início dos anos 1980 marcam o surgimento da literatura negra no Brasil e a importância desse movimento feita por negro/as, conforme destaque abaixo:

Para o estudo do associativismo político e cultural negro desde o final dos anos 1970, eventos ocorridos na década de 1980 podem figurar como momentos importantes de reconfiguração de ideias, bem como de atuação no espaço público de um conjunto de intelectuais e ativistas negros, críticos de literatura defensores de uma estética e ética criativa que atende pelo nome de *Literatura Negra* ou *Literatura Afrobrasileira*.

Também se trataram de circunstâncias importantes para tentar estabelecer trocas de conhecimento sobre as realidades brasileira e africana, além de chamar à atenção o poder público sobre a história literária e social negra brasileira, cobrando-lhe um posicionamento. (SILVA, 2013, p.162)

Além da literatura negra brasileira, podemos fazer uma correlação com a literatura marginal, que é parte da experiência de leitura e de escrita de muitos rappers brasileiros. São referências nesse campo as produções de Ferréz e Eduardo Tadeo. Dentro da perspectiva defendida por Mário Augusto (2013), a literatura negra brasileira nasce com a tarefa ou a missão de ser desenvolvida a partir das necessidades de inclusão dos autores (autoras) e de personagens negros (as), mas nasce também para romper com a perspectiva colonial. A literatura negra tem como base um projeto que se liberta por via da inclusão de negros (as) e de histórias, que negritam, em suas páginas, a realidade racial existente no Brasil. É uma experiência de reação ao estado de subalternidade imposto pelos opressores racista no contexto literário. Assim, os contos literários e os poemas, dando significados a novos personagens e sentimentos, modificam e fortalecem a luta contra o racismo.

Em que momento se pode dizer que surge uma literatura negra? Seu argumento paulatinamente se sofisticava, alcançando a espinhosa discussão da dupla consciência do escritor negro – desenvolvido do repertório fanoniano sobre a dupla consciência do intelectual colonizado. No que tange ao escritor, o problema se dá na forma e conteúdo expressivo. O escritor negro, para se libertar do molde de sua contraliteratura, deveria criar uma nova forma de expressão, não conservadora como sua contraparte. Além disso, de acordo com a interpretação de Barbosa, ele deve conscientizar-se de sua condição, historicamente subalterna, para poder se libertar. (...) Por isso a existência de uma literatura negra é posterior à existência de uma consciência negra. Como a arte do opressor é em si, conservadora, a arte do oprimido, como seu reflexo, vai ser duplamente conservadora. Só que a arte do oprimido não é, em si, conservadora. Ela é conservadora apenas enquanto reflexo da arte do opressor. A arte do oprimido, quando este se dá conta do seu papel como agente histórico é, em sua essência, transformadora, pois o oprimido é o agente social que não tendo mais nada a perder não se vê comprometido inteiramente com esta sociedade e assim é o único que pode transformá-la. Desse desejo de transformação é que surge a transformação das formas e como consequência a forma de uma literatura negra (Barbosa, 1985: 51). (SILVA, p. 373)

Essa consciência e esse rompimento descrito por Mário Augusto Silva acima, que é feita pelos escritores negro/as no Brasil, têm a mesma base de rompimento apresentada pelos ícones do rap brasileiros. O mesmo processo foi demonstrado pela visão de Dexter ao citar essa busca de entendimento da história e do seu passado como projeto do presente; tudo, na visão dele, para fazer do rap uma arma de resistência contra a opressão e como forma de descolonização dos seus pensamentos. Dexter enfatiza que o caminho trilhado a partir dessas experiências e vivências negras tem, como objetivo central, o enfrentamento contra a totalidade

racista que marginaliza os jovens negros. Sim, jovens que estão sendo submetidos às relações de excluídos e de subalternidade.

É dessa forma que surge a importância de um viés literário, que é marginal e que é feito pela poesia e pela força da oralidade. Desse modo surgem as produções de indivíduos socialmente excluídos e que se colocam com o objetivo de fazer valer as experiências negras nas letras das músicas. A experiência tem no seu núcleo a realidade e as formulações estéticas e políticas dos moradores da periferia. Conforme destaca o texto que segue abaixo, os jovens das periferias escrevem e produzem poesia e ritmos numa contraposição aos discursos de violência e de redução desse segmento ao anonimato ou de invisibilidade artístico-cultural. Sendo assim:

Diferentemente do que o discurso oficial difunde, potencializando o estigma de “gente pobre e violenta” em si só bastante negativa (TAKEUTI, 2002, p. 153). Nessa obra, argumenta-se que os jovens pertencentes às “periferias” urbanas estariam submetidos incondicionalmente à estigmatização e ao desprezo sociais. Quer dizer, o processo de construção identitária do jovem vai se configurar a partir de um olhar social que lhes atribui “um lugar social negativo”: “os jovens das periferias e bairros mais pobres recebem o estigma de delinquente e perverso, antes mesmo do seu nascimento” (TAKEUTI, 2002, p. 153). Os jovens das “periferias” urbanas carregam o “peso de uma estória única”, do ser objeto, já que são vistos pela sociedade em geral como “incapazes”, “impotentes” e “violentos”, reduzindo-os a uma condição de marginalizados que lhes nega a possibilidade da existência neles da dimensão vital da criação e, portanto, da produção, invenção, expressão de muitas estórias, experiências e linguagens. (GONÇALVES, 2012, p.126)

As mesmas reflexões ou os mesmos resultados apresentados por Mario Augusto (2013) diante do surgimento da literatura negra estão presentes no universo do rap e do Hip Hop. Na literatura, os intelectuais, isto é, escritoras e escritores negros, diante das condições de vida da população negra e do racismo, produzem obras contra o racismo e para a valorização da população negra. O campo literário é uma arma para denunciar o racismo e para a valorização de histórias e personagens negros. Nascem, assim, na contramão da dominação a contranarrativas. Da mesma forma e de acordo com as palavras de Julimar da Silva (2012) acima, os jovens rappers, a partir do local de moradia, se encontram para produzir outra base musical que rompe com a subalternidade; eles produzem uma inversão dos valores não humanos impostos pelos opressores. Em comum, os jovens negros têm, a exemplo dos escritores e escritoras negros, a mesma realidade de opressão racista. Por isso criam essa contraposição, criam e difundem a partir da sua literatura e das composições musicais as novas ideias, que funcionam como arco de descolonização dos pensamentos e de uma narrativa que valoriza a estética e o

cotidiano não encontrado nas produções hegemônicas. A difusão leva, ao demais negros e periféricos pobres, as vivências e as estéticas e as representações negras.

Andreza Silva Xavier (2012, p. 30) destaca autores (as) como “Lima Barreto, Domingos Caldas Barbosa, Solano Trindade, Luís Gama, Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus”, que foram na história da literatura negra no Brasil que contestaram as formas como negros (as) estavam sendo representados e que transformaram essa luta que vive até hoje na contemporaneidade.

Na busca pela inserção, de fato, de escritores e escritoras negras no campo literário brasileiro, com a intenção de proporcionar aos artistas a possibilidade de narrar através de suas palavras as considerações acerca do povo negro, de serem deles próprios os olhos que os enxergam, permitindo que a voz dos que estavam sempre à margem social e literária fosse ouvida originam-se as publicações dos *Cadernos negros*. (XAVIER, 2012, p.30)

Para encruzeirar o diálogo com a literatura negra, é válido dizer, conforme fala Xavier, que o texto com autoria e concebido para dialogar com recepções negras, ou seja, com leitores (as) negros (as), são as questões centrais postas pela literatura negra e igualmente pelo Hip Hop.

A visão dos negros, dos pobres e dos favelados serão fundamentais para as narrativas do Hip Hop, especialmente do rap. Eduardo Taddeo, em seu livro (2012) “A guerra não declarada na Visão de um Favelado”, abre dizendo sobre seu curriculum marginal e que está operando fora dos locais acadêmicos. O autor fala e diz partir das letras do rap. O seu texto e a voz saem do campo da poética tradicional, ele faz reflexões a partir do seu lugar e da sua ação ou intervenção de rapper. A inserção do rapper se dá pelo lugar e pelas suas experiências de vida, que são dadas pela escassez de tudo, inclusive de formação formal. Mas, na contramão, ele tem ou retira a sua base de mundo a partir do contexto e das negações ou dos impedimentos sociais, que dão vida para a sua produção no campo literário:

Meu nome é Carlos Eduardo Taddeo, mas pode me chamar de Eduardo. Meu currículo profissional não é muito extenso: sou um rapper ativista e nem é por formação acadêmica, mas sim por auto proclamação. Não estudei em Havard, não sou cursado, pós-graduado, mestrado ou doutorado em nenhuma disciplina e por nenhuma faculdade renomada. Aliás, por nenhuma faculdade renomada e por nenhuma sem renome também. Sendo bem fraco, eu nunca nem entrei em uma universidade. A bagagem cultural que propicia a minha inserção no ramo literário, foi formada pelas informações negadas ao coletivo popular, que por livre e espontânea vontade, eu adquiri de maneira clandestina e marginal. A bagagem cultural que propicia a minha inserção ao ramo literário, foi formada pelo legado deixado pela vivência cotidiana no interior da hecatombe brasileira. Está última, bem mais do que me trazer experiências sobre a temática, me fez um perito no assunto. (TADDEO, 2012, p.13-14)

Esse lugar de fala, que revela o local de vida, que é assumido por Eduardo Taddeo, também está presente nas falas de Ferréz. A propósito dessa realidade de encontro, Julimar da Silva (2012) destaca os valores condicionados pelas próprias experiências de vida e das realidades enfrentadas por eles. Desses locais de produções, como a dos *Cadernos Negros*, surgem coletâneas que valorizam as produções da literatura marginal.

Emergem produções literárias “periféricas”. Por exemplo, os *Três Atos do caderno Literatura Marginal – A cultura da periferia*, editadas pela revista *Caros Amigos* (2002; 2003; 2004), conferem expressão à vida na periferia, pela narrativa baseada na trajetória de vida do narrador, além de poemas, poesias, crônicas, narrativas, relatos, textos ilustrados com desenhos e imagens. Ferréz – escritor e ativista -, ao assinar o editorial dos *Três Atos*, enuncia o alcance coletivo dessa escrita: “é nós nas linhas da cultura, chegando devagar, sem querer agredir ninguém” (FERRÉZ, 2003, p.2), “estamos na área, e, já somos vários [...] mostramos as várias facetas da caneta que se manifesta na favela, pra representar o grito do verdadeiro povo brasileiro” (FERRÉZ, 2002, p.3).” (GONÇALVES, Julimar da Silva, 2012, p.125) (...) Diríamos que essa escrita se aproxima daquilo que Rancière (1995) define como uma literatura que ultrapassa a modelagem padrão e se torna um meio de atuação política, revelando *novas potencialidade e novas formas de vida*. Há aí, uma concepção da literatura como lugar de *criação e proliferação de um novo saber* na medida em que essa escrita literária traz visibilidade tanto do processo de escrita onde “autores comuns” elaboram e escrevem sobre a sua vida e a de sua coletividade, como dos sujeitos que a sociedade comumente não enxerga. (GONÇALVES, 2012, p.125)

Esses locais de produção feitos pelos rappers, que partem da oralidade e também da escrita, são locais nos quais se pode discutir pontos da história do Brasil e da sociedade brasileira. Trazer para o campo do debate as produções dos militantes negro (as) tem a finalidade de dar e de trazer mais significados, isto é, como ambos, rapper e escritores (as), estão fazendo narrativas e propondo a centralidade e o uso artístico das próprias experiências de vida. A rigor, o objetivo é mostrar, dentro da mesma perspectiva, o rompimento com a subalternidade e os instrumentos usados para o enfrentamento contra o racismo em si e na produção de linguagens. A literatura é, então, um ponto chave e um ótimo recurso para escrever a própria história.

As letras de rap têm, em seu formato, uma literatura e com muitos significados; que estão presentes no ritmo e na poesia. Tais significados e grifam, via rap, o seu olhar na construção de um país que ainda precisa entender outros olhares e pontos de vistas.

