



RENAN LÉLIS GOMES

**TERRITÓRIO USADO E MOVIMENTO HIP-HOP:
CADA CANTO UM RAP, CADA RAP UM CANTO**

CAMPINAS

2012



NÚMERO: 191/2012

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS

RENAN LÉLIS GOMES

**TERRITÓRIO USADO E MOVIMENTO HIP-HOP:
CADA CANTO UM RAP, CADA RAP UM CANTO**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA INSTITUTO DE
GEOCIÊNCIAS DA UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE CAMPINAS PARA
OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE
EM GEOGRAFIA NA ÁREA DE
ANÁLISE AMBIENTAL E DINÂMICA
TERRITORIAL.**

ORIENTADOR: PROF. DR. MARCIO ANTONIO CATAIA

**ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL
DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO RENAN
LÉLIS GOMES E ORIENTADA PELO PROF. DR. MARCIO
ANTONIO CATAIA**

CAMPINAS / 2012

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA POR
CÁSSIA RAQUEL DA SILVA – CRB8/5752 – BIBLIOTECA “CONRADO PASCHOALE” DO
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
UNICAMP

Gomes, Renan Lélis, 1984-

G585t Território usado e movimento hip-hop: cada canto um rap, cada rap um canto / Renan Lelis Gomes. - Campinas, SP.: [s.n.], 2012.

Orientador: Marcio Antonio Cataia.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências.

1. Hip-hop (Cultura popular jovem). 2. Rap (Música)
3. Regionalismo. 4. Movimento da juventude. I. Cataia, Márcio Antonio, 1962- II. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Geociências. III. Título.

Informações para a Biblioteca Digital

Título em inglês: Used territory and hip-hop movement: each corner one rap, each rap one sing.

Palavras-chaves em inglês:

Hip-hop culture

Rap (Music)

Regionalism

Youth movements

Área de concentração: Análise Ambiental e Dinâmica Territorial

Titulação: *Mestre em Geografia.*

Banca examinadora:

Marcio Antonio Cataia (Orientador)

Adriana Maria Bernardes da Silva

Mónica Arroyo

Data da defesa: 27-08-2012

Programa de Pós-graduação em: Geografia



UNICAMP

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
ÁREA DE ANÁLISE AMBIENTAL E DINÂMICA TERRITORIAL

AUTOR: Renan Lélis Gomes

"TERRITÓRIO USADO E MOVIMENTO HIP HOP: CADA CANTO UM RAP, CADA RAP UM CANTO

ORIENTADOR: Prof. Dr. Márcio Antonio Cataia

Aprovado em: 27 / 08 / 2012


EXAMINADORES:


Profa. Dra. Regina Célia Bega dos Santos  - Presidente

Profa. Dra. Adriana Maria Bernardes da Silva 

Profa. Dra. Maria Mônica Arroyo 

Campinas, 27 de agosto de 2012.



Eu sou mais um da geração da mudança,
quem vem mudando regras, padrões, pensamentos, pessoas.
Geração que mostrou pro mundo um novo jeito de fazer música:
BUM! PÁ! Uma batida seca uma mensagem áspera!
um novo jeito de cantar, dançar, compor, se vestir
Quando tudo era negado foi preciso mudar,
tirar a arte das galerias e levar pras ruas, pros muros da cidade,
tirar a poesia das bibliotecas e levar pros saraus, nas quebradas,
tudo isso sem a força das armas, só com a força da palavra:
MUDANÇA 

(INQUÉRITO. CD Mudança, faixa 01, 2010).

Dedicado ao grande mestre do rap FABIO MACARI, que contribuiu com esta pesquisa antes mesmo dela existir, obrigado mano! Fui seduzido pela música através dos discos que você produziu, sem saber que mais tarde nos tornaríamos amigos, e os tais discos me seriam emprestados para realização desta pesquisa. Ao longo de nossa convivência me cedeu mais do que amizade, músicas, e entrevistas, me emprestou para sempre todo o seu conhecimento. Descanse em paz mestre.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus e a toda minha família pelo apoio de sempre, valeu pai, valeu mãe! Este é pra vocês! Mayara também, não esqueci de você minha maninha. Narubia, sou grato por todo amor, carinho, força e paciência, obrigado por ter mergulhado nessa comigo, literalmente. À FAPESP pelo apoio concedido durante esta pesquisa, sem o qual a mesma não seria possível. Um agradecimento especial ao professor Márcio Cataia, pela orientação e amizade sempre, MUITO OBRIGADO! Sua aula no primeiro mês de graduação fez eu escolher este caminho, a geografia. Ao grande Fabrício Gallo, outro mestre que me ensinou muito sobre a geografia, foram várias discussões desde a minha primeira iniciação científica até a presente defesa, jamais esquecerei mano, muito obrigado. Aos funcionários da secretaria de pós graduação, sempre solícitos, em especial a querida e adorável “Val”. Aos companheiros de sala da pós, Veridiana, Thaís (valeu pela ajuda sempre), Fernandinha, Ivan, e Marcel Anaconda, obrigado.

A todos os professores do Instituto de Geografia da Unicamp, em especial Ricardo Castillo, Vicente, Tereza e Regina, obrigado por me “trazerem até a porta”. A professora Adriana Bernardes por ter me aceitado como orientando ainda no início da graduação, foi ali que me descobri como pesquisador, obrigado. Sou grato também por toda sua contribuição durante a qualificação e defesa. Da mesma forma, agradeço a professora Mónica Arroyo, pela leitura cuidadosa e orientação fundamental para a confecção da redação final.

Aos companheiros (velhos e novos) da geografia, André Rodrigo, Carol Torelli, Luciano, André Pasti, Silvana, Mariana Traldi, Mait, Cézinha (longas conversas), Finado (“tamo junto mano”! Desde o início), Kiki, Maryelle, Ana Paula Mestre, Alcides (velhos tempos de Geoplan), Rodrigão (obrigado pelos mapas), Cristiano Nunes Alves (por abrir os caminhos), a todos vocês, MUITO OBRIGADO! Aos pesquisadores Spensy Pimentel e Higor Lobo (companheiro do rap e da geografia), obrigado pela força, mesmo que à distância.

A todos os amigos do hip-hop e da vida, devo muito a vocês! Alguns que antes eram apenas referências bibliográficas, e com o tempo tornaram-se referências de amizade, parceiros reais do dia-a-dia, são eles: Toni C (sem palavras), Gilberto Yoshinaga (sabedoria e paciência) Nelson Triunfo (a raiz), King Nino Brown (escola), Milton Sales, DJ Raffa (de ídolo a amigo), Cibele (eterna professora), obrigado por corrigir este trabalho e ter feito parte da minha formação, Aliado G (o primeiro disco a gente nunca esquece) Mano Oxi, MV Bill e G.O.G. (referência), obrigado pelas entrevistas e idéias, estou com vocês. Rapadura Xique-Chico, Zé Brown, Nitro Di, Brô MCs e Manoa, por inspirarem esta pesquisa, muito obrigado, vocês são o rap brasileiro!

Um grande salve a todos os DJs, MCs, B. Boys e grafiteiros do país, a todos que pesquisam esta cultura ou ajudam a propagá-la de alguma maneira, a Casa do Hip-Hop de Diadema e a todas as Casas espalhadas pelo Brasil, obrigado por resistirem. Um salve para minha família de rua, INQUÉRITO, valeu Rodrigo, Nicole e Pop Black tamo junto! Marcio Salata grande amigo, valeu por tudo. Por último, e não menos importante, agradeço imensamente à Jéssica Balbino (o título é seu) e Vras 77, por terem abraçado todas as “viagens” desta pesquisa comigo, e por me ajudarem a levar este trabalho para além dos muros da academia, CADA CANTO UM RAP, CADA RAP UM CANTO!

ÍNDICE

Epígrafe.....	vii
Agradecimentos	xi
Índice de Mapas, Gráficos, Figuras, Fluxogramas e Tabelas.....	xv
Resumo	xix
Abstract	xxi
Introdução	01
Parte I – A gênese do hip-hop: Difusão e evento. Mundo e Brasil	05
1. O surgimento do hip-hop como manifestação territorial	07
1.1 Breve história do movimento que marcou o território	07
1.2 Da Sonata ao Serato	12
1.3 Ritmo arte e poesia: o papel de destaque do RAP dentro do hip-hop	22
2. Das ruas para o mundo: ação e informação.....	27
2.1 O hip-hop como evento e difusor de informações	27
2.2 Hip-hop brasileiro: a revanche do território.....	37
3. Rap e distintas situações geográficas no território brasileiro.....	43
3.1 Comunidade Manoa (Porto Velho-RO).....	46
3.2 RAPadura (Fortaleza-CE) e Zé Brown (Recife-PE)	51
3.3 Brô MCs (Dourados-MS).....	57
3.4 Nitro Di (Porto Alegre-RS).....	60
Parte II – Rap e território brasileiro: manifestações e resistência	65
4. O rap como híbrido de materialidades e ações	67
4.1 Produção musical.....	67
4.2 Produção fonográfica	77
4.3 Distribuição de discos de rap	88

5. Praticando a teoria e teorizando a prática: as ações do hip-hop no território brasileiro.....	101
5.1 Candidaturas e disputas políticas.....	101
5.2 Formas institucionalizadas do hip-hop	118
5.2.1 Editais	118
5.2.2 Shows e eventos.....	127
5.2.3 Semanas do hip-hop	133
5.2.4 Casas do hip-hop.....	141
6. Considerações Finais.....	145
7. Referencias Bibliográficas.....	147
8. Anexos	159

ÍNDICE DE MAPAS, GRÁFICOS, FIGURAS, FLUXOGRAMAS E TABELAS

MAPAS

Mapa 1 – Indústria Fonográfica Brasileira (2012).....	85
Mapa 2 - Os candidatos do hip-hop no Brasil por municípios	104
Mapa 3 - Distribuição das Candidaturas por partidos políticos (1)	105
Mapa 4 - Distribuição das Candidaturas por partidos políticos (2)	106
Mapa 5 – Semanas municipais do hip-hop no Brasil.....	135

GRÁFICOS

Gráfico 1 - Periodização fonográfica do rap	79
Gráfico 2 – Variação percentual da produção fonográfica brasileira 1966-1999	81
Gráfico 3 – Faturamento da indústria fonográfica brasileira 1991-1999.....	81
Gráfico 4 – Vendas por formato 1966-1999	83
Gráfico 5 – Total das vendas digitais no Brasil.....	92
Gráfico 6 – Brasil 2011 - Distribuição dos ganhadores do Prêmio Cultura Hip-Hop por regiões (%).....	122
Gráfico 7 - Brasil 2011 - Distribuição dos ganhadores do Prêmio Cultura Hip-Hop por categoria (%).....	124

FIGURAS

Figura 1 – Gravação do grupo Manoa em Porto Velho-RO	48
Figura 2 – Instrumentos regionais em Porto Velho-RO.....	49
Figura 3 – Nei Mura – Comunidade Manoa, Porto Velho-RO.	50

Figura 4 - Zé Brown durante show	52
Figura 5 - Capa do CD Repente Rap Repente – Zé Brown	52
Figura 6 - Capa do CD Fita Embolada do Engenho – Rapadura	55
Figura 7 - Rapadura Xique Chico	56
Figura 8 - Capa do CD Brô MCs	59
Figura 9 – Rapper Nitro Di.....	61
Figura 10 - Foto de estúdio de rap	74
Figura 11. Rótulo de disco single norte americano	76
Figura 12 – Primeiro disco de rap do Brasil.	80
Figura 13 - Propaganda eleitoral de candidato do hip-hop - Aliado G (1). ...	115
Figura 14 - Propaganda eleitoral de candidato do hip-hop - Aliado G (2)	115
Figura15 – Panfleto de divulgação do Prêmio Cultura Hip-Hop	119
Figura 16 - Hip-Hop em Movimento - Bahia	128
Figura 17 - Encontro alagoano de hip-hop	128
Figura 18 - Rap contra o frio (São Paulo).....	129
Figura 19 - Encontro Nacional Nação hip-hop Brasil.....	130
Figura 20 - Encontro estadual da Nação hip-hop de SC	131
Figura 21- Dia municipal do hip-hop de Florianópolis-SC	136
Figura 22 – 5ª Semana hip-hop de Porto Alegre-RS	137
Figura 23 - Semana do hip-hop de São Paulo-SP	137
Figura 24 – Hip-hop e política em Porto Alegre-RS	138
Figura 25 – O hip-hop na Assembléia Legislativa-SP	139
Figura 26 – Oficina de grafite na Casa do Hip-Hop de Diadema-SP (1)	142
Figura 27 - Oficina de DJ na Casa do Hip-Hop de Diadema-SP (2).....	142

FLUXOGRAMAS

Fluxograma 1 – A composição do hip-hop	15
--	----

TABELAS

Tabela 1 – Localização da indústria fonográfica brasileira - 2012.....	84
Tabela 2 – Certificação por vendas de discos no Brasil.....	89
Tabela 3 – Vendas de CDs de música no Brasil.....	89
Tabela 4 – Mercado de música digital no Brasil.....	92
Tabela 5 – Pontos de vendas de CDs no Brasil (2001-2004).....	93
Tabela 6 – Vendas de vinis e CDs G.O.G (1992-2007).....	95
Tabela 7 – Membros do hip-hop candidatos a vereador nas eleições municipais de 2008.....	102
Tabela 8 – Distribuição dos ganhadores do Prêmio Cultura Hip-Hop 2010 por regiões.....	121
Tabela 9 – Semanas municipais do hip-hop no Brasil.....	134



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS

**TERRITÓRIO USADO E MOVIMENTO HIP HOP:
CADA CANTO UM RAP, CADA RAP UM CANTO**

RENAN LÉLIS GOMES

RESUMO

Este texto apresenta algumas reflexões que objetivam discutir o hip-hop como uma manifestação territorial que assume particularidades regionais e que tem no rap uma das suas formas de existir. Este tipo de música, mesmo possuindo uma linguagem universal, assume características regionais distintas, utilizando-se cada vez mais dessa diversidade regional para criar sinergias capazes de projetar e de fazer ouvir suas reclamações. Assim, apropriando-se das técnicas do período atual, em um processo que vai da produção à distribuição das músicas, surgem rap's regionais criados a partir de elementos genuinamente brasileiros.

O hip-hop, que abrange uma grande quantidade de jovens e tem profundas ligações com os lugares, torna-se ferramenta de solidariedade orgânica, haja vista que essa manifestação assumiu uma posição bastante relevante frente a questões urgentes relacionadas a segmentos sociais desfavorecidos e fez, também, com que membros de um movimento não-institucional passassem a participar da política formal, concorrendo a cargos públicos, participando de editais e da criação de leis.

Palavras chave: região, hip-hop, rap, evento e território.



UNIVERSITY ESTADUAL OF CAMPINAS

INSTITUTE OF GEOSCIENCE

**USED TERRITORY AND HIP HOP MOVEMENT:
EACH CORNER ONE RAP, EACH RAP ONE SING**

RENAN LÉLIS GOMES

ABSTRACT

This essay presents some reflections that aim to discuss the hip-hop as a territorial manifestation that assumes regional particularities which has in rap its forms of existence. This kind of music, even containing a universal language assumes distinct regional characteristics, using more and more this diversity to create regional synergies able to design and to give voice to their complaints. Thus, assuming the techniques of the current period, in a process that goes from the production to the distribution of music, regional raps arise created from genuine Brazilian elements.

The hip-hop, that covers a a big quantity of young people and has deep conection to the places, becomes a tool of organic solidarity, considering that this manifestation took a very relevant room in face of urgent issues related to disadvantaged social groups and also made members of a non-institutional movement start to participate in formal politics, including competing for public career, taking part in the creation of edicts and laws.

Keyword: region, hip-hop, rap, event and territory.

Introdução

Desde que surgiu nos EUA décadas atrás, o hip-hop tem tomado formas cada vez mais distintas à medida que se espalha e se incorpora às realidades locais. A presente dissertação objetiva discutir o hip-hop como manifestação territorial que assume particularidades regionais e tem no rap uma das suas formas de existir. Carregado de regionalismos, o rap tem influenciado na inclusão de uma parcela da população no exercício da política, tanto por meio de suas reclamações quanto por meio de suas particularidades. Busca-se analisar ainda como o hip-hop, que abrange uma grande quantidade de jovens e tem profundas ligações com os lugares, se constitui como mecanismo de solidariedade orgânica.

A necessária operacionalização dos conceitos nos leva a entender a região como um sub-espço do espaço geográfico onde se concretizam os nexos entre *horizontalidades* e *verticalidades* (SANTOS, 2002). Para Santos (2003) a horizontalidade é “o produto da presença ativa dos homens juntos que são sempre condutores de emoção. E a emoção é a força da desobediência às ordens pragmáticas e, por conseguinte, a única forma de casarmos com o futuro”. Santos (2003) assevera que a horizontalidade é capaz de reconstruir a identidade dos lugares. Poder-se-ia prever que no mundo da velocidade, no qual a solidariedade regional deixa de ser apenas orgânica e passa a ser também organizacional, a identidade regional estaria com seus dias contados. No entanto, persiste a existência da horizontalidade, que é a solidariedade compulsória do trabalho e do capital, mas também é uma solidariedade desejada, pois existe entre a população mais pobre, inclusive entre aqueles que fazem uso do hip-hop. Esta solidariedade doméstica é construída lentamente e por isso atribui novos valores e papéis aos lugares e regiões.

É importante ressaltar que o presente trabalho é consequência de um envolvimento com o tema que transcende a produção acadêmica, afinal, antes de ser geógrafo, sou MC, poeta e compositor, militante do hip-hop há mais de uma década, e me sinto na obrigação de lançar também o olhar da geografia para este

movimento.

Partindo da proposta de método de que o objeto da pesquisa pressupõe sua análise em dois momentos, a saber, sua gênese e sua dinâmica atual, este texto apresenta duas partes: a primeira que abarca uma análise genética do hip-hop, intitulada ***A gênese do hip-hop: Difusão e evento. Mundo e Brasil***; e a segunda, ***Rap e território brasileiro: manifestações e resistência***, que traz uma visão de sua dinâmica atual no território brasileiro através de uma discussão que busca abarcar as características regionais e políticas do hip-hop.

A primeira parte da dissertação apresenta 3 capítulos, sendo que no primeiro capítulo, ***O surgimento do hip-hop como manifestação territorial***, apresentamos um breve histórico deste movimento, contextualizando politicamente o período de seu surgimento nos EUA, bem como as características de cada um dos quatro elementos que o compõe (DJ, MC, Break e Grafite). Encerramos o capítulo tratando do papel proeminente da música rap dentro do hip-hop.

No capítulo de número dois, ***Das ruas para o mundo: ação e informação***, analisamos o hip-hop como evento, e como informação, refletindo de que maneira ele se difundiu e chegou ao território brasileiro, fazemos ainda um breve histórico do hip-hop brasileiro.

O rap e as distintas situações geográficas no território brasileiro, terceiro capítulo do trabalho, lança os olhos para algumas situações geográficas específicas do território brasileiro, visualizadas a partir da ótica do hip-hop, mais especificamente do rap que é produzido nas diferentes regiões do país. Entrevistas e trabalhos de campo proporcionaram contato com artistas que utilizam realidades regionais como matéria-prima para a produção de seus rap's, ressaltando a força do lugar e mostrando como o mundo, passando pelo filtro regional, atinge o lugar.

A segunda parte do trabalho, que recebe o nome de ***Rap e território brasileiro: manifestações e resistência*** é aberta com o capítulo quarto: ***O rap como híbrido de materialidades e ações***, trata da produção, fabricação e a

distribuição do rap no território brasileiro, utilizamo-nos de dados primários coletados em entrevistas e trabalhos de campo. Este capítulo registra, sobretudo, a mudança brutal que houve nos meios de produção deste segmento no período atual em virtude da banalização das tecnologias e de que modo o rap acompanhou este processo.

No quinto capítulo ***Praticando a teoria e teorizando a prática: as ações políticas do hip-hop no território brasileiro***, apresentamos as várias formas de institucionalização pelas quais o hip-hop tem passado na escala nacional, desde sua associação com a política partidária (via candidatura de alguns de seus membros), à criação de editais culturais específicos, shows e eventos, a criação de leis que instituem as Semanas do Hip-Hop e as Casas do Hip-Hop.

PARTE I

A gênese do hip-hop: Difusão e evento. Mundo e Brasil.

1 - O Surgimento do hip-hop como manifestação territorial

1.1 Breve história do movimento que marcou o território

O hip-hop – cultura urbana composta de elementos como dança, artes plásticas e música - surgiu nos Estados Unidos (EUA) em 1974, mais precisamente no Bronx, subúrbio¹ de Nova Iorque, distrito pobre da cidade e habitado, em sua maioria, por negros e imigrantes hispânicos que viviam assolados pela violência e pela exclusão social em áreas consideradas “decadentes”², expressão muito usada pelos urbanistas para falar dos pobres, dos bairros habitados por negros ou latinos, manifestando a falta de investimento do Estado. (SMITH, 2006).

Rose (1997, p.193) afirma que “o hip-hop deu voz às tensões e às contradições no cenário público urbano durante um período de transformação substancial de Nova Iorque”. Embora a gênese do hip-hop esteja ligada à diversão e às festas de bairro, a característica mais marcante desse movimento é a denúncia, a contestação, o caráter político e racial, influenciado não só pela situação precária da população estadunidense naquele momento, mas também por movimentos e líderes políticos anteriores, ícones da luta negra pelos direitos civis, tais como os *Black Panthers* (com o *Black Power*), Malcolm-X e o pastor e ativista Martin Luther King Jr., cujo assassinato impulsionou revoltas em diversas cidades dos Estados Unidos neste período. Harvey (2009, p.12) relata que a década de 1960 foi um período de “crise e aflição urbana, inquietude social,

¹ Sobre os fenômenos de suburbanização que marcaram as cidades inglesas e americanas a partir dos anos cinquenta ver Bidou-Zachariassen (2006), SMITH (2007) fala sobre a suburbanização dos EUA e Rose (1997, p.194) ressalta que o hip-hop “(...) reflete e contesta simultaneamente os papéis sociais legados aos jovens suburbanos no final do século XX”.

² Utiliza-se também o termo gueto para designar essas áreas da cidade de Nova Iorque, pois os negros norte-americanos, assim como os judeus, “sofriam com medidas discriminatórias e vexatórias, bem como com restrições econômicas, ficando conseqüentemente relegados à miséria, criando seus instrumentos de proteção social e ajuda mútua interna como forma de sobrevivência independente em relação à alienação espacial imposta”. (...) “A noção de gueto consolida-se como campo semântico exclusivamente utilizado para designar a exclusão forçada dos negros em distritos compactos e degradados”. (Silva, 2012, p.33, 35). Wacquant (2008, p.45) define gueto como “uma forma institucional, uma articulação espacial historicamente determinada de mecanismos de fechamento e controle étnico e racial”.

irromper de violências e movimentos urbanos revolucionários, tudo culminando no levante intracidades em escala nacional de 1968, após o assassinato de Luther King”.

Logo em seguida, na década de 1970, as cidades norte-americanas sofreram grandes cortes nas verbas federais para serviços sociais, sendo que Nova Iorque foi uma das mais afetadas. Endividado e querendo conter os gastos, o governo municipal repassou os cortes, especialmente, para os serviços básicos, como educação, transporte, saneamento e saúde, que em pouco tempo foram precarizados (Harvey, 2011). Nova Iorque literalmente quebrou em 1975, e o desequilíbrio das contas públicas³ gerou uma acentuação do clima de caos social (Wacquant, 2008).

Além do aproveitamento da crise por parte do mercado imobiliário, a elite dos negócios político-econômicos propõe reinventar a cidade, lançando-a como destino turístico e poderoso centro de mídia; é quando se cria o slogan “*I Love NY*”. Porém, nada disso aconteceria sem uma profunda contradição social:

Os cortes nos serviços municipais fizeram de Nova Iorque um meio urbano difícil e mesmo perigoso. A onda de crime e a epidemia do crack que emergiram em resposta ao ataque sobre a classe trabalhadora de Nova Iorque e a supressão do poder negro militaram contra a realização dos objetivos da elite financeira. Tampouco a classe trabalhadora de Nova Iorque sucumbiu sem uma batalha (HARVEY, 2009, p.15).

Para Rose (1997, p.197):

esse dramático corte dos serviços sociais foi sentido de forma mais grave nas áreas pobres de Nova Iorque, onde a má distribuição de renda era maior e, ainda por cima, a população vivia uma grave crise de habitação que se estendeu até os anos 1980.

Semelhante ao que houve em outras cidades anglo-saxônicas, segundo estudos feitos por Smith (2006), ocorreu também em Nova Iorque um processo de

³ Estima-se que os gastos com a guerra do Vietnã giravam em torno de 28 milhões de dólares por dia, em um período que foi de 1961 a 1975. (Wacquant, 2008).

gentrificação⁴. Assim, “melhores áreas da cidade”, como Manhattan, expulsaram os mais pobres para áreas distantes e desvalorizadas pelo capital imobiliário, ou seja, houve uma verdadeira exclusão urbana das classes populares. Negros e hispânicos passaram a habitar áreas superpovoadas e deterioradas, com escassa assistência governamental. Uma dessas áreas de “relocamento” foi justamente o Bronx⁵. Além de negros e latinos havia também descendentes de imigrantes europeus, proporcionando uma convivência ímpar nunca antes vista em qualquer outro bairro nova-iorquino, tampouco em outra cidade norte-americana⁶. De acordo com Naison (2010, p. 222).

A habitação social no Bronx, algumas vezes vista como fonte para a precipitada deterioração da área, ao invés, estabeleceu o caráter do bairro como um centro de trocas culturais entre negros e latinos e providenciou zonas onde a criatividade musical pôde florescer mesmo quando o desinvestimento público e os incêndios deliberados devastaram os bairros do Bronx no final da década de 1960 e no início da década de 1970.

Esta foi a “situação geográfica” (SILVEIRA, 1999; CLAVAL, 2011) que envolveu o nascimento do hip-hop, ou seja, uma situação de profundas mudanças sociais e demográficas que ocorria em Nova Iorque. Época em que a junção de diferentes tradições culturais, seja por políticas estatais ou de mercado, fez

⁴ A gentrificação representa o processo de “enobrecimento” urbano, em que pessoas mais abastadas migram para as áreas centrais das cidades, promovendo a reforma e a recuperação de habitações e/ou de áreas dilapidadas ou degradadas, substituindo os locatários de nível sócio-econômico mais baixo que aí moravam. Esse processo ocorre mormente nas áreas centrais das grandes cidades porque pessoas desejam ter acesso mais fácil aos seus empregos e às facilidades de lazer no centro urbano (SMITH, 1988, p.7).

⁵ Segundo Rose (1997, p.200) os desastrosos efeitos dessa política municipal foram visivelmente sentidos e mostrados pela mídia em 1977, quando Nova Iorque e o Bronx viraram símbolos nacionais de ruína e isolamento. Durante o verão de 1977, um extenso racionamento de energia provocou um blecaute em Nova Iorque e centenas de lojas foram saqueadas. Nos bairros mais pobres aconteceu a maior parte dos saques. Esses bairros foram descritos pelos órgãos de imprensa como territórios sem lei, onde o crime é sancionado e o caos borbulha na superfície.

⁶ Segundo NAISON (2010, p.222) embora a maioria dos brancos tenha saído no início da década de 1960, os projetos de habitação social do sul do Bronx, mantiveram a sua multiculturalidade marcada, com negros e latinos a viver nos mesmos edifícios e a partilhar comida, música, passos de dança e estilos de vestuário.

emergir novas manifestações artísticas culturais, em bairros que outrora eram muito mais conhecidos pelas inúmeras tragédias que os assolavam do que por sua criatividade artística propriamente dita. A riqueza cultural proporcionada pelas diferentes origens que compunham os habitantes do Bronx, e por aqueles jovens que viriam mais tarde formar o hip-hop, foi uma resposta a um processo de urbanização excludente e segregacionista a que foram submetidas todas essas pessoas, que, apesar de inúmeras diferenças, compartilhavam das mesmas condições socioeconômicas. Silva (2012, p.30) ressalta que “a cultura cosmopolitana da cidade possibilitou um ambiente menos hostil às diferenças étnicas”.

De acordo com Rocha (2005), esta juventude, negra e latina, sem dinheiro, se divertia e se socializava nas festas de rua do Bronx, as *block parties*, e também nos encontros em quadras ou parques, locais que acabaram se tornando catalisadores dessa nova manifestação urbana. Nessas reuniões e momentos de compartilhamento surgiu o hip-hop, funcionando como uma alternativa de lazer e cultura capaz de transferir a rivalidade entre os grupos, antes externada pela violência, para a arte⁷.