O Rapper GOG, em seu livro “A rima denuncia, (2012)”, traz em sua apresentação as palavras de Pedro Alexandre Sanches (2012) que faz um balanço do rap, do ser negro no Brasil e de espaço periférico. O rap possibilita a criação, por parte dos seus manifestantes, de intervenções artísticas e os rappers são sujeitos, autores (as) e também personagens da própria produção literária e da história. A experiência do livro de GOG é exemplar a respeito da

inclusão ou de auto- inclusão negra. No livro referido, a produção da obra é feita com as músicas escritas por GOG. Ele leva para o corpo do livro as suas rimas e vivências:

É um momento histórico em que você folheia estas páginas. Não é todo dia que temos ao alcance das mãos e dos olhos uma compilação escrita do trabalho artístico, poético e literário de um rapper brasileiro. Pois GOG, Genival Oiveira Gonçalves, rompeu o bloqueio e é ator principal de um momento revolucionário: a hora em que o Rap se vale a tinta e do pergaminho para inscrever e sedimentar sua marca na cultura dita oficial de se (nosso) país. (...) Tento explicar. Por mais que uns tantos finjam e jurem que não, vivemos numa terra entupida de preconceitos até a tampa. Parte predominante da sociedade branca e/ou não negra (da qual faço parte, ao menos aparentemente) conserva-se calada, e nesse silêncio perfurante está guardada a premissa enrustida de que aos negros e aos periféricos não serão concedidos os direitos mais básicos, entre eles o de participar da história como personagem, menos ainda como autor. Aqui neste *A rima denuncia*, GOG é personagem e autor. (SANCHES, 2010, p.11)

Ser personagem e ser autor e ser sujeito dos processos artísticos e sociais são as premissas postas por GOG. Esses pontos revelam uma posição política e artística comum no rap. A outra questão apresentada fala que o rap pode descrever a realidade e a sociedade brasileira. O rap pode também apresentar, como o faz, uma visão de sociedade na perspectiva da favela e dos negros. Assim a oralidade ganha força e fala uma linguagem que corresponde ao local e ao público ouvinte, que são favelados, negros e pobres. Os rappers são os interpretes da localidade, são interpretes da vida e agentes das transformações que vem das próprias experiências enquanto sujeitos de suas próprias histórias. O movimento pode, então, produzir obras literárias e livros a partir dos próprios rappers, como foi demonstrado no caso de GOG e Eduardo.

Segue aqui outra reflexão que valoriza a atuação do rap paulistano e mostra o papel equivalente feito por rappers e escritores.

Em primeiro lugar, destaca-se a força que tem a palavra, a letra, o poema na produção dos rappers paulistanos. Na comunicação de massa, na cultura do “marketing”, a palavra seve muito para indicar direção ao comportamento – “compre”, “consume”, “faça”, “seja”, “pareça” etc. – do que para discutir posicionamentos e opiniões. O rap, ao contrário, debate, discute. Retoma, nesse sentido, uma das funções que a literatura tem nas sociedades letradas, e o faz sem demarcar espaços de separação entre o produtor “autorizado” do texto literário e o consumidor deste. Em outras palavras, o rapper torna-se o *literato*, no sentido exato da palavra, conquistando o direito de se exprimir pela palavra. (DUARTE, 1999, p.19)

O rap, tal como faz a literatura, debate, discute e apresenta arte. Dentro desse entendimento, as letras são produções que se alinham ao fazer da literatura. Há também as contribuições ao momento e que podem ser relacionadas aos acontecimentos históricos e

sociais. Outro aspecto apontado pelos rappers é a levada de informação para os jovens. É o fator da denúncia. Roberto Camargo traz uma entrevista de Eduardo Taddeo feita ao Ferréz e exibida no programa: “Manos e Minas”. Na entrevista, Eduardo expressa o quanto foi importante conhecer o rap e o peso e que teve o acesso à cultura e à informação veiculada pelo movimento. O rap se tornou para ele um forte aparelho ideológico. A partir do rap, ele pode expressar narrativas que informaram os demais jovens de suas capacidades e do que poderiam fazer por suas localidades e pessoas que estão nelas. A arma seria o conhecimento cultural, político e social como agentes de novas representações.

o rap me ofereceu acesso à cultura, à informação. E aí tá o diferencial, a transformação tá justamente no acesso à informação, no acesso à cultura. E o rap abriu essa porta. Então, através dele eu tento ser uma ferramenta que desperte isso no cara que tá ouvindo, entendeu? Mostrar pra ele que a luta que a gente tem de travar [...] é uma luta na política, entendeu?, através da informação. Adquirindo essa informação, nós vamos entender a necessidade de representantes genuínos na periferia. (CARMAGRO, 2015, p.82)

4.2 O RAP, A FORÇA DA LOCALIDADE, DO PRESENTE E DA AÇÃO ARTÍSTICA E POLÍTICA

O rap é um instrumento, como registra o texto de Camargo, de dizer aquilo que eles, os rappers, são a partir das localidades e das suas condições de vida. Desse modo, no rap, as narrativas não falam do passado, mas, sobretudo, do presente, do cotidiano, da favela, do morro, da fome, da pobreza, do racismo e da violência. Assim como já foi demonstrado, o rap, poesia falada, se apresenta e atua na história do presente.

É nos anos 90 que, pela narrativa das letras de rap, os desajustados, drogados, 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. Tais personagens têm sua humanidade nas letras do rap, habitam os lugares impronunciáveis da metrópole, não são números de estatística governamentais, nem fruto do engodo da industrialização e do crescimento urbano. Nessas canções elas emergem como protagonistas de suas histórias e de suas memórias. (AZEVEDO., SILVA, 1999, p.81)

A partir dos anos 90, há novos sujeitos e novas noções de cidadania também, o fragmento acima é bem ilustrativo dessa realidade: “os desajustados, drogados, 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.”

É por tal razão que o entendimento da história do passado se projeta como objeto e motor dessa luta. O cotidiano e as vidas dos moradores da favela são centrais; os espaços periféricos são a fonte para as narrativas que contam sobre a vida dos seus moradores (as). Fora dessa realidade, temos a exclusão total e nela o povo negro não fala:

conserva-se calada, e nesse silêncio perfurante está guardada a premissa enrustida de que aos negros e aos periféricos não serão concedidos os direitos mais básicos, entre eles o de participar da história como personagem, menos ainda como autor. Aqui. Neste livro *A rima denuncia*, GOG é personagem e autor. (SANCHES, 2010, p.11)

E mais, fala o que está acontecendo nos dias atuais, o que o povo pobre, preto, periférico está passando, fala dos excluídos. Do texto abaixo, referenciado em Fanon, vale recolher o processo de recuperação da memória e a importância da dimensão cultural para os sujeitos sociais que atuam a partir do rap.

A positividade do passado atribuída por Fanon enquanto busca pela autenticidade uma história anterior à colonização, identidade contraposta, é interessante para pensar o papel social que a memória coletiva terá nessa discussão. O colonizado foi inventado pelo colonizador, tanto quanto o dominado pelo dominante. Antes de tudo, o subalterno era um humano, um sujeito social. Daí a perspectiva fanoniana encerrar, fundamentalmente, uma aposta na ideia de cultura, angulada pela ótica do colonizado ou oprimido, como motor de resistência e da construção de uma situação social alternativa e emancipatória. A *cultura nacional* é pensada sob certo signo de autenticidade original ou de pertencimento, alternativa e anterior à imposição do opressor ou colonizador. Justifica-se, então, a importância atribuída pelo autor ao processo de recuperação da memória como etapa necessária para romper a sobrepujar os valores do opressor. “A situação colonial determina, em sua quase totalidade, a cultura nacional” (Fanon, 1979: 198). E se a luta pela cultura nacional possui fundamentos recíprocos com as lutas de libertação, subentende-se que, naquele quase, há um intervalo onde a memória, o ativismo político-cultural e – no contexto de seu pensamento – a luta revolucionária operam. (SILVA, 2013, p.375)

No caso do rap, o ato de resgate se descreve como um projétil de denúncia ou de informação de tudo que está acontecendo dentro da periferia, as rimas falam de uma realidade que eles, negros (as) e periféricos, sabem ou vivem. O rap se manifesta como denúncia e engajamento político e informativo para a juventude, que desconhece a própria história. Assim, o rap surge para falar principalmente da violência e da violência policial que está presente no cotidiano da periferia.

Essa juventude que está sofrendo as mesmas violências que seus antepassados sofreram no período da escravização toma ou traz a consciência do passado ou para presente. Eles e elas, jovens negros (as), são remanescentes dessas populações, então a memória e ativismo sem encontram. No passado e no presente há um elo de luta, pois estão à mercê da lógica de marginalizados pela sociedade brasileira. Enquanto jovens, negros e moradores das

periferias sofrem, a exemplo dos antepassados escravizados, a marginalização dentro das estruturas de violência que os cercam.

A violência que fundamental a experiência da negritude é estrutural porque, de acordo com o esquema de Fanon, as pessoas negras estão posicionadas exteriormente com relação tanto (a) à humanidade quanto (b) à sociedade civil, já que esta, pela perspectiva negra, constitui um estado de guerra (FANON, 1963; WILDERSON, 2005). E a violência antinegra é gratuita porque, ao contrário do que não negros vivenciam, ela não é contingente à transgressão da hegemonia da sociedade civil (WILDERSON, 2010, p.55). (...) A violência gratuita, de fato, constitui um dos fatos determinantes da condição de morte social (PATTERSON, 1982), a qual também decorre da desonra e da alienação natal. Ademais, a violência gratuita faz da escravidão uma condição presente, um fato contemporâneo (JAMES, 2008; RODRIGUEZ, 2010). (VARGAS, 2016, p.15)

A violência que marca a experiência negra é estrutural. Contra tal ordem, que é dada pela desigualdade de acesso aos bens materiais, o rap e os rappers se posicionam. Sabotagem, no documentário “Favela no Ar”, fala da denúncia e explica o que propõe em suas músicas:

Por que eu acho que o rap mostra a realidade da favela, mostra o dia do subúrbio. Praça da sé, estação julho expresse, mostra a fome mesmo, mostra o cara brigando palmo a palmo aqui na feira aqui, por uma laranja estragada. Eu sou um guerreiro pra periferia e um inimigo pro pessoal da classe alta. Porque eu denuncio, denuncio sem arma, minha palavra é uma denúncia! (Sabotagem, Favela no Ar, 2002-2007)

As denúncias expressas por Sabotagem, ao levar a informação assim como Eduardo Taddeo expressou, são percepções daquilo que os raps podem fazer. O ato de denunciar o que está acontecendo ou informar tem um papel político. Nas primeiras produções do rap há as denúncias da violência policial e a crítica à forma como eles (elas) estão sendo tratados pela elite da sociedade. São denunciadas as perseguições pela cor da pele e por serem das periferias. As letras falam também da alta taxa de mortalidade da população negra, especialmente dos jovens negros. “Os rappers falam como porta-vozes desse universo silenciado em que os dramas pessoais e coletivos desenvolvem-se de forma dramática. Chacinas. Violência policial, racismo miséria e a desagregação social dos anos 90 são temas recorrentes na poética rapper.” (SILVA, 1999, p.31) Dentro do rap sempre foi mostrado pelos rappers que estava acontecendo um extermínio da população negra no Brasil. De acordo com os números, o principal alvo são os jovens negros que estão dentro das estatísticas, nos dias de hoje (2017) os números continuam sendo altos como aponta algumas notícias de pesquisas:

A estimativa é que os cidadãos negros tenham um risco 23,5% maior de sofrer assassinatos. De cada 100 pessoas assassinadas, 71 são negras no Brasil. Além, disso, ao observar o grupo dos 10% da população com mais risco de serem assassinados no Brasil,

78,9% dessas pessoas são negras." Não apenas temos um triste legado histórico de discriminação pela cor da pele do indivíduo, mas, do ponto de vista da violência letal, temos uma ferida aberta que veio se agravando nos últimos anos", afirma o estudo.⁹

Em outro site, o Carta Capital também demonstra os números expressivos da mortalidade da população jovem negra:

O **Atlas da Violência 2017**, lançado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e o pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública nesta segunda-feira 5, revela que homens, jovens, negros e de baixa escolaridade são as principais vítimas de mortes violentas no País. A população negra corresponde a maioria (78,9%) dos 10% dos indivíduos com mais chances de serem vítimas de homicídios. Atualmente, de cada 100 pessoas assassinadas no Brasil, 71 são negras. De acordo com informações do Atlas, os negros possuem chances 23,5% maiores de serem assassinados em relação a brasileiros de outras raças, já descontado o efeito da idade, escolaridade, do sexo, estado civil e bairro de residência. "Jovens e negros do sexo masculino continuam sendo assassinados todos os anos como se vivessem em situação de guerra", compara o estudo.¹⁰

O jornal o Estadão aponta uma pesquisa feita pela ONU que demonstra que morrem 5 (cinco) pessoas por dia no Brasil vítimas da polícia:

"GENEBRA - A Organização das Nações Unidas (ONU) acusa a polícia brasileira de ser a responsável por cinco mortes a cada dia no País, totalizando apenas em 2015 cerca de 2 mil incidentes. O alerta foi feito nesta quinta-feira, 10, pelo Alto Comissário da ONU para Direitos Humanos, Zeid Al Hussein. Essa é a segunda denúncia que as Nações Unidas apresentam sobre a violência policial no Brasil em apenas uma semana."¹¹

Os dados aqui apresentados têm a função de mostrar a coerência dos rappers no tocante à discriminação e ao racismo, que são sempre abordados nas letras. Os dados da ONU cumprem tal tarefa.

O alerta foi feito nesta quinta-feira, 10, pelo Alto Comissário da ONU para Direitos Humanos, Zeid Al Hussein. Essa é a segunda denúncia que as Nações Unidas apresentam sobre a violência policial no Brasil em apenas uma semana. Zeid, nesta quinta-feira, fez seu balanço anual sobre a situação dos direitos humanos no mundo. Entre os cerca de 30 países citados pelo alto comissário, a situação brasileira teve seu destaque ao tratar do racismo contra pessoas afrodescendentes. "No Brasil, o governo tomou ações para lidar com os direitos sociais de pessoas afrodescendentes, especialmente no campo da educação", reconheceu Zeid. "Apesar disso, foi

9 Ver: <https://g1.globo.com/politica/noticia/enquanto-homicidios-de-negros-crescem-taxa-cai-no-restante-da-populacao.ghtml>

10 Ver: <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/atlas-da-violencia-2017-negros-e-jovens-sao-as-maiores-vitimas>

11 Ver: <http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,onu-diz-que-policia-brasileira-mata-5-pessoas-por-dia,10000020489>

amplamente informado sobre a insegurança que muitos jovens afro-brasileiros sentem diante da violência policial e da impunidade", disse.¹²

Todos os dados apresentados, referentes ao racismo e à violência contra jovens negros, dialogam com as denúncias feitas cotidianamente pelos rappers. Podemos dizer que levar esse caráter de denúncia das opressões policiais enfrentadas por eles, jovens negros, e a violência, até mesmo entre os próprios jovens, é um dos grandes legados que o rap deixou. O rap cumpre e cumpria nas produções iniciais o papel de dar visibilidade para a violência policial contra negros. Desse modo, o rap põe em destaque a realidade que diz que o Brasil é um lugar de maior violência contra jovens e negros. Diz também que a corporação militar em vez de leva segurança, a serviço do racismo, leva medo e morte. O rap, com seu caráter de poesia falada, revela para os não informados as verdadeiras faces da realidade brasileira, notadamente dos jovens negros e periféricos. Eduardo Taddeo descreve tais abusos feitos por parte da polícia, conforme destaque no trecho abaixo:

Os enquadros da polícia podem até ser esporádicos, mas não as afrontas produzidas pela intolerância dos mais abastados. Podemos passar um dia sem sermos constrangidos em enquadros vexatórios, porém, não podemos ficar um minuto sem fazer uso de uma etiqueta de "inferioridade. Os rivais dos excluídos sabem que o sofrimento que antecede o momento de um falecimento, dura minutos ou no mais tardar horas. Já o sofrimento que precede o dia do falecimento, pode ser estendido por anos ou décadas. A ideia do playboy é justamente essa: alongar o martírio dos flagelados. Açoitar pelo maior tempo possível, as costas dos anulados sociais, com as tiras da estigmatização. Ele não quer barbarizar o seu inimigo somente por horas, ele quer descarna-lo por dentro e por fora, por longuíssimas temporadas. Antes de atirar em nossas cabeças, ele quer praticar crimes contra as nossas honras. Ele quer nos ofender de todas as formas. Como um o tabagista que necessita do último trago, o viciado em desgraças alheias necessita que a urna funerária "doada" seja ocupada por um corpo aniquilado em todos os sentidos. Por um corpo repleto de perfurações na pele e no caráter. (TADDEO, 2012, p. 531-532)

Esse tipo de violência, os chamados *enquadros*, é comum no cotidiano dos negros jovens e favelados. A violência policial é um terror cotidiano; na sequência crescem os números de exterminados e as chacinas. Os extermínios e as chacinas estão nas intervenções do rap, isto é, nas letras e nas denúncias contra a violência policial. Mano Brown, em uma entrevista para a MTV, descreve a violência e o que pensa sobre essas questões da seguinte forma:

Desde criança quando pivete você aprende a vê a polícia como seu inimigo. Você aprende a vê a polícia invadindo o seu barraco procurando suspeito, empurrando os outros, xingando, batendo geral. Polícia racista! Você vê desde criança, você aprende.

¹² Ver: <http://brasil.estadao.com.br/noticias/geral,onu-diz-que-policia-brasileira-mata-5-pessoas-por-dia,10000020489>

De como no rap pessoas que vieram do morro, vieram da periferia tem que ter um certo receio com a polícia, um certo ódio também. Eu não tenho medo não amigo, tá ligado amigo!? Mas é o seguinte, eu acho que a polícia persegue os Racionais, persegue sim, mas é uma maneira de inibi o povo, ô meu! Racionais é um representante do povo, do povo que tem reclamações a fazer sobre a polícia. É uma maneira de perseguirem a gente de ameaça é uma maneira de inibi o povo, dizendo tipo assim; aí vocês não têm direito a reclama porra nenhuma, cada um entra nos seus barracos, come o que tive e cala a boca, sem fala nada o resto é a gente é que faz. (Mano Brown, documentário da MTV, 1997)

Mano Brown mostra a força da violência para inibir o povo pobre e preto; o texto dele revela as condições sociais dos negros, dos favelados. A ação policial é instrumento para a manutenção das desigualdades. Outra questão presente no texto acima é a vontade de dialogar com os jovens negros a respeito da situação, da violência policial e da condição de quem morra no morro, na favela. Mano Brown deseja uma relação de conversa com quem vive e sofre a violência policial.

Em outros momentos, na levada da conversa, os rappers não falam apenas da violência da polícia, mas também da violência entre eles. Brigas e mortes entre os iguais, que o rap aponta como algo que não deveria acontecer. A levada de informação serve para mudar a visão dos negros, pobres e dos jovens. Serve de exemplo a mensagem de paz presente na letra do rap de autoria dos Racionais *Mc's*: “A formula mágica da paz”, assim, aqueles que estão vinculados por um passado marcado por estado de subalternidade e mortes, não deveriam estar lutando entre si, pois já existe uma máquina com o carimbo do Estado que faz isso.

É de se notar que o “sistema”, o qual o rap sempre aponta como o seu adversário, é rival da população. O sistema tem a polícia que mata; o uso dessa força assassina está seu serviço do estado e dos ricos. Outro debate feito pelo rap é o das drogas e do seu efeito no meio das comunidades negras e periféricas. O alerta, levado em muitas letras de rap, denuncia que a droga acaba com o corpo e a mente. A pobreza, a falta de oportunidade e o racismo completa o processo de destruição. O sistema empurra os negros e pobres para a busca de sobrevivência, como não existe alternativas, muitas vezes sobre apenas o caminho do crime.

A denúncia e a informação, nas letras do rap, estão sempre na linha de combate de tudo aquilo que afasta os jovens e crianças da verdadeira realidade social, racial e cultural. Assim o sistema, a elite que está no poder e a sua força policial, é mostrado como uma arma de destruição, que faz com que os jovens negros, favelados e pobres fiquem à mercê dessa lógica de marginalização e de próprio destruição. Eduardo na entrevista dada para o Ferréz fala um pouco de como é o sistema em sua visão:

Existe mesmo um sistema nos manipulado ou é invenção mesmo da nossa cabeça? Eduardo; é so fazer um pequeno teste em qualquer criança do ensino público, pergunta... conta simples, pedi pra lê um texto você vai senti a ação do sistema. É só olha para a periferia para a favelização, vai entender que existe uma luta de classe, claro, não passa o playboy de jatinho jogando míssil, não passa ele de limusine atirando. aonde que ta essa luta? Através da política que é dominada pelo playboy, não tem nenhum representante da periferia na política. Tá Através dos empregos, onde ele tem lucros exorbitantes em cima da mão de obra do empregado que recebe um salário de valor x, estipulado justamente pra que ele só não morra de fome para volta no outro dia, entendeu!? Não pra que ele acenda socialmente. (Programa *Manos e Minas*, Eduardo, 2007)

Desse modo, se faz do rap uma arma de denúncia contra a violência levando informação, assim como afirma Mano Brown:

O Racionais só fala isso, fala a história que tá do outro lado, da história de que tá sendo perseguido, a história de que já tá preso, a história de quem já foi preso. Racionais não é advogado, racionais é como se fosse um cronista moro. A gente fala o que a gente vê, e pouca vezes a gente da opinião própria, a gente tenta usa a música para provoca as pessoas discutirem o assunto e elas derem a opinião delas (Mano Brown, Entrevista para MTV, 1997)

Mano Brow mostra que existe outra narrativa ou história, que podem revelar o outro lado, que pode abrir outra crônica; uma outra história do cotidiano. Tudo a partir do que ele chama de provocação e de criação de um espaço para rolar as discussões e opiniões de quem é, no dizer dele, perseguido.

Mano Brow não está sozinho, Eduardo Rocha (2016) trabalha, da mesma forma, com a visão de que os rappers cumprem um papel político, eles são vozes orgânicas das localidades. Podemos enfatizar que o rapper, de acordo com Rocha, “adquire assim uma função política e de intelectual orgânico de um grupo historicamente determinado, ele atua como “organizador de uma nova cultura, contribuindo para manter ou modificar uma concepção do mundo e promover novas maneiras de pensar” (GRAMSCI, 1979, p.8).” (ROCHA, p.158). Da mesma forma, Roberto Camargo trabalha com a construção de que são, os rappers, sociólogos dos tempos modernos. Com outras palavras, os sujeitos que fazem o rap são engajados politicamente, eles (elas) fazem intervenções sociais para apresentar a visão da favela e dos jovens negros, pobres. A levada tem como objetivo a construção de novas narrativas, que possibilitem a inclusão social, racial e estética de jovens negros, pobres e favelados.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo do Movimento Hip Hop, com ênfase no rap e rappers, mostrou, serve como uma conclusão, que as manifestações culturais negras estão sempre em sintonia; há uma relação de diálogo e de influências. O trânsito do Movimento Hip Hop do Bronx, EUA, para as periferias brasileiras é um retrato dessa realidade, que foi repensada ou atualizada pela força das ações artísticas, culturais e políticas do movimento no Brasil.

Outro dado significativo dos diálogos e das apropriações diz respeito aos bailes da negrada brasileira, que remodelou o jeito, ou seja, a feição do rap e do break brasileiros. Vimos tal realidade na cidade de São Paulo; na Rua 24 de Maio e nas intervenções de Nelson Triunfo, um dos históricos do movimento na cidade paulista e no contexto brasileiro em geral. Nos bailes da negrada e com as pegadas do Funk brasileiro, o movimento crescia e construía a sua identidade. Há nessa construção de identidade as marcas dos artistas dos pretos (as), entre outros, Jorge Bem Jor, Cassiano, Wilson Simonal, Sandra de Sá, Marcu e Paulo Diniz.

O rap tem sempre a força do lugar, razão pela qual atua em conexão com as lutas próximas. Assim a favela e os favelados falam nas letras e na ação política contra a violência policial contra jovens negros e pobres, assim os negros (as) falam a sua linguagem, as gírias, via canto falado e encruzilhado com os valores que são dos “moloqueiros” e dos favelados.

A intervenção do rap e do Hip Hop põe em evidência a mídia oficial, é notória a posição dos sistemas de comunicação na construção da invisibilidade do movimento e também na desconstrução dos valores veiculados, por exemplo, pelos rappers.

Questão muito importante na trajetória do movimento e merecedora de lugar na conclusão é a relação de diálogo entre os rappers e a produção literária chamada de marginal e, na mesma trilha, os contatos e influências vindas da literatura negra, que é destacada por Dexter, que chama a atenção para as conversas e textos dos Negros, que eram referências nos papos dos manos e minas.

O rap nacional é o que é pela relação é herança dos repentes, das rodas de samba, de capoeira e experiências dos afoxés e das linguagens de roda, terreiro e rua existentes no Brasil, bases fortes na formação do rap nacional.

A apropriação das tecnologias feitas pelo movimento é o canal ou meio que possibilitou uma reviravolta ou uma contra narrativa na lógica da cultura de massa. Os rappers se apropriam das técnicas, dos toca discos, e com um uso inovador dão voz para os negros jovens e favelados. O geógrafo Milton Santos falou muito em sua obra dessa realidade, isto é, “as técnicas só têm sentido a partir do seu uso”. O Hip Hop comprava é revela, talvez a questão

mais relevante da pesquisa, que existe, como tanto fala e nos ensina Milton Santos, uma inseparabilidade das técnicas e da política. A partir desse lugar, da apropriação das tecnologias e das linguagens veiculadas pela mídia, o Hip Hop se fortalece e ganha cara e jeito brasileiros.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Elaine Nunes de (org). **Rap e educação, Rap é educação.** editora Summus, São Paulo, 1999.

AMBIEL, Patrícia Barbieri. **Minha Voz Está No Ar O Universo Poético Rapper:** narrativas de poder. Universidade Estadual de Campinas Faculdade de Educação. Campinas, 2002. Conclusão de Curso.

AZEVEDO, Amailton Magno Grillu. SILVA, Salloma Salomão Jovino. **Os Sons Que Vêm das Ruas,** A música como sociabilidade e lazer da juventude negra urbana. Rap e educação, Rap é educação. Editora Summus, São Paulo, 1999, p.65-81.

CAMARGOS, Roberto. **Rap e Política: percepções da vida social brasileira.** Editora Boitempo, São Paulo, 2015.

Documentário oficial Racionais MC's anos 90 MTV completo:

<https://www.youtube.com/watch?v=ZmOcx47CZ4A>, acesso em março de 2017.

DUARTE, Geni Rosa. **A Arte na (da) Periferia: Sobre... Vivências. It: Rap e educação, Rap é educação.** Editora Summus, 1999, p.13-22.

Favela no Ar: <https://www.youtube.com/watch?v=D9NZCanKTNc&t=368s>, Acesso em março de 2017.