O espaço urbano também é o lugar da construção de alternativas, pois é possível desenvolver a comunicação entre os pobres, já que reúne pessoas de origens, níveis de instrução e ocupações distintos. Esse adensamento induz a um questionamento sobre as diferenças de uso do espaço geográfico – o que se constitui em uma indagação de natureza política. Há um desejo de ultrapassar a própria situação e isso pode se manifestar de diversas maneiras: pela cultura, tal como o movimento hip-hop ou até mesmo pela violência, já que esta também é uma forma de discurso, expressão também da insatisfação. (Prates, 2005, p.61).

Seguindo este mesmo processo, o hip-hop rapidamente foi ganhando território e se difundindo para outros distritos da cidade de Nova Iorque, como

⁷ As ruas dos guetos nova-iorquinos constituíram assim um solo fértil para o florescimento da cultura hip-hop. As gangues juvenis que ocupavam estes guetos, na metade final dos anos 1970, são fruto de um mal-estar social vivenciado por negros e imigrantes latinos. (...) Todos eles eram vítimas da exclusão social: o acolhimento que a cidade não lhes oferecia, era encontrado nas gangues, que funcionavam como local de socialização para estes jovens. Silva (2012, p.41).

Brooklyn e *Queens*, chegando depois a outras regiões dos EUA como a costa oeste e o sul do país, e posteriormente outros países do mundo, inclusive o Brasil como veremos mais adiante.

Talvez não seja exagero afirmar que atualmente, a cultura hip-hop existe em todo o mundo, sendo que a música rap, particularmente, tornou-se um fenômeno presente em praticamente todos os países, adquirindo as peculiaridades e contornos culturais de cada localidade e focando temas políticos e sociais específicos de cada contexto. Segundo Rodrigues (2005, p.7) “a partir dos EUA, o hip-hop se difunde pelo mundo, mas sempre surgindo de bairros pobres e miseráveis das cidades onde se desenvolve. Fica evidente a relação entre o hip-hop e o lugar de onde ele surge: periferias, guetos e favelas”.

É possível destacar a existência de *rappers*⁸ em países culturalmente distintos uns dos outros, como rap's feitos no Afeganistão, China, Coréia do Sul, Cuba, Emirados Árabes Unidos, Índia, Indonésia, Islândia, Nepal, Palestina, Sri Lanka, Suriname, Tailândia e Ucrânia. Certamente, um aprofundamento deste levantamento poderia atestar a existência do hip-hop em praticamente todos os países do mundo. Interessante é verificar que, além da forma (por meio de fusões rítmicas com os gêneros musicais originais de cada país), o conteúdo também se adaptou a cada contexto geográfico para onde o rap migrou. Dessa maneira, *rappers* árabes cantam sobre os conflitos religiosos e territoriais do Oriente Médio, *rappers* cubanos falam sobre as mazelas sociais decorrentes do embargo ao país, *rappers* africanos protestam contra a espoliação histórica sofrida em séculos de colonização e exploração européia, e *rappers* chineses protestam contra a falta de liberdade de expressão, por exemplo.

É impossível pensar o hip-hop dissociado do lugar de onde emerge, que são favelas, periferias, conjuntos habitacionais. A trama do urbano constitui este movimento, ao mesmo tempo em que este movimento se inscreve no urbano se apropriando de suas formas e de seus conteúdos através das suas práticas

⁸ Fiell (2011) chama-nos a atenção para a grafia desta palavra, se identificando como repper e não como rapper, substituindo a letra A pela letra E, em homenagem aos REPentistas, afirmando que o rap brasileiro tem um grande parentesco com o repente, a cultura do improvisado e da rima. Damesma maneira alguns artistas referem-se a palavra rApentista com a letra A ao invés da letra E, fazendo alusão a proximidade do repente com o rap. No entanto, neste trabalho optamos por utilizar a nomenclatura estrangeira *rapper*, com A e em itálico.

para criar algo novo na cidade: são os grafites que colorem e dão outro significado à paisagem, são os grupos de break, que através da dança mudam o ritmo da vida, são as letras dos rap's que resignificam as periferias e favelas. (Rodrigues, 2005,p.8).

Independente do lugar do mundo em que esteja acontecendo, toda e qualquer manifestação do hip-hop traz consigo características do espaço e do território em que está situada e do contexto em que está sendo aplicada e/ou praticada. É a força do lugar condicionando as ações sociais.

1.2 Da Sonata ao Serato⁹

Além de ser caracterizado por muitos como um verdadeiro movimento social (ROSE, 1997; YOSHINAGA, 2001; RODRIGUES, 2005; FREIRE, 2010; SILVA, 2012), o hip-hop é uma manifestação cultural abrangente que reúne música, poesia, dança e pintura, dividida sistematicamente em quatro elementos: DJ (*Disc Jockey*)¹⁰, MC (Mestre de Cerimônia), break e grafite (SUNEGA, 2002). Podemos até afirmar que existem distintas formas de expressão dentro de uma mesma manifestação cultural, ou seja, ainda que ocorra uma intensa divisão entre os agentes que a compõem, ela não perde o seu caráter de unidade. A solidariedade entre esses diversos elementos é a marca dessa expressão cultural.

Em depoimento para a pesquisa de Yoshinaga (2001, p.8) um membro do hip-hop afirma: “É como um tripé, o que sustenta o hip-hop: rap, break e grafite.

⁹ *Sonata* é uma marca de toca-discos que ficou muito conhecida na década de 1970 por fabricar vitrolas no formato de maletas, possuía uma tampa provida de alça, após o uso era só fechar a vitrola e ela virava uma maleta fácil de ser transportada para qualquer lugar. Já *Serato* é a marca/nome de um dos primeiros simuladores de vinil, aparelho moderno criado nos últimos anos da década de 1990 utilizado pelos DJs profissionais para imitar o efeito dos discos em um áudio extraído via computador.

¹⁰ Vale ressaltar que, apesar de as siglas DJ e MC serem amplamente usadas e aceitas como sendo “elementos” do hip-hop, os termos mais corretos para estes elementos seriam DJing (arte da discotecagem), e MCing, (arte de cantar rap), já que por elementos se entendem as manifestações artísticas, e não os praticantes delas – como é o caso do DJ e do MC. Regra semelhante se aplica à dança que, na realidade, chama-se breaking, mas foi popularizada como break (YOSHINAGA, 2001).

Se uma perna quiser ser maior que a outra, a coisa não se sustenta e cai. (...) Todas tem a mesma importância, apesar de uma aparecer mais do que a outra.”

Vejamos cada uma dessas expressões internas ao hip-hop. O DJ é o maestro que comanda a festa através da arte de manipular os toca-discos; é ele quem coloca a agulha da *pick-up* em contato com o vinil, manipulando as *bolachas pretas* e alterando as músicas numa espécie de *artesanato eletrônico* com verdadeiros *malabarismos sonoros* (YOSHINAGA (2001), “riscando” os discos e liberando o som para que o MC declame seus versos ao microfone. Assim, da união desses dois elementos (DJ + MC) nasce o rap, que nada mais é do que a música do hip-hop.

Em tempo similar, segundo a história do surgimento do hip-hop, nasciam não somente o DJ e o MC, como também o break – dança praticada pelo b.boy (dançarino) e o grafite (as artes plásticas da cultura urbana). Assim, por meio destes quatro elementos foi batizada então a cultura hip-hop.

O nome da nova dança fazia menção às batidas quebradas (“*breakbeats*”) manipuladas pelos primeiros DJs da emergente cultura hip-hop nos EUA, que começaram a fazer intervenções manuais nos toca-discos como se os mesmos fossem instrumentos musicais. Os movimentos corporais se adaptaram às características dessa nova trilha sonora, num momento em que a linearidade rítmica convencional começou a dar lugar a construções musicais baseadas na repetição de fraseados e em arranjos instrumentais mais ousados – “quebrados”. (YOSHINAGA, 2012).

Nesta parte observamos também a necessidade, por parte do hip-hop, em estabelecer-se no território como uma alternativa à violência que resultava de uma condição social e local ultrajante. O break chegou quase simultâneo ao DJ e MC. Nascido também da necessidade de substituir as brigas do Bronx por alguma atividade expressiva da cultura dos povos que se misturavam. Ele veio como uma dança. (MOTTA, Anita; BALBINO, Jéssica. 2006, p. 66).

Por último, o grafite completa o quadro dos elementos do hip-hop e é tido como um dos mais democráticos entre os adeptos da cultura. Em seu livro, Gitahy

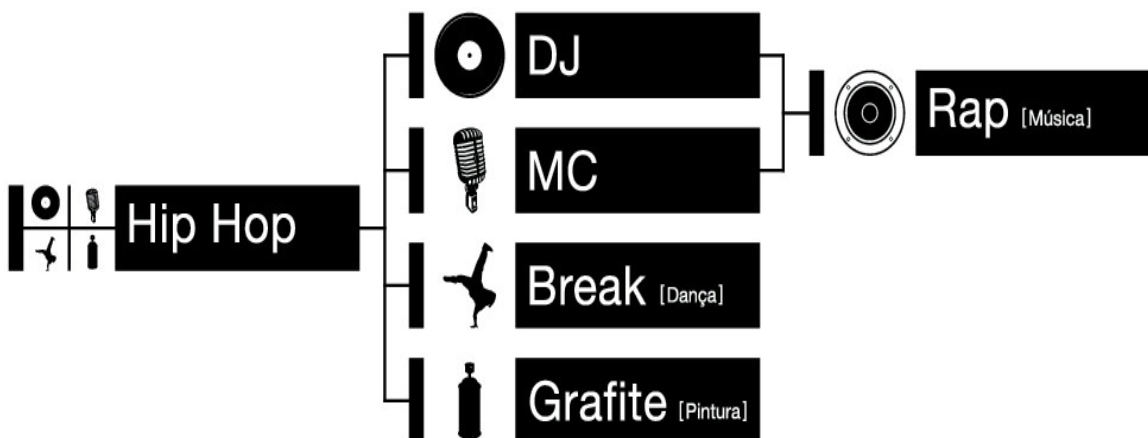
(1999, p.10) parafraseia Maurício Vilaça “desde a pré-história o homem come, fala, dança e grafita”.

Embora o grafite exista e seja considerado arte desde os primórdios, com as pinturas rupestres e a necessidade do homem de se comunicar através da pintura, do desenho e da arte, há a intensa proximidade com a cultura periférica. No hip-hop nota-se que ele surgiu, assim como os demais elementos, como uma necessidade de falar às multidões, por meio da arte, de uma só vez, protestando contra as precárias condições de vida das periferias e dos subúrbios.

O grafite é uma arte sem limitações espaciais ou ideológicas e isso faz dela democrática. Qualquer um pode fazer parte. A arte consegue tirar o espectador da mera condição de consumidor que ele experimenta ao observar um outdoor (...) Alguns jovens remanescentes das extintas gangues, que marcaram o bairro do Bronx em Nova Iorque nos anos 1960, sentiram a necessidade de comunicar-se com a sociedade. Não conseguindo por meio da música ou da dança, buscaram outra forma, muito marcante. Trocaram a pichação por algo mais expressivo e protestaram o pensamento revolucionário nos metrô e trens, com bizarros bonequinhos desenhados acompanhados por frases e nomes. A partir deste momento, outras cidades norte-americanas começaram a praticar o grafite. Os turistas europeus que passavam pelos Estados Unidos interessavam-se pela arte, levando-a para a Europa. Lá, perdeu o caráter marginal e passou a ser exposto nas galerias de arte, firmando o grafite como uma arte pública. (MOTTA, Anita; BALBINO, Jéssica. 2006, p. 80)

A seguir, no fluxograma 1, mostramos de forma sistemática a organização do hip-hop e seus elementos.

Fluxograma 1 – A composição do hip-hop¹¹.



Fonte: Elaborado pelo autor.

A letra abaixo, da música “*Hip-Hop não para*” do grupo de rap Inquérito, ilustra e ressalta bem algumas características do hip-hop descritas acima:

(...) “Nóis não tinha museu nem galeria de arte
e os Van Gogh nasceu grafitando a cidade
DJ no scratch, bota a vida em risco
maestro, músico dos toca-discos
no microfone o MC atira os versos
faz da sua música uma forma de protesto” (...)

(INQUÉRITO. CD *Mudança*, Música *Hip-Hop não para*, faixa 19, 2010).

Para melhor compreender essa mistura entre movimento cultural, social e político que se tornou o hip-hop, é necessário fazer uma reflexão acerca dos primeiros anos de seu surgimento. Sugerimos a imaginação da seguinte cena: um veículo equipado com aparelhagens sonoras, circulando pelas ruas de um bairro

¹¹ Esta é a instituição oficial dos elementos da cultura hip-hop, formulada na época de sua concepção - final da década de 1970. Nas últimas duas décadas, porém, alguns agentes culturais lançaram a sugestão de incorporar à cultura hip-hop novos elementos a ela relacionados, como o skate, o beatboxing (arte de reproduzir instrumentos musicais com as cordas vocais, mas que na realidade faz parte do elemento MC) e o lowriding (arte, de origem mexicana, de equipar carros com bombas hidráulicas que os fazem "pular"). Outra corrente defende a inclusão do conhecimento como "quinto elemento" do hip-hop, para abarcar outros produtores culturais relacionados a ele (escritores, poetas, cineastas etc.), mas há quem discorde dessa sugestão por considerar que o conhecimento está presente em todos os outros elementos (YOSHINAGA, 2012).

pobre, populoso e carente de lazer, andando lentamente e chamando a vizinhança com sua música no último volume, até parar em uma praça ou estacionamento onde os seguidores se reuniam. Foi assim que Clive Campbell, um imigrante jamaicano recém-chegado ao Bronx, e popularmente conhecido como DJ Kool Herc, começou a escrever a história de um dos movimentos mais importantes dos últimos 40 anos (LEAL, 2007). De acordo com Naison (2010, p. 218):

ao longo de mais de 60 anos, o Bronx tem sido local onde a criatividade musical é estimulada pela migração de populações de diversas regiões dos EUA e do mundo, criando comunidades de trabalhadores em que pessoas de muitas tradições culturais diferentes têm vivido em grande proximidade.

Essas festas ao ar livre que começavam em qualquer rua do Bronx e acabavam em algum ponto estratégico do bairro, eram chamadas de *block parties* (festas de quarteirão) e nasceram de uma tradição jamaicana trazida por *Herc*, os *Sound Systems*, espécie de trio-elétrico muito comum em Kingston (capital jamaicana). Outra prática comum dessas confraternizações que ocorriam em Kingston também foi trazida para os EUA nesta época, o *toast*, isto é, arte de improvisar rimas sobre uma música instrumental, ato praticado por habilidosos *Toasters*, espécie de mestres de cerimônia (daí a origem do termo MC), utilizando microfones e versando sobre problemas como a violência e a situação política local, praticando o canto falado, herança dos ancestrais africanos (RICHARD, 2005).

Alguns autores como SILVA (1998) afirmam que os *toasts* (poemas rimados) já eram conhecidos como tradição musical importante que alcançava os centros urbanos norte-americanos após a abolição dos escravos em 1865 nos EUA, quando os negros migraram da área rural para os centros urbanos, ou seja, muito antes do que viria a ser o rap e o hip-hop.

Sem dúvida, a cultura hip-hop tem raízes históricas vinculadas à tradição da opressão sofrida pelas populações pobres.

Silva (2012, pg.71) acredita na possibilidade de que “variações do próprio

canto de trabalho africano, cuja base rítmica era o fundamento que cadenciava o trabalho nas *plantations* de algodão no sul dos EUA, tenha influenciado o surgimento do rap posteriormente”.

De fato, a história não é apagada, mas antes incorporada ao presente, numa verdadeira solidariedade consecutiva. Dessa forma, o hip-hop presentifica, ou, atualiza, as heranças culturais e as torna inteligíveis no espaço urbano. A cultura africana se baseia predominantemente na transmissão oral, permitindo que façamos uma analogia do *rapper* ao *Griot* africano, velho contador de histórias, que também simbolizava a sabedoria ancestral e o elo de transmissão de conhecimentos às novas gerações. (LIMA, 2005).

Assim, inspirado no canto falado dos *toasters* e nos brados eufóricos do mestre do funk *James Brown* – fenômeno musical da época e até os dias atuais – os MCs começaram a fazer parte das festas de bairro juntamente com os DJs, animando e interagindo com o público. Uma das expressões mais utilizadas pelos primeiros MCs nessas ocasiões era o jargão: hip-hop, que no sentido literal significa *to hip, to hop*, ou seja, saltar movimentando os quadris. Numa tradução literal, mexa o quadril! Mova-se! No sentido de dançar, não ficar parado. Foi dessa maneira divertida e espontânea que surgiu o termo hip-hop, expressão que mais tarde ganharia uma gama de significados bem mais abrangentes¹² em razão de sua interpretação política.

Simultaneamente a Kool Herc, outros DJs mexiam os bairros do Bronx com suas festas de quarteirão. Um deles era Kevin Donovan (norte-americano filho de pais jamaicanos), que mais tarde viria a ser conhecido como Afrika Bambaataa. Além de DJ, ele também atuava como ativista social e começou a perceber que aqueles bailes que arrebatavam multidões com suas músicas eram mais do que uma simples confraternização. A partir desse momento, os grandes encontros começaram a ser utilizados não só para unir pessoas, mas também para afastar a

¹² A tradução literal do termo hip-hop cujo significado é “mexa os quadris”, “mova-se”, é também interpretada por nós neste trabalho como um despertar para que as pessoas se movam no sentido de fazer alguma coisa, não ficar parado, tomar uma atitude referente aos problemas vividos no gueto.

violência, evitando o confronto de gangues rivais que frequentavam esses locais. Assim, os “oponentes” passavam a se enfrentar numa verdadeira batalha corporal: ao invés da luta, a dança; e, ao invés de socos e pontapés, os passos e movimentos. Numa disputa em que venciam quem dançasse melhor, nascia o *breakdance*, ou simplesmente break um dos elementos do hip-hop.

Vale lembrar que os quatro elementos que compõem o hip-hop precedem seu surgimento como movimento organizado. Mesmo que separados ou desarticulados, estes elementos já existiam. Bambaataa foi a primeira pessoa a institucionalizar e sistematizar os elementos, batizando essa união com o nome de hip-hop, uma junção da dança de rua, das pinturas feitas nos muros da cidade e da música rap composta pelo DJ e pelo MC (LEAL, 2007).

O rapper Guru afirma em depoimento ao filme *THE MC WHY WE DO IT*, do diretor Peter Spire, (2005) que:

(...) o hip-hop surge como alternativa ao círculo violento e vicioso da matança. Os primeiros gangstas do Bronx decidiram ficar em frente às suas casas, pôr os toca discos na rua, reunir pessoas, festejar e se divertir, pois estavam cansados da matança, queriam criar seus filhos, estavam cansados de enterrar seus amigos, e daí surgiu o hip-hop.

Hoje, passadas mais de quatro décadas, o hip-hop incorporou diversas transformações, deixou de ser exclusividade do gueto, ganhou o mundo, inclusive o Brasil, passou de uma manifestação típica dos pobres e invadiu os clubes de todas as classes sociais, chegou aos festivais de música, editais, à indústria fonográfica e cinematográfica, além de estar presente na esfera da moda e no comportamento de milhões de jovens em todo o planeta. Contudo, é fundamental frisar que, para os pobres, o hip-hop é uma manifestação de resistência, enquanto que para outras classes sociais, em muitos casos, torna-se mais um fenômeno mercantil com a expansão do consumo. Para os pobres, sem dúvida, sua maior característica ainda é a de ser um movimento de resistência – mesmo após tantas metamorfoses -, cujo conjunto de ações se constitui em práticas transgressoras de

uma parcela da população atingida perversamente pelo processo de globalização (XAVIER, 2005). Ao se referir a este fenômeno Sousa Santos (2005, p.27) afirma que “a globalização, longe de ser consensual, é, um vasto e intenso campo de conflitos entre grupos sociais, Estados e interesses hegemônicos, por um lado, e grupos sociais, Estados e interesses subalternos por outro” (...) Este mesmo autor ainda afirma que:

Aparentemente transparente e sem complexidade, a idéia de globalização obscurece mais do que esclarece o que se passa no mundo. E o que obscurece ou oculta é, quando visto de outra perspectiva, tão importante que a transparência e simplicidade da idéia de globalização, longe de serem inocentes, devem ser considerados dispositivos ideológicos e políticos dotados de intencionalidades específicas. (Sousa Santos, 2005, p.49).

Em sua obra *Por uma outra globalização*, Santos (2010, p.18), chama-nos atenção para a existência de “três mundos em um só”, onde o primeiro seria “o mundo tal como nos fazem vê-lo”, ou “a globalização como fábula”, que nos passa a falsa impressão de um mundo ao alcance de todos, a partir da disseminação de novas tecnologias facilitadoras¹³. O segundo seria “o mundo tal como ele é: a globalização como perversidade”, que eleva as taxas de pobreza e desemprego a níveis exorbitantes e deteriora a qualidade da educação e da saúde, fazendo imperar na sociedade o espírito da competitividade; e o terceiro, “o mundo como ele pode ser: uma outra globalização”, mais humana, onde os novos inventos possam servir predominantemente ao homem ao invés do capital.

Acreditamos ser o hip-hop um potencializador dessa “outra globalização”, desse mundo como possibilidade, uma vez que seus integrantes vêm se utilizando das técnicas atuais com objetivos diferentes daqueles para as quais estas foram

¹³ A questão é de saber se o que se designa por globalização não deveria ser mais corretamente designado por ocidentalização ou americanização, já que os valores, os artefatos culturais e os universos simbólicos que se globalizam são ocidentais e, por vezes, especificamente norte-americanos (...) (Ritzer, 1995, apud, Sousa Santos, 2005, p.45).

criadas¹⁴.

Para este tipo de ação, típica do hip-hop, podemos aplicar também o conceito de *cosmopolitismo* criado por Sousa Santos (2005, p.67) como sendo:

“a organização transnacional da resistência de Estados-nação, regiões, classes ou grupos sociais vitimizados pelas trocas desiguais da globalização, usando em seu benefício as possibilidades de interação transnacional criadas pelo sistema mundial em transição, incluindo as que decorrem da revolução nas tecnologias de informação e de comunicação. A resistência (...) traduz-se em lutas contra a exclusão, a inclusão subalterna, a dependência, a desintegração, a despromoção. As atividades cosmopolitas incluem, entre muitas outras, (...) movimentos literários, artísticos e científicos na periferia do sistema mundial em busca de valores culturais alternativos, não imperialistas, contra-hegemônicos”.

Além disso, o hip-hop, por meio do rap, mostra em grande parte de suas letras um posicionamento que não aceita (e denuncia) a perversidade camuflada pela “fábula da globalização”. Apresenta a intenção de uma globalização mais democratizante, que não seja essa do econômico se sobrepondo ao social e do dinheiro sobre o homem. Uma globalização em que existam vários caminhos ao invés de um, caminhos cujas centralidades não fossem simplesmente de cunho econômico (SANTOS, 2002).

Os reflexos dessa globalização como perversidade não atingem exclusivamente a população dos países periféricos, como o Brasil. Pelo contrário, de acordo com Harvey (2009) eles também ocorrem em países centrais, como Estados Unidos e França. Smith (2000, p.155) afirma que:

A oposição ao poder global contemporâneo emerge de várias lutas de base nacional e internacional: não só os mais evidentes movimentos antiimperialistas e contra a guerra e as lutas pós-coloniais, mas também os movimentos feministas e ecológico [acreditamos que o hip-hop também], que podem ter inspiração mais local, mas um potencial global.

¹⁴ Falaremos sobre este assunto de forma mais detalhada no Capítulo 4 deste trabalho.

Desta forma, o descontentamento e as críticas a essa “globalização como fábula” não são um reclame apenas dos membros do hip-hop, e que outros movimentos e setores da sociedade - cada qual à sua maneira - anseiam por uma “outra globalização”. Ficando evidente a existência de uma globalização de cima para baixo, e de uma globalização de baixo para cima, ou mesmo uma globalização hegemônica e uma outra globalização contra- hegemônica (Sousa Santos, 2005).

Nas palavras de Harvey (2003, p.169) “fica bem claro que nenhuma alternativa à forma contemporânea de globalização virá do alto. Ela terá de vir de dentro de múltiplos espaços locais, congregando-se num movimento mais amplo”. No que tange ao hip-hop, verificamos que a resistência à esta globalização perversa não se resume somente a países do continente americano, se fazendo presente também em outros continentes como Ásia, África e Europa. Rocha (2005, p.80) afirma que:

O rap é um estilo vocal reconhecido mundialmente, e a cultura hip-hop continua a fazer a cabeça de jovens da Noruega ao Japão. Uma das maiores pátrias do hip-hop no mundo é a França, (...) pela grande presença de imigrantes caribenhos e africanos e o consequente surgimento de áreas problemáticas na periferia de Paris e Marselha. O combustível para o hip-hop está todo ali.

Assim, semelhante ao que pensa XAVIER (2005), enxergamos no hip-hop uma manifestação bastante representativa do uso que os pobres podem fazer do espaço geográfico, seu território. Trata-se de um movimento questionador que traz à tona às contradições existentes, ou, como disse Ribeiro (2004b), capaz de impulsionar inovações realmente radicais, e um grande aspecto de novos e atraentes bens culturais, de especial relevância para a juventude.

1.3 *Ritmo Arte e Poesia: o destaque do RAP dentro do hip-hop*

De simples animador de festas nos primórdios do hip-hop, o MC é hoje um dos mais importantes elementos da cultura. E, se antes sua função era apenas

auxiliar e promover o DJ, atualmente os papéis se inverteram e é o DJ que, muitas vezes, vira seu acompanhante. Isso começou a acontecer quando o público passou a ir às festas não só para ouvir as músicas que o DJ tocava, mas também para assistir ao desempenho do MC e as suas rimas afiadas (LEAL, 2007). Foi a junção do MC e do DJ que deu origem à face mais conhecida do hip-hop atualmente: a música rap. Um grafite é feito no muro e, por mais belo que seja, permanece lá, estático, privilegiando apenas a vista de quem passa pelo local. Já o break pode ser visualizado em campeonatos e em vídeos, mas também é algo difícil de ser transportado e veiculado. A música, por sua vez, é facilmente transmitida pelas ondas do rádio, pode ser ouvida nos mais diversos lugares, em casa, nas ruas, no carro, em momentos de diversão ou de descanso, não é preciso nem sequer abrir os olhos: basta ouvir. Por ser a música uma das mais populares formas artísticas, isto confere ao rap uma vantagem especial com relação às demais linguagens da cultura hip-hop, o rap tem na palavra seu principal signo. (Silva, 2012).

Sabendo de seu grande poder de alcance como música e, sobretudo de sua grande aceitação junto aos jovens, o rap nos EUA logo foi incorporado pelas grandes gravadoras. Elas enxergaram neste estilo musical um enorme potencial econômico, fazendo com que ele fosse muito explorado não só pela indústria da música, mas também por outros segmentos, como a moda e o cinema. Este estilo musical se tornou tão popular nos EUA que, hoje, é muito comum cantores de rap estrelando filmes ou propagandas na televisão¹⁵.

O papel de destaque que o rap assumiu dentro da cultura o fez ser por diversas vezes, e até hoje, usado erroneamente como sinônimo de hip-hop, fato

¹⁵ A título de exemplo podemos citar alguns filmes estrelados por rappers nos EUA e no Brasil, como *8 Miles* (2002), *Get Rich or Die Tryin'* (2005), *O Invasor* (2001), *Carandiru* (2003), *Antônia* (2006), *Sonhos Roubados* (2010) *Bróder* (2010) e *Dois Coelhos* (2011). No Brasil, o rapper MV Bill integra o elenco da novela *Malhação* e já foi protagonista de uma campanha da empresa de telefonia móvel Nextel. O rapper Thaíde apresenta o programa "A Liga", na TV Bandeirantes, e já atuou em propagandas como a do site PagSeguro.

muito comum entre aqueles que não conhecem os seus outros elementos, ou que sequer sabem que se trata de um movimento maior que abrange outras esferas além da música simplesmente.

No próprio hip-hop existem pessoas que acreditam em uma diferenciação entre o MC e o *rapper*. O MC seria o autêntico elemento do hip-hop, aquele que anima a platéia, interage e é completo. Já o *rapper* seria uma criação da indústria fonográfica, um produto da indústria da música.

Com base em relatos nas obras de Leal (2007, p. 30) e Yoshinaga (2001, p. 23) podemos dizer que o MC passa a ganhar destaque dentro do hip-hop quando deixa de ser um simples divulgador do DJ e passa a se expressar. Primeiro, com gritos de guerra e incentivo para interagir com o público, depois, com rimas de improviso que desafiavam algum outro MC adversário, e, por fim, o MC passa a escrever sobre a realidade à sua volta, narrando o cotidiano de seu bairro e das pessoas iguais a ele, rimando sobre as lutas do seu povo, pregando consciência e revolução.