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Chic Show e Zimbabwe e a Construção da Identidade nos Bailes Black Paulistanos.** Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. São Paulo, 2000. (Dissertação de Mestrado)

FERNADES, Ana Claudia Florindo. **O Rap e o Letramento: A Construção da Identidade e a Constituição das Subjetividades dos Jovens na Periferia de São Paulo.** Universidade de São Paulo, Faculdade de Educação. São Paulo, 2014. (Dissertação de Mestrado)

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência.** Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes, 2002.

GONÇALVES, Genival Oliveira. **A Rima Denuncia.** Editora Literatura periférica. São Paulo, 2010.

GOMES, Renan Lélis. **Território Usado e Movimento Hip-Hop:** Cada canto um rap, cada rap um canto. Instituto de Geociências Pós-Graduação em Geografia Área de Análise Ambiental e Dinâmica Territorial. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012. (Dissertação de Mestrado).

GOMES, Carin Carrer. **O Uso do Território Paulistano Pelo Hip Hop.** Universidade de São Paulo Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Departamento de Geografia. São Paulo, 2012. (Dissertação de Mestrado).

GUIMARÃES, Maria Eduarda Araújo. **Rap: Transpondo as Fronteiras da Periferia. It: Rap e educação, Rap é educação.** Editora Summus, São Paulo, 1999, p. 39-54.
Hall, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais.** (1ª impressão revista) Belo Horizonte/Brasília: Editora UFMG/Unesco, 2006.

LOUREIRO, Bráulio Roberto de Castro. **Arte, cultura e política na história do rap nacional.** Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. N.63. Abril, 2016.

LOPES, Marcos Carvalho. **Canção, Estética e Política: Ensaio Legionários.** Editora Mercado de Letras, Campinas, 2011.

TEJERA, Daniel Bidia Olmedo. **O Duelo De Rimas No Cotidiano do Jovem.** Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Instituto de Biociências. Rio Claro, Agosto de 2013.

ROCHA, Eduardo. **Programado pra morrer: A vida e a morte da juventude negra no rap dos Racionais mc’s. Antinegitude. O impossível sujeito negro na formação social brasileira.** Editora UFRB Cruz das Almas, Belo Horizonte, 2016.

SILVA, Jose Carlos Gomes da. **Arte e Educação: A experiência do Movimento Hip Hop Paulistano.** It: Rap e educação, Rap é educação –Editora Summus, São Paulo, 1999, p.23-38.

_____. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana.** Campinas, departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp, 1998. (Tese de Doutorado)

SILVA, Mário Augusto Medeiros da. **Fazer História, Fazer Sentido: Associação Cultural do Negro (1954-1964).** Luana Nova, São Paulo, 85; p.227-273, 2012.

_____. **Frantz Fanon e o ativismo político-cultural negro no Brasil: 1960/1980.** Est.História, vol. 26, n° 52, p. 369-390. Rio de Janeiro, 2013.

TADDEO, Carlos Eduardo. **A Guerra não Declarada na Visão de um Favelado.** São Paulo, 2012.

_____. **Por Uma Militância Ativa da Palavra: Antologias, Mostras, Encontros e Críticas Sobre Literatura Negra, Anos 1980.** História: Questões & Debates, Curitiba, volume 63, n.2, p. 161-194, jul./dez. 2015. Editora UFPR.

TELLA, Marcos Aurélio Paz Tella. **Rap, Memória e Identidade. Rap e educação, Rap é educação.** Editora Summus, São Paulo, 1999, p.55-62.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SANTOS, Jaqueline Lima. **Negro, Jovem e Hip Hopper: História, Narrativa e Identidade em Sorocaba.** Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais. Marília, 2011. (Dissertação de Mestrado).

ZIBORDI, Marcos Antonio. **Hip Hop Paulistano, Narrativa de Narrativa Culturais.** Universidade de São Paulo Escola de Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação. São Paulo, 2015. (Tese Doutorado).

ANEXOS

Hip Hop Na veia (1990) é o segundo álbum lançado pela dupla Thaíde (Aldair Gonçalves) e DJ Hum (Humberto Martins). Os dois tiveram a sua primeira participação na coletânea *Cultura de Rua* (1988), no outro ano de 89 foram os primeiros a lançarem o seu primeiro disco de rap solo no Brasil, intitulado *Pergunta a quem conhece*. Juntos tiveram posteriormente mais cinco álbuns lançados além do *Hip Hop Na Veia*; *Humildade e Coragem são as Nossas Armas para Lutar* (1992), *Brava Gente* (1994), *Afro-Brasileiro* (1995), *Preste Atenção* (1996) e *Assim Caminha a Humanidade* (2000). Depois seguiram com carreiras solos e com projetos próprios, atualmente Thaíde lançou um novo álbum; *Vamo que vamo que o som não pode parar* (2017). DJ Hum também lançou um disco solo chamado; *DJ Hum e o Expresso do Groove* (2016).

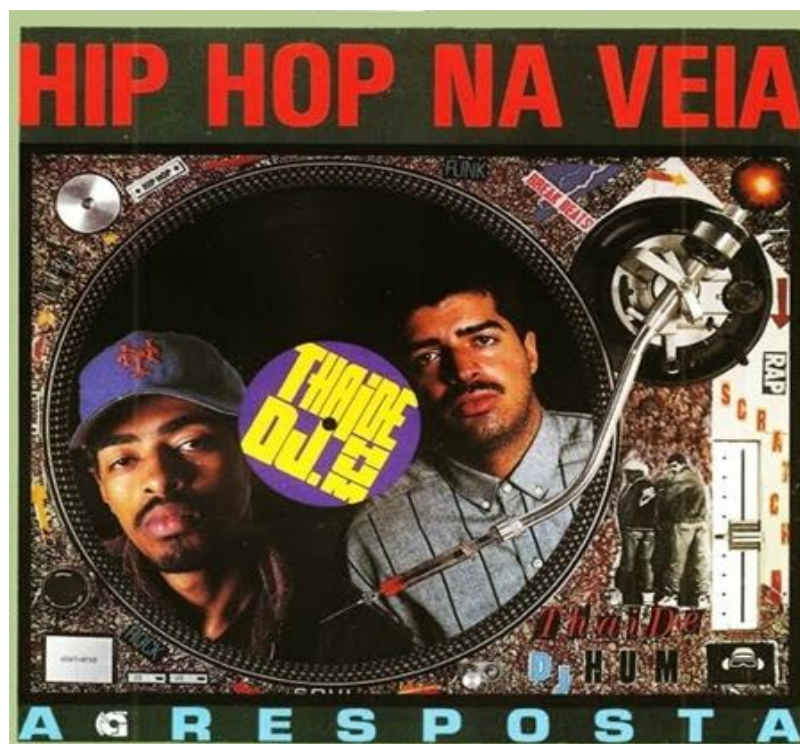
Disco: Hip Hop Na Veia “A Resposta”.¹³

Lançamento: 1990.

Gravadora: Eldorado.

Artista: Thaíde e DJ Hum.

Figura 7 - Capa do álbum “Hip Hop na Veia”



Fonte: <https://www.discogs.com/Thaide-DJ-Hum-Hip-Hop-Na-Veia-A-Resposta/release/4240913>

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=wus5OwWhe3M&list=PLPG4-ab3b1KAX9SgYIENP-yCkTN85G_0n, Acesso em Setembro de 2017.

01 - Movimento de Rua – Uma crítica ao cotidiano das pessoas que caminham nas ruas de São Paulo e vivem sobre uma vivência longe dos debates centrais da sociedade e que esse movimento de rua vem para acabar com o silêncio e que veio para ficar. Apresenta o Hip Hop e todos os elementos que os compõem, *break*, grafite (pichação), dj e o mc (rap). “mexa seu corpo e liberte sua mente que nesse ritmo a vida fica bem diferente, fica bem mais fácil da gente ir levando, dançando, grafitando e cantando/ O movimento Hip Hop lhe ajuda a vencer!”.

02 - Porcos no Poder – Os porcos que são os governantes que se encontra no poder assim como descreve a música, que fazem promessas para seus eleitores, mas nunca cumpre. Em alguns momentos se houve a voz de Maluf “Eu fiz escola para pobre/ eu fiz casa para pobre/ eu fiz agricultura para o pobre” fazendo assim uma relação com as promessas e dizendo que o povo tem que aprender a vota, enumerando as diversas condições dos pobres. “Nos prometem tanta coisa, tanta coisa nos prometem e depois eles esquecem / vamos tirar esses porcos do poder” Em outro momento aparece a voz de Lula dizendo; “ainda bem que o povo não tem memória curta”.

03 - Não Pare o Funk – Thaíde se encontra falando dos bailes black e das noites que embalavam muitas pessoas com muito divertimento, música, e resistência negra, homenageando e dando importância ao *Funk*. “Não pare o funk que eu quero é dançar e neste momento eu não vou me preocupar / não pare o funk!”

04 - Por um Triz – “Que o pobre que sofre muito um dia terá sua vez”. No contexto a mensagem por um triz é o salário que não dura até o fim do mês. O pobre que sofre e tem o direito de opinar e que deve questionar tudo aquilo que o mantém em uma condição social de imobilidade e reação, assim agindo para mudar a sua realidade. “sentia que sentia que era mesmo diferente, dizia que dizia que, não era seu lugar!”

05 - Luz Negra – Com participação de Edi Rock, KL Jay (Racionais MC’s) junto com Thaíde jogam nas palavras a importância da luz negra que ilumina nossas raízes, o nosso vínculo com os antepassados africanos dizendo que a África e a luz negra em nossas vidas. Atribuem aspectos positivos das palavras negro, escuro e situam luz sobre a importância da negritude e do combate ao racismo.

06 - Hip Hop na Veia – Se encontra falando dos usos das drogas e as formas que são feitas pelos seus usuários, os efeitos e aquilo que vai prejudicar a saúde e a vida dessas pessoas, associando sempre ao vício. Dentro da canção se fala do Hip Hop como salvação e que Thaíde está dando um conselho para conseguir sair dessa situação. “Esqueça e aplique Hip Hop na veia”.

07 - Palavras no Ar – Palavras sendo jogadas no ar com uma batida de fundo. DJ Hum fala de sua amizade com Thaíde e da parceria nas produções. Fala um pouco do Hip Hop e faz algumas críticas de pessoas que não tem o conhecimento sobre o assunto que se dizem mc's.

08 - Ria o Mais que Puder – A risada é daqueles que torcem contra o sucesso da dupla DJ Hum e Thaíde, olhares e deboches maldosos que querem a derrocada dos dois. Em um trecho Thaíde diz; “eu não sou melhor que você, nem você é melhor do que eu” para refleti que podem rir o quanto puder, mas ninguém é melhor que ninguém.

09 - Ritmo da Vida – “só, pode crê, tô fitando que penso que ia morrer” esse é o refrão que segue logo em seguida cantado por Thaíde como foi sua vida desde a infância, marcada por diversos acontecimentos positivos e negativos, cheio de histórias marcantes e com alegrias lembrando de como foi o sua sobrevivência no ritmo da vida.

10 - Meu DJ – O dj atração principal do rap e como um bom mestre de cerimônia Thaíde fala de dj Hum e da história de vida dele que entre uma e outra fala, Hum responde na sonoridade mostrando o domínio que tem sobre os toca-discos. “eu canto com minha voz para com os meus e o dj com os dedos a irmandade segue vivendo”.

É de certo que a dupla Thaíde & DJ Hum no início dos anos 90 traduz em muitas das suas letras o Hip Hop e de tudo aquilo que estava acontecendo nas ruas de São Paulo. Não se trata só do rap mas também do *break* do *grafite* e pichação como a música “*Movimento de Rua*”, Falam de elementos musicais significativos como o próprio *Funk* “*Não Pare o Funk*” e da importancia dos bailes black nessa passagem de final de 80 e começo dos anos 90. Músicas com levadas *Soul* e *Funk*, dançantes mas contendo grandes informações valorização da estetica do negro e da África e críticas ao racismo, a violência policial, as questões das dogras, a pobreza e aos governantes “*Porcos no Poder*”, “*Por um Triz*”, “*Luz Negra*” e “*Hip Hop na Veia*”. Outras que falam sobre o próprio contexto de vida e das dificuldades e persepecções da vida social “*Palavras no Ar*”, “*Ria o Mais que Puder*”, “*Ritmo de Vida*” e “*Meu DJ*”.

Raio-X do Brasil (1993) é o terceiro álbum lançado pelo grupo Racionais MC's que é composto por quatro integrantes sendo três Mc's, Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira), Edi Rock (Edivaldo Pereira Alves), Paulo Eduardo Salvador) e o Dj KL Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões). Tiveram a primeira gravação na participação da coletanea *Consciencia Black* (1989) ainda como Lp com as músicas *Panico na Zona Sul* e *Tempo difíceis*. No ano seguinte gravariam seu primeiro cd intitulado *Holocausto Urbano* (1990) e dois anos depois voltariam com o album *Escolha seu Caminho* (1992).

Disco: Raio-X do Brasil. ¹⁴

Lançamento: 21 de Dezembro de 1993.

Gravadora: Zimbabwe Records

Artista: Racionais MC's.

Figura 8 - Capa do álbum “Raio-X do Brasil”



Fonte: <https://pequenosclassicosperdidos.com.br/2013/01/23/racionais-mcs-raio-x-do-brasil-1993/>

01 - Introdução (abertura) – “1993 fugidamente voltando, Racionais usando e abusando da nossa liberdade de expressão, um dos poucos direitos que o jovem negro ainda

¹⁴https://www.youtube.com/watch?v=t3RrTMAXd1A&list=PLPG4-ab3b1KAX9SgYIENP-yCkTN85G_0n&index=2 , Acesso em Março de 2017.

tem nesse país.”. Em sua abertura na voz de Edi Rock e demonstrando esse direito de expressa enquanto jovem negro, os Racionais MC’s já deslumbra o que está para nos dar nas próximas faixas enquanto ouvintes “Você está entrando no mundo da informação, autoconhecimento, denúncia e diversão, esse é o Raio-x do Brasil.”

02 - Fim de Semana no Parque – Uma descrição da diferença entre dois polos diferentes a periferia “mês de Janeiro, São Paulo Zona Sul” ao passarem por um local longe da quebrada deles “estou à uma hora da minha quebrada, logo mais, quero ver todos em paz” reparam o quanto o espaço da burguesia tem de infraestrutura de coisas boas, enquanto a desigualdade assolando a Zona Sul, fazendo comparações sobre as condições das crianças e dos adultos, discutindo o racismo e a diferença social entre esses dois locais. Em um dos trechos descreve o quanto é revoltante:

tem um corpo no escadão a tiazinha desse o morro. policia a morte, policia socorro. Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo. Pra molecada frequentar nenhum incentivo. O investimento no lazer é muito escasso. O centro comunitário é um fracasso. Mas aí se quiser se destruir está no lugar certo. Tem bebida e cocaína sempre por perto. A cada esquina 100 200 metros. (Racionais MC’s – Fim de Semana no Parque, 1993.)

03 – Parte II – Antes de começa a canção surgiu a voz de Edi Rock conversando com uma moça que quer convencer ele de ficar com ela mesmo sendo namorada de seu amigo. A música se passa nessa relação de contar para seu colega do acontecido ou não, criticando o comportamento de seu amigo que não vai acredita nele. Reitera sobre o comportamento de mulheres que fazem isso e de manos que ficam com mulheres de seus amigos, mostra esses dois lados abominado esse tipo de comportamento.

04 - Mano na Porta do Bar – Conta a história de um mano que frequenta um bar e cujo tem uma vida normal e feliz, mas começa a reclama da pobreza e passa por certas dificuldades relacionados ao dinheiro. Resolve de outra forma ganha mais dinheiro socorre ao tráfico e sua vida muda “transformação radical, estilo de vida. Ontem sossegado e tal. Hoje um homicida. Ele diz que se garante e não tá nem aí. Usou e viciou a molecada daqui. Eles estão na dependência doentia. Não dormem a noite, roubam a noite. Pra cheirar de dia. O tal do vírus dos negócios.” A narrativa que tem como sujeito “Sou Mano Brown, a testemunha ocular” e Ice Blue no vocal, terminam contando a tragédia final do mano da porta do bar que é morto depois de um acerto de contas; “A lei da selva é traiçoeira, surpresa. Hoje você é o predador, amanhã é a presa. Já posso imaginar, vou confirmar. Aproximei-me da multidão e obtive a resposta. Você viu aquele mano na porta do bar. Ontem a casa caiu com uma rajada nas costas.”.

05 - Homem na Estrada – “Um homem na estrada recomeça sua vida sua finalidade a sua liberdade. Que foi perdida, subtraída. E quer provar a si mesmo que realmente mudou. Que se recuperou e quer viver em paz. Não olhar para trás, dizer ao crime, nunca mais!”. A história de um homem em busca de sua redenção após sair da prisão que caminha sempre em frente na estrada da vida, lembrando momentos e trajetórias diante de várias dificuldades financeiras, materiais, violência e prisão, um retrato de tudo que lhe cerca e que fez ele entrar na vida do crime e o que ele encontrou depois de sua saída. Mesmo depois de liberto acontece um crime e que o “um homem na estrada” por seus antecedentes é acusado, a narrativa descrita por Mano Brown passa essa mensagem de como as pessoas que foram presas serão para sempre julgadas pelo seu crime cometido. Acaba a música com sua sentença que é seu barraco sendo invadido pela polícia e ficando a seguinte descrição do ocorrido dada pelos jornais; “Homem mulato aparentando entre vinte e cinco e trinta anos é encontrado morto na estrada do M’boi Mirim, sem número tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais. Segundo a polícia, a vítima tinha vasta ficha criminal.”

06 - Júri Racional – Sobre um tribunal de palavra que contestam o comportamento dos negros “Ovelhas brancas da raça, traidor!” assim intitula na voz de Edi Rock, Ice Blue e Mano Brown que criticam aos negros que querem ser vistos como brancos, “Mas com você é difícil, você só pensa no seu benefício. Desde o início, me mostram indícios que seus artifícios são vícios pouco originais, artificiais, embranquiçados demais.” e que negam o passado histórico das lutas da população negra e se vendem para ideologia contrária atrapalhando a luta “Zumbi, um grande herói, o maior daqui. São importantes pra mim, mas você ri e dá as costas. Então acho que sei da porra que você gosta. Se vestir como playboy” e no final Racionais MC’s dá a sentença;

Por unanimidade, o júri deste tribunal declara a ação procedente e considera o réu culpado por ignorar a luta dos antepassados negro, por menosprezar a cultura negra milenar, por humilhar e ridicularizar os demais irmãos. Sendo instrumento voluntário do inimigo racista. Caso encerrado!

07 - Fio da Navalha – Aos comentários de Edi Rock; “A música negra é como uma grande árvore com vários galhos e tal. O rap é um, o reggae é outro, o samba também. Agora vamos mostrar mais um deles então!”. Depois entra Ice Blue com seus comentários; “Pode crê, a rapaziada toda reunida, vamos tirar a onda. Quero ver todos manos a vontade, sem treta”. E Mano Brown finaliza chamando Arthur para compor essa música na gaita; “E pra que esse sonho se realizasse contamos com a presença de um mano direto da Zona Norte, e aí mano

Arthur da Gaita, chega mais, quebra tudo meu compadre!”. E assim Arthur entra com sua gaita junto com uma batida de fundo (*sample*) da música de Marvin Gaye “Main Theme From Trouble Man” comandado pelo DJ KL Jay fazendo esse encontro música e sonoro que compõem o “Fio da Navalha”.

08 - Agradecimentos – E o *Raio-x* do Brasil não poderia termina sem os Salves e agradecimentos, Edi Rock, Mano Brown e Ice Blue agradecem a todos envolvidos com o trabalho ou não e que contribuíram de alguma forma para a conclusão desse álbum.

Racionais MC’s faz uma crítica ao país fazendo um Raio-X do Brasil e mostra o poder do rap como forma de expressão e como é destacando na abertura; “um dos únicos direitos que ainda resta ao jovem negro no Brasil.” A denúncia se encontra presente em todas as faixas, seja por uma passagem ou momento. Vale destaca o “fim de semana no parque” que é um dos sucessos do grupo até os dias de hoje, que mostra duas realidades distintas a favela abandonada a própria sorte e o espaço da burguesia. Entre esses dois lugares se encontra a diferença social e geográfica, uma dada pela pobreza, violência policial, falta de espaços educativos e culturais e o outro da burguesia (dos playboys ou loira burra) se tem toda uma infraestrutura local, cultural e com o consumo de bens materiais que crianças e adultos da favela não tem. Mostrando a estrutura do racismo e a diferença social. “Mano na porta do Bar” e um “Homem na Estrada” que são marcos também do rap nacional que revela os vícios, as tretas e as dificuldades vivenciadas por superações do crime, da cadeia, das drogas, e a violência policial presente nas tragédias do extermínio que ocorre no território nacional. O júri Racional que contesta os negros que viram as costas para o racismo assumindo o discurso do opressor.

Sistema Negro é um grupo fundado na cidade de Campinas – SP, conhecido por fazerem músicas do estilo ganguestar dentro do rap nacional. É composto por seguintes integrantes; Doctor X, Eazy Down, Kid Nice, W Sigilo, Xandão e Master Jay. Lançaram no ano de 1992 seu primeiro álbum “*Ponta de Lança*”, depois de dois anos lançaram “*Bem Vindo ao Inverno*” que foi um marco nos anos seguintes da cena do rap naquela década. Continuaram sua caminhada com outros álbuns; “*A Jogada Final*” (1997), “*Na Febre*” (2000) e “*Renascendo das Cinzas*” (2005). O grupo esteve afastado das atividades e com alguns integrantes fora do conjunto, a morte de Xandão em 2008 num acidente próximo ao pontilhão no bairro São José na cidade de Campinas, deixou a cena do rap e o Sistema Negro abalados e foi com essa perda que resolveram retomar os trabalhos. Atualmente lançaram um *single* com um clipe chamado; “*Compton*” (2016) fazendo referência a cidade de Campinas e demarcando a volta deles e a retomada de todos os antigos integrantes com um álbum para ser lançado em breve.

Disco: Bem Vindo ao Inferno.¹⁵

Lançamento: 1994.

Gravadora: Zimbabwe Records.

Artista: Sistema Negro.

Figura 9 - Capa do álbum “Bem Vindos ao Inferno”



Fonte: <http://www.rapnacionaldownload.com/21099/sistema-negro-bem-vindo-ao-inferno-album/>

Introdução - 01 – Abre o álbum com uma batida e com esse chamado; “94 é o ano do rap, Sistema Negro na parada tem o poder da rima pode acredita, quem não é atento vai se desespera.” E na segunda parte demonstra quem são; “Pretos reais Doctor X, Eazy Down, Kid Nice e Master Jay”.

Bem Vindos ao Inferno - 02 – Aos sons de tiros e sirene abre-se a sonoridade seguido da canção que vai descrever o cotidiano violento, cheio de polícia, racismo, preconceito, drogas

¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=RrtsEc_x07w&index=3&list=PLPG4-ab3b1KAX9SgYIENP-yCkTN85G_0n , Acesso em Outubro de 2017.

e mortes. Sistema Negro se bota no mapa do inferno; “Inferno é aqui não existe outro lugar vacilou ficou pequeno pode acreditar” o refrão lhe mostra esse lugar; “ei bem vindos. bem vindos ao inferno esse é o lugar!”. É dessa forma que o grupo lhe dá boas vinda e passa para seu público a sua condição de vida e das de outros manos (as) associado ao inferno e do que está acontecendo na Vila Rica, Campinas.

Sexo Frágil - 03 – “Não poderia deixa de fala sobre elas era gostosa de mais tão vulgar, te troco por outro” A narrativa que segue pelo Sistema negro é referente as mulheres, dentro dessa história se fala de uma moça que se envolve com um rapaz e que o engana e o traí. Todos sabem do acontecido mais ele ainda não, deprimido passa a seguir a moça e descobre a traição;

A desconfiança se torno uma realidade, descarrego sua arma não teve piedade, mato sua garota em momentos de libertinagem”. Nas palavras finais da música, a violência, violência, violência não leva nada! Uma voz de um repórter anuncia; Tem um homem preso na cadeia de São Bernado onde cumpri pena de 15 anos pelo assassinato de Tereza de Jesus de 17 anos. (Sistema Negro, 1994)

Mensagem Para Otários, parte; DMN - 04 – Com participação do grupo DMN (Defensores do Movimento Negro), uma mensagem falando do racismo e criticando o posicionamento de certos negros (as); “homens e mulheres pretas ideias adulteradas.” Falando sobre como no Brasil se naturaliza o racismo; “Aqui no Brasil tudo é muito natural!” falando sobre a condição em que os negros vivem passando a mensagem para aqueles no que dizem ser otários; “Não se esconda dos fatos covardes pois sabe que é foda esse lado da vida, preencha um dos quadrados aonde sua alternativa. O preto é escravo empregado na televisão, racismo não existe, depende do ponto de vista meu irmão”

O Poder da Rima - 05 – O refrão abre a canção “Sistema Negro tem a rima e o poder de fazer você entender. Sistema Negro tem a rima e o poder de fazer você entender” e assim segue a canção mostrando o poder da rima e conscientização tocando em assunto como o racismo, conflitos entre negros e o tratamento dado ao rap; “Quatro pretos com o poder de rimar, nunca vi coisa mais bela. Rap nacional, coisa e tal, som de periferia, favela. Coisa de malandro, música de desesperado. Ouço um idiota numa estação de rádio querendo, sim, acabar com a nossa música por não ser agradável como o samba.”. Em alguns momentos falam de negros pagodeiros que se acham melhores do que eles; “Tive essa música de preto daí”, sou obrigado a ouvir um preto de social com gel no cabelo cavaco embaixo do braço, pronto para sair. União foi pro saco, um abraço.”. Mesmo com essas críticas sobre negros pagodeiros que se acham melhores do que eles, o Sistema Negro deixa claro quem são as músicas que fazem

uma grande diferença; Reggae, rap, samba, ritmos tradicionais”, encerrando com o refrão; “Sistema Negro tem a rima...”.