Através do resgate histórico da música negra americana poderemos ter um melhor entendimento de onde vieram as bases musicais da música tocada pelos DJs e como formou a ideologia dos músicos de Rap, em que seus poetas, homens que escrevem sobre a realidade sócio-econômica e cultural do povo pobre e negro das periferias de todo o mundo. Reivindicam, acusam e expressam ideias que buscam resgatar as tradições africanas, a recuperação da auto-estima da população sofrida, a luta pelos direitos enquanto cidadão de uma sociedade democrática. (PEREIRA 2003, p.35)

No ano de 1982 o *rapper Melle Mel* escreveu nos EUA o clássico rap *The Message* que saiu no disco *Grandmaster Flash and The Furious Five*, considerado por muitos como o primeiro rap com forte crítica social, ou como afirma Rocha (2005, p.49) “o primeiro rap-verdade da história”, mudando o conceito do que era ser MC, ele era o primeiro até então a narrar os fatos que aconteciam no bairro, os problemas e as revoltas das pessoas, era como se fosse um diário do gueto. Segue um pequeno trecho da letra traduzida no filme *THE MC WHY WE DO IT*, do

diretor Peter Spire, (2005):

Vidro quebrado em todo lugar,
pessoas mijando nos degraus e ninguém nem aí;
Eu não aguento o cheiro, não aguento o barulho,
não tenho grana pra sair, não tenho escolha,
ratos na frente, baratas no fundo, viciados no beco com bastões de beisebol,
eu tentei ir embora mas não fui muito longe...

(The Message, Grandmaster Flash and The Furious Five, 1982).

No filme supracitado, tomamos contato com alguns depoimentos de pessoas que viveram este período e dão a dimensão do que significou a letra deste rap para a época: “*Crescendo em Nova Iorque nos anos 1980 isso era eu, angústia, paranóia do gueto, tudo desabando sobre você*” afirma Q-Tip, vocalista do grupo A Tribe Called Quest. O *rapper* Guru assinala que: “*Melle Mel mostrou como era, ele falava da experiência, da frustração do gueto e da nossa luta diária*”.

Segundo o antropólogo Marco Aurélio Paz Tella (2000, p.55), o rap transforma o simples ato de escutar a rima, em um disco ou em um show, num gesto de discordância social, além de defender que o rap no Brasil funciona como um instrumento de contestação da realidade social. “Por meio das letras, o rap é capaz de produzir uma leitura crítica da sociedade”. Xavier (2005, pg.73) afirma que:

o rap é uma espécie de crônica fundamentada na crítica do cotidiano (...) cujo discurso é capaz de mobilizar as pessoas, principalmente os jovens, que se identificam com o que está sendo rimado, e chamar a atenção da sociedade como um todo para os problemas que afligem o homem pobre.

Ainda no filme *THE MC WHY WE DO IT* (Peter Spire, 2005), o *rapper* KRS One em seu depoimento faz um breve histórico do papel do MC que tradicionalmente fazia os brindes em banquetes, casamentos e eventos políticos. Uma espécie de agente do entretenimento que animava a platéia e anunciava os espetáculos, segundo este *rapper* os primeiros grupos de jazz faziam de seu líder um MC, dando personalidade à banda para seu público poder identificá-la. “*Imagine só Cab Calloway nos anos 1930, 1940, animando uma platéia branca em*

uma época em que não podia nem entrar pela porta da frente fazendo a platéia esquecer da cor da pele por um momento. Isso é hip-hop!”

Sendo assim, concordo com os dizeres de Yoshinaga (2001), que sugere que o rap¹⁶, cuja sigla significa “ritmo e poesia” (traduzido do inglês “*rhythm and poetry*”), poderia também ser caracterizado como uma manifestação de **Resistência**, através da **Arte**, com fundamental envolvimento e participação na esfera **Política**.

¹⁶ Dentre os diversos significados atribuídos a sigla R.A.P., trazemos aqui alguns citados por Souza (2009, p.123), tais como: **R**ap, **A**atitude e **P**rotesto, ou até mesmo **R**esgate das **A**lmas **P**erdidas numa referência aos grupos de rap gospel. O significado **R**evolução **A**través das **P**alavras também é muito usado pelos *rappers* brasileiros em suas composições.

2 – Das ruas para o mundo: ação e informação

2.1 O hip-hop como evento e difusor de informações

Desde Hagerstrand (1952) até Santos (2003b) a teoria da difusão vem sendo amplamente debatida na geografia, inclusive este último autor realiza uma avaliação crítica desta teoria, que, segundo ele, fora abordada de forma generalista na maioria das vezes. Assim, corroborando com as ideias de Santos (2003b) acreditamos que a difusão não se realiza homoganeamente por todo o território, sobretudo nos espaços periféricos. Nosso intuito aqui é mostrar como a difusão do hip-hop pelo mundo, especialmente em nossa pesquisa para o Brasil, pode ser interpretada a partir dessa teoria, segundo a qual os objetos e as informações se difundem a partir de um centro gerador, se espalhando pelo espaço de diversas maneiras (entretanto, em nosso caso de pesquisa, há de se levar em consideração as distintas realidades de cada país). Essas realidades distintas de cada território nacional foram tratadas por Santos (1977) quando o autor explicou o conceito de *formação socioespacial*¹⁷.

Segundo Eddington (1968, p.186), um evento é “um dado instante em um dado lugar”. Assim, para um melhor entendimento de como se deu a difusão do hip-hop, vamos analisá-lo como um evento cujo início tem data e localização precisa, ou seja, final da década de 1970, nos guetos da cidade de Nova Iorque, EUA. De acordo com Santos (2009, p.148), “os eventos também são ideias e não apenas fatos”. Dessa maneira, quando temos uma inovação, podemos ter um caso especial de evento. No caso do hip-hop temos um evento inovador, com novas ideias que atingem um pedaço do espaço em um tempo específico, renovando os modos de fazer, de organizar e entender aquela realidade.

Assim como M. Santos (2009), acreditamos que tanto o evento, como o

¹⁷ Santos (1977) considerava a inseparabilidade entre sociedade e espaço, sendo este último o local da concretização da formação econômica e social. Porém, esta concretização só se efetivaria a partir de uma adaptação às normas de um território nacional/Estado-nação. Assim, a *formação socioespacial* coloca em relevo a importância das singularidades de cada território e se configura como a escala do Estado-Nação.

momento para H. Lefebvre (1958), ou o instante para Bachelard (1932), têm significado semelhante e, ao surgirem, propõem uma nova história. Para H. Focilon (1981, p. 99), evento e momento se completam, sendo o momento denominado “fenômeno de ruptura” – no caso do hip-hop, não foi diferente.

O evento hip-hop se difundiu pelo mundo e, conseqüentemente, pelo Brasil, como uma manifestação típica de jovens, negros e pobres oriundos de regiões excluídas das grandes cidades, cidades estas denominadas por M. Santos (1993, p.9) como “pólo da pobreza”, (...) “teatro de numerosas atividades “marginais”, ou também (...) o lugar com mais força e capacidade de atrair e manter gente pobre, ainda que muitas vezes em condições sub-humanas”. Vale lembrar que este evento não está imune aos filtros da *formação socioespacial* em cada país que desembarcava.

(...) o evento também pode ser o vetor das possibilidades existentes numa formação social, isto é, num país, ou numa região, ou num lugar, considerados esse país, essa região, esse lugar como um conjunto circunscrito e mais limitado que o mundo. O lugar é o depositário final, obrigatório, do evento. (SANTOS, 2009, p.144).

Focilon (1988, p. 99) usa o termo “brutalidade eficaz” para se referir aos eventos e às grandes mudanças por eles promovidas. O caráter forte e contestador do hip-hop, bem como sua postura crítica e política capaz de arrebatrar multidões de jovens por todo o mundo, utiliza-se literalmente dessa “brutalidade”, rompendo com os padrões do que até então era considerado como arte, como música.

Os eventos dissolvem as coisas, dissolvem as identidades, propondo-nos outras, mostrando que não são fixas e por isso, segundo Deleuze (C. Boundas, 1993, p.41), submetendo-nos ao “teste do saber” (Santos, 2009, p.146).

A chegada deste evento ao Brasil data do início da década de 1980 e, semelhante ao ocorrido nos EUA, surge em um período de instabilidade política e

financeira. No caso brasileiro, o país entrava na chamada “década perdida”¹⁸ e o governo ainda dominado por uma ditadura militar inspirava na população o anseio por democracia após tantos anos de repressão.

Em 1980, aproximadamente 70% da população já era urbana, e durante os dez anos seguintes, de 1980 a 1990, esta população teve seu volume acrescido em mais de 40%. Intrínseco a esse processo de urbanização, cresce também a pobreza, cada vez mais visível na cidade, principalmente na grande cidade, onde acentua-se a crise urbana (SANTOS, 1993). Este mesmo autor (p.10) afirma que:

A cidade em si, como relação social e como materialidade, torna-se criadora de pobreza, tanto pelo modelo socioeconômico de que é o suporte como por sua estrutura física, que faz dos habitantes das periferias pessoas ainda mais pobres. A pobreza não é apenas o fato do modelo socioeconômico vigente, mas, também, do modelo espacial.

Ainda nesta obra (p.11), relata que “a cidade, onde tantas necessidades emergentes não podem ter resposta, está desse modo fadada a ser tanto o teatro de conflitos crescentes como o lugar geográfico e político da possibilidade de soluções”. Silveira (2011, p.49) enxerga na cidade “o reino da práxis compartilhada ou, em outras palavras, a manifestação mais visível do acontecer solidário; isto é, a realização compulsória de tarefas comuns, mesmo que o projeto não seja comum”. Harvey (2005, p.16) acredita na força dos movimentos populares para contrapor a apropriação da cidade “por uma elite financeira da classe capitalista em seu próprio interesse”. Para Ribeiro (2000, p.154) “a urbanização se constitui tanto em um vetor modernizante como em uma condição irrecusável da experiência social”. A autora ressalta ainda o caráter específico desse processo de urbanização pelo qual passou nosso país, bem como suas

¹⁸ Não é o intuito dessa dissertação tratar das oscilações econômicas ocorridas na década de 1980 (e que se estendeu até a implantação do Plano Real, em 1994). Todavia, a título de explicação sobre a chamada “década perdida” Leite (2005) explica que foi durante a década de 1980 que ocorreram grandes mudanças na estrutura econômica brasileira, sobretudo nas condições de financiamento dos estados e municípios: ao mesmo tempo em que o país passava pelo processo de redemocratização, caracterizado pelo processo de descentralização fiscal e pela elevação das demandas sociais, reduziram-se as receitas fiscais e os canais de financiamento internacional.

características peculiares, onde:

(...) convivem mazelas extraordinárias e experiências societárias também extraordinárias que significaram o confronto com a exclusão e a sobrevivência frente a processos de urbanização de velocidade radical realizados em momentos de fechamento da vida política. Existem, portanto, atos a serem reconhecidos e valorizados e, ainda, vozes a serem ouvidas e inscritas na formulação dos futuros possíveis (p.54).

Estes argumentos reforçam nossa proposta de discussão do hip-hop como um movimento tipicamente urbano, cuja gênese se dá exatamente “na cidade”, onde estão presentes tamanhas desigualdades socioespaciais (SANTOS, 1998), onde são complexizados os problemas, as carências, e expostas as fraturas, sobretudo quando a ausência do Estado abre lacuna para a presença de grandes empresas, deixando os cidadãos órfãos de seus direitos mais básicos - inclusive o de viver a cidade (LEFEVBRE, 1969).

Dentre as inúmeras bibliografias encontradas a respeito da chegada do evento hip-hop ao território brasileiro, destacamos algumas, tais como Andrade (1996), Yoshinaga (2001), Alves (2004), Raffa (2007), Pimentel (1997), Leal (2007) e Balbino (2010). Independente da forma como cada um desses autores abordou a questão, ora de maneira sucinta, ora de maneira minuciosa, e independente do local de partida da observação, visto que cada um deles acompanhou essa chegada em um estado diferente do país, (São Paulo, Distrito Federal, Rio de Janeiro e Minas Gerais, respectivamente), existe certo consenso entre as partes. Embora atualmente o rap, por meio do DJ e do MC, seja o segmento de maior visibilidade dentro do hip-hop, não foi por meio dele que este evento chegou ao Brasil. Os autores supracitados afirmam com unanimidade que o break (dança) e o grafite (pintura) foram os primeiros elementos do hip-hop a chegar ao Brasil no início da década de 1980, e que a televisão e o cinema foram os grandes veículos responsáveis por essa difusão, dada através de videocliques e filmes como *Wild Style*, *Style Wars*, *Beat Street* (Na onda do *break*) e *Breakin*

(*Break Dance*).

É evidente que nem todos os adeptos do hip-hop tinham acesso a esses meios. O conhecimento era adquirido através de algumas pessoas que tinham acesso e repassavam para os outros, utilizando uma das práticas mais comuns no hip-hop até hoje: a solidariedade e o “tráfico de informação”¹⁹, sem contar naqueles que haviam tido a oportunidade de viajar para o exterior e trazer outras culturas, seja por meio de uma revista ou, simplesmente, um novo passo de dança. Sobre este fato o dançarino Nelson Triunfo²⁰ revela, em entrevista concedida para Rocha (2001, p.46), que “foi muito estranho o que aconteceu com o break no Brasil, os ricos eram as únicas pessoas que conseguiam viajar para os Estados Unidos e lá descobriram essa nova dança”. Na falta dos escassos vídeos de break, uma das maneiras de aprender as novidades era frequentando as danceterias da época, onde quem havia viajado para o exterior e aprendido, demonstrava os novos passos da dança. Segundo Nelson, a discoteca *Fantasy* no bairro de Moema (São Paulo) foi o primeiro lugar do país a promover encontros de break.

A respeito dessa característica, trazemos à tona alguns fatos importantes, como o caso citado por Alves (2004), em que este autor relata que, após assistir a uma exibição do filme *Beat Street*, em São Paulo, os dançarinos permaneciam na sala do cinema para assistir à próxima sessão e tentar fixar os novos passos vistos no filme. Em alguns episódios as disputas entre os dançarinos, chamadas de “Batalhas de Break”, chegavam a acontecer ali mesmo, dentro do cinema²¹.

¹⁹ Esta expressão é muito utilizada dentro do universo hip-hop. Existem livros e discos com este título, como os CDs *Tráfico de Idéias* do grupo Consciência X Atual (1994) e *Traficando informação* de MV Bill (2004), bem como o livro *Traficando Conhecimento* de Jéssica Balbino (2010).

²⁰ Fundador do grupo Funk & Cia, foi um dos pioneiros na divulgação desta dança. É considerado por muitos dos membros do hip-hop como o “pai” desta cultura no Brasil. O jornalista Gilberto Yoshinaga está escrevendo sua biografia, intitulada *Nelson Triunfo: Do Sertão ao Hip-Hop* e também no ano de 2012 está sendo rodado um filme sobre sua vida, cujo título é *Triunfo*.

²¹ Silva (1993, p.216) lembra que somente com o advento do videocassete “a produção e a exibição de filmes deixam de ser privilégio do cinema”, e que (...) “a produção do aparelho no território brasileiro iniciou-se somente em 1982”, (...) “sua aprovação foi demorada em decorrência de um certo receio dos governos militares em regulamentar um ramo da indústria cultural, no qual o consumo e a produção da obra filmada dificilmente podem ser controlados”.

O fragmento de texto abaixo foi extraído de um capítulo de sua obra dedicado exclusivamente ao filme, tamanha sua importância para este autor:

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. Hoje se fala em cultura hip-hop, mas naquela época era um movimento, porque ainda eram poucas as pessoas envolvidas. Mas para a grande maioria das pessoas, o break era apenas a grande moda do ano (ALVES, 2004, p.30).

Depois disso alguns programas de televisão passam a abrir espaço para os concursos de *break*. O programa de auditório de Sílvio Santos na antiga TVS (atual SBT) era um deles, e a dança passa a se popularizar, sendo usada inclusive na abertura da novela *Partido Alto*, da Rede Globo, no ano de 1984, bem como em comerciais da época. Em referência a este fato, Raffa (2007) relata que, em sua época, ele era o único da turma de amigos em Brasília-DF que possuía um videocassete. Portanto, foi incumbido de ficar o dia todo em frente ao aparelho de televisão esperando um desses comerciais passar. Quando a propaganda passava era gravada em uma fita VHS. Assim, todos poderiam ver com calma por várias vezes, até aprenderem os novos passos feitos no vídeo pelos dançarinos. O simples fato de ter acesso ou não à tal inovação, ou seja, um aparelho de videocassete, que era pouco acessível para a maioria da população naquele período, contribuía para a inserção ou exclusão dos praticantes do hip-hop no mundo das informações que eles buscavam.

(...) os processos de difusão, especialmente os baseados na expansão das inovações, não aparecem imediatamente sobre toda a superfície terrestre. Algumas pessoas e alguns lugares terão acesso imediato às inovações. Alguns ganham acesso mais tarde e outros nunca terão acesso a elas. São, portanto, essas características relacionadas à distribuição das inovações e a sua mudança no tempo e no espaço, isto é, sua dispersão de um local para outro, que representam fenômenos de difusão espacial. (SILVA, 1995, p.25).

A música, o estilo de roupa e a dança já eram visualizados pela televisão em programas, filmes e propagandas, mas os discos de rap eram ainda pouco

difundidos e de difícil acesso no Brasil, por serem importados e extremamente caros. Por isso, a única maneira de ouvir o rap, no caso norte-americano, era frequentando as discotecas onde os DJs traziam as músicas que tocavam no exterior, ou gravando em fitas cassete as músicas que tocavam nos programas de rádio da época. Leal (2007) pontua que a rádio Bandeirantes FM de São Paulo foi a responsável pelo primeiro programa de rap do Brasil, mas que, antes disso, desde o ano de 1982 já oferecia a seus ouvintes um extenso repertório da chamada *black music*, tocando músicas que serviam de base para os adeptos do break dançarem. A partir deste momento, a música rap começa a se popularizar no Brasil.

Foi em busca de um local para dançar fora das grandes discotecas, com o objetivo de popularizar a prática livre da dança que o break foi para as ruas, e após vagar por alguns lugares sem sucesso, os dançarinos conseguem, enfim, um espaço. Trata-se da estação São Bento do metrô, em São Paulo. O local já era ponto de encontro de *punks* e *skatistas*, e o chão com piso liso foi fundamental para a sua escolha²²(C, 2012). Assim, a São Bento logo virou o ponto de encontro dos adeptos do hip-hop, surgem os primeiros MCs brasileiros, vindos de diferentes partes da cidade e trazendo reflexões sobre a realidade presenciada em seus respectivos bairros. Esses encontros propiciaram a formação de grupos de rap com grande expressão nacional, dentre eles “Thaíde e DJ Hum” e “Racionais MCs”, conhecidos pelo alto teor de protesto em suas composições, com letras que denunciavam a pobreza, a falta de infra-estrutura, a violência policial e o racismo presentes na periferia de São Paulo.

Nesse mesmo contexto, também se formaram os primeiros grupos de dança (*crews*), no que seriam os primórdios de um hip-hop com “a cara” do nosso país, com a mediação da cultura brasileira. Nelson Triunfo, um dos pioneiros da dança brasileira, que começou nas rodas de *soul* dos “*bailes blacks*” de periferia e

²² Por possuir muitos movimentos feitos no chão, é essencial para a prática do break que o local da dança possua um piso liso, escorregadio, diminuindo o atrito do dançarino com o solo e facilitando os movimentos.

depois passou para o break, defende que no Brasil o break tem muitos movimentos extraídos da capoeira e das danças afro-brasileiras.

O hip-hop se difundia pelo território brasileiro consoante às densidades técnicas e informacionais dos lugares de abrigo, por meio de poucas pessoas munidas de informações sobre essa nova cultura, gente que trazia experiências e materiais coletados nos Estados Unidos, ou os recebia através de amigos que viviam no exterior. De acordo com Silva (1995)

(...) apesar de todo o processo de globalização da economia capitalista e de compressão do espaço pelo tempo, as ondas de inovações tendem a se concentrar em determinados lugares dotados de localização privilegiada. A instantaneidade da propagação de certas modernizações ainda é uma veleidade. Na verdade, a organização do espaço é constantemente impactada pelo equilíbrio instável entre processos de concentração e difusão num dado contexto histórico. Daí a razão do desenvolvimento desigual e combinado da totalidade socioespacial. (SILVA, 1995, p.46).

Assim, a difusão do hip-hop foi condicionada pela presença maior ou menor de rádios, cinemas, discotecas, acesso a aparelhos eletrônicos como toca-discos e videocassetes, além de roupas e discos importados, que eram pouco comercializados em âmbito nacional. Essa difusão atingiu primeiro a cidade de São Paulo, logo depois o Rio de Janeiro e o Distrito Federal, para só depois chegar às capitais dos outros estados brasileiros, dada a capacidade de inserção global que as grandes cidades, as metrópoles possuem. Conforme Santos (1993).

(...) Se muitas variáveis modernas se difundem amplamente sobre o território, parte considerável de sua operação depende de outras variáveis geograficamente concentradas. Dispersão e concentração dão-se, uma vez mais, de modo dialético, de modo complementar e contraditório. É desse modo que São Paulo se impõe como metrópole onipresente (p.90).

Vale ressaltar a imensa capacidade dos membros do hip-hop de conseguir descobrir informações e aprender o novo. Mesmo com poucos recursos e marginalizados, usavam e usam sua grande capacidade de trocar saberes e se relacionar. É a força dos “homens lentos” (SANTOS, 2000), o poder do cara a cara, as relações comunicacionais, que, como destacou M. Santos (2009, p. 258), “apontam para o reino da liberdade”. “Assim aqueles lugares onde a riqueza comunicacional é maior, a resistência a uma globalização perversa é, também, maior” (Santos, 1994, p.9). Do mesmo modo que as grandes cidades interagem com o mundo da globalização hegemônica de maneira mais eficaz, elas também, num movimento dialético, são o lugar de moradia, especialmente nas periferias, de vastas populações pobres e empobrecidas.

É no contato pessoal e na dinâmica da própria periferia que as distorções causadas pela tentativa de cooptação se esvaecem. Os hip-hoppers afirmam a importância da proximidade, do contato na rua, no bar, na escola, na praça para se difundir os valores da cultura hip-hop, num processo pautado na própria trajetória do indivíduo durante o seu dia e sob o discurso do hip-hop, que se mostra em consonância com a dinâmica do entorno, dizendo respeito à vida do indivíduo da periferia. (NUNES, 2005, p. 102).

Por meio das ações do hip-hop, bem como pelo conteúdo das letras de rap, podemos enxergar explicitamente a necessidade e a vontade de romper com o monopólio da informação descendente, criando à sua maneira canais alternativos para difundir ideias próprias que não condizem com as ideologias dominantes. Podemos dizer ainda que o hip-hop faz com que uma parcela da população, que se configurava apenas como receptora de informações musicais, transforme-se em produtora dessa informação, quebrando o ciclo excludente que predominava. Santos (1998, p.127) escreveu que “a informação é privilégio do aparelho do Estado e dos grupos econômicos hegemônicos”(…), além de atentar para o fato de que “o homem moderno vive em uma sociedade informacional, que, entretanto, lhe recusa o direito a se informar” e que (...) “viver na ignorância do que se passa

em torno, quando uma boa parte das decisões que nos concernem é tomada em função dessas informações que nos faltam, não contribui para a formação de uma cidadania integral“.

Essas afirmações tornam ainda mais relevante o papel do hip-hop na socialização da informação, mesmo porque este movimento, ao longo de sua história, munuiu-se de redes de comunicação próprias, em meios que vão do popular boca-a-boca e da elaboração de fanzines e jornais artesanais, até a confecção de revistas, livros, discos, filmes, e sites, bem como a organização de eventos²³. Em resposta à rigidez organizacional, fez-se valer da *flexibilidade tropical*, e redes horizontais de comunicação foram criadas (Santos, 2000). O hip-hop não socializa exclusivamente a informação, mas também técnicas para produção dessa informação, construindo e partilhando cidadania com os seus praticantes, diferente dos usos que a modernização e suas ferramentas têm feito ao longo da história para impor pensamentos dominantes, ou como faz hoje a televisão e os outros meios de comunicação hegemônicos que simplesmente ignoram ou omitem manifestações vindas “de baixo“.

No texto *A revolução das esperanças crescentes* (1994, p.174), A. Mattelart já relatava como a teoria da modernização, ainda na década de 1960, “não consegue ver nas culturas tradicionais, consideradas afetivas e irracionais, senão obstáculos ao desenvolvimento“. Este uso subversivo das técnicas que faz o hip-hop também já foi observado por Rose (1997, p.203), em seu estudo sobre o início do movimento nos EUA, quando afirmara que:

Os artistas mais jovens do hip-hop, sejam eles porto-riquenhos, afro-caribenhos ou afro-americanos, transformaram obsoletas habilidades vocacionais por meio da utilização “marginal“ da matéria-prima, em um exercício de criatividade e resistência.

²³ Para ver mais a respeito das redes de comunicação do hip-hop consultar Alves (2005), Rocha (2001), LEAL (2007), também falaremos acerca deste assunto nos capítulos 4 e 5 deste trabalho.

Martín-Barbero (2006) e Gaudin (1978) (apud SILVEIRA, 2011, p.49) também trazem à tona fatos semelhantes, quando falam das formas cotidianas de utilização da técnica. Para tanto, cunham os termos “usos populares da técnica” e “técnicas populares”, respectivamente. Santos (2010, p.163, 164) chamou atenção aos “outros usos possíveis para as técnicas atuais”, a partir de uma utilização que se pautasse na criatividade humana, e que este fenômeno já vem se dando, “sobretudo em áreas da sociedade em que a divisão social do trabalho vem se dando de baixo pra cima”.

2.2 Hip-hop brasileiro: a revanche do território

Se a difusão do evento hip-hop no Brasil se dá de forma pontual e diferenciada pelo território, como vimos anteriormente, também diferenciada é a forma com que o hip-hop se manifesta ao atingir as parcelas opacas deste mesmo território, especialmente as periferias das grandes cidades. É sugestivo pensar então na possibilidade de fazer a leitura das diferenças regionais do Brasil a partir do hip-hop, ou mesmo de um dos seus elementos – no caso, o rap.

Santos (2002, p. 113) já havia sugerido que o rap criado nos EUA como forma de expressão da juventude, “se propaga no mundo inteiro e assume localmente uma fisionomia própria, sem perder o seu conteúdo universal. O rap brasileiro é diferente do rap americano, como o é também do rap francês”.

Segundo Correa (1997, p. 183) a região “(...) é um conceito-chave para os geógrafos e tem sido empregado também por todos os cientistas sociais quando incorporam em suas pesquisas a dimensão espacial”. Ainda segundo este autor, a região é uma mediação entre o universal (caracterizado por processos gerais advindos da globalização) e o singular (caracterizado pela especificação máxima do universal).

A necessária operacionalização do conceito nos leva a entender a região como um subespaço onde se concretizam os nexos entre horizontalidades e verticalidades (SANTOS, 2009). Para Santos (2003, p.62), a horizontalidade é “(...)

o produto da presença ativa dos homens juntos que são sempre condutores de emoção. E a emoção é a força da desobediência às ordens pragmáticas e, por conseguinte, a única forma de casarmos com o futuro”. Por sua vez, as verticalidades são definidas como a união entre pontos não contíguos no território, vetores externos, a serviço do mercado, que trazem desordem a região, porém sua eficácia está sempre sendo posta em cheque. Com esse aparato teórico, Milton Santos (2009) chega a propor que região e lugar podem do ponto de vista teórico, ser tratados como sinônimos.

A distinção entre lugar e região passa a ser menos relevante do que antes, quando se trabalhava com uma concepção hierárquica e geométrica onde o lugar devia ocupar uma extensão do espaço geográfico menor que a região. Na realidade, a região pode ser considerada como um lugar, desde que a regra da unidade, e da continuidade do acontecer histórico se verifique. E os lugares também podem ser regiões (SANTOS 2009, p.166).

Assim, as horizontalidades vão reconstruir as identidades dos lugares, encontrar caminhos que se oponham à perversidade da globalização, possibilitando construir uma “outra globalização” (SANTOS, 2000).

Segundo Ribeiro (2003, p.18) “é nos lugares, cujos limites desobedecem à escala da ação do Estado ou das firmas, que a horizontalidade costurada por práticas de cooperação anula, ou refrata, vetores da verticalidade dominante”.