Cada um Por Si - 06 – A história de uma família pobre que passa por dificuldades, que é analfabeta, o filho mais velho entra pro mundo das drogas ao contrário de seu pai que é trabalhador e da duro todo dia. O mais novo fica o dia todo na frente da televisão. Um certo dia invadem a casa dessa família atrás de seu filho mais velho; “Dois homens mal encarados calibres pesados dispostos a tudo e o resultado a mãe ferida não entendia nada enquanto os dois elementos fugiam em disparada o seu filho tinha entrado numa treta errada.”. Assim descreve a música e depois entra o refrão; “aqui meu irmão é cada um por si, mesmo se sei, não sei, se sei.”. O menino sobrevive o ataque mais estava devendo para esses homens, fazendo com que a família vende-se todos os seus bens materiais. Mesmo depois de venderem tudo ainda devia no que resulto em sua morte; “Desespero da sua mãe que não quer vingança, mas no braço o filho, a coisa mais importante da sua vida entro no caminho errado, não teve alternativa piso na bola bum morre esta é a lei quem será o próximo eu, você? não sei!?”. E assim termina; “Aqui meu irmão é cada um por si...”

Nós Somos Pesados - 07 – “Nós Somos Pesados” nessa última faixa o grupo Sistema Negro fala de todas as dificuldades em fazer rap e enfatizam a qualidade das músicas deles que aponto críticas ao racismo a pobreza entre outros temas abordados durante o álbum como um todo, colocando a força das palavras e o conhecimento que transferem com suas militâncias a partir das letras do rap.

Sistema Negro ficou conhecido no cenário do rap nacional com seu estilo gângster. O primeiro álbum do grupo bem vindo ao inferno colocaram os rappers dentro do mapa do rap nacional com temas que tratam do racismo como a música “Bem Vindos ao Inferno” e com duras críticas a sociedade brasileira e ao Racismo

Depois de quatro anos de espera os fãs de Racionais MC’s seriam premiados com o álbum *Sobrevivendo no Inferno* (1997), considerados por muitos ouvintes como a maior (melhor) produção musical de rap no Brasil. As batidas e a forma como compõem cada letra desse álbum fizeram do Racionais MC’s como um marco da cena do rap nacional no final do século 20. Inovarão não só nas letras e nas batidas, mas também dentro da indústria fonográfica lançando sua própria gravadora que fariam produções e lançariam discos de outros rappers como; Sabotagem, RZO, Trilha Sonora do Gueto entre outros.

Disco: Sobrevivendo no Inferno.¹⁶

Lançamento: Dezembro de 1997.

Gravadora: Cosa Nostra.

Artista: Racionais MC's.

Figura 10 - Capa do álbum “Sobrevivendo ao Inferno”



Fonte: <https://genius.com/albums/Racionais-mcs/Sobrevivendo-no-inferno>

Jorge da Capadócia - 01 – Um grito “Ogum-nhe!” abre o começo do salmo do santo guerreiro, com uma batida de fundo segue a oração pedido proteção “Jorge sentou praça na cavalaria. E eu estou feliz porque eu também sou da sua companhia. Eu estou vestido com as

¹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=WZcFdjPZw18&index=4&list=PLPG4-ab3b1KAX9SgYIENP-yCkTN85G_0n, Acesso em outubro de 2017.

roupas e as armas de Jorge.” E assim garantido a proteção desse trabalho e de suas vidas. “Salve Jorge, Salve Jorge”.

Gênesis - 02 – Não é uma música, é Mano Brown fazendo uma relação de Deus e o Homem, do que Deus criou; “Deus fez o mar, as árvores, as crianças, o amor...” e o que o Homem criou; “O homem me deu a favela, o crack, a traição, as armas, as bebidas, as putas...” Falado de seu sentimento e como é estar sobrevivendo no inferno; “Eu!? Eu tenho uma Bíblia velha, uma pistola automática. E um sentimento de revolta. Eu tô tentando sobreviver no inferno.”.

Capítulo 4, Versículo 3. Participação de Primo Preto - 03 – Abre-se a música apontando algumas estatísticas da população negra no Brasil;

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada quatro pessoas mortas pela polícia, três são negras. Nas universidades brasileiras, apenas 2% dos alunos são negros. A cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo. Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente. (Racionais MC's, 1997)

E assim a voz de Mano Brown começa a demonstrar o inverso do que o sistema lhe apresenta, armado com o microfone; “Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição” acusa e demonstra que veio para “sabotar o nosso raciocínio/Um rap venenoso ou uma rajada de pt” se colocando dentro de uma profecia que se tem o Racionais como a; “profecia se fez como previsto, 1997 depois de Cristo. A fúria negra ressuscita outra vez. Racionais, capítulo 4, versículo 3.” Aos sons de uma “aleluia” de fundo no refrão. Essa fúria segue na canção que aponta o conflito racial as drogas e a violência policial. Isso tudo vai englobar um lugar dado pelo sistema (Demônio), como afirma em uma das partes da música; “irmão, o demônio fode tudo ao seu redor. Pelo rádio, jornal, revista e outdoor. Te oferece dinheiro, conversa com calma contamina seu caráter, rouba sua alma.” E a música desenrola mostrando diversos conflitos e que mostra como funciona esse sistema, eles poderiam estar submetidos aquilo que o sistema quer deles mas estão contrariando as estatísticas;

Vinte e sete anos contrariando a estatística. Seu comercial de TV não me engana, é eu não preciso de status nem fama. Seu carro e sua grana já não me seduz e nem a puta de olhos azuis. Eu sou apenas um rapaz latino americano, apoiado por mais de cinquenta mil mãos. Efeito colateral que o seu sistema fez. (Racionais MC's (1997)

Tô Ouvindo Alguém me Chamar - 04 – “Aí mano, o Guina mandou essa daqui pra você.” Mano Brown faz uma crônica sobre ele e seu amigo Guina, dentro dessa narrativa que trata de suas adolescências e a juventude até se tornarem homens adultos. Mostra Guina sendo ladrão e a vida do crime que um dia Brown entra; “Mas sem essa de sermão, mano, eu também

quero ser assim. Vida de ladrão não é tão ruim” Depois como desenrola diversos conflitos narrando a vida dele e do Guina e no envolvimento com a violência e o crime buscando dias melhores para uma condição melhor de vida. Depois de diversas passagens na música e com o Guina na prisão Brown se sente perseguido por algumas pessoas sendo acusado de ter entregado seu amigo. Encerrado a letra de onde ela começou, dessa forma;

U moleque novato com a cara assustada aí mano (barulhos de tiros) o Guina mandou isso aqui pra você. Mas depois do quarto tiro eu não vi mais nada Sinto a roupa grudada no corpo. Eu quero viver, não posso estar morto. Mas se eu sair daqui eu vou mudar. Eu to ouvindo alguém me chamar. (Racionais MC's)

Rapaz Comum - 05 – A narrativa se passa na voz de Edi Rock que conta sobre a morte de um rapaz envolvido com o crime que na hora de sua morte começa a refletir sobre sua vida no crime e dos conflitos que envolve os próprios jovens que o mataram, questionando a violência entre eles; “Cusão! Otário! Que porra é você? Olha no espelho e tenta entender. A arma é uma isca pra fisgar. Você não é polícia pra matar!” E no refrão “Clip, clap, bum! Rapaz comum.”

Instrumental - 06 – É um instrumental de fundo que dura 2:34.

Diário de um Detento - 07 – Um diário de um detento que vai conta sobre a situação dos presidiários que vive no maior presídio da América Latina. Na voz de Mano Brown se passa a narrativa antes do massacre no Carandiru; “depende do sim ou não de um só homem. Quem mata mais ladrão ganha medalha de prêmio!” E assim conta o desfecho desse massacre.

Periferia é Periferia (em qualquer lugar) - 08 – Edi Rock faz uma descrição do cotidiano da periferia, mostrando tudo o que lhe cerca “Periferia tudo igual, todo mundo senti medo de sair de madrugada e tal.” Descreve a violência, a pobreza e os fatores que levam em seu ver que Periferia é Periferia em qualquer lugar.

Qual Mentira vou Acreditar - 09 – Numa noite turbulenta de sexta-feira entre um role e outro cheio de surpresas, enquadro da polícia e festa. “A noite é assim mesmo, deixa rolar, vou escolher em qual mentira vou acreditar.” Com várias situações para se desconfiar e a escolha no que vai querer acreditar.

Mágico de Oz - 10 – “Comecei usar pra esquecer dos problemas, fugi de casa. Meu pai chegava bêbado e me batia muito, eu queria sair desta vida. O meu sonho? Estudar, ter uma casa, uma família. Se eu fosse mágico? Não existia droga, nem fome...” Nesse mundo que é a realidade de muitas crianças que é muito contrário da fantasia do mágico mundo de Oz. Edi

Rock narra a história de milhares de meninos de rua, pedindo para que; “Deus ouvisse minha voz e transformasse aqui num Mundo Mágico de Oz.”

Formula Mágica da Paz - 11 – Na busca de uma paz Mano Brown narra o cotidiano violento e de tudo que está acontecendo nas quebradas de São Paulo. Levando nessa canção o desejo de encontra a paz e passando a mensagem de paz para todos os manos que vivem nas periferias. “Não se acostume com esse cotidiano violento que essa não é a sua vida, essa não é a minha vida morô, mano? / vou procura e sei que vou encontra (formula magica da paz.)”

Salve - 12 – Encerramento do álbum com os integrantes do Racionais MC´s mandando um salve! Para amigos, familiares e para as quebradas.

Disco: Herança do Vício¹⁷

Lançamento: 1997.

Gravadora: Atração Fonográfica LTDA.

Artista: Visão de Rua.

Figura 11 - Capa do álbum “Herança do Vício”



Fonte: <https://www.vagalume.com.br/visao-de-rua/discografia/heranca-do-vicio.html>

¹⁷https://www.youtube.com/watch?v=pZfRXLfZc&index=6&list=PLPG4-ab3b1KAX9SgYIENP-yCkTN85G_0n, acesso em outubro de 2017.

Intro - 01 – Na introdução segue na rimando as duas integrantes que compõe o grupo Visão de Rua que vão apresentam na rima suas ideias e para que vieram.

Marcas da Adolescência - 02 – Dina Di fala de uma relação que teve com um homem aos seus 13 anos de idade e que esse cara foi preso e depois lhe troco por outra. Relatando os traumas de uma mulher na adolescência que teve que cria seu filho sozinha. “O mundo da tantas voltas gera problemas. As consequências eu já senti, marcas da adolescência.”

Herança do Vício - 03 – “A ideia é o seguinte, mortalidade infantil, desnutrição, irmão matando irmão, periferia em guerra. Se Deus quiser isso tudo um dia vai acaba.” O mundo das drogas que atinge a várias crianças e jovens se tornando contaminados e entrando para o crime e o tráfico para alimenta seu vício, se tornando a herança do vício.

Irmã de Cela - 04 – “Eu vou invadi sua mente” A narrativa de Dina Di será sobre o cárcere feminino no Brasil e os acontecimentos que levam milhares de mulheres irem para a prisão. Relatando a história de sua irmã de cela.

O Efeito da Balada - 05 – Se inicia com um cara sendo assassinado dentro da balada. Vários efeitos pra quem frequenta a balada; “Vício, droga, bebida cigarro.” A narrativa se passa no lugar onde Dina Di ganhava o seu dinheiro para sobrevier, fazendo aviãozinho dentro de uma balada. E assim narrando sua trajetória antes de conhece o rap; “Efeito da Balada ainda sinto as consequências.”

Estilo de Vida - 06 – “Sou Dina Di a personagem central dessa história.” A narrativa se conta a forma como ela levou a vida, descrevendo alguns conflitos familiar, a rua e dizendo a realidade e o estilo de vida que viveu.

A Noite é o Limite. Parte; Efeito Moral – As mortes são tragédias coletivas de irmão matando irmão da mesma favela. Encontra-se na passagem dessa letra esses conflitos; “Roleta Rússia jogando no coco se não mato deixo loco, fiquei de cara com essas fitas que já se foram. E vieram outras, de bala perdida.” Malandros demais o limite é a morte.

Disco: Versos Sangrentos.¹⁸

Lançamento: 1999.

Gravadora: Five Special.

Artista: Facção Central.

Figura 12 - Capa do álbum “Versos Sangrentos”



Fonte: <http://www.colecaoderap.com/facao-central-versos-sangrentos-download/>

Proteção - 01 – Na voz de Eduardo o grupo do Facção Central pede a proteção de Deus. “Senhor, ao iniciar essa nova jornada peço a tua proteção, volta teus olhos para o caminho que ora vou trilhar estendendo a tua proteção sobre todos os meus passos. (...) Que assim seja para todo sempre Facção Central Amém.”

¹⁸ https://www.youtube.com/watch?v=4NUtc7umQTI&list=PLPG4-ab3b1KAX9SgYIENP-yCkTN85G_0n&index=7 , Acesso em Outubro de 2017.

A Minha Voz Está No Ar - 02 – Eduardo e Dum Dum vai bota a voz deles no ar dizendo para quem eles estão cantando; “Eu rimo o ladrão que mata o playboy. O viciado que toma tiro do gambé do goe. O detento que corta o pescoço do refém.” Inaugurando assim os versos sangrentos, dizendo que a voz deles só vai se calar quando; “A tampa do caixão não fecha, minha voz tá no ar. A boca só se cala quando o tiro acerta tá, tá.”

12 De Outubro - 03 – No dia das crianças, neste 12 de Outubro que fala das crianças que moram na periferia e retrata uma infância pobre na miséria ao contrário da vida de outras crianças que não moram na periferia. Esse dia é triste marcada pela pobreza, tragédias familiares e a falta do presente. “Hoje é dia das crianças, e daí? Quem vê sangue não tem motivo pra sorrir. Não existe presente, nem alegria. Nem dia das crianças na periferia.”

Isso Aqui é uma Guerra - 04 – A realidade do crime e das pessoas que se envolve é transmitida e relatada por Eduardo e Dum Dum, relatando o que acontece com as vítimas de sequestro, assaltos e até mortes. Mostrando que vivemos numa guerra entre os marginalizados que entra pra vida do crime, contra a burguesia dona de todo poder econômico no país. “Quer seu filho indo pra escola e não voltando morto? Então meta a mão no cofre e ajude nosso povo. Ou veja sua mulher agonizando até morrer. Por que alguém precisava comer, isso aqui é uma guerra!”

Vidas em Branco - 05 – As vidas marcas pelo crime e as escolhas erradas mostram os caminhos que deveríamos toma que são ao contrário do crime e das drogas. Estudando, trabalhando, para que nossas vidas não passem em branco. “Droga, carro forte, assalto à banco. Tantas vidas que passaram em branco. Quantas lágrimas, quantos homicídios. Quantos futuros na lata de lixo.”

Dia dos Finados - 06 – “Eu vou fazer uma Marcha Fúnebre pro passado.” Mais um dia dos finados chega e as mortes daqueles que já se foram será lembrado nessa canção. E para aqueles que ainda não foram embora, para não serem os próximos finados; “Sobrevive a tudo, fugi do assalto do furto. Não fui a mancha de sangue no asfalto, e nem a vela acesa no dia dos finados (vou citar alguns nomes pra vocês acreditarem) É dia dos finados!”

Quando é que não Olha pro Inferno - 07 – A violência é descrita como um inferno. As mortes e os julgamentos que levam milhares jovens, pobres a cadeia é desleal perante a justiça e injusta que só prende pobre e nunca os ricos. A descrição é de um país injusto e que tudo a sua volta remete ao inferno. “O inferno é tão perto que não da pra escapar.”

Enterro de um Santo - 08 – Ao contrario do que ele é a narrativa não se fala de um santo e de sim um assassino; “Pode atirar e atira pra matar! O santo foi com a oração que Deus não quis escutar. Ai gambé, queria paz, mas me deram crack... e uma 357.” Passando a visão

de alguém que não viro santo por causa da pobreza e da falta de oportunidade. “Aí, gambé, o ladrão aqui é só outro humilde brasileiro transformado em mostro, morou?” Marcado pelo extermínio, genocídio e a exclusão; “Aí gambé, dei mil motivo, a minha explicação. Honra seu distintivo e mata logo outro humilde brasileiro que sua sociedade transformou em ladrão.”

O Pavilhão dos Esquecidos - 09 – O lugar dos esquecidos largados dentro do presídio pela família, pela justiça e advogados. Narrando a história dos presidiários e como eles se encontram; “Sou mais um detento, cumprindo pena no pavilhão do esquecimento. Abandonado solitário, outro presidiário.”

Anjo da Guarda x Lúcifer - 10 – Lúcifer sendo o papel negativo; “fuja da escola, do caderno do livro. Vamos pro crime cometer homicídio. Te dou crack, revólver o que você quiser. Quero sua morte, venha com Lúcifer.” Versos o Anjo da guarda na representação de tudo aquilo que é positivo; “Vamos pra escola pro caderno pro livro. Dê fuga do crime não é esse o caminho. Te dou paz, alegria o que você quiser. Sou seu anjo da guarda contra Lúcifer.” Numa batalha entre o bem e o mal.

Assalto a Banco - 11 – A história de passa antes do momento do assalto ao banco. Eduardo e Dum Dum narram os motivos que levaram a esse assalto; “Filha da puta se joga no chão que o cheiro de sangue ta no ar.” Marcando os acontecimentos desse roubo e apontando os verdadeiros culpados; “Aí playboy não me olha com nojo, moro mano? Eu sou outra marionete nessa porra de banco. Que te assalta, que joga arma na favela. Joga droga, tira meu emprego e me põem numa cela.”

Mensagem ao Céu - 12 – Para o encerramento do álbum Eduardo escreve para seu irmão que já se está morto, mandando uma mensagem ao céu.

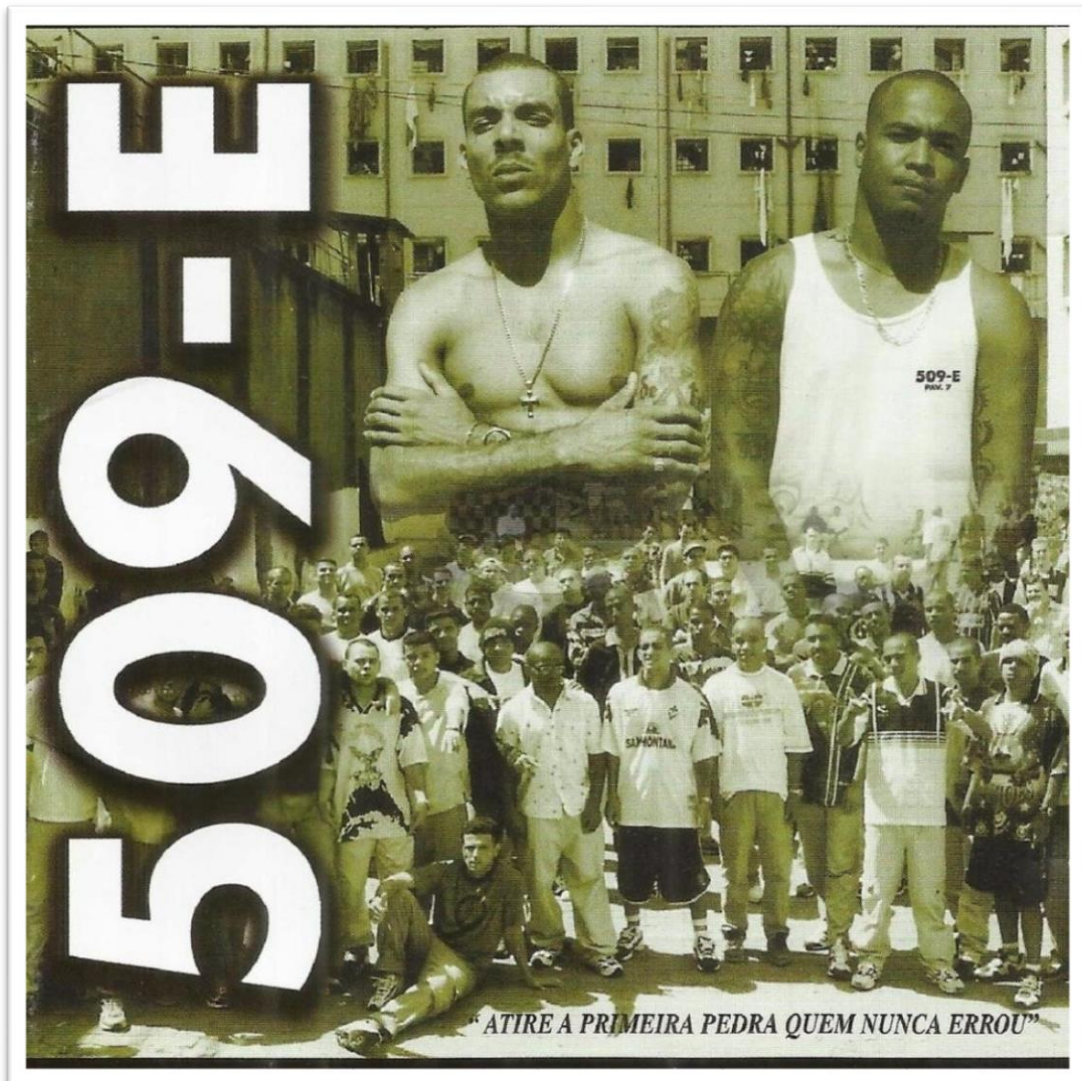
Disco: Proverbio 13.

Lançamento: 1 de maio de 2000.

Gravadora: Atração Fonográfica LTDA.

Artista: 509 – E.

Figura 13 - Capa do álbum “Provérbio 13”



Fonte: <http://arquivosdorapnacional.blogspot.com.br/2015/12/509-e-proverbios-13-ano-2000-download-cd.html>

Confiança e Desconfiança - 01 – A primeira faixa do álbum de 509-e não é uma música e sim uma conversa entre uma pessoa que acusa o grupo de estar usando o rap para tentar uma fuga. Os rappers se defendem e falam que isso faz parte da ressocialização e de

acreditarem que os seres humanos mudam. E termina com uma aposta entre o acusador e os membros do 509-e, de que eles vão ou não fugir.

Hora-H - 02 – Segunda faixa apresenta de onde está vindo as falas;” diretamente do complexo carcerário Carandiru.” Além de demonstrarem de onde falam também vão mostram para quem estão rimando e colocam suas falas e propósitos enquanto rappers.

Só os Fortes - 03 – A força e a determinação de está sobrevivendo dentro de uma penitenciária, falando de diversos momentos e acontecimentos que rolam dentro da cadeia, onde só os fortes sobrevivem.

De A a Z - 04 – “De A a Z só quem é.” Cita diversos nomes de quebradas e localidades de A a Z. Em uma espécie de salve também fala de nomes de pessoas fazendo referência aos irmãos que estão na mesma caminhada fora ou dentro da cadeia.

Triagem - 05 – A narrativa de como foi chega na maior penitenciaria da América Latina, o Carandiru. Dexter descreve o primeiro contato em sua triagem.

Oitavo Anjo - 06 – Oitavo Anjo de que Dexter se refere é o mesmo descrito por Jorge bem Jor o “Anjo 45”. Assim como o anjo 45 que é preso, Dexter fala de sua realidade; “Sou guerreiro e não pago pra vacilar, sou vaso ruim de quebrar, oitavo anjo, do apocalipse, tenebroso como um eclipse.” Mostrando que é um anjo do apocalipse falando da força que teve para superar todas as armadilhas existentes dentro da cadeia, descrevendo um lugar que as pessoas nunca devem ir parar, para tomarem um outro caminho na vida inverso do que muitos tomaram.

Um Barato é Louco - 07 – Uma criança abre dizendo; “E aí Dexter, firmeza? Firmeza! Então mano, ai fala pra mim o que você vai ser quando crescer? Mano o barato é louco eu vou querer cantar rap que nem você. É isso aí!” Dexter e Afro-X falam do 509-e e do rap, mostrando a importância para eles de cantarem rap e citando alguns grupos de rap e amigos; “Fundão vida louca falo Mano Brown, Fernando Gaspar Z’Africa Brasil, revolução Hip-Hop 2000.”

Castelo de Ladrão - 08 – Depois de irem dormi caiem no sonho, um sonho que se passa longe da prisão, dando um role pela liberdade; “Quem ama a liberdade vem comigo no refrão. Quem ama a liberdade faz castelo de ladrão.” Podendo curti vários role estilo castelo de ladrão, no final são acordados pelo guarda; “A e vamo acorda é hora da contagem ladrão!”

Sem Chance - 09 – Dexter narra a história de um mano que já esteve preso e que passa por tentações para volta ao crime. Numa história que leva a reflexão de um país que; “O problema não é ser favelado. O problema é não ter orgulho, não ser incentivado não ter estudo. Tudo isso pra favela é negado a intenção é que o povo seja limitado. O barato é louco e o processo é lento, questão de tempo ir por arrebento.” E assim passando a crônica de quem sai da cadeia e vive sem chance.

Saudades Mil - 10 – “Diadema, 2/13/99, saudades amigo Dexter. Tudo bem? Espero que sim, e que esta eu encontre na mais pura paz especial. E que que você esteja firme e forte...” Dexter recebe uma carta de sua amiga e a escreve de volta mostrando todo o carinho que tem por ela e pela liberdade. Lembrando acontecimentos antes de chega na cadeia. Refletindo sobre as cartas que recebeu e do que está passando do lado de fora da prisão, sobre as pessoas que deixou, as drogas e o crime e sobre a vida. “Velha camarada, obrigada pela carta que saudade preta rara, quero viver. De cabeça erguida, logo vou sair pra vida, qualquer dia, eu vou te ver.”