Poder-se-ia conjecturar que, no mundo da velocidade, no mundo onde a solidariedade regional deixa de ser apenas orgânica e passa a ser também organizacional²⁴, a identidade regional estaria com seus dias contados. No entanto, persiste a existência da horizontalidade, que é a solidariedade compulsória do trabalho e do capital, mas também é uma solidariedade desejada, pois existe entre os mais pobres que fazem uso do hip-hop. Esta solidariedade

²⁴ A solidariedade orgânica está relacionada às horizontalidades, agregando pontos sem descontinuidade, enquanto a solidariedade organizacional é criada a partir de arranjos organizacionais que são impostos sobre a região, submetendo-a à racionalidades de origens distantes (Santos, 2009).

doméstica é construída lentamente e, por isso, atribui novos valores e papéis aos lugares e regiões, sendo o lugar espontaneamente sede da resistência (SANTOS, 2003).

São esses “novos bárbaros”, como diria Nietzsche, - zapatistas, seringueiros, indígenas, descapacitados, mulheres, ecologistas, migrantes, sem-documentos, homossexuais, camponeses, negros, **hip hoppers**, operários e jovens que voltam à cena política, que recolocam a *ágora*, isto é, o lugar da política novamente em debate. Mas para que isso se dê, é claro, pressupõe-se que os interlocutores sejam *a priori* considerados qualificados para o debate, que tenham o direito à fala, à *Ágora* e, para isso, é preciso admitir-se que os outros podem ter razão, mesmo sendo outros, e que a razão habita esse mundo, que ela não vem de fora, mas, ao contrário, que ela se instaura entre os seres mortais que povoam a *physis*. (PORTO GONÇALVES, 2002, p.223, grifo nosso).

As mazelas sociais que servem de matéria-prima para a elaboração das letras do rap estão presentes em todo o território nacional e cada região tem suas particularidades, tanto em relação às reclamações quanto às variações linguísticas e rítmicas, muito embora este segmento seja, em grande parte ainda hoje, influenciado pelo rap norte-americano. Porém, como veremos no próximo capítulo, existem grupos dentro do hip-hop brasileiro que apontam caminhos para uma “não americanização” deste segmento. Seja lutando contra a cultura de massas de uma forma geral, ou contra a massificação de seu próprio segmento via influência estadunidense, atualmente esses grupos resistem, ressaltando a força da cultura²⁵ preexistente. Neste caso, se faz pertinente a pergunta feita por Santos (1998, p.64): “De que cultura estamos falando? Sobre a cultura de massas, que se alimenta das coisas, ou da cultura profunda, cultura popular, que se nutre dos

²⁵ A ideia de cultura que buscamos inserir o hip-hop neste caso é a mesma verificada em Santos (2002, pg.65) que diz: “O conceito de cultura está intimamente ligado às expressões da autenticidade, da integridade e da liberdade. Ela é uma manifestação coletiva que reúne heranças do passado, modos de ser do presente e aspirações, isto é, o delineamento do futuro desejado. Por isso mesmo, tem de ser genuína, isto é, resultar das relações profundas dos homens com o seu meio, sendo por isso o grande cimento que defende as sociedades locais, regionais e nacionais contra as ameaças de deformação ou dissolução de que podem ser vítimas.”

homens? (Santos, 1998, p.64).

Para Marilena Chauí, em seu livro *Conformismo e resistência* (1993), a cultura de massas é uma cultura artificial e homogeneizante, que tende a substituir sujeitos sociais por objetos sócio-econômicos, ao passo que a cultura popular seria toda manifestação autêntica feita pelas camadas populares, cultura esta que a ideologia dominante tenta esconder, assim como a própria desigualdade e as contradições entre as classes sociais.

Uma das maneiras de ação da cultura popular é manifestar-se como sinônimo de resistência e nem sempre tratar-se-á de uma resistência deliberada, podendo ser observada inclusive “(...) na irreverência do humor anônimo que percorre as ruas, nos ditos populares, nos grafites espalhados pelos muros das cidades” (CHAUÍ, 2006, p. 63), ou até mesmo em ações coletivas sem enfrentamento direto²⁶. Ao nos debruçarmos ainda mais sobre o tema, verificamos em outra obra desta autora (CHAUÍ, 2006, p.50) mais um possível desdobramento. Se pensarmos em “cultura do povo” como oposto de “cultura das elites”, afirmaríamos serem estas duas culturas realmente diferentes, exprimindo claramente a existência de diferenças sociais, admitindo que a sociedade não é um todo unitário, mas que se encontra dividida internamente.

Neste caso, o autoritarismo das elites se manifestaria na necessidade de dissimular a divisão, vindo abater-se contra a cultura do povo para anulá-la, absorvendo-a numa universalidade abstrata, sempre necessária à dominação em uma sociedade fundada na luta de classes (CHAUÍ, 2006, p.50).

Portanto, vamos nos aproximar da teoria proposta por Santos (2010), que atenta para a ação homogeneizadora da cultura de massas, tentando impor-se sobre a cultura popular, ao passo que esta segunda reage, não se deixando domesticar. Pelo contrário, além de reagir, se difunde utilizando instrumentos da

²⁶ A autora cita exemplos como o *Dia da Amnésia* praticado por trabalhadores descontes da COSIPA; o caso do fracasso do *Projeto SACI* (Satélite Avançado de Comunicações Interdisciplinares), uma tentativa do governo de impor um método de educação que a população não concordou; e também o caso de moradores de conjuntos habitacionais que se uniram para modificar totalmente suas casas a fim de readequar o espaço de acordo com suas reais necessidades, que em nada pareciam com o projeto arquitetônico original entregue pela construtora responsável pela obra.

própria cultura dominante, criando uma espécie de “revanche”. O hip-hop, neste caso, utiliza os instrumentos materiais da cultura de massa, mas não o seu conteúdo. A este respeito, o autor afirma ainda que:

Os “de baixo” não dispõem de meios (materiais e outros) para participar plenamente da cultura moderna de massas. Mas sua cultura, por ser baseada no território, no trabalho e no cotidiano, ganha a força necessária para deformar, ali mesmo, o impacto da cultura de massas (Santos, 2000, p. 144).

Para Xavier (2005, p.336) “no confronto entre a cultura de massas e a cultura popular há uma renovação das criações culturais concebidas no lugar”. Podemos dizer que a cultura popular desforra a cultura de massas, fazendo uso de seus sistemas técnicos e instrumentos, atribuindo-lhes novos significados, de acordo com o território e a cultura local.

É o que verifica-se em algumas expressões do hip-hop brasileiro, que atualmente estabelece um diálogo muito forte com a cultura popular de cada região, fazendo uso dos objetos técnicos do período atual e, ao mesmo tempo, incorporando traços regionais característicos do Brasil em suas manifestações, tornando-se um híbrido, algo mundial que se lugariza, confirmando uma grande característica dos eventos: mudar as coisas e ressignificar os objetos, atribuindo-lhes novas características.

3 – Rap e distintas situações geográficas no território brasileiro.

No intuito de identificar, descrever, e interpretar a geografização do hip-hop no Brasil, mais especificamente o rap, esta parte da pesquisa é fundamentada no conceito de situações geográficas, que ao reafirmar a singularidade do lugar pode nos ajudar, como propôs Silveira (1999, p.27), a “encontrar as mediações entre o mundo, seus eventos e a vida nos lugares”.

Nesse caso, a ideia de situação geográfica proposta por Silveira (1999), associada à noção de evento proposta por Santos (2009), parece apropriada e pode contribuir como proposta de método para esta discussão. Não se trata daquela situação geográfica herdada da geografia clássica, de conotação naturalista, apoiada essencialmente na influência de fatores naturais sob uma determinada região (clima, altitude), ou simplesmente no resultado das características geográficas de um lugar em relação a outro.

Assim como Paul Claval (2011, p.145) escreveu em seu livro *Epistemologia da Geografia*, “não queremos aqui falar de situação como se falava no século XIX, quando autores como Ritter e Vidal de La Blache usavam o termo situação meramente para mostrar a distância de uma região em relação ao equador”²⁷.

Segundo Silveira (1999, p.22):

A situação [geográfica] decorreria de um conjunto de forças, isto é, de um conjunto de eventos geografizados, porque tornados materialidade e norma. Muda, paralelamente, o valor dos lugares porque muda a situação, criando uma nova geografia. Assim, ao longo do tempo, os eventos constroem situações geográficas que podem ser demarcadas em períodos e analisadas na sua coerência.

²⁷ Para ver mais a respeito da evolução do conceito de situação geográfica ao longo da história da geografia ver Claval (2011), quando este autor resgata as utilizações deste conceito, passando por autores como Humboldt, Vidal de La Blache, Ritter e Ratzel.

Uma situação é uma “configuração única, formada no processo de interação entre certas pessoas” de que falava K. Mannheim (1935, 1940, p. 299). O cruzamento de verticalidades e horizontalidades não se restringe apenas a um pedaço do território, mas também a um conjunto de relações nele existentes. Envolve elementos vizinhos e longínquos, ora pertencentes, ora alheios àquele lugar.

Tendo outra perspectiva, a partir da economia, mas que em nossa forma de entender converge com a ideia de situação geográfica, vale aqui mencionar a proposição de Hassan Zaoual (2006) quanto à existência de um *homo situs* (homem da situação). O autor mobiliza a interdisciplinaridade e constrói um conceito alternativo àquele de *homo oeconomicus*. A teoria do *homo situs*, é construída com base num novo horizonte econômico no qual tem lugar a definição que o autor dá ao *homem vivo concreto*. Para o autor, o economicismo pragmático tem uma concepção utilitária do homem, o considerando como um simples “buquê de necessidades”. Contudo, dentro do próprio conhecimento econômico, levantam-se vozes para demonstrar que conceitos como o utilitarismo, a utilidade, a satisfação, a auto-regulação do mercado, a racionalidade, o crescimento, etc., precisam ser reconsiderados, exatamente porque o sistema que articula se contradiz. De acordo com Zaoual (2010, p. 16)

A pluralidade é, de fato, muito mais ampla do que os pressupostos do modelo utilitarista. Contrariamente ao modelo do *homo oeconomicus*, as realizações das pessoas apresentam uma variedade quase infinita. Esta pluralidade questiona, portanto, a unidade da avaliação ‘racional’ construída sobre a utilidade e sua maximização.

O *homo situs* existe em consonância com os sítios. Em decorrência de sua teoria dos *sítios*, sendo o sítio justamente o espaço vivido pelo homem, este autor assevera que “o *sítio* filtra o que vem de fora e infiltra seus membros. Por isso, ele é um indutor cultural, um lugar coletivo para uma socialização singular”. “(...) os *sítios* não são espaços geométricos euclidianos e vazios de sentido”, são ainda “(...) ponto de enraizamento dos indivíduos” (p.35). A respeito da importância das

singularidades, Zaoual (2006, p.134) afirma que:

Se a globalização é percebida como extensão planetária de um modelo único, que, evidentemente, não produz efeitos idênticos em todo lugar e todo tempo, as práticas locais e as reflexões que lhes dizem respeito são reveladoras de uma grande diversidade, tanto do ponto de vista empírico, como do ponto de vista conceitual.

Contrário ao desrespeito do mercado frente ao pluralismo dos indivíduos e do espaço, e também contra uma visão de mundo decretado de cima para baixo, acreditamos, assim como Santos (2002, p. 114) que “o saber local, horizontalizado, pode ser mais universal que esse saber pretensamente mundial destinado a criar um mundo uniforme e sem objetivo”. Ainda a respeito das singularidades locais, e sobretudo à cerca do movimento dialético e simultâneo constituído pelos processos atuais de globalização e de localização, chama-nos atenção o surgimento de novas identidades regionais, nacionais e locais, caracterizadas por Sousa Santos (2005 p.54) como “*direitos às raízes*”. Segundo este autor “tais localismos, tanto se referem a territórios reais ou imaginados, como a formas de vida e de sociabilidade assentes nas relações face-a-face, na proximidade e na interatividade”.

Incorporando esses princípios de método e diante do desafio de uma leitura capaz de abarcar a diversidade do território brasileiro, operacionalizamos esta etapa da pesquisa com cinco situações geográficas distintas, que serão aqui representadas por meio das ações de artistas do hip-hop de determinados “sítios”, são eles: *Comunidade Manoa* de Porto Velho (RO), *Rapadura* de Fortaleza (CE), *Zé Brown* de Recife (PE), *Brô MCs* de Dourados (MS) e *Nitro Di* de Porto Alegre (RS)²⁸. Embora cada um deles tenha suas individualidades e expressem as situações geográficas de seus respectivos lugares (os *sítios* de Hassan Zaoual), esses grupos/músicos compartilham dos fundamentos que caracterizam o hip-hop,

²⁸ Em anexo CD coletânea contendo rap's regionais dos referidos artistas.

pois independente da localidade brasileira em que vivem, são moradores de periferias com baixas condições socioeconômicas, vítimas de um processo de urbanização que segrega e exclui, negando o direito a cidadania.

Ou seja, compartilham das mazelas do período, portanto, promovidas não só no Brasil, ao mesmo tempo esposam a formação socioespacial que é a mediação entre o mundo e o lugar, entre o mundo e a região, esta sim expressão da diversidade, que pode ser interpretada a partir do rap.

3.1 – Comunidade Manoa (Porto Velho-RO)

Santos (2003, p.58) lembra que “a ação dos homens está sempre ditada pelas características dos lugares, pelas formas que os lugares têm”. De fato, o rap presente na região Norte, produzido principalmente nas grandes capitais, como Belém, Porto Velho e Manaus, faz referência a uma realidade imensamente marcada pela Floresta Amazônica, traz elementos do folclore local e reclama problemas típicos da região, sobretudo aqueles ligados à destruição da floresta pela exploração econômica e a dificuldade de sobrevivência dos povos ribeirinhos.

(...) Diante do esforço de analisar uma região, não seríamos convocados a estudar todos seus elementos conhecidos num inventário sem hierarquias, mas a compreendê-la como uma ou mais situações significativas, decorrentes da geografização dos eventos, detectando certos problemas-chave que obrigam, com mais evidência, a uma permanente referência ao país, ao mundo e a uma indagação sobre seus dinamismos. (SILVEIRA, 1999, p.24)

O *Movimento hip-hop da Floresta-MHF*, coletivo formado por membros do hip-hop ligados a militância política, à militância em Organizações Não Governamentais (ONGs), e causas indígenas e ambientais, representa uma peculiaridade da situação geográfica dessa região, suas ações podem ser facilmente visualizadas nas músicas do grupo de rap Comunidade Manoa, de Porto Velho-RO, cujo disco se intitula “*Ribeiriferia*”, numa alusão as comunidades

ribeirinhas como sendo a periferia marginalizada da Amazônia. Um dos integrantes do grupo é descendente indígena (da tribo dos *Muras*) e traz em seu nome o orgulho dos antepassados. Os membros do Manoa atuam no MHF e também junto à ONG Canindé, realizando trabalhos com comunidades indígenas que vivem isoladas na floresta.

Em suas canções não é difícil notar os traços específicos daquela região, elementos como o canto dos pássaros, o barulho das águas e da mata, e até mesmo cantos indígenas estão presentes no disco deste grupo, cuja abertura traz um cacique declamando seu canto de guerra sob uma base rap acompanhada de instrumentos indígenas.

Trata-se de uma situação única, pois o rap feito pelo Manoa traz todos os elementos já usuais do rap contemporâneo: batidas eletrônicas, pesadas, feitas em um estúdio a partir de sons manipulados em computador utilizando-se de softwares de edições musicais muitas vezes copiados de forma “ilegal”, comprados em camelôs ou baixados na internet. Porém, além de todos esses elementos atuais, estão presentes também instrumentos tradicionais que são únicos e dificilmente seriam encontrados, ou utilizados fora dessa região. No processo de produção e gravação de seu disco, o grupo contou com a participação de músicos locais que utilizam instrumentos de percussão criados por eles mesmos. A figura 1 a seguir mostra a gravação de um instrumento inusitado, uma bacia de alumínio cheia de água que quando agitada com a mão produz sonoridade semelhante ao balanço das águas do rio, no caso o rio Madeira, tão presente no cotidiano dos habitantes daquele município.

Figura 1. Gravação do grupo Manoa em Porto Velho-RO



Fonte: www.djraffasantoro.blogspot.com.br acessado em 11/06/2011.

Na próxima foto (figura 2) podemos observar estes instrumentos regionais reunidos, dentre eles um pedaço de tronco de árvore oco, de uma espécie típica, com um dos lados tampado por um pedaço de pele animal, que transforma-se em um atabaque com sonoridade única. Todos os sons produzidos por esses instrumentos são captados por um microfone e descarregados no computador para serem manipulados junto aos elementos eletrônicos do rap.

Figura 2. Instrumentos regionais em Porto Velho-RO



Fonte: www.djraffasantoro.blogspot.com.br acessado em 11/06/2011.

Além de sonoridade única, as músicas do grupo Manoa trazem também grande presença regional nas letras e formas de cantar que por vezes lembram os cânticos indígenas, sobretudo nos refrões, fortes e marcantes. Dentre as mais de dez músicas que compõem o disco *Ribeiriféria* trazemos aqui trechos de letras e expressões por eles utilizadas que reforçam nossos argumentos sobre essa situação geográfica. A seguir foto de *Nei Mura* integrante do grupo, às margens do rio Madeira, quando nos concedeu entrevista para esta pesquisa, e na seqüência um trecho da letra do rap “O que beira”.

Figura 3. Nei Mura – Comunidade Manoa, Porto Velho-RO.



Fonte: Fotografia tirada pelo autor (trabalho de campo realizado em 04/08/2011).

Aqui não tem Ceasa é feira Cai n'água

Tem farinha seca, tem farinha básica
Jatuarana assada na folha da bananeira
Churrasco oficial do povo aqui da beira

Tem moça bonita encantada pelo boto
Lá pra aquelas bandas da praia do arroto
Tem barragem matando a piracema
Hidrelétricas, PAC, traz problemas

É garimpeiro na fissura da pedra que brilha
Onde muitos já morreram tombaram na trilha
A peãozada embriagada na onda do bandurrá
Cairam de cabeça pra nunca mais voltar
Porto Velho é assim (...)

(Manoa. O que beira. Ribeiriféria, 2010).

Nesta letra é feita menção a lugares importantes da cidade de Porto Velho-RO, como o *Cai N'Água*, ponto bastante frequentado pela população local, onde os barcos atracam para o embarque de pessoas e mercadorias que seguem com destino a Manaus-AM e outros municípios da Amazônia. A culinária local também é lembrada com a *Jatuarana*, espécie de peixe que é assado na folha da bananeira, no que seria o churrasco dos ribeirinhos. O folclore por sua vez é lembrado na figura do boto, peça principal de uma lenda muito contada na região. Não ficam de fora críticas aos problemas atuais como as obras do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) do governo federal, a construção de hidrelétricas e a violência atrelada ao garimpo, que também destrói e contamina solos e rios. Assim, em todas as letras do disco verificamos palavras típicas daquela região: *caboclo*, *mocambo*, *beiradeiro* (ribeirinho) e *tacacá*, são apenas algumas das mencionadas, sem contar nas expressões criadas por eles mesmos na intenção de traduzir a autenticidade de sua obra, como os termos *hip-hopzônia*, *amazonizar* e *revolução beiradeira*.

3.2 Rapadura (Fortaleza-CE) e Zé Brown (Recife-PE)

Do Estado de Pernambuco, da capital Recife surge o repentista Zé Brown, pioneiro na mistura de embolada, coco, rap e repente. Ao longo de quase duas décadas de atuação o artista realizou diversos trabalhos junto aos principais repentistas e emboladores do estado, sempre inserindo o elemento rap aos ritmos tradicionais, dentre os trabalhos podemos citar o espetáculo "*Orquestra de Repente*" realizado em parceria com o forrozeiro Josildo Sá. Em alguns de seus shows, Zé Brown é acompanhado por um DJ e um trio de forró, zabumba, sanfona e triângulo misturados as batidas fortes do rap numa mescla de regional e contemporâneo.

Na foto abaixo (Figura 4) pode-se observá-lo durante um evento de hip-hop cantando rap acompanhado da batida da embolada, feita em seu próprio pandeiro.

Figura 4. Zé Brown durante show



Fonte: Fotografia tirada pelo autor durante a apresentação do artista no 7º *Vem Comigo Hip-Hop Arte*, em Barueri-SP (trabalho de campo realizado em 28/05/2011).

A seguir, um fragmento da entrevista realizada para esta pesquisa onde Zé Brown conta como surgiu sua mistura de rap e embolada. Consta também a capa de seu CD *Repente Rap Repente* (figura 5), lançado em 2010 acompanhado de trecho da letra *Eu Valorizo*, faixa 13 desse CD.

Figura 5. CD *Repente Rap Repente* – Zé Brown (2010)



Fonte: www.vilamundo.org.br (acessado em 02/06/2011).



No final da década de 1980, começo da década de 1990 eu

comecei a me interessar pelo canto falado, mas primeiro me interessei pela rima, porque os emboladores, mestres de coco, repentistas, e forrozeiros, assim como o rap, utilizam muito a rima. Aí eu fiz um pandeiro de lata de doce de goiabada e comecei a pegar o ritmo da embolada, eu tocava embolada e cantava a letra de algum rap que conhecia, depois também pegava as bases de embolada e começava a fazer rap, aí começou minha história

Zé Brown: rapper e repentista (Recife-PE)

Entrevista concedida em 29 de maio de 2011.



Essa é pra tu que discrimina o nordeste

que desvaloriza os valores da Zona da Mata Agreste

Essa pra tu que acha meu sotaque engraçado

e desconhece o forró, xote, baião e xaxado

Essa é pra tu sem personalidade

pois eu vou te mostrar nesse verso originalidade

Culinária de verdade que deixa saudade

na região interiorana dessa cidade

A fé que invade vem vários romeiros

o cheiro da cana queimada no canavial de Limoeiro

Cavalo do vaqueiro chamado Atitude

O aboio em declamação na beira do açude (...)

Eu valorizo sim senhor a minha terra, prefiro a paz e não a guerra

Eu valorizo sim os costumes da minha gente

meu chapéu de couro e meu oxente

Eu valorizo sim senhor a minha terra, prefiro a paz e não a guerra

Eu valorizo sim os costumes da minha gente

meu chapéu de couro e meu repente

(Zé Brown. Eu valorizo. Faixa 13, 2010).

Neste caso, as palavras de Albuquerque (2006, p.24) dão sentido quando esta autora nos diz que: “a situação é, portanto, datada e herdada de um contexto passado, mas, mais do que isso, a situação também é uma âncora no futuro”. A referida “âncora” lançada por esta situação geográfica pode nos mostrar a condição oferecida pelo lugar ao acolhimento de novos eventos.

O também nordestino, Francisco Igor Almeida dos Santos, cearense de 26 anos conhecido como Rapadura Xique Chico, da periferia de Fortaleza, é outro personagem ímpar da música brasileira, mistura rap com repente, maracatu, frevo e forró, trazendo em suas letras personagens históricos do nordeste, como Padre Cícero, Lampião e Maria Bonita, fazendo menção as festas e tradições nordestinas, bem como outros elementos e vocabulários da cultura local, temas como a seca, a migração e a literatura de cordel são assuntos presentes em suas composições, sempre acompanhados do orgulho de pertencer a esta região.

Rapadura relata que se considera uma mistura do repentista nordestino Chico de Assis com o músico também nordestino Luís Gonzaga, cuja música “Eu e meu fole” serviu de base para que o artista produzisse seu primeiro rap com forró. A inspiração veio de tanto ouvir os discos do pai, um amante da música regional nordestina. A partir daí tornou-se um grande pesquisador de cultura nordestina, colecionando e estudando literatura de cordel e xilogravuras.

Na página a seguir, observa-se um trecho da letra *Fita Embolada do Engenho*, que também é título de seu único CD (Figura 6). Consta ainda na mesma página um relato do próprio artista em entrevista concedida para esta pesquisa no dia 27 de junho de 2011, onde fala a respeito do hibridismo de sua obra.

Matuto do Ceará é muito ar pra seus pulmões
não podem me azedar com esses caminhões de limões
Há muito tempo eles dizem que não há rap em sertões
porque usamos vozes, violões e eles só usam os botões

Eles não esperavam uma aparição repentina
uma apuração clandestina, uma duração tão contínua
Uma premiação nordestina, inspiração pra auto-estima
não é demonstração de rima é o que vem de baixo pra cima
Obra prima do compromisso um ofício de anos e meses
mais brasileiro que isso só se for isso mais vezes

(Rapadura, Fita embolada do Engenho. Faixa 01, 2009).

Figura 6. Fita Embolada do Engenho



Fonte: www.rapaduraxc.com.br (acessado em 03/07/2011).

São encontros, no forró tem o sanfoneiro, no rap tem o DJ, você tem a
batida da zabumba no forró, e no rap tem o bumbo e a caixa batendo, dizem a
mesma coisa de formas diferentes, são parecidos mas cada um passa uma
coisa, o triângulo por exemplo é como o chimal no rap, faz a marcação, o
repente é rap também, eu enxergo tudo isso junto, não tem como ver separado

Rapadura: rapper e repentista (Fortaleza-CE)

Entrevista concedida em 27 de junho de 2011.

Abaixo na Figura 7, uma imagem retirada do videoclipe *Norte Nordeste me Veste* gravado de forma independente no semi-árido nordestino em junho de 2011, veiculado somente na internet, e recentemente indicado ao VMB (Vídeo Music Brasil) 2012 na categoria *Aposta MTV*, categoria destinada a artistas independentes da referida premiação organizada pela mesma emissora.

Figura 7. Rapadura Xique Chico



Fonte: videoclipe *Norte Nordeste me Veste*, visualizado no youtube em http://www.youtube.com/watch?v=n_ZXeg6gD_o (acessado em 03/08/2011).

Rapadura também relatou na entrevista o fato da necessidade, que o “obrigou” a aprender manipular *softwares* de edição musical para produzir suas primeiras músicas no computador, visto que poucos produtores compreendiam a sonoridade buscada por ele, assim tornou-se autodidata e hoje produz seus próprios rap’s²⁹. Dessa maneira acabou se tornando um pesquisador da cultura popular nordestina, se aprofundou nos cordelistas e músicos regionais como *Luis Gonzaga* e *Maria Inês*, considerada a rainha do xaxado, cujos discos lhe

²⁹ Há maior aprofundamento a respeito da produção musical do rap e de seus objetos técnicos no Capítulo 4 dessa pesquisa.

serviram de inspiração. Segundo Xavier (2005, p.329)

No espaço banal, espaço de todos os homens e trabalhos, ações e racionalidades, é possível a manifestação da criatividade, da espontaneidade, da solidariedade orgânica, das contra-racionalidades que escapam ao domínio da racionalidade instrumental.

Além de Rapadura e Zé Brown, que interpretam situações próprias ao lugar, ainda encontramos no Nordeste rap's que declamam letras sob batidas de *tambor de crioula*, instrumento típico da dança folclórica Bumba Meu Boi, caso do grupo maranhense *Clã Nordestino*, ou até mesmo em Fortaleza-CE onde o grupo *Costa a Costa* se utiliza de sonoridades caribenhas como a salsa em algumas de suas músicas, devido a proximidade com os países da América Central que mantém esta tradição musical. Em Salvador o grupo *Opanijé*, produz seus rap's com elementos de músicas africanas, utilizando instrumentos como o atabaque e o gongá, além de trazer em suas composições fortes traços das religiões de matrizes africanas como o candomblé e a umbanda, tão presentes historicamente na capital baiana.

3.3 Brô MCs (Dourados-MS)

A região Centro-Oeste é muito conhecida pelo rap feito em Brasília-DF e Goiânia-GO, ambos com características regionais fortes, tanto em suas letras como em suas bases musicais, vale mencionar ainda as freqüentes citações ao Cerrado (vegetação típica desta região), inseridas em suas letras e até mesmo no título de festivais importantes do gênero, como o *Festival hip-hop do Cerrado*, evento realizado anualmente na capital federal.

Nesta mesma região, no Estado do Mato Grosso do Sul, compondo outra situação geográfica verificamos a existência de um grupo de rap formado por jovens indígenas da aldeia *Jaguapirú Bororó*, uma das maiores reservas do país, localizada no município de Dourados. Vale ressaltar que o Mato Grosso do Sul vivencia atualmente um conflito pela posse da terra, onde a ampliação

das monoculturas de cana e de soja expulsam os índios de suas aldeias. Várias lideranças indígenas foram assassinadas em conflitos com os fazendeiros e outras seguem ameaçadas de morte diariamente. (GRUNBERG, 2011).

O grupo Brô MCs representa a etnia *Guarani Kaiowá*, maior população indígena do Brasil e também a maior densidade demográfica de um povo indígena em seu território, seus rap's são cantados em português e em Tupi-Guarani, sua língua nativa (figura 8). Segundo Spensy (2012, p.6) “Los jóvenes guaraní-kaiowá adaptan los elementos artísticos del movimiento [hip-hop] de acuerdo a sus propios intereses y en dialogo con el contexto con el que conviven y con los conocimientos que les son pasados por sus familias”.

Suas letras fazem fortes menções aos saques e barbáries realizados pelo homem branco contra os indígenas, bem como ao processo de destruição física e cultural pelo qual estes povos passam atualmente.

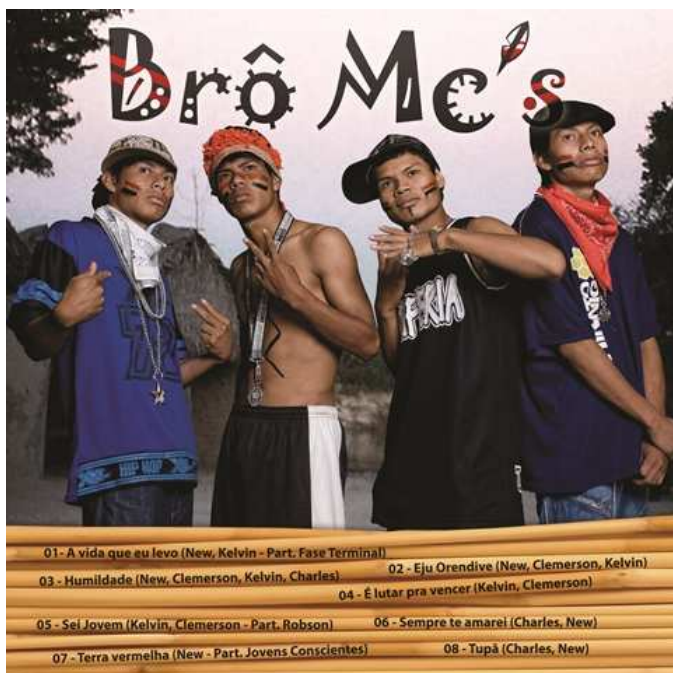
Desde el 2008, estos jóvenes Guaraní-kaiowá difunden sus canciones, donde muestran los conflictos que enfrentan en su vida cotidiana al interior de las tierras indígenas del sur del estado de Mato Grosso do Sul. Por medio de los temas que presentan en su rap, es posible acceder al contexto en donde viven y reflexionar sobre los problemas por los que pasa la juventud de este grupo indígena, como la violencia, el racismo y la lucha por la tierra. (Spensy, 2012, p.1)

Esta situação específica nos faz pensar nas formas de vida possíveis, ou nas palavras de Silveira (1999) “como uma mira ou uma janela” em que podemos observar o movimento conjunto dos eventos, além de nos servir como instrumento metodológico de análise e reafirmar a especificidade do lugar.

A internet tem sido utilizada como importante ferramenta para denunciar esta situação ao mundo, um exemplo são os vídeos feitos pelos índios em parceria com ONGs, artistas e pesquisadores, como os filmes “A luta Guarani”, “Guarani Kaiowá - O conflito da terra”, e “À sombra de um delírio verde” postados no site www.vimeo.com e que pode ser visualizado por qualquer internauta. A maioria dos Guaranis Kaiowás vivem hoje acampados à margem das estradas e ameaçados pelos fazendeiros, em uma situação de

total extermínio. A seguir um trecho da letra “Eju orendive” (Pra revolucionar) acompanhada da capa do primeiro CD que leva o nome do grupo Brô MCs como título.

Figura 8. Brô MCs – 2010.



Fonte: www.cufacgms.blogspot.com (acessado em 13/08/2011).



Che agũhe a rima no rap guarani há kaiowa

nde ndokatui remanha remanharon che rehe mbaeve nde rehechai

Chego e rimo no rap guarani e kaiowa*

you não consegue me olhar e se me olha, não consegue me ver

Ape rap guarani o guãhe perendu há quã,

ara ete operahrô jpeagui eju orendive

Aqui é o rap guarani que está chegando para revolucionar

o tempo nos espera, e estamos chegando por isso, venha conosco

Che ro henoi eju orendive
Nós te chamamos pra revolucionar, por isso
Venha com nós nessa levada
Che ro henoi eju orendive
Nós te chamamos pra revolucionar, por isso
Aldeia unida mostra a cara

Brô MCs, Eju orendive, faixa 02, 2010.

* Em vermelho tradução para o português.

3.4 Nitro Di (Porto Alegre-RS)

Destacamos o rap gaúcho, que embora esteja situado na *Região Concentrada*³⁰ possui situações geográficas extremamente diferentes dos rap's produzidos em outros estados dessa região, tais como São Paulo e Rio de Janeiro. O rapper *Nitro Di* de Porto Alegre produz rap utilizando-se de elementos da música *galdéria* bem como de outros ritmos tradicionais do sul do Brasil, como a milonga e a trova. E se o ritmo do rap nessa parte do país acentua características singulares as letras não são diferente, relatam fatos culturais, naturais e históricos, versam sobre as danças e as festas, o chimarrão, os pampas e Revolução Farroupilha. Arroyo (2001, p.58) nos diz que “as possibilidades que o mundo apresenta são usadas, certamente, de forma diferente conforme os lugares.”

Em seu trabalho intitulado *O Espaço Geográfico da Música Platina*, Panitz (2010) ressalta as diversas conotações geográficas que a música possui em sua descrição, citando inclusive o rap. Este mesmo autor ainda utiliza o termo *estética do frio* para se referir a criação musical de artistas que abordam uma concepção

³⁰ O termo região Concentrada foi cunhado por Milton Santos e Ana Clara Torres Ribeiro (1979). Na exposição de Milton Santos (1996) a região Concentrada corresponderia a uma “uma continua área onde a divisão do trabalho, mais intensa que no resto do país, garante a presença conjunta das variáveis modernas – uma modernização generalizada – ao passo que no resto do país a modernização é seletiva, mesmo naquelas manchas ou pontos cada vez mais extensos e numerosos, onde estão presentes grandes capitais, tecnologias de ponta e modelos elaborados de organização” (SANTOS, 1996, p. 39-40).

tipicamente sul-riograndense dentro da música brasileira. “Historicamente diversos músicos populares no Rio Grande do Sul realizam um trabalho de (re)aproximação aos ritmos regionais do sul, ajudando a inseri-los no panorama da música popular do estado e do Brasil” (Panitz, 2010, p.95). A figura 9 a seguir mostra o *rapper* e produtor Nitro Di, integrante do *Trovadores RS*, grupo de jovens de Porto Alegre que uniram-se em um projeto cujo objetivo era produzir músicas que sintetizassem a mistura do rap com a música gaúcha. Logo abaixo um trecho do rap *Peleia*, composta e interpretada por este *rapper*.

Figura 9. *Rapper* Nitro Di



Fonte: www.nitrodi.blogspot.com (acessado em 09/08/2011).

É aí que começa nossa história china véia

Povo Criolo ginetiando a tua ideia

Tradição de mão em mão, geração, geração, cuia, erva chimarrão!

Abre a porteira boleia, falo de tudo que nos rodeia, história, raiz
quem disse que não ama sua terra me diz?

Maloqueiro a galope pelos pampas

minha voz, minha prenda, minhas crenças

Diferenças eu guardo na guaiaca
gente pequena, gente ruim, gente fraca
Do extremo sul Trovadores RS
a favela é nossa cara com respeito a quem merece
É o sangue aqui dos pampas atitude prevalece
Prepare a erva comece a pensar, pois a peleia vai continuar

**Não podemos se entregar pros "homi" de jeito nenhum
não tá morto quem peleia amigo sob o céu azul
Não podemos se entregar pros "homi" de jeito nenhum
pois somos todos brasileiros do Rio Grande do Sul**

Nitro Di, música Peleia, Trovadores RS, 2004.



Em São Paulo e no Rio de Janeiro verifica-se que o rap está mais próximo daquele praticado nos EUA, pois as letras e as músicas paulistas têm menos caracteres regionais, ostentando mais símbolos da grande metrópole, sobretudo o automóvel, este objeto que segundo Baudrillard (1968, p.75) abre como que um parêntese absoluto na cotidianidade de todos os outros objetos.

Essa leitura da diversidade do território nacional pode ser realizada a partir do conceito de *espaços luminosos* e *espaços opacos*, ressaltando maior ou menor densidade do meio técnico-científico-informacional (SANTOS & SILVEIRA, 2001). Ou seja, em São Paulo os espaços luminosos são mais presentes, mais espessos e por essa razão acolhem com mais vigor os vetores da globalização, enquanto que em outras regiões, onde os espaços luminosos não têm a mesma espessura que têm São Paulo, interpretam o mundo a partir de outras racionalidades regionais. Entretanto, é reconhecido o fato de que outras regiões do país tentam copiar, de certa forma, aquilo que o rap paulista faz, ou seja, São Paulo acaba por ser um *relé* da difusão do rap no Brasil. Segundo Raffestin (1993, p.195), a metrópole “devora o espaço e o tempo social das outras regiões, impondo seus códigos”. Nas palavras de Silveira (1999, p.25):

É a ordem, sempre diversa, com que os objetos técnicos e as formas de organização chegam a cada lugar e nele criam um arranjo singular, que define as situações, permitindo entender as tendências e as singularidades do espaço geográfico.

Fora do Brasil há possibilidade de citar outras referências do diálogo entre o global e o local realizado através do rap, tais como o rap produzido em Cuba e em outros países da América Latina, que trazem elementos da cultura e da música caribenha, ou mesmo o rap francês que traz elementos africanos dos imigrantes que vivem naquele país.

Para Silva (2012, p.71) “a diáspora negra espalhou o canto falado por todos os lugares onde os escravos desembarcaram, com conseqüências visíveis no Brasil (repente nordestino e embolada), na Jamaica (*Ragga muffin*, estilo de reggae falado) e nos EUA (rap).

A música rap serve como instrumento de conexão entre lugares, permitindo a troca de informações e saberes. Entender como a música, mesmo tendo uma linguagem universal, assume características regionais distintas, parece-nos uma forma adequada de compreensão dos nexos entre o mundo e os lugares e o papel desempenhado pela cultura popular no território nacional. Ao se referir aos espaços da horizontalidade, Santos (1994) lembra que uma ordem espacial é permanentemente recriada, de modo que “os objetos adaptando-se aos reclamos externos e, ao mesmo tempo, encontrando, a cada momento, uma lógica interna própria, um sentido que é próprio, localmente constituído. É assim que se defrontam a lei do mundo e a lei do lugar” (p.5). Essa relação do mundo e do lugar também ocorre com o hip-hop, pois atualmente o rap produzido pelos grupos supracitados não necessariamente precisa da intermediação da metrópole paulista.

É importante ressaltar que não há pretensão de, nessa análise, generalizar características das regiões brasileiras segundo os casos por nós estudados, sabe-se da dimensão e da especificidade de cada uma delas, por isso é estabelecido um diálogo entre o movimento hip-hop e o conceito de *situação geográfica*. Especialmente, há de se considerar que, como afirma André Cholley (1942), unidade regional não significa uniformidade de caracteres.

Entende-se que foi fundamental incorporar na pesquisa depoimentos de atores que promovem a interlocução entre as regiões, valorizando desta maneira a circulação e o intercâmbio. De acordo com Ribeiro (2004, p. 203): “como geógrafos, estudiosos do espaço, nos opomos às forças econômicas que buscam o alisamento dos lugares, a desapropriação de bagagens culturais e a redução de diferenças identitárias”. Daí o fato de não tomar como base somente conceitos formulados por agentes externos, mas também depoimentos dos próprios atores sociais regionais, deixando que eles falem por si mesmos, ou seja, procurando de certa forma dar voz aos atores não hegemônicos.

PARTE II

Rap e território brasileiro: manifestações e resistência

4 – O rap como híbrido de materialidades e ações

4.1 Produção Musical

Na prática social, sistemas técnicos e sistemas de ações se confundem, e é por meio das combinações então possíveis e da escolha dos momentos e lugares de seu uso que a história e a geografia se fazem e se refazem continuamente (SANTOS, 2000, P.142).

A música rap é por nós definida como um som do presente, que reinventa o passado em busca de um futuro (melhor). Da arte de garimpar discos antigos em busca de músicas que possam servir de matéria-prima para uma nova canção, surge o rap, nascido da reciclagem sonora. A produção musical do rap se utiliza de pequenos trechos extraídos de outras músicas e que são reproduzidos sequencialmente, os chamados *samples*, uma vez sobrepostos a uma batida eletrônica e a novos arranjos, originam uma segunda canção totalmente diferente, o rap.

Sample, em inglês, significa amostra. Assim, para se produzir um rap, era necessário escutar as músicas à procura do chamado *break*³¹, espécie de parada, trecho em que o artista fazia um solo instrumental, uma parte sem ninguém cantando. Na clássica música *Cold Sweat* (1972), de James Brown, por exemplo, há uma parte em que o baterista fica vários segundos tocando sozinho, sem o acompanhamento dos outros instrumentos. Na época, não existia essa terminologia (*break*), mas aquele pequeno trecho viria a ser o tesouro dos produtores do rap, anos mais tarde. Após a canção de James Brown, várias outras bandas passaram a utilizar o *break* em suas músicas, criando um paraíso para os produtores de rap. Em busca de entender como se deu a difusão da produção de rap no país, entrevistamos alguns dos primeiros produtores do gênero, pessoas

³¹ O nome da dança *break*, um dos elementos do hip-hop tratados por nós anteriormente nesse trabalho, é justamente uma menção às batidas quebradas (“breakbeats”) manipuladas pelos primeiros DJs que começaram a fazer intervenções manuais sobre os toca-discos como se os mesmos fossem instrumentos musicais (YOSHINAGA, 2012).

que acompanharam os primórdios do rap nacional. Assim, a partir dos relatos obtidos em entrevistas por nós realizadas com DJ Raffa (DF) e Fábio Macari (SP), traçamos um breve histórico da produção musical de rap no Brasil³².

Ambos relatam uma grande carência no início, grandes dificuldades, não só da ordem financeira, mas também com relação ao acesso a equipamentos e informações. A produção era feita exclusivamente em estúdios alugados ou emprestados. Algumas experiências eram feitas em casa e, como ninguém possuía um computador, usava-se um *deck* de “fita de rolo”, e os cortes dos *samples* eram feitos à mão.

Nos idos de 1985, quando os primeiros discos de rap foram gravados no Brasil, já existiam baterias eletrônicas, sequenciadores, *samplers* (aparelhos que recortam/editam o *sample* de outra música) e computadores, porém estes aparelhos eram restritos aos grandes estúdios, custavam muito caro e eram em sua grande maioria importados, com preços cotados em dólar, o que encarecia o valor do aluguel por uma hora de gravação em estúdio e a tornava um privilégio de poucos dentro do rap. A escassez de estúdios era outro fator que contribuía com a alta dos preços. Segundo Vicente (1996, p.61), em um período um pouco anterior a este, “no início da década de 1970 existiam, ao todo, apenas 6 estúdios de gravação na cidade de São Paulo. Estúdios que, com certeza, deviam atender a demanda de produtores comerciais e fonográficos de praticamente todo o estado”.

Segundo o produtor Fábio Macari, o estúdio Atelier em São Paulo foi um dos primeiros a abrir as portas para o rap. Ele mesmo produziu vários discos no estúdio, inclusive seu primeiro trabalho, de *Nelson Triunfo e Funk e Cia*, lançado em 1988 pela gravadora TNT *Records*, do mesmo proprietário da equipe de baile Dinamitte³³. Segundo ele, o papel do produtor de rap naquele momento era transmitir suas ideias aos músicos e técnicos do estúdio para que eles tentassem materializá-las. Os primeiros produtores de rap eram DJs, colecionadores de discos, poucos possuíam formação musical.

³² Entrevistas realizadas entre os meses de Novembro e Dezembro de 2010, e Janeiro e Fevereiro de 2011.

³³ Neste período, era muito comum que equipes de baile montassem gravadoras para lançar seus próprios discos. O DVD dos Racionais MCs intitulado *Mil trutas mil tretas* (2007) faz um panorama sobre as equipes de baile desta época.

A gente levava os discos antigos que queríamos “samplear” (recortar) embaixo do braço e o técnico do estúdio nem deixava a gente por a mão no equipamento, na verdade nós não possuíamos formação musical, apenas conhecíamos muito de música, éramos colecionadores de discos, tocávamos em bailes, então nós falávamos o que imaginamos, o que queríamos, e o técnico do estúdio ia fazendo, ele ia manipulando os equipamentos até sair a música que tínhamos imaginado.

Pense na seguinte questão: antigamente as mesas de som custavam fortunas, o som era exclusivamente analógico, usava-se uma série de periféricos, depois a tecnologia forneceu digitalmente todos os equipamentos possíveis e isso diminuiu o custo e o espaço necessário, aumentando ainda mais a gama de recursos técnicos, como programas capazes de simular o sinal de um microfone específico de marca superior, mesmo gravando-se em um microfone inferior. Existem, hoje, simuladores de marcas específicas de equipamentos, existe o banco de timbres que simula a bateria 808 da Rolland, ou então um outro que simula a bateria da Yamaha, e por aí vai...

Não estamos ignorando a necessidade de uma boa sala de áudio, com isolamento e acústica específica, uma boa placa de som e um bom microfone que tornam o som muito mais fiel e refinado, mas também não podemos ignorar a brutal diferença de ontem para hoje.

Fábio Macari: Produtor musical (São Paulo-SP)

Fonte: Entrevista concedida 24/11/2010.

Situado no bairro Bela Vista, o estúdio Atelier foi responsável, de 1987 até 1997, pela maioria dos trabalhos de rap de São Paulo e do Brasil. Segundo dados informados pelos proprietários, foram mais de 50 discos produzidos. Macari afirma que Newton e Vander, donos do estúdio, músicos profissionais de qualidade, possuíam bons equipamentos e criaram uma atmosfera para que a parceria se desenvolvesse. Souberam ouvir a linguagem da rua e traziam a música a favor do rap.

DJ Raffa também faz referências a este estúdio como sendo um grande responsável pela produção de discos no Brasil – ele mesmo saiu da capital federal por várias vezes para produzir discos no Atelier³⁴.

É evidente que, nesta mesma época, existiam alguns outros produtores que merecem ser mencionados. Macari e Raffa citam DJ Cuca, proprietário do *Fantastic Voyage Studio*. Rara exceção a possuir um estúdio próprio em sua casa, por ser DJ de uma grande danceteria Cuca tinha certo acesso aos equipamentos e foi um dos primeiros a ter uma mesa com *sampler*, que permitia recortar as músicas ao vivo nos bailes em que fazia. Criava performances e montagens, era um excelente DJ, ganhava concursos e produziu os primeiros discos de rap, principalmente aqueles vinculados ao período que o rap era uma espécie de evolução das brincadeiras de baile, um rap com letras baseadas em sátiras, fase que antecedeu o rap engajado, com letras críticas e políticas. A importância de Cuca se deu em um período em que poucos DJs do universo hip-hop possuíam conhecimentos da linguagem eletrônica, e por possuir um estúdio próprio de onde saíram diversos discos.

Apenas depois de muitos anos, na segunda metade da década de 1990, após terem produzidos inúmeros discos usando estúdios alugados, ou simplesmente emprestado de amigos³⁵, foi possível que os grandes produtores do rap brasileiro conseguissem ter seus próprios equipamentos e montassem *home*

³⁴ Em entrevista concedida em sua casa em Brasília-DF, em 23 de fevereiro de 2011.

³⁵ Para que se tenha uma ideia, um dos primeiros rap's gravados no Brasil, a música "Corpo Fechado" (1987), do *rapper* Thaíde, foi produzida por Nasi e André Jung, da banda de rock Ira! (LEAL, 2007).

estúdios, popularmente conhecidos como estúdios caseiros. Com a chegada em massa das tecnologias da informação no Brasil durante este período, conforme observado por (Bernardes, 2001), houve uma verdadeira revolução nos sistemas produtivos. Assim, não só o rap, mas a música em geral passa por uma grande mudança em todo o seu processo de criação e fabricação. Segundo Santos (2010, p.164), “a materialidade que o mundo da globalização está recriando permite um uso radicalmente diferente daquele que era o da base material da industrialização e do imperialismo”.

Assim, a popularização da tecnologia, o barateamento de microcomputadores e outros equipamentos eletroeletrônicos utilizados na produção musical, possibilitaram a expansão do acesso, de modo que produtores e DJs anteriormente impossibilitados de pagar as elevadas taxas de aluguel referente às horas de gravação em um estúdio passam a adquirir pouco a pouco seus equipamentos e montar seus próprios estúdios (CREUZ, 2008). Outro fator importante responsável pela difusão desses estúdios foi a invenção de *softwares* especializados, que não só facilitavam a manipulação e a gravação musical, como também substituíam ou diminuíaam a necessidade de utilização de vários equipamentos e instrumentos, muitos deles de valor extremamente elevado. Com o computador, basta ter os programas básicos e pronto, o *software* específico “sampleia” uma música infinitamente, sem limite de tempo e a plataforma de edição virtual substitui uma mesa de som de diversos canais. Assim, com poucos equipamentos, pode-se ter um estúdio, por mais modesto que seja.

Ao refletir sobre a *flexibilização da produção*, bem como os “outros usos possíveis das técnicas atuais”, Santos (2010, p.164) salienta “que o computador reduz – tendencialmente – o efeito da pretensa lei segundo a qual a inovação técnica conduz paralelamente a uma concentração econômica”. Em estudos que também abordaram este tema, referindo-se mais especificamente à produção musical, autores como Creuz (2008) e Alves (2005; 2008) ressaltaram as modificações brutais pelas quais passaram os estúdios de gravação em decorrência da crescente banalização das técnicas. Em entrevista concedida para

este trabalho (já apresentada na p.63), o produtor Fábio Macari também relatara este fato.

A quantidade diminuta de equipamentos necessários à produção deste tipo de música, que pode se dar com poucos ou quase nenhum instrumento³⁶, somada à grande popularização e barateamento dos aparelhos, fez com que outras pessoas, além dos antigos produtores, se arriscassem a realizar suas próprias produções em casa. Diversos compositores (não exclusivamente de rap), ou simplesmente amantes da música, passaram a comprar equipamentos básicos e arriscaram-se a produzir músicas em casa, tamanha a facilidade do acesso atualmente³⁷. Vicente (1996, p.61) lembra que:

a menor especialização e tamanho do estúdio representa uma redução bastante acentuada de seus custos de montagem, já que a concepção, construção e tratamento acústico de uma sala de gravação, constitui-se, normalmente, num dos itens mais dispendiosos do projeto.

Especificamente relacionado à produção musical, e, diferentemente daquilo que ocorre em outros sistemas produtivos, como por exemplo nos espaços agrícolas tecnificados, na produção musical não são restringidos os espaços reservados à produção direta da música. Ou seja, não ocorre uma diminuição da arena de produção com o respectivo aumento da área (ligada à distribuição, comercialização e consumo). Pelo contrário, ocorre uma pulverização da arena de produção por todo o território nacional, ou seja, para este tipo de produção, os capitais constantes não têm grande importância, por isso eles podem ser encontrados em qualquer parte do território nacional, especialmente nas periferias.

No caso do rap há uma vantagem, pois não é “preciso gastar uma fortuna em equipamentos ou montar uma banda profissional para se exercer esta arte e,

³⁶ Vale lembrar que existem rap's produzidos do zero a partir de instrumentos tradicionais, e também existem raps tradicionais que, além dos *samples*, têm outros instrumentos adicionados. Porém, a arte do *sample* é a característica intrínseca da música rap.

³⁷ Para um estudo mais detalhado sobre os estúdios nas cidades de São Paulo-SP, Porto Alegre-RS, Goiânia-GO e Rio de Janeiro-RJ, ler Creuz (2008).

consequentemente, expressar um ponto de vista político ou social“ (OLIVEIRA, 2003, p. 33). De fato, como afirma Milton Santos (2009,p. 160-161):

Como em todas as épocas, o novo não é difundido de maneira generalizada e total. Mas, os objetos técnico-informacionais conhecem uma difusão mais generalizada e mais rápida do que as precedentes famílias de objetos. Por outro lado, sua presença, ainda que pontual, marca a totalidade do espaço. É por isso que estamos considerando o espaço geográfico do mundo atual como um meio técnico-científico informacional.

Ocorre a partir de então um aumento exponencial do número de pessoas que produzem rap no Brasil, ficando inclusive difícil precisar a quantidade de produtores especializados neste segmento, visto que até mesmo os MCs de “primeira viagem” adquirem um computador e acabam aprendendo a produzir, a fim de musicarem suas próprias letras.

Um *software* de edição musical atual pode simular eletronicamente o som de diversos instrumentos, como violinos, pianos, baixos, baterias, guitarras, metais, vozes e até orquestras inteiras. Eles são controlados pelo teclado do computador, utilizando-se de um imenso banco de timbres armazenado em um disco rígido. Desse modo, mesmo aqueles que não possuem uma formação musical teórica profunda, mas que dispõem de uma simples aptidão e um bom ouvido para música, conseguem “arranhar” as primeiras notas e produzir algum tipo de música.

Em entrevista realizada com alguns produtores musicais do rap, tanto os antigos como os contemporâneos, nota-se um consenso no que diz respeito aos equipamentos básicos necessários para que a produção seja realizada. Entrevistamos DJ Raffa (Brasília-DF), Fábio Macari (São Paulo-SP), Erick-12 (São Paulo-SP) e Marcelo Guerche (Votuporanga-SP). Todos mencionaram praticamente os mesmos equipamentos: um microcomputador com alguns *softwares* de edição musical³⁸ (custando por volta de R\$ 1.500,00), uma placa de

³⁸ Nenhum dos entrevistados utiliza-se de softwares originais devido ao alto custo, todos afirmaram ter conseguido o mesmo em *sites* de *download* na internet ou em camelôs.

som específica (R\$ 800,00), um microfone condensador para captação de voz (este item pode variar de R\$ 300,00 até R\$ 5.000,00 dependendo da marca e da qualidade), um par de caixas de som para referência (R\$ 800,00) e uma mesa de som com 3 canais (R\$ 300,00) para ligar o computador ao microfone e as caixas de som e vice-versa. Ou seja, por um valor aproximado de R\$ 3.000,00 a R\$ 5.000,00, tem-se um aparato de gravação em casa, para produzir as músicas e gravar as vozes (figura 10). Vale ressaltar que este tipo de estúdio mesmo sendo mais acessível que um estúdio profissional, ainda assim, é uma realidade distante para grande parte dos membros do hip-hop.

Figura 10. Estúdio de gravação de rap



Fonte: Fotografia tirada pelo autor (trabalho de campo realizado em 05/03/2011).

Como afirma Baudrillard (1968, p.23) “é a pobreza que inventa“. Com o mesmo valor gasto há dez anos para gravar um único disco, pode-se hoje produzir e gravar muitos discos. Essa certa democratização dos objetos técnicos destinados à produção e gravação traz consequências geográficas, pois nos interstícios mais pobres das cidades por nós estudadas verificamos a existência de estúdios em espaços fisicamente pequenos (normalmente nos quartos de residências) ou em garagens.

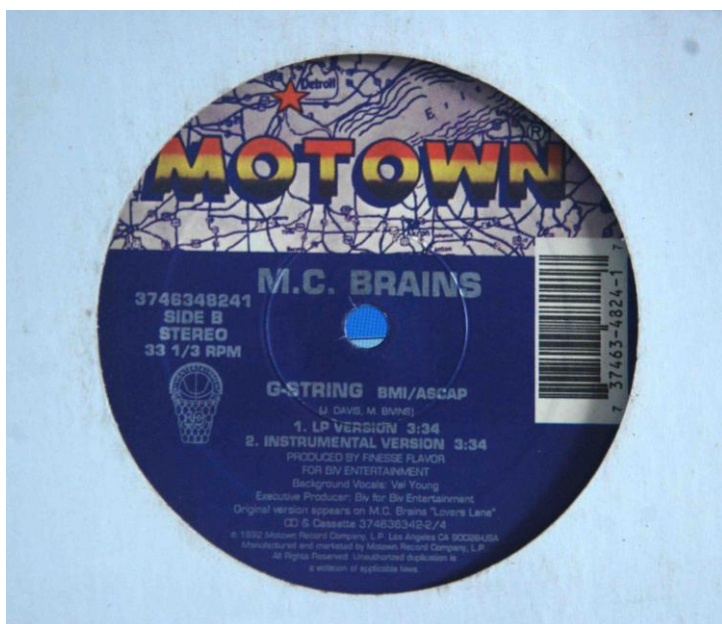
Entre os homens e o mundo, a técnica pode ser uma mediação eficaz: é a via mais difícil. A via mais fácil é a de um sistema de objetos que se interpõe como solução imaginária as contradições de toda ordem, que produz um curto-circuito por assim dizer da ordem técnica e da ordem das necessidades individuais, curto-circuito em que se esgotam as energias dos dois sistemas. (Baudrillard, 1968, p.138).

Não se pode negar a qualidade dos equipamentos dos estúdios profissionais, tampouco negar a utilização desses estúdios para a produção de músicas de rap. Contudo, estamos afirmando a possibilidade encontrada pela maioria dos produtores de rap em produzir suas músicas fora do circuito superior. Muitos produtores enfatizam, inclusive, que a presença de alguns ruídos, pequenos chiados advindos do vinil e outras impurezas sonoras não prejudicam a qualidade da música rap. Pelo contrário, são elementos que reforçam ainda mais este estilo único de sonoridade, de música reciclada, que é o rap. Falando sobre o circuito produtivo do rap, Alves (2005, p.105) afirma que “a precariedade na produção não compromete a qualidade da música, pois no caso do rap, assim como em outros estilos *underground*, a crueza aparece como um dos componentes que enriquecem a música produzida”.

Vale lembrar que o número limitado de produtores no período anterior à popularização dos computadores e dos “estúdios caseiros”, bem como as inúmeras dificuldades encontradas para se produzir um rap, não impediam que os grupos brasileiros fizessem suas gravações e apresentações. A necessidade fazia-os buscar alternativas em meio à escassez existente, já que a maioria deles não possuía condições de pagar o aluguel de um estúdio, ou sequer conhecia alguém que possuísse aparelhagens de gravação. Uma prática muito comum até meados da década de 1990 era ir até uma loja especializada, comprar um disco importado do tipo *single*, espécie de disco promocional em que as gravadoras colocavam somente uma música – a chamada música de trabalho, canção que seria veiculada exaustivamente nas rádios e nas pistas de dança pelos DJs antes mesmo que o álbum oficial saísse. Geralmente esta música era gravada em várias

versões diferentes, dentre elas a versão instrumental, ou seja, sem a parte vocal. Foi sob a versão instrumental de *singles* de rap's norte americanos (figura 11) que muitos grupos de rap brasileiros cantavam suas letras, visto que um disco desse tipo custava cerca de R\$ 50,00, bem menos do que o valor de uma hora de gravação em um estúdio.

Figura 11. Rótulo de disco *single* norte americano.



Fonte: Fotografia tirada pelo autor (trabalho de campo realizado em 05/03/2011).

Mais tarde, com a popularização do CD nos anos de 1996/1997, saíram álbuns inteiros somente com bases musicais (instrumentais) para *rappers* escreverem suas letras, feitas por esses mesmos produtores que passaram a fazer suas músicas em casa. A vantagem de comprar um CD com bases é que ele custava R\$ 15,00 e possuía de 15 a 20 faixas instrumentais.

Findada a etapa da produção musical do rap, segue o próximo passo, que consiste na materialização da música através de uma mídia, seja o vinil, CD ou DVD. Esse processo era realizado exclusivamente por uma gravadora que depois fornecia o material a uma distribuidora para que o produto chegasse até as lojas

específicas e fosse vendido ao consumidor final. Porém, se a produção musical do rap passou por transformações técnicas, não foi diferente com a fabricação e a distribuição. Ambas deixaram de ser exclusividade das gravadoras, surgiram outras maneiras de trabalho e, com a banalização da tecnologia, ampliaram-se as alternativas.

4.2 Produção Fonográfica

A expressão “gravar um disco” vai muito além de gravar músicas em um estúdio e colocá-las em um CD para se escutar em casa. Todo artista grava suas músicas no intuito de duplicar as cópias para que seu trabalho chegue ao maior número de pessoas possíveis, através dos mais diversos métodos de divulgação e distribuição. É fato que, com a internet, este processo foi profundamente transformado e artistas no mundo todo passaram a espalhar suas músicas pela rede sem nunca terem feito um disco fisicamente. Mas nem sempre foi assim: há pouco menos de vinte anos, era extremamente difícil um artista gravar, duplicar e divulgar seus discos de forma independente. A única maneira de fazê-lo era recorrendo a uma gravadora.

Na segunda metade da década de 1980, quando o rap começa a ser produzido no Brasil, a “pirataria”³⁹ não existia e a indústria fonográfica movimentava números bem maiores do que hoje. Mesmo assim, pouquíssimas gravadoras compraram a ideia de gravar um disco de rap nacional⁴⁰. As primeiras gravadoras que se aventuraram por esse ritmo foram as independentes, formadas por equipes de bailes que já tocavam este estilo musical em suas festas e

³⁹ Segundo Ribeiro (2010, p.27) “a pirataria é, hoje, uma expressão comumente usada pelos poderosos para se referir à atividade de reprodução e venda de cópias não-autorizadas de mercadorias valorizadas pelos consumidores contemporâneos”.

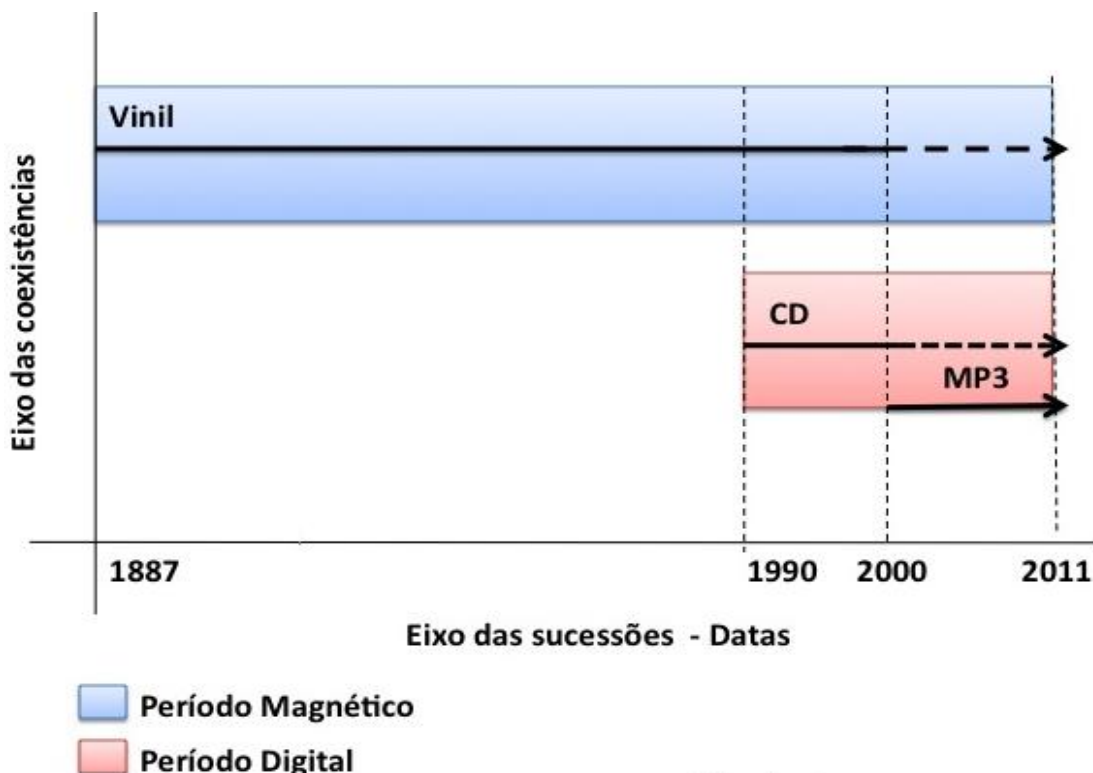
⁴⁰ Era raro, com uma ou outra exceção, que uma gravadora multinacional se interessasse por gravar algum artista de rap nacional. Dentre alguns grupos que tiveram seus trabalhos gravados por uma gravadora deste porte podemos citar: DJ Raffa e Os Magrellos (Sony Music, 1991); Gabriel o Pensador (Sony Music, 1993); Ponto Crucial (Sony Music, 1994); MD MCs (EMI Music, 1995); P.MC & DJ Deco Murphy (EMI Music, 1997); Nocaute (Sony Music, 1999); Jigaboo (Virgin/EMI, 1999); Doctor MCs (Warner Music, 2000), DJ Jamaika (Warner Music, 2000); e Xis (Warner Music, 2001).

passaram a fabricar seus próprios discos. Dentre elas, podemos citar algumas, como *Kaskata's*, *Black Mad*, *Chic Show* e *Zimbabwe*, responsáveis pelos primeiros registros gravados em disco de vinil – geralmente, coletâneas resultantes de concursos realizados em seus próprios bailes, onde os melhores colocados ganhavam a chance de ter uma música gravada em disco. Sobre os “independentes” da indústria da música, Ghezzi (2003, p.89) faz a seguinte reflexão:

O fenômeno independente não constituiu um movimento estético unificado. O que os condensou (os independentes) foram as dificuldades comuns referentes ao campo da produção fonográfica. Assim ser um independente, significa não fazer parte (voluntária ou involuntariamente) do *cast* de uma grande gravadora – geralmente transnacional – e, com seus próprios meios e recursos, viabilizar a produção de um disco.

Vaz (1988, p.13) também afirma que “o termo independente expressa apenas que o lançamento do disco, assim realizado, não dependeu do julgamento das grandes gravadoras”. A fim de elaborar uma periodização das mídias utilizadas do surgimento do rap até os dias atuais, criamos uma nomenclatura que separa a fabricação e difusão dos discos em dois períodos diferentes, a que denominamos Período Magnético e Período Digital. O gráfico 1, a seguir, apresenta essa periodização seguindo o que Santos (2009, p. 159) chamou de *Eixo de Sucessões e Coexistências*. Este autor afirma que “cada ação se dá segundo o seu tempo; as diversas ações se dão conjuntamente” e “o entendimento dos lugares, em sua situação atual e em sua evolução, depende da consideração do eixo das sucessões e do eixo das coexistências”.

Gráfico 1. Periodização fonográfica do rap



Fonte: Elaborado pelo autor (dados obtidos em trabalhos de campo 10/08/2010).

O Período Magnético tem seu início no ano de criação do vinil (1887) e se estende até o ano de invenção do CD (1982), porém, como nossa pesquisa tem como foco principal a música rap que surge no Brasil, gravada em disco somente na década de 1980, não abordaremos os anos anteriores a esta década. O próprio *Compact Disc* (CD) criado na Europa em 1982 pela Phillips e pela Sony só vai chegar ao mercado brasileiro em 1990. Durante esse extenso período, os registros musicais no Brasil eram feitos em vinis⁴¹ e em fitas cassete⁴² (VICENTE, 1996).

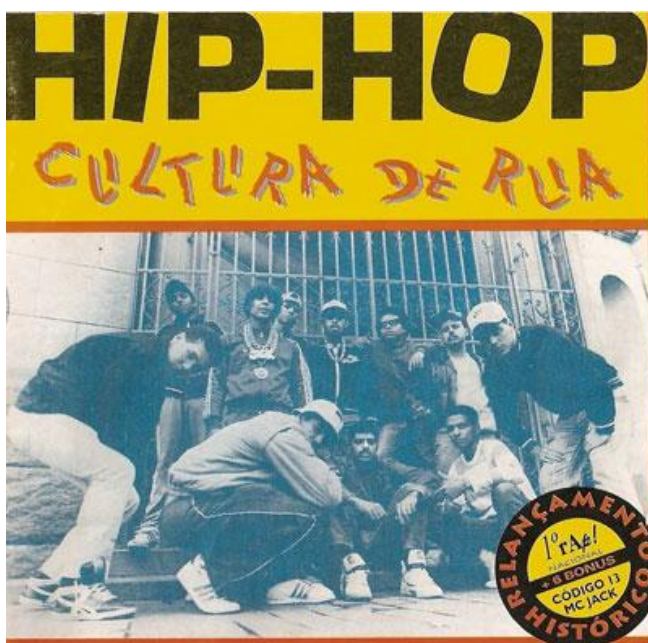
O rap como música, no mundo e no Brasil, surge exatamente dentro desse período, e passa a existir fonograficamente para nós somente no ano de 1988,

⁴¹ Vale lembrar que ao longo de sua existência o vinil foi feito de diferentes materiais, começando com a cerâmica, até chegar ao acetato que é o material mais moderno (VICENTE, 2001).

⁴² Não abordaremos, em nossa periodização, as fitas cassete. Criadas pela Philips em 1969, sua duração vai até a década de 1990, quando deixam de ser fabricadas (Vicente, 1996).

quando foi lançado, pela extinta gravadora Eldorado, o disco *Hip-Hop Cultura de Rua* (relançado em CD no ano de 1998), uma coletânea contendo vários grupos e considerada o marco fonográfico inicial do rap no Brasil (figura 12).

Figura 12. Primeiro disco de rap do Brasil

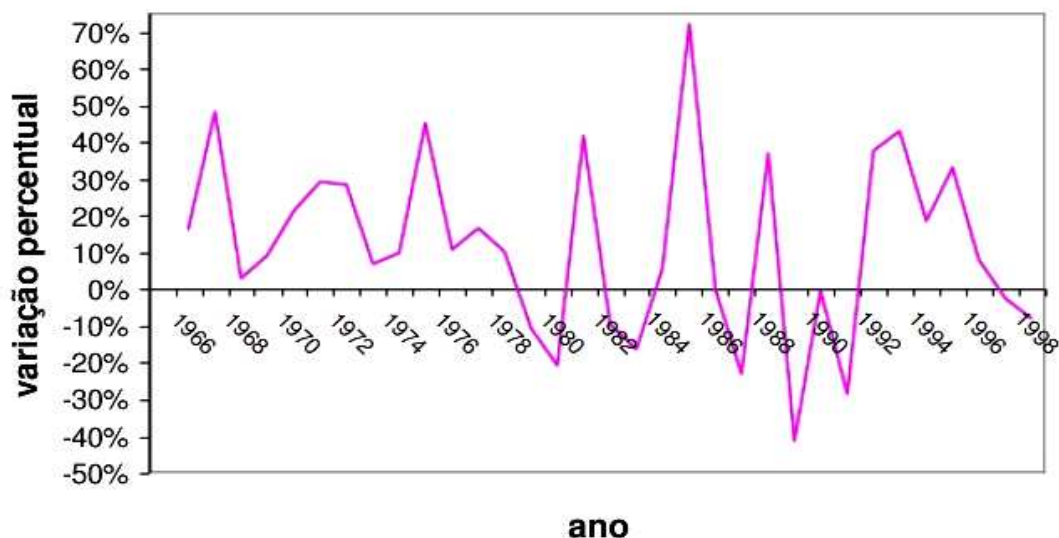


Fonte: www.culturaderua.blogspot.com acessado em abril de 2011.

Antes que surgisse um disco de rap nacional já existia no Brasil a presença dos discos de rap internacionais. Porém, um álbum importado era muito caro e, nessa época, a saída para quem queria apreciar este tipo de música, na maioria das vezes, era recorrer aos bailes e aos programas de rádio, bem como as fitas cassete, onde amigos que tinham acesso copiavam para outros amigos, ou realizavam gravações de rádios FM para a fita cassete. Nesse período, a tecnologia era pouco difundida e as cópias eram feitas apenas pelos colecionadores – nada em grande escala, nada comercializável, inclusive pelos custos para a formatação de um vinil. Esse é o período em que a indústria fonográfica vive sua fase áurea, com vendas de discos extremamente mais expressivas do que hoje. No gráfico 2, abaixo, é possível obter um breve

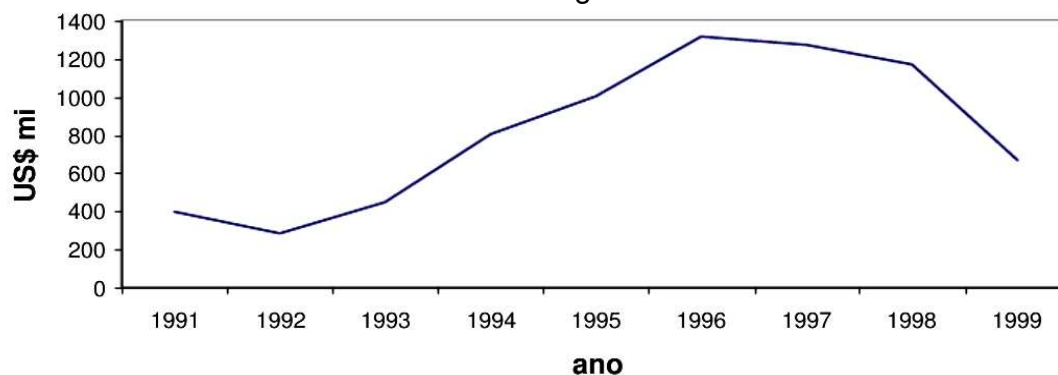
panorama da variação percentual da produção⁴³ fonográfica brasileira, correspondente aos anos de 1966 até 1999. No gráfico 3, subsequente, observa-se o faturamento da indústria fonográfica brasileira, especificamente no que se refere à década de 1990.

Gráfico 2. Variação percentual da produção fonográfica brasileira 1966-1999



Fonte: Vicente (2001)

Gráfico 3. Faturamento da indústria fonográfica brasileira 1991-1999



Fonte: Vicente (2001)

⁴³ Neste caso a palavra produção não se refere a produzir ou elaborar uma música, e sim como sinônimo da fabricação de discos.

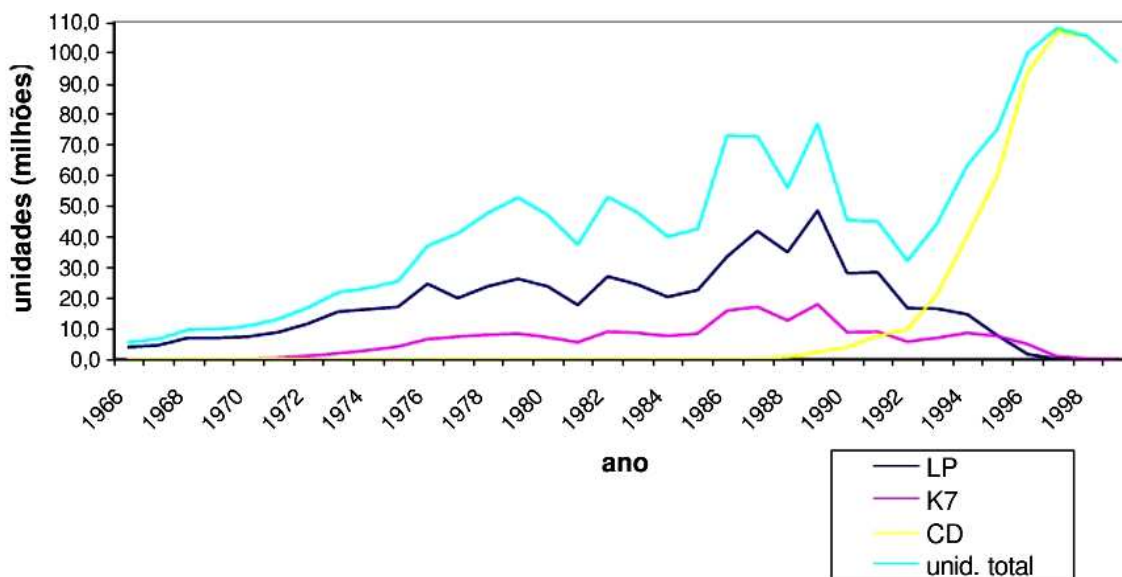
Dentre os períodos elencados neste trabalho, optei por abordar com maiores detalhes o Período Digital, que, mesmo com poucos anos de existência, apresenta uma gama de transformações e inovações muito maiores do que o extenso período anterior (Período Magnético). O Período Digital se inicia exatamente quando o disco de vinil começa a ser substituído por outro tipo de mídia, o CD. Esta nova mídia chegou ao Brasil em 1990, porém demorou algum tempo até se popularizar, sobretudo no que diz respeito ao mercado do rap. Afinal, poucas pessoas possuíam um aparelho reproduzidor de CD, considerado um artigo de luxo no início deste período. Conforme observado no gráfico 1 anteriormente, os primeiros anos do Período Digital coincidiram ainda com a presença das técnicas do Período Magnético, que ia desaparecendo à medida em que o CD e seus aparelhos reproduzidores se difundiam pelo mercado brasileiro. A coexistência pode ser verificada nos títulos lançados nessa época, que saíam tanto em CD como em LP⁴⁴.

Segundo pesquisas de campo e entrevistas feitas com alguns lojistas do gênero, o CD invade de fato o mercado do rap em 1994/1995, com a popularização dos aparelhos reproduzidores de CD, sobretudo o portátil *discman*. Porém, neste momento ainda vendia-se muito vinil. Somente a partir dos primeiros anos da década de 2000 a venda de vinis cai drasticamente e o CD se populariza no mercado brasileiro⁴⁵. O gráfico 4 a seguir, ilustra de que modo os diferentes tipos de mídia coexistiram até o ano de 1998.

⁴⁴ Segundo Vicente (2001, p.147) 1993 foi o primeiro ano em que os CDs superam os vinis.

⁴⁵ A única fábrica de vinil do Brasil a Polysom havia fechado suas portas em 2006 e só reabriu graças a uma medida do governo e do Ministério da Cultura, que ajudou-a financeiramente e a beneficia com certa isenção de impostos.

Gráfico 4. Vendas por formato: 1966/1999



Fonte: Vicente (2001)

É importante ressaltar que o gráfico 4 acima retrata a utilização das mídias por todos os estilos musicais. Contudo, as vendas de vinil no mercado fonográfico do rap demoraram a diminuir, pois houve uma grande resistência ao formato do CD por partes dos DJs, que utilizam o vinil e dão muito valor a este formato. Mesmo assim, a partir da década de 2000 a fabricação e venda do CD predomina e os outros formatos praticamente desaparecem. No próximo sub-capítulo (4.3), consta uma atualização da quantidade de discos produzidos no Brasil nos últimos dez anos, tomando como base o número de discos vendidos divulgados pela *Associação Brasileira dos Produtores de Discos – ABPD*⁴⁶. Também é válido mencionar a grande dificuldade em periodizar as vendas de discos de rap nos últimos anos da década de 2000 pois estes não são lançados por gravadoras, nem tampouco no formato físico.

No início do Período Digital, as fábricas duplicadoras de CDs se encontravam exclusivamente na Zona Franca de Manaus-AM e somente uma pessoa jurídica, no caso uma gravadora, era capaz de encomendar a fabricação

⁴⁶ Os números de discos vendidos será assumido como sinônimo de discos produzidos/fabricados.

de um disco. O sistema se mostrava muito rígido, mas com o passar do tempo a fabricação de CDs foi sendo flexibilizada e o número de fábricas foi aumentando. Suas unidades foram se espalhando pelo território, o que diminuiu os prazos e os custos dos mesmos. Hoje, qualquer pessoa capaz de pagar pode encomendar a fabricação de um disco. Não há mais necessidade de se possuir uma empresa ou um Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica – CNPJ. Basta fornecer o número do Cadastro de Pessoa Física – CPF. É importante ressaltar que, diante da quase inexistência de gravadoras que investem no rap, quem o faz atualmente são os próprios artistas, movidos quase que exclusivamente pelo sonho de ter o próprio disco.

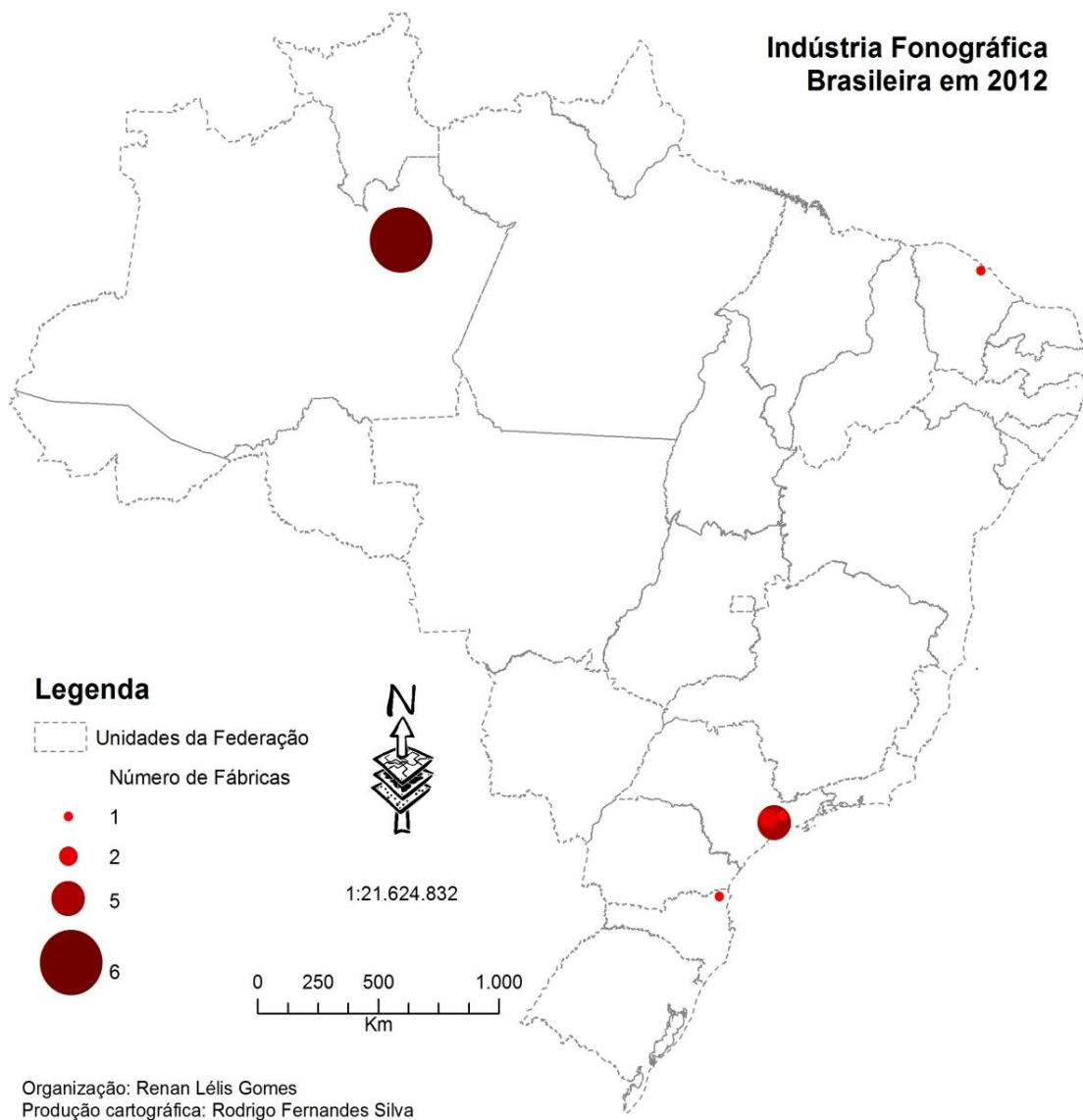
Na tabela 1, constam relacionadas as principais fábricas de CDs brasileiras, cuja localização pode ser vista no mapa 1 subsequente.

Tabela 1. Localização da indústria fonográfica brasileira – 2012

NOME	CIDADE ATUAL	ESTADO
Sonopress	Manaus	AM
Videolar	Manaus	AM
Gênese	Manaus	AM
Microservice	Manaus	AM
Novo Disc	Manaus	AM
CD +	Manaus	AM
Gênese	São Paulo	SP
Ponto 4 digital	São Paulo	SP
Videolar	São Paulo	SP
Novo Disc	São Paulo	SP
Cooperdisc	São Paulo	SP
Ágata Tecnologia Digital	Arujá	SP
Conexão Print	Barueri	SP
Microservice	Barueri	SP
CD +	Caucaia	CE
Ultradisc	Joinville	SC

Fonte: elaborado pelo autor com base em ABPD, 2010.

MAPA 1 – Indústria Fonográfica Brasileira (2012)



Um CD fabricado pela indústria Ágata Digital⁴⁷, por exemplo, uma das mais requisitas pelo rap atualmente, localizada no município de Arujá-SP (Grande São Paulo), custa em torno de R\$1,83 a unidade⁴⁸ – quase R\$1,00 mais barato do que o produzido em Manaus-AM (R\$ 2,80) pelas empresas Microservice, Videolar e

⁴⁷ Orçamento realizado em 13/12/2011.

⁴⁸ A tiragem mínima é de mil unidades, lembrando que quanto maior a quantidade menor o preço e o tamanho e formato do encarte desejado também influencia no preço.

Sonopress, além de ser entregue por um prazo também muito menor do que os concorrentes da Zona Franca, em virtude da distância.

Mesmo diante de toda a flexibilização que atingiu a fabricação dos CDs, alguns artistas do rap, impossibilitados de fabricarem seus CDs através de um processo industrial como o descrito anteriormente, sobretudo porque a quantidade mínima a ser produzida costuma ser de mil unidades, recorrem a fabricar seus próprios CDs de maneira “caseira”. Para tanto, necessitam apenas da mídia virgem do CD e de um computador pessoal com gravador de CD. Como muitas vezes as mídias utilizadas são de valor inferior e estes CDs não se utilizam de encarte, ou possuem encartes artesanais, são vendidos pelo artista por um preço menor do que aquele feito em uma fábrica.

Assim, segundo Santos (2010, p.164), “pode-se falar da emergência de um artesanato de novo tipo, servido por velozes instrumentos de produção e distribuição”. Este método “doméstico” proporciona a fabricação esporádica e em menores quantidades, haja vista que o processo industrial exige prazos e condições de pagamento pré-estabelecidos. Um grande exemplo atualmente é o *rapper* Emicida, que, impossibilitado de fabricar seu CD por uma grande indústria, começou a carreira copiando os CDs em sua casa e, hoje, mesmo tendo alcançado grande projeção no cenário musical, continua se utilizando desse processo, simplesmente por não compactuar com as condições do mercado fonográfico atual. Outra opção encontrada por alguns artistas do rap é simplesmente não fabricar mais os CDs físicos, assim, só é possível encontrá-los na versão digital, disponibilizada gratuitamente na internet em *sites* específicos e redes sociais. A seguir o trecho de uma entrevista concedida para Rocha (2001, p.39) pelo militante e integrante do hip-hop Milton Sales⁴⁹, onde este faz uma declaração sobre a importância da independência para os artistas do rap:

⁴⁹ Militante de grande importância para o movimento hip-hop, bastante atuante nas décadas de 1980 e 1990, defensor ferrenho das rádios comunitárias e das gravadoras independentes, responsável pela produção fonográfica e concepção artística de discos dos Racionais MCs, grupo que ajudou a fundar e com o qual trabalhou por muitos anos. Milton Sales também fundou a extinta gravadora *Companhia Paulista de Hip-Hop*, especializada em lançar discos de rap (PIMENTEL, 1997).



A indústria do disco não atende o direito de quem

produz, não tem controle da venda, não tem controle de catálogo. Quando se é independente, o resultado é, de fato, uma ação mais direta na sua comunidade, na geração de emprego, no dinheiro que está sendo levado para a periferia. Então a música liberta a forma de negociação, de industrialização, proliferam pequenas empresas e cada grupo se torna uma pequena empresa. O dinheiro vai ser socializado de uma forma melhor do que se ficar na mão de quatro ou cinco grandes gravadoras. A independência implica controle da obra e a garantia de não ser roubado. (...) Quando se trabalha com a mesma lei que as [gravadoras] tradicionais, não adianta nada ser independente. (...) Quando o artista se torna "a empresa", ele passa a ganhar alguns reais com o disco, em vez de centavos



Milton Sales – militante do hip-hop (São Paulo-SP).

Fonte: Entrevista concedida para o livro Hip-Hop: A periferia Grita (ROCHA, 2001, p.39).

Assim, verificamos que dadas as possibilidades do período, com a popularização das técnicas, hoje é possível produzir música fora do circuito das grandes empresas (estúdios e gravadoras), o que autoriza certa autonomia ao rap e ao hip-hop, pelo menos no que diz respeito à produção e realização de músicas.

4.3 Distribuição dos discos de rap

A distribuição de discos passou por uma profunda transformação desde a chegada da tecnologia da internet. Especialmente a música digital, que não precisa necessariamente de uma mídia física para ser distribuída (CREUZ, 2008). Frente às profundas mudanças pelas quais passou todo o processo de produção e viabilização da música, especialmente no rap, é notável a ação de artistas deste segmento que se utilizam de alternativas diversas para divulgar o seu trabalho, como vender seus CDs em shows ou pela internet, fisicamente ou por *downloads* remunerados. Neste ponto, tentaremos fazer uma breve análise dos impactos que o avanço da tecnologia e a mudança dos formatos de mídia ocasionaram no comércio dos discos de rap no Brasil.

Em 1999, o portal *Napster* lançou mais de 500 mil músicas “clandestinas” na rede. Este programa de compartilhamento de arquivos em rede protagonizou o primeiro grande episódio da luta jurídica entre a indústria fonográfica e as redes de compartilhamento de músicas na internet, que, em seis meses, reuniu 9 milhões de usuários (VICENTE, 2001).

O rap brasileiro, em relação a outros segmentos musicais, movimenta um tímido número fonográfico, salvo algumas exceções, e a própria noção do que é muito ou pouco em termos de vendas de discos mudou bastante nos últimos anos. A partir do ano de 2004, a ABPD – Associação Brasileira dos Produtores de Discos reduziu pela metade os níveis de vendas necessárias para obtenção de *Disco de Ouro*, *Platina* e *Diamante*, conforme demonstrado na tabela 2 a seguir.

Tabela 2. Certificações por vendas de discos no Brasil

Premiação	Até o ano de 2004	Após o ano de 2004
Disco de Ouro	100.000	50.000
Disco de Platina	250.000	125.000
Disco de Diamante	500.000	250.000

Fonte: elaborado pelo autor com base em ABPD (2005).

Verificamos, no rap, a existência de uma grande solidariedade entre os próprios grupos, como a distribuição feita de mão em mão, discos vendidos em shows, eventos e pela própria internet. Afinal, conforme vimos, pouquíssimas são as lojas que trabalham com este tipo de CD atualmente. Dentre as maiores, destacam-se as lojas da galeria 24 de Maio, em São Paulo-SP, e suas respectivas compradoras.

A fim de apresentar um panorama geral e atualizado das vendas de CDs no Brasil, nos debruçamos sobre os relatórios anuais da ABPD⁵⁰ do último decênio. Este material é elaborado anualmente pela ABPD com base em números fornecidos pelas grandes companhias fonográficas operantes no país. De posse desses dados, elaboramos a Tabela 3, traçando o comportamento das vendas de CDs de música no período que corresponde aos anos de 1999 a 2011.

Tabela 3. Vendas de CDs de música no Brasil

Ano	Vendas Totais de CDs (R\$)	Unidades Totais de CDs
1999	809 milhões	87 milhões
2000	878 milhões	93 milhões
2001	639 milhões	70 milhões
2002	661 milhões	72 milhões
2003	511 milhões	52 milhões

⁵⁰ Fundada em abril de 1958, como entidade representante das gravadoras. Seu objetivo é conciliar os interesses destas organizações com os de autores, intérpretes, músicos e editores musicais, além de defender coletiva e institucionalmente os direitos e interesses comuns de seus associados, combater a pirataria musical e promover levantamentos estatísticos e pesquisas de mercado. Fonte www.abpd.org.br

2004	526 milhões	59 milhões
2005	460.5 milhões	46 milhões
2006	322 milhões	31 milhões
2007	215 milhões	25 milhões
2008	216 milhões	22 milhões
2009	215 milhões	20 milhões
2010	184 milhões	18 milhões
2011	196 milhões	18 milhões

Fonte: Elaborado pelo autor com base em ABPD (2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012).

De modo geral, o que se observa é a queda acentuada do número de CDs vendidos no Brasil. Mesmo com a recuperação das vendas de um ano para o outro em alguns casos, se compararmos o primeiro ano da tabela (1999) com o último (2011), em ambos os critérios elencados, nota-se uma queda de praticamente 80% em um intervalo de pouco mais de 10 anos.

Segundo a ABPD, a queda nas vendas pode ser atribuída a diversos fatores, como a crescente “pirataria” e a falta de controle e fiscalização do comércio informal no país, o quadro econômico nacional desfavorável, a concorrência com outros meios de entretenimento e a mudança nos hábitos de consumo.

Para Creuz (2008, p.46), na questão da “pirataria” de CDs “o conflito não envolve os direitos do autor versus os direitos sociais de toda uma coletividade, mas sim, o conflito entre os direitos de exploração comercial, por vezes abusiva, e os direitos ao exercício da prática de bens universais”.

Em visão oposta à apresentada pelos órgãos oficiais que se referem a “pirataria”, Ribeiro (2010, p.35) afirma que:

A “pirataria” na prática, revela o valor excedente absurdo que é agregado à mercadoria. Ao denunciar o excedente extraordinário do capitalismo, a “pirataria” tem um potencial subversivo que atinge um dos núcleos duros do capitalismo, ao mesmo tempo em que se imbrica contraditoriamente com ele, uma vez que se casa com as próprias necessidades de consumo, de (re) produção de identidades sociais e da distinção sob a égide do capitalismo eletrônico-informático.

Diante das grandes transformações pelas quais passou a produção e distribuição da música em tão pouco tempo nos últimos anos (VICENTE, 2001; ALVES, 2008; CREUZ, 2008), entende-se que, ao Período Digital, pode-se atribuir um sub-período, que chamaremos de Período Digital MP3, com início entre os anos de 2005 e 2006⁵¹, justamente quando se popularizam os arquivos digitais de música do tipo MP3⁵² - vide a difusão dos copiadores de CDs e a chegada dos aparelhos reprodutores deste formato musical, que se amplia ainda mais com a difusão de telefones celulares capazes de armazenar e reproduzir músicas⁵³. Creuz (2008, p.38) afirma que “o circuito espacial de produção da música acompanha os progressos do uso da técnica”. De acordo com a Federação Internacional da Indústria Fonográfica (www.ifpi.org), a música na internet e nos celulares passa a fazer parte da vida cotidiana das sociedades, e os *sites* legais e ilegais para *download* de músicas se multiplicam.

Segundo a ABPD (2008), em 2006 as vendas de músicas na internet já passaram a representar 10% das vendas mundiais, movimentando US\$ 2 bilhões, e, em 2008, já era notável o crescimento da venda de música digital pela internet no Brasil. Nesse mesmo ano, os formatos digitais representavam 12% do mercado total de áudio, cabendo aos CDs físicos 60% do mercado (eles eram 70% em 2008) e, aos DVDs, os 28% restantes. Em nota publicada em seu *site* – www.abpd.org.br – no dia 19 de março de 2012, a ABPD revelou que as receitas dos diversos formatos da área digital, em 2011, tiveram um crescimento de 12,8%, totalizando R\$ 60.852.970.

A tabela 4, a seguir, revela o crescimento do mercado de música digital no

⁵¹ No ano de 2005, pela primeira vez, a ABPD apresenta em seu relatório anual um estudo correspondente ao universo musical na internet, verificando, inclusive, já nesta primeira análise, um enorme potencial que o Brasil apresentava para a venda de música online, fato que se comprova hoje via a grande atuação das gravadoras neste ramo.

⁵² Apesar de se popularizar no Brasil por volta do ano de 2005, o formato de compressão MP3 foi criado no ano de 1995, no instituto alemão Fraunhofer Society. No ano de 1997, foi lançado, pela empresa Nullsoft, o WinAmp, primeiro software gratuito reprodutor de MP3 (ABPD, 2008).

⁵³ No ano de 2003, a empresa Apple lança o iPod, um tocador de músicas portátil. A empresa vende mais de um milhão de aparelhos em menos de um ano. A mesma Apple lança a iTunes Music Store, que converge o *software* de música da Apple (o iTunes) e seu player portátil (o iPod) para uma mesma interface e muda a forma de consumir música na internet.

Brasil nos últimos cinco anos.

Tabela 4. Mercado de música digital no Brasil.

	2007	2008	2009	2010	2011
Faturamento (R\$) Vendas Digitais	24.287.188	43.503.539	42.778.577	53.964.412	60.852.970
Crescimento	185%	79,1%	- 1,7%	26,2%	12,8%
Participação dentro do Mercado Total	8%	12%	11,9%	15%	16%

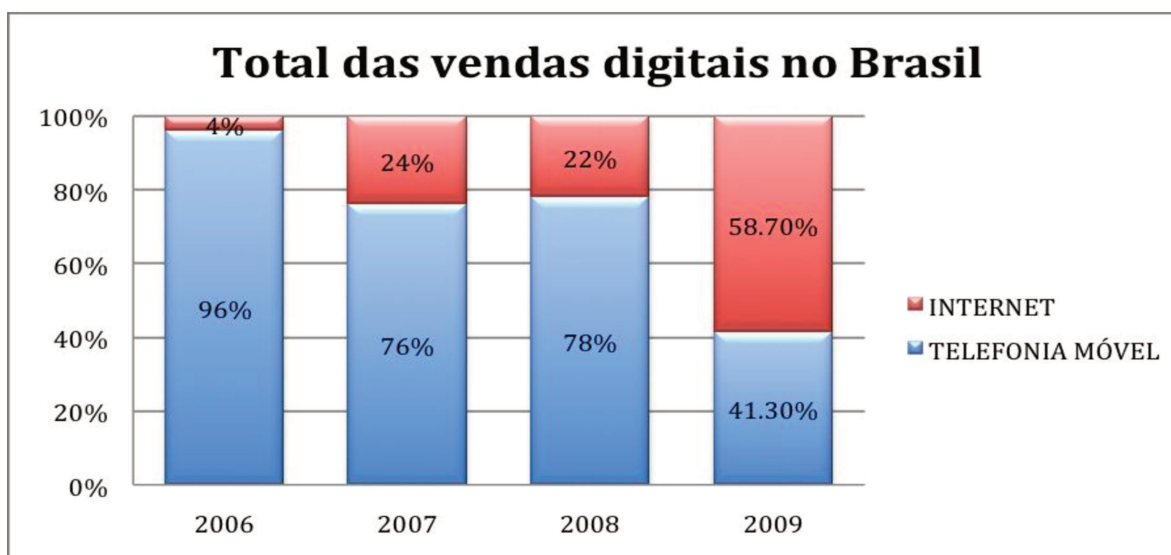
Fonte: Elaborado pelo autor com base em ABPD (2012).

É nesse sentido que Creuz (2008, 39) afirma:

As ações dos agentes hegemônicos vinculados à música são norteadas pela busca de alternativas em “nichos”, até pouco tempo atrás inexistentes, como por exemplo, os *ringtones*, músicas para telefones celulares, cujo *download* incentivado pelas operadoras de telefonia móvel movimentou uma grande importância no país.

O gráfico 5 demonstra o crescimento do número de músicas vendidas em *sites* pela internet em detrimento das músicas vendidas pelo celular.

Gráfico 5. Total das vendas digitais no Brasil



Fonte: Elaborado pelo autor com base em ABPD (2010).

Com o aumento exponencial da venda de música digital, seja pela internet ou pelo telefone celular, a música vai perdendo parte de seu valor físico e as vendas de CDs não só diminuem consideravelmente, como também passam por uma reestruturação logística ao mesmo tempo em que são popularizados os *sites* de venda e compartilhamento de música na internet - tais como *Itunes Store* e *Amazon MP3 Music Store* (os maiores do mundo). Neste Período Digital MP3, as gravadoras diminuem suas vendas, a chamada “pirataria” é difundida⁵⁴, surgem novas leis de direitos autorais e muitas lojas de CDs fecham as portas gradativamente. Nota-se que esse fenômeno já dava seus primeiros indícios ainda na década de 1980, pois, segundo Correa (1987, p.30) “33 % dos discos vendidos na cidade de São Paulo em 1979 foram vendidos no centro da cidade. Em 1984, num contexto de crise, os *shopping centers* da cidade – Iguatemi, Ibirapuera, Morumbi, Eldorado – passam a vender 28,8 % contra 18,6 % do centro”.

A esse respeito, analisemos a tabela 5, abaixo, onde consta a distribuição dos pontos de vendas de CDs pelo Brasil, em uma pesquisa realizada pelo Instituto Franceschini de Análise de Mercado, para ABPD.

Tabela 5. Pontos de vendas de CDs: Brasil 2001 a 2004.

	2001 (%) Vendas	2002 (%) Vendas	2003 (%) Vendas	2004 (%) Vendas
Lojas Especializadas	51	48	46	57
Lojas de Departamento	23	22	23	20
Supermercados	27	25	18	20
Igrejas / Lojas artigos religiosos	9	11	13	7
Livrarias / Megastores	5	4	5	6
Sites de internet	2	1	2	2
Catálogos / Mala Direta	2	3	3	2
Outros	8	3	7	4

Fonte: Elaborado pelo autor com base em ABPD (2005).

⁵⁴ Em 2003, foi criada, por iniciativa da Câmara dos Deputados, uma Comissão Parlamentar de Inquérito (CPI) da Pirataria de Produtos Industrializados, cujo resultado criminalizava este tipo de ato e alertava para milhões de reais sendo desperdiçados pelo não-pagamento de impostos destes produtos.

Nota-se que a venda de CDs vai deixando de ser exclusividade das lojas do ramo. Ao passo em que estas vão diminuindo suas vendas, e até fechando as portas, cresce a venda banalizada deste produto em camelôs, bancas de jornais, lojas de conveniências – inclusive em postos de gasolina – livrarias e grandes magazines, como as Lojas Americanas. Ou seja, é uma técnica mais invasiva. Contudo, apesar de sua presença mais massiva em todos espaços, este processo culminou com a depreciação da mídia CD, em parte porque os estabelecimentos que vendem CDs, hermeticamente embalados em sacos plásticos, não dispõem de equipamentos para ouvir a música antes de comprar, tampouco mostruários ou prateleiras adequadas. Assim, os CDs são amontoados em gôndolas ou gaiolas quaisquer, onde não só diferentes gêneros musicais, mas também outros produtos são misturados. Em muitos casos, observa-se que o CD tornou-se um artigo de promoções, servindo de brinde mediante a compra de outro produto.

Quando tratamos especificamente do rap, os números oficiais não são obtidos com tanta facilidade, pois, se a taxa de natalidade das pequenas gravadoras – responsáveis pela gravação dos discos de rap – é alta, também é alta sua taxa de mortalidade. Além disso, não existem bibliografias que quantifiquem vendas de discos desse gênero, Vicente (2001, p.247) já apontava para o fato de que: “o rap tem como característica a venda de seus CDs em shows e espaços alternativos, a postura de independência de muitos dos artistas, acabam lhes conferindo pouca visibilidade nas listagens de discos vendidos”. Este autor ainda chama a atenção para o fato de o Racionais MCs, maior grupo de rap do país, que já alcançou vendas bastante expressivas, nunca ter aparecido em uma listagem oficial.

Assim, quantificamos nossos dados através de entrevistas com lojistas e artistas que estão atuando ou atuaram nesse ramo por muito tempo e atravessaram os dois períodos propostos. Um dos entrevistados foi o brasileiro Genival Oliveira Gonçalves, conhecido como G.O.G (48 anos), um dos *rappers* mais antigos do país, atuante desde o final da década de 1980. G.O.G foi o primeiro cantor de rap a lançar seus trabalhos de forma independente, e forneceu-

nos números referentes aos seus quase 10 discos lançados, material que subsidiou a confecção da tabela 6 a seguir, onde pode-se verificar o comportamento específico da vendagem dos discos de rap, uma vez que o fabricante foi o próprio artista. Nota-se que semelhante aos dados apresentados anteriormente, baseados nos números da ABPD, houve também no segmento rap (representado por um de seus artistas de maior expressão) uma queda acentuada nas vendas durante a passagem do período Magnético para o Período Digital.

Tabela 6. Vendas de Vinis e CDs – G.O.G (1992-2007).

Álbum	Ano de lançamento	Gravadora	Vendagens
Peso Pesado	1992	Independente	1.500 Vinil
Vamos Apagá-los	1993	Independente	2.000 Vinil
Dia a dia da Periferia	1994	Independente	60.000 Vinil + CD
Prepare-se	1996	Independente	40.000 Vinil + CD
Das Trevas à Luz	1998	Zambia	90.000
CPI da Favela	2000	Zambia	60.000
Tarja Preta	2004	Face da Morte	14.000
Aviso às Gerações	2006	Independente	8.000
Cartão Postal Bomba	2007	Independente	6.000

Fonte: Elaborado pelo autor com base nos dados obtidos em entrevista realizada em 03/05/2011.

Realizamos também entrevistas com alguns proprietários de lojas de discos, foram longas conversas, sobretudo na Galeria 24 de Maio, berço da música negra no centro da cidade de São Paulo-SP, sede das principais lojas de discos de rap no Brasil. Essas lojas recebiam os materiais em primeira mão e, depois, repassavam para outras lojas menores Brasil afora.

Em uma das entrevistas concedidas a nós em novembro de 2010, o proprietário de uma loja especializada em discos de rap relatou que, mesmo quando surgem as primeiras máquinas copiadoras de CD, a “pirataria” ainda não era tão difundida. Um aparelho custava cerca de US\$ 2.000 e cada mídia virgem, R\$ 5,00 (hoje um copiador de CD custa R\$ 50,00 e um CD virgem, R\$ 0,30), o

que impossibilitava que qualquer pessoa tivesse um aparelho como esse. Sem contar que o aparelho copiador só fazia uma cópia de cada vez e ainda não havia os computadores que copiavam CDs em série. Portanto, a pirataria existente era extremamente limitada e ficava restrita a alguns colecionadores. Um fator importante mencionado por outro lojista é que o CD “pirata”, quando surgiu, era vendido praticamente pelo mesmo preço que o original e a concorrência não era tão acirrada como hoje. De fato, um ponto crucial para a queda das vendas do CD original foi a popularização dos computadores, alguns capazes de copiar até 15 CDs simultaneamente, além do barateamento das mídias virgens que custam hoje centavos de reais. É válido mencionar o grande número de desempregados que encontraram na venda de CDs “piratas” uma opção para sobreviver. A seguir, uma entrevista detalhada com o proprietário de uma loja na Galeria 24 de Maio, prédio que concentra a maioria das lojas de discos de rap do Brasil.



Na semana

eu vendia, mais ou menos, 800 ou 900 vinis, somente na loja que eu trabalhava aqui na galeria. Isso era de 1992 até 1995, que foi quando foi entrando o CD. Eu lembro até hoje quando entrou o primeiro CD aqui.

Entrou o CD, mas o pessoal ainda comprava vinil, até entrar o aparelhinho, o *Discman*, e foi começando a procura. Mas o CD estourou mesmo em 1995, porque começaram a aparecer os aparelhos, o pessoal começou a procurar e o vinil foi dando uma caída, os CDs começaram a tomar conta. Desde 1997, comecei a vender apenas CDs e a venda dos vinis já tinha caído.

A pirataria que acabou com isso. O vinil não tinha como as pessoas piratearem. Agora o CD tem a tecnologia, o computador e isso foi acabando com os artistas. Caiu demais, agora caiu demais. Eu chegava a vender, por semana, uns 500 CDs. Eu acho que até em 2001 eu vendia bastante CD, depois foi dando uma caída. Hoje, por semana, não chega a 80 ou 90 CDs.

A maioria aqui na galeria era tudo loja de disco. Tinham umas 20 lojas de discos. Loja de roupa era pouco. Cabeleireiro era dois ou três, o restante era tudo loja de disco e lanchonete. Em 2005 começou, já as lojas de roupas. Roupas, bonés e tênis. Tomou conta das lojas de discos.

Alexandre Lino Rodrigues - DJ P.

Proprietário de loja de discos na Galeria 24 de Maio em São Paulo-SP

Fonte: Entrevista realizada em junho de 2010.

No ano de 2001, quando o Período Digital já se mostrava soberano, em depoimento à *Folha de São Paulo*, Aloysio Reis, naquele momento presidente do grupo EMI/*Virgin*, fez a seguinte declaração sobre a “pirataria”:

“Uma das coisas que mais se discutem é o custo do CD, o preço mais barato. Quando se fala no custo de um CD se imagina a bolacha, o suporte, que é a coisa mais barata mesmo. Mas se considerar todos os custos, há um que nunca é mencionado: que de cada dez títulos lançados só um faz sucesso. Esses nove que não dão sucesso são o maior custo da indústria fonográfica. Esse investimento o pirata não faz, porque seleciona de tudo que lançamos só o que faz sucesso e lança. Essa tentativa de fazer sucesso com novos artistas o pirata não tem”

Fonte: Entrevista para *Folha de São Paulo* em 25 de Julho de 2001.

Os estudos de Vicente (2001) com base nos números da Associação Protetora dos Direitos Intelectuais Fonográficos (APDIF) calcularam um faturamento de 4,5 bilhões de dólares pela “pirataria” em 1998, ficando o Brasil em terceiro lugar na produção genérica mundial, com 48% desse mercado – um equivalente a 150 milhões de dólares, perdendo apenas para China e Rússia, que detêm 90% e 75% desse mercado, respectivamente. Porém, é importante apresentar outras visões acerca da definição de “pirataria”. Ribeiro (2010, p.36) por exemplo, critica o discurso oficial e assinala que, mais do que uma ameaça à legalidade, ou simplesmente contrabando, a “pirataria” representa “uma ameaça a um dos núcleos duros da reprodução do capitalismo, qual seja, a detenção de direitos de propriedade sobre determinadas mercadorias, uma vez que tais direitos permitem, justamente, a manutenção dos nichos”.

No atual período técnico-científico e informacional, com a possibilidade da produção descentralizada (incluindo a produção fonográfica do rap), nota-se, também, a força emanada da escassez, da convivência e da solidariedade, sobretudo quando os atores que fazem o rap demonstram-se capazes de produzir informações “geograficamente orgânicas” e difundi-las, amplificando a comunicação dos homens lentos em prol de uma maior participação na construção dos lugares em que vivem (Silva, 2005). Assim, o hip-hop, nas suas ações e na

distribuição e divulgação do rap, apresenta características semelhantes às de diversas formas de manifestações contra-hegemônicas munidas do *cosmopolitismo subalterno*⁵⁵ de que falou Sousa Santos (2009) em sua obra *Epistemologias do Sul*, sendo também contribuinte de movimentos contestatórios maiores, como o *Partido da Indignação* proposto por Harvey (2011). Ao produzirem, fabricarem e distribuírem seus próprios discos, muitos *rappers* chegam a afirmar em suas letras, até com certo orgulho, que estão “assassinando” as gravadoras. Ou seja, estão criando métodos alternativos de distribuição e difusão. De modo a sobreviver diante das dificuldades, esses artistas fazem de sua existência marginal a própria contestação do que lhes é imposto ou simplesmente fora negado.

A possibilidade de se poder produzir música em um *home estudio* com baixos custos, e disponibilizá-la na internet permite a divulgação de artistas desconhecidos que não teriam chances de serem contratados por uma grande gravadora, nem tampouco veiculados nos meios de comunicação convencionais. Isso significa que atualmente está havendo uma maior pulverização de informação ao longo do território. Essa informação muitas vezes é veiculada de maneira a infringir direitos autorais e de reprodução, no entanto, por mais que exista uma polêmica a cerca deste assunto, tanto do ponto de vista da ilegalidade quanto da qualidade do produto, é inegável que a reprodução dos CDs “piratas” ou o compartilhamento de arquivos, tornam a música muito mais acessível, pois facilitam o acesso e flexibilizam a cadeia de produção antes monopolizada pela indústria fonográfica.

⁵⁵ Segundo Santos (2009b, p.42), O cosmopolitismo subalterno manifesta-se através das iniciativas e movimentos que constituem a globalização contra-hegemônica. Consiste num vasto conjunto de redes, iniciativas, organizações e movimentos que lutam contra a exclusão econômica, social, política e cultural gerada pela mais recente encarnação do capitalismo global, conhecido como globalização neoliberal. O Fórum Social Mundial tem sido um exemplo de cosmopolitismo subalterno.

5. Praticando a teoria e teorizando a prática: as ações políticas do hip-hop no território brasileiro

5.1 Candidaturas e disputas políticas

Assim como as letras do rap expressam em verbo diferentes situações geográficas, observamos outra variável fundamental de análise neste movimento, pois começa a nascer uma nova forma de inserção política daqueles que se filiam ao hip-hop, que é a participação política formal formalizada. Essa participação do hip-hop na política formal vem de encontro à reflexão de (ARENDDT, 2006, p. 38) onde a autora lembra que:

Se o sentido da política é a liberdade isso significa que nesse espaço e em nenhum outro temos de fato o direito de esperar milagres, não porque fossemos crentes em milagres, mas sim porque os homens enquanto puderem agir estão em condições de fazer o improvável, e saibam eles ou não estão sempre fazendo.

Este fato, o da participação do hip-hop na política formal formalizada não é novidade já que conforme visto em Andrade (1996), Pimentel (1997) e Rocha (2001) no início do hip-hop no Brasil este se organizava politicamente em posses⁵⁶. Alves (2005) em seu estudo sobre o hip-hop na Região Metropolitana de Campinas (RMC) também já mostrava a atuação das posses bem como a relação do movimento com os partidos políticos desta região. Essa inserção se deve ao fato de os *rappers* afirmarem que cansaram de reclamar somente por meio das músicas e letras e que teria chegada a hora da participação formal no mundo político. Desse modo, letras, músicas e política seriam vetores analíticos articulados, pois segundo o *rapper* Erlei Roberto de Melo (criador da *Nação Hip Hop Brasil* e duas vezes candidato a Deputado Estadual pelo PCdoB) o hip-hop teria proporcionado novos nexos entre cultura e política para aqueles que se filiam

⁵⁶ As posses são associações em que os membros do hip-hop se organizam, se articulam a nível local afim de realizar atividades políticas, artísticas e culturais no plano imediato. (ALVES, 2005).

a esse tipo de comportamento social, e a politização presente nas letras do rap desde sua gênese, impulsionou a necessidade da participação política direta. De fato, os candidatos não são apenas oriundos do rap, mas de todo hip-hop.

Ao mesmo tempo em que se articula internamente, o movimento tece articulações externas com vários segmentos da sociedade, se aproximando de outros movimentos de resistência (tais como o MST, as associações comunitárias, a literatura marginal, o movimento punk e o movimento negro), de partidos políticos, do poder público (por meio de prefeituras e/ou secretarias de cultura), de igrejas, entre outros. (Alves, 2005, p.16,17).

A inserção de integrantes do hip-hop no mundo político pode ser observada detalhadamente na Tabela 7, alguns dos candidatos listados inclusive já disputaram mais de uma eleição⁵⁷.

Tabela 7. Membros do hip-hop candidatos a vereador nas eleições de 2008.

NOME DO CANDIDATO	MUNICÍPIO	ESTADO	PARTIDO
Vírgula	Belém	PA	PCdoB
Preto Rap	Fortaleza	CE	PCdoB
Bob Potengi	Potengi	CE	PCdoB
Magão	Campo Grande	MS	PCdoB
Mano Higor	Sinop	MT	PCdoB
DJ Sadam	Rio de Janeiro	RJ	PCdoB
DJ Buiú	Araras	SP	DEM
Anderson 4P*	Francisco Morato	SP	PT
Raisuli*	Salto	SP	PT
Nelson Triunfo	Diadema	SP	PT
Nelsinho	Guarulhos	SP	PCdoB
Osni	Carapicuíba	SP	PCdoB
Pablício	Vinhedo	SP	PP
Tereza	Campinas	SP	PCdoB
Juliano	Itapetininga	SP	PSB
Alceu*	Cordeirópolis	SP	PPS
Simone Guerrero	São José dos Campos	SP	PR
Rafael	Jundiaí	SP	PCdoB
Viola BN	Itu	SP	PCdoB
Luizinho	Osasco	SP	PCdoB

⁵⁷ Vale lembrar que no ano de 2002 Alexandre Tadeu Silva, conhecido como “X”, líder da banda Câmbio Negro, foi o primeiro *rapper* a sair candidato político no Brasil, ele concorreu ao cargo de Deputado Distrital em Brasília-DF pelo PSB como Alexandre “X”, mas, não se elegeu.

Beto Teoria	Ribeirão Pires	SP	PCdoB
Eva de Oliveira*	Sumaré	SP	PT
Renê do Rap	São Paulo	SP	PRB
Primo Preto	São Paulo	SP	PSDB
Nuno Mendes	São Paulo	SP	PCdoB
Serjão	Jacareí	SP	PT
Luís Coringa	Rio Claro	SP	PCdoB
Nerinho	Santo André	SP	PCdoB
Alexandre*	Monte Mór	SP	PR
Luiz Henrique Ferrarine*	Itapira	SP	PV
Erlei Roberto de Melo**	Hortolândia	SP	PCdoB
Will Capa Preta	Curitiba	PR	PCdoB
Kimzac	Florianópolis	SC	PDT
Mano Oxi	Porto Alegre	RS	PCdoB
Valter	Campo Bom	RS	PCdoB
DJ Gutti	Sapucaia do Sul	RS	PCdoB

*Eleitos

** Candidato a prefeito.

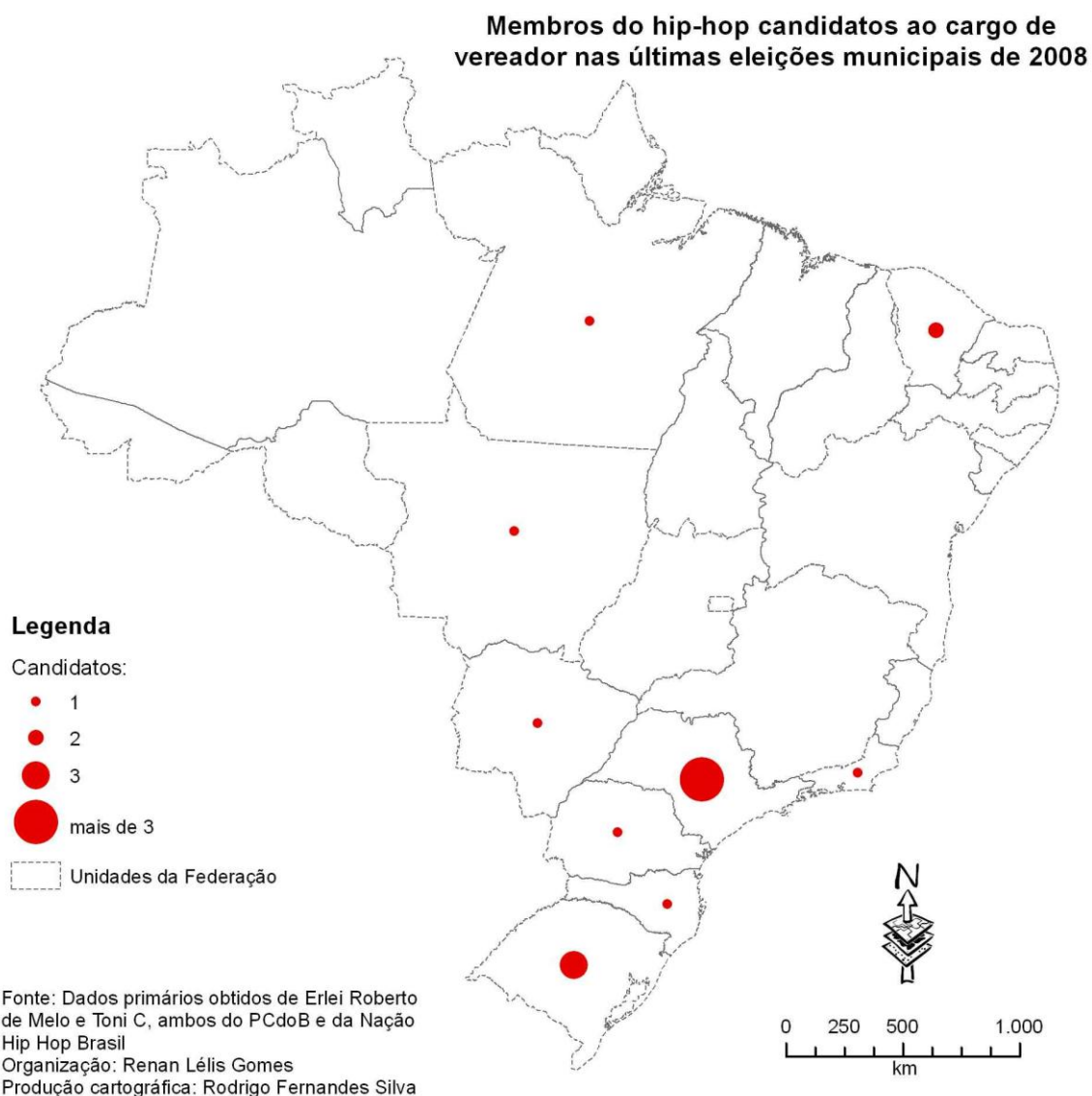
Fonte: Dados primários obtidos de Erlei Roberto de Melo e organizados por: Renan Lélis Gomes.

Dos candidatos acima, Erlei Roberto de Melo foi, além de candidato a prefeito em 2008, candidato a Deputado Estadual em 2006 e 2010, e, mesmo não se elegendo obteve uma expressiva votação, com aproximadamente 20.000 votos na primeira tentativa e 10.000 na segunda. Já *Renê do Rap* foi também candidato a vereador nas eleições de 2004 e candidato a deputado estadual em 2006.

Dentre os 36 candidatos mencionados acima, seis foram eleitos: *Luiz Henrique Ferrarine* em Itapira-SP, *Eva de Oliveira* em Sumaré-SP, *Alexandre* em Monte Mor-SP, *Raisuli* em Salto-SP, *Anderson 4P* em Francisco Morato-SP (segundo mandato) e *Alceu* em Cordeirópolis, sendo ainda *Mano Oxi* de Porto Alegre-RS vereador suplente de seu partido. Vale destacar que os candidatos *Bob Potengi*, *DJ Sadam*, *Serjão*, e *Luís Coringa* não foram eleitos, mas passaram a ocupar cargos nas Secretarias de Cultura de seus respectivos municípios. Verifica-se também a participação de pessoas ligadas ao hip-hop na assessoria de alguns vereadores e deputados coligados. Lembrando que nem todos os candidatos listados são praticantes assíduos do hip-hop, alguns apenas têm estreita relação ou apoio declarado do movimento, mas a grande maioria deles faz ou fez parte do hip-hop efetivamente exercendo algum de seus elementos. De

modo a melhor visualizar os dados expostos criamos uma cartografia para analisar este fenômeno, o Mapa 2 demonstra a quantidade de candidatos por unidades da federação.

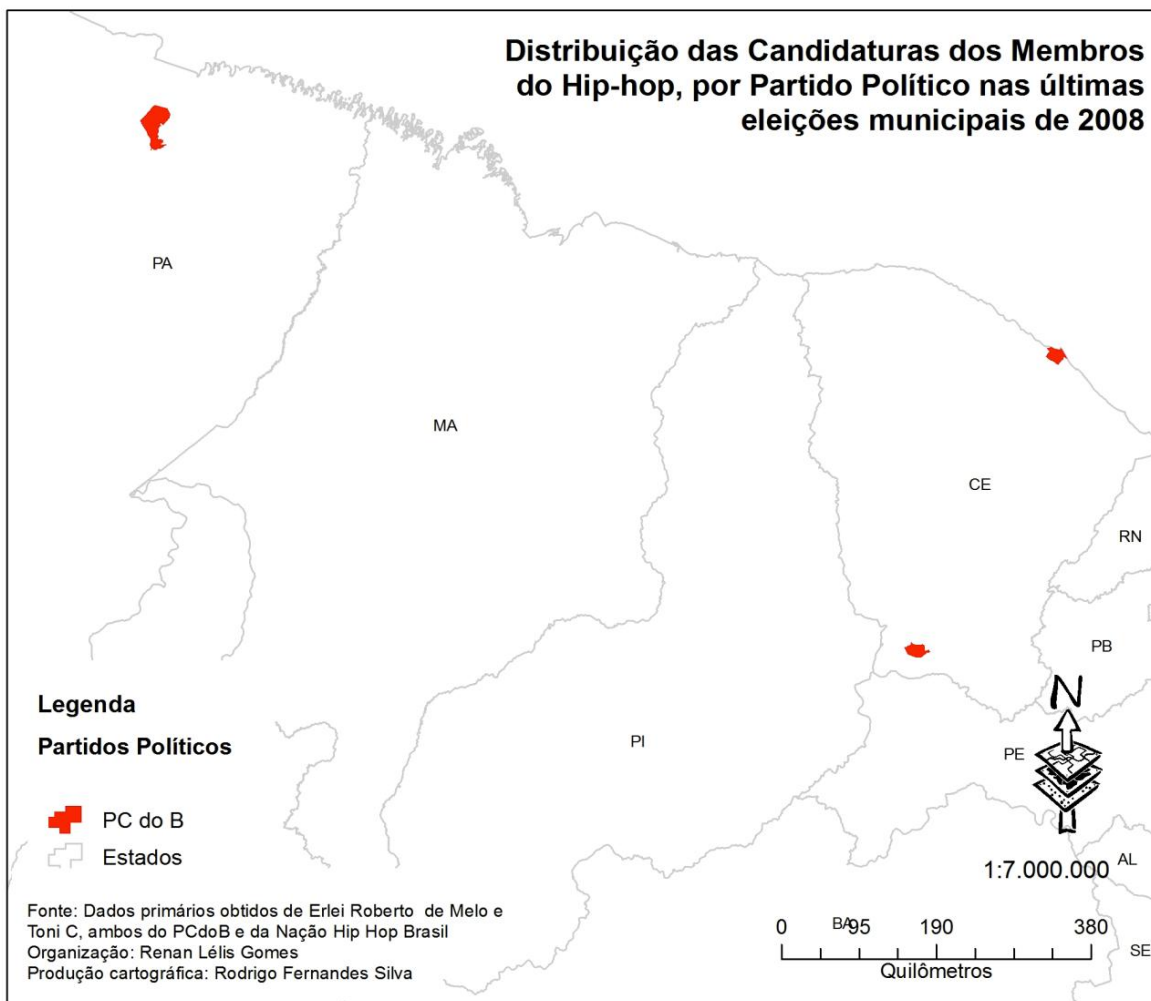
Mapa 2 – Os candidatos do hip-hop no Brasil, por municípios.



Dada a diversidade do território brasileiro e a grande participação de candidatos na *região concentrada* foram confeccionados outros dois mapas em escalas diferentes, Mapas 3 e 4, para melhor demonstrar a distribuição dos

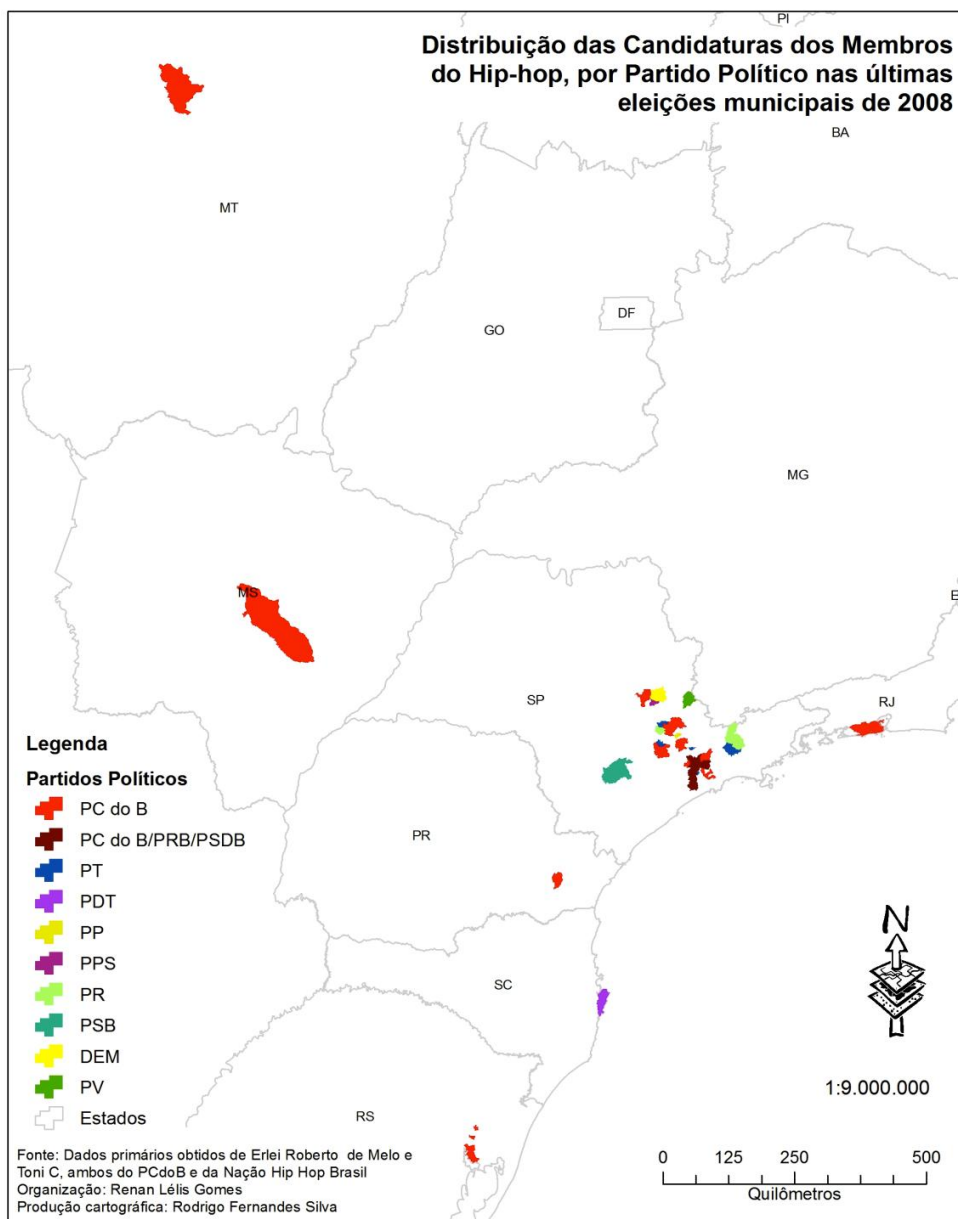
“*candidatos do hip-hop*” e seus respectivos municípios, nota-se também a inserção da variável partido político.

Mapa 3 – Distribuição das Candidaturas por partidos políticos (1)



O Mapa 3 dá ênfase nas regiões Norte e Nordeste do Brasil, onde existem poucos municípios em que houveram candidaturas apoiadas pelo hip-hop, já o Mapa 4 ressalta toda a *região concentrada* e a região Centro-oeste, indicando grande concentração no Estado de São Paulo. Lembrando que os nomes dos candidatos bem como de seus respectivos municípios assinalados podem ser visualizados na Tabela 5 (pg.87).

Mapa 4 – Distribuição das Candidaturas por partidos políticos (2)



A filiação dos candidatos é predominante em partidos considerados de esquerda, tais como PCdoB e PT, partidos que tem longa tradição no alinhamento com movimentos populares, inclusive o hip-hop, realizando uma série de ações de apoio recíproco a esta cultura há mais de uma década. Esta tendência motivou conversas com lideranças do movimento, pessoas que representam o hip-hop e o partido em diferentes regiões do Brasil e nos deram os seguintes depoimentos:



Pelo fato do hip-hop ser oriundo das periferias e das mazelas

sociais é natural que os membros do hip-hop se atraiam mais pelos partidos de esquerda, haja vista que são estes partidos que historicamente lutam ao lado e a favor do povo mais necessitado. Mas também sei que existe uma meia dúzia do hip-hop que por opção ou completo desconhecimento da história, acabam se posicionando ao lado de partidos inimigos do povo.

O PCdoB entende e compreende o movimento hip-hop como um fenômeno juvenil e mundial, além é claro de visualizar no hip-hop um elo importante nas lutas dos movimentos sociais em todo o nosso país, com recorte na juventude negra, pobre e de periferia



Mano Oxi - rapper e assessor parlamentar (Porto Alegre-RS)

Fonte: Entrevista concedida em 22 de março de 2011.



O hip-hop é um movimento de protesto, e a expressão

"esquerda", na política representa justamente os que se sentavam a esquerda e clamavam por transformações, no parlamento. Enquanto os conservadores a direita. Portanto é natural essa aproximação, somos herdeiros desta tradição. Quanto ao PCdoB é uma questão de identidade, a história do partido, suas idéias como eu disse anteriormente. Quando visitamos a história do Brasil, não há um só momento da luta do povo, desde o início do século XX em que o PCdoB não estivesse presente, ainda que não carregasse essa sigla. O objetivo do PCdoB é uma sociedade de um outro tipo sem exploração do homem pelo homem e o hip-hop avançado luta pelo mesmo objetivo




Erlei Roberto de Melo (Aliado G) – rapper e candidato a deputado (Hortolândia-SP).

Fonte: Entrevista concedida em 18 julho de 2010.

De fato, o hip-hop vem se utilizando também da representação política para fazer suas reivindicações, entre elas, o direito à cidadania. Neste sentido, é visto como fio condutor e canal de ativismo político de uma parte da sociedade, elemento que unifica, através do seu discurso, os problemas enfrentados nas regiões brasileiras. Dessa forma, membros de um movimento não-institucional passam a participar da política formal, concorrendo a cargos públicos, porém com essa inserção no mundo político formal, coloca-se ao hip-hop questões, que poderiam ser assim formuladas: a inserção na política formalizada dos partidos políticos não empobreceria o conteúdo contestador desse movimento? A incorporação aos partidos políticos não seria uma forma de cooptação das lideranças do hip-hop e de sua força de inserção nas periferias das grandes cidades? Ou, pelo contrário, a presença dessas lideranças contestadoras poderia promover uma renovação para a política formal?

Tal questionamento foi feito a alguns representantes do hip-hop, sobretudo aqueles que têm demonstrado forte engajamento político nos últimos anos, as respostas podem ser vistas nos relatos a seguir:




É uma experiência nova para os membros do hip-hop e também para os partidos políticos, os dois lados podem aprender muito um com o outro. Sobre o hip-hop perder o conteúdo contestador acredito que não, e penso que só irá fortalecer mais ainda a opinião crítica dos membros do movimento por terem contato e conhecerem por dentro as estruturas partidárias. Não acredito em cooptação e sim em posicionamento do indivíduo perante a sociedade, prefiro mil vezes um indivíduo do hip-hop adentrar em algum partido político do que ser seduzido pelo tráfico de drogas ou pelo crime organizado, dependendo a escolha deste, fica mais fácil saber de que lado ele estará, se do lado do povo ou daqueles que historicamente oprimem o povo. A renovação sempre será boa, principalmente se fizermos na política o que defendemos em nossas atitudes e em nossas letras de rap 

Mano Oxi – rapper e assessor parlamentar (Porto Alegre-RS)

Fonte: entrevista concedida 22 de março de 2011 em Porto Alegre-RS.



Acho importante a ocupação de espaço e a alternância de poder, a política clama por renovação e representatividade condizente com nossa diversidade, como muitos membros do hip-hop são muito politizados, automaticamente podem contribuir na política partidária. 

MV Bill: rapper, ator e escritor (Rio de Janeiro-RJ) ⁵⁸.

Fonte: Entrevista concedida em 01 de fevereiro de 2012.

⁵⁸ Em 2001 MV Bill criou o PPPomar (Partido Popular Poder para a maioria), segundo ele o partido não chegou a lançar nenhuma candidatura, mas lançou luz na necessidade de representação afro descendente na política, um dos desdobramentos dessa iniciativa foi a CUFA, que também atua politicamente mas de forma suprapartidária. Dentre os apoiadores do partido na época de sua fundação estavam personalidades como Milton Santos, Leci Brandão, Tim Lopes, Tony Garrido, Dudu Nobre e muitos outros anônimos.

Vejo

com bons olhos a inserção de membros do hip-hop na política formal, a juventude tem contribuição histórica nas transformações que o Brasil e o mundo sofreram. Na atual quadra política onde as forças conservadoras constroem um ambiente de repulsa e nojo com relação a política, ver a inserção de jovens, sobretudo oriundos do hip-hop onde se concentra a expressão das classes menos favorecidas, considero um grande avanço. Quanto a "empobrecer o conteúdo" considero o oposto. O exercício da política, eleva o senso crítico, promovendo uma nova visão de mundo. Se o grande objetivo do hip-hop é contestar, nada melhor que, para além de contestar tenhamos a capacidade de propor. (...) Quanto a cooptação, isso é um amplo debate, ela se dá onde há propensão, num grupo musical que altera sua forma e seu conteúdo em função da indústria fonográfica, ou mesmo num partido político. (...) Se há esperança de renovação, é a partir de novas idéias. Viva o hip-hop avançado, este celeiro de novas ideias, que vem jogando papel determinante nas transformações sociais.

Erlei Roberto de Melo (Aliado G)- rapper e candidato a deputado (Hortolândia-SP).

Fonte: Entrevista concedida em 29 de julho de 2010.

Acabou

a época de fazer na raça, sem calcular as ações e objetivos. Estamos no momento do estudo, da estratégia, do aprender a negociar. Somente por amor não iremos alcançar mais do que já alcançamos. (...) Não tenho problema com o lado ideológico do movimento e daqueles que fazem política através da ótica do hip-hop.

Há tempos deixei de acreditar num hip-hop em que todos têm o mesmo objetivo e em que ter compromisso e representar a periferia é primordial. (...) Reconheço as diferenças e sei que nem todos que estão no hip-hop têm perfil para ser porta-voz, estar na política, ou têm vocação para estudar as contradições que dela brotam a todo momento.

Markão II – rapper, militante e integrante do grupo DMN (São Paulo-SP).

Fonte: Entrevista concedida para o livro Hip-Hop: Dentro do Movimento (BUZO, 2010,p.53,54).


 **Não acho** que o hip-hop deva ter candidatos próprios. Vejo como

estratégia bem mais interessante o apoio a candidaturas de fora de movimento e que historicamente estiveram e estejam próximas das nossas reivindicações.

A participação nos Conselhos espalhados em todos os setoriais, principalmente nos governos federal e estaduais, é uma das formas de interferir, contribuir nas ações a serem implementadas, com autonomia de movimento, sendo possível a apresentação de moções de protesto, afastar-se de negociações, sempre que as definições estiverem distantes dos nossos anseios, mantendo sempre a nossa base de apoio informada dos acontecimentos.


O hip-hop é o MST urbano e precisa se fortalecer nas suas bases, engajar-se na autogestão, dialogar com outros movimentos, apresentar uma proposta concreta de pensamento, social, político, econômico e dedicar-se a ela. Aí sim, terá força política! e isso é bem mais importante que candidatos(as) do hip-hop. Será o fogo que esquentar a "chaleira" onde a "água fervida" será a sociedade constituída: três poderes, mídia, movimentos sociais e opinião pública.

Se esse "fogo" cozinhar em "banho maria", as mudanças acontecerão de forma muito diferente/distante do que queremos como classe social e política, agora, se cozinhamos em "fogo alto", chegaremos bem mais rápido aos nossos objetivos.


O Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) tem força e pressão política avassaladoras porque é unido e engajado. Recebe contribuições de entidades simpáticas as suas causas espalhadas por todo o mundo e não tem nenhum representante próprio no Congresso Nacional, sem com isso deixar de apoiar alguns parlamentares e fazer parte de mesas de debates sobre a reforma agrária e da moradia no país. Isso reduz em muito, a possibilidade de cooptação e envolvimento em desvios e desmandos, aumentando consideravelmente a apresentação de propostas e mudanças impactantes .

G.O.G' - rapper, poeta e militante do hip-hop (Brasília-DF).

Fonte: Entrevista concedida em 20 de novembro de 2011.

 **Na minha** análise o hip-hop precisa mais de força política do

que de representantes. Não vejo com bons olhos artistas do hip-hop ingressando na carreira político-partidária, em cargos eletivos, ou seja, vereador, deputado, senador. Isso expõe não só o candidato, mas todo o movimento. Se ele errar, erra junto o movimento e vão sobrar falas do tipo: Estão vendo? Falaram, agora chegaram e fizeram o que tanto criticavam. Tenho outra proposta: Imagine se o nosso movimento, após uma grande consulta interna elaborasse uma planilha de propostas, em que estivessem enumeradas nossas necessidades imediatas e futuras. De posse desse documento, uma radiografia nacional do hip-hop, lideranças eleitas nos fóruns teriam uma importante missão: dialogar com partidos políticos, candidatos, movimentos sociais, sociedade organizada.

Isso seria possível porque teríamos representantes com força política. Por outro lado, se uma negociação acertada não desse certo e não ocorresse de forma planejada bastaria retirarmos o apoio a aquele partido político, candidato ou movimento social, que o hip-hop continuaria íntegro aos seus princípios .

Fonte: G.O.G em entrevista concedida a Revista Rap Nacional, edição nº3, março de 2012.

Com o intuito de demonstrar a inserção de membros do hip-hop na política e diante da impossibilidade de acompanhar as atividades de todos os candidatos deste movimento, acompanhamos de perto um candidato em específico, o *rapper* Erlei Roberto de Melo do município de Hortolândia-SP, conhecido no hip-hop como Aliado G e candidato às eleições a deputado estadual pelo PCdoB em 2010 como *Erlei Aliado*, cujo nome eleitoral foi uma composição de seu nome de batismo ao seu nome artístico como *rapper*. O fato de Erlei ser um dos poucos *rappers* do Brasil a se candidatar a deputado estadual até hoje, foi fator fundamental para nossa escolha, além disso, Erlei já fora candidato em outras eleições, de Deputado Estadual em 2006 e prefeito do município de Hortolândia em 2008. Como *rapper* Aliado G fundou em 1991 o grupo de rap *Face da Morte* e gravou sete discos ao longo de uma carreira de mais de 20 anos no hip-hop brasileiro, criou também a gravadora independente *Face