Carta à Sociedade - 11 – Nesta carta se passa o relato de Afro-X; “Carandiru, 20 de novembro de 1999. Apenas mais um entre 365 dias iguais. Provando do veneno e do gosto amargo do sistema.” É uma carta destinada a sociedade que se encontra fora ou (não) do sistema carcerário. Segundo ele; “500 anos, não temos motivos nenhum para comemorar. Nosso governo é tão justo, que construiu mais presídios e menos escolas.” E assim, dizendo que mesmo que a sociedade lhe julgue como um perigo, eles (Dexter e Afro-x) tem a missão de contrariar a estatística.

Sem Palavras - 12 – Encerra o álbum com Afro-x e Dexter agradecendo a família, amigos e ao seu público ouvinte. Deixando as suas palavras “Sem palavras” de encerramento.

Disco: Rap é Compromisso.¹⁹

Lançamento: 2000.

Gravadora: Cosa Nostra Fonográfica.

Artista: Sabotage.

Figura 14 - Capa do álbum “Rap é Compromisso”



Fonte: <https://genius.com/Sabotage-rap-e-compromisso-lyrics>

Introdução. Parte; Helião (RZO) e Lakers (Código Fatal) - 01 – Sabotagem se apresenta; “Aqui é sabotagem, rap nacional é nós!” Depois de algumas falas entra um refrão; “A vida não é feita só de desvantagem, humilde malandragem esse é o som do Sabotage. Rap é som, rap é som...”

¹⁹ https://www.youtube.com/watch?v=2tn28G0sU9E&list=PLPG4-ab3b1KAX9SgYIENP-yCkTN85G_0n&index=8, Acesso em Outubro de 2017.

Rap é Compromisso. Parte; Negra Li (RZO) - 02 – O nome já diz tudo o “Rap é compromisso não é viagem, se pá fica esquisito aqui Sabotagem. Favela do Canão, ali na Zona Sul sim, Brooklyn.” Numa descrição do seu cotidiano Sabota narra diversos personagens de sua quebrada e destaca a sua vida e a própria favela na Zona Sul, mostrando que o rap é compromisso e não é viagem.

Um Bom Lugar. Parte; RZO e Black Alien- 03 – Neste lugar que é a Zona Sul existe muita violência, mas Sabota não poderia só fala de tristeza descrevendo o rap e os nomes das favelas, ele narra a vida de pessoas e mostra como construir um bom lugar e que para isso tem que ter humildade; “Um bom lugar se constrói com humildade é bom lembrar, aqui é o mano Sabotage vou seguir sem pilantragem, vou honrar, porvar. No Brooklin, tô sempre ali. Pois vou seguir com Deus, enfim.”

No Brooklin. Parte; Negra Li (RZO) - 04 – “Lá no bairro do Brooklin, reparei que na periferia a maioria dos moradores é gente pobre, carente de cultura própria. O terceiro mundo tem sido cruel.” O Brooklin é um bairro na Zona Sul e assim Sabotage descreve e narra histórias dele e de outras pessoas que vivem neste lugar. Marcadas pela desigualdade, a fome, o crime, as drogas e a violência policial. E foi nesse lugar que ele aprendeu a viver; “Zona Sul. No Brooklin, aprendi viver. E o respeito de um por um. Faz a paz prevalecer.”

Cocaína. Parte; SNJ (Somos Nós a Justiça) - 05 – Uma descrição dos efeitos psicóticos da cocaína e de como funciona o uso. Alertando e informando o mal que essa droga faz, transformando pessoas em parasitas e levando até a morte. “com a cocaína vou parar. Eu sei, coca eu sei que mata. Por isso, tenho que parar de cheirar. Nessa eu não posso desandar.”

Na Zona Sul. Parte; Helião (RZO) - 06 – A descrição da região da Zona Sul. Passando por histórias de pessoas, momentos, lembranças. Mostrando um cotidiano difícil. Marcada por propinas, acertos de conta, drogas e mortes e entre outras coisas positivas e negativas; “Na Zona Sul, cotidiano difícil, mantenha o proceder, quem não conter tá fodido. É Zona Sul, maluco, cotidiano difícil, mantenha o proceder, quem não conter tá fodido.”

A Cultura. Parte; Rappin’ Hood e Pontencial 3 - 07 – O rap é passado como cultura de rua, da quebrada, exaltando a importância dos manos (as) ouvirem o rap; “A cultura é nossa, estrutura reforça. Rap é compromisso, como o míssil, destroça.”

Incentivando o Som. Parte; (RZO) - 08 – Sabotage fala o porque de estar cantando rap e pra quem está rimando. Valorizando a cultura e incentivando o som do rap nacional.

Respeito é Pra Quem Tem - 09 – “Sou da favela, tô aqui, Sabotage. Tem certos lugares, ligeiro, criminalidade. Eu tô de pé, boom não arrisco o pescoço.” Para sobreviver e

vencer as barreiras da dificuldade do dia a dia não é pra qualquer um. Sempre mantendo o; “Respeito é pra quem tem. Pra quem tem, pra quem tem.”

País da Fome - 10 –

Cantando pro Santo. Parte; Chorão - 11 – Chorão (Charlie Bronw Jr) e Sabotage vão canta para o santo, mas não sendo apenas um santo de uma região e sim de várias religiões.

Sujeito Homem (2001) é o primeiro álbum lançado pelo rapper Rappin’ Hood (Antônio Luiz Júnior), antes de lança seu disco solo fez parte da criação do grupo Posse Menté Zulu (PMZ) (1993) que era formado por um trio; Hood, Johnny MC e DJ Akeen não tinham lançado nenhum álbum até o ano de 2005 que teve o nome de Revolusom: A Volta do Tempo Perdido, fazendo referência ao atraso que teve. Hood teve no ano de 2005 o lançamento do Sujeito Homem Volume 2. Os fãs aguardam o lançamento da continuação do Sujeito Homem que já tem algumas músicas gravadas.

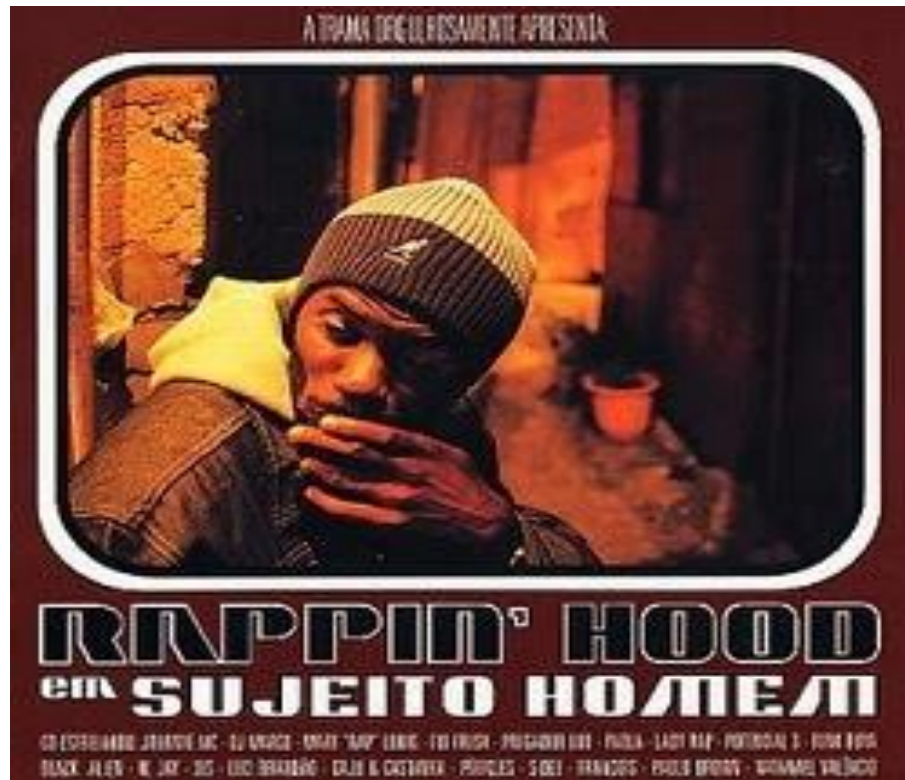
Disco: Sujeito Homem

Lançamento: 2001.

Gravadora: Trama.

Artista: Rappin' Hood.

Figura 15 - Capa do álbum “Sujeito Homem”



Fonte: <http://www.comunidadeownload.net/2009/09/rappin-hood.html>

O Chamado - 01 – Apresentação do Rappin' Hood feita por uma outra voz que faz um chamado “Programado pra rimar, mano Rappin Hood”.

É Tudo no Meu Nome - 02 – “Eu tô com o microfone. É tudo no meu nome.” Assim como na estrofe Rappin' Hood canta o lugar de onde veio e da sua realidade. Faz críticas sociais, mostrando que não está atoa com o microfone na mão. “Se lembre desse nome porque o rap é Rappin' Hood.”

Gol. Parte Potencial 3 - 3 – “Abram-se as cortinas, começa o espetáculo, povão eu sou é dia de clássico.... Visto a camisa e parto pra cima, representante do morro, nos versos, nas rimas. Assim Hood junto com o grupo Pontencial 3 faz uma recriação de um jogo mas não para fala de futebol, mas do rap para demonstra que vai rimar e fazer gol.

Rap du Bom. Parte S-Der (Ritmologia) - 04 – Hood recebe uma ligação de S-Der que diz que seu vizinho mando desliga o som. Hood fala para S-Der que esse cara não gosta de rap e que tem uma música para pessoas assim, houver aí; “Quem é sangue-bom, se liga no som aumenta o volume que é rap do bom, vai acertando o grava, o médio, o agudo. Rap nacional, esse é meu mundo.”

De Repente. Parte; Caju e Caja - 05 – Andando nas ruas de São Paulo Hood encontra com Caju e Caja que é de Recife e que manda o repente com o pandeiro. Depois de trocarem algumas informações Caju e Caja comenta que encontraram o juiz Lalau (Nicolau dos Santos). Aí começam as rimas no pandeiro e Hood acompanhando, falando do roubo que esse juiz fez em São Paulo.

Vida bandida (culpa da situação) - 06 – Vida bandida é uma crônica de um assalto que da errado. Ao mesmo tempo diz as razões que levaram essa pessoa ao crime. O refrão na voz de Pericles (Exaltasamba) “Vida bandida que me traz tristeza, tiro de mim toda beleza.” Levando aos ouvintes a culpa da situação levantando uma reflexão que essa vida bandida só traz tristeza.

Tributo as Mulheres. Parte; Cris Lady Rap e Paola (Ritmologia) - 07 – Dedicado as mulheres e com participações femininas se discuti onde estão as mulheres negras dentro da estrutura social. “Você fico sempre jogada em segundo plano. A vida é dura para a mulher negra, sociedade machista, país racista e ela colhe as migalhas de um sistema fascista.” Mas também valorizando aspectos positivos das mulheres negras brasileiras, com contribuições das vozes de Cris e Paola falando de suas realidades.

Raízes (Toaste Roots 2). Parte; Funk Buja e Black Alien. - 08 – Numa batida de reggae unido o rap e reggae; “Di um jeito diferente eu vou cantando, raízes África de onde viemos”. Tanto Hood como o regueiro Buja e o Black Alien reforçam esse local de pertencimento africano, exaltando no refrão a cultura traduzida na diáspora; “Capoeira afoxé filhos de jah um estilo diferente para você escuta, atabaque xinga alegria e berimbal. Ouvindo rap e reggae se escuta a real”.

Suburbano - 09 – “Madrugada que Deus abençoe minha quebrada. Todo dia e cinco da manhã começa tudo de novo. Desperta meu povo, suburbano, surbubano...” O dia a dia do trabalhador que acorda cedo, do povo que levanta e vai para batalha ganha o pão de cada dia. Descrevendo o subúrbio aos olhos de Hood.

Sou Negrão. Parte; Leci Brandão. -10 – Na batida do samba Hood grifa; “Subi o morro pra canta o rap a o rap a. Pra malandro se liga. Pra molecada estuda” Com participação

de Leci Brandão falam diversos nomes e personalidades negras do Brasil e do mundo. “Sou negrão êê... Sou negrão hôô!...” acontecimentos históricos e a importância do negro no mundo.

Vida de Negro. Parte; Ébano, Xis, KL Jay. - 11 – Traça uma trajetória lembrando a escravização dos negros (as) no Brasil, entrelaçando com a condição atual de cada um que canta na música. Elucidando a “vida de negro é difícil, mas um dia tudo vai muda. Trabalha e estuda.” Mostrando como podem fazer a superação do racismo.

Caso de Polícia. Parte; Flexa - 12 – Hood e Flexa são parados pela polícia que fazem dessa abordagem uma denúncia dos abusos das autoridades “Isso tudo agora é notícia, certo ou errado isso é caso de polícia.”

A bola do Mundo 2 - 13 – “A bola do mundo régua e compasso o mundo caminha passo a passo. Se você vacila caiu no laço fico para traz aquele abraço.” Essa letra reflete o mundo e nossas atitudes e que não devemos vacilar e seguir em frente passo a passo sem desistir.

Rap du Bom (Remix) - 14 – Se encontra a mesma letra da faixa Rap du Bom, mas remixada. Termina com a voz de Hood defendendo o seu álbum e o rap como música popular e que o rap deve se aprimorar cada vez mais. Faz algumas colocações finais sobre o rap no Brasil e termina ao som de uma batida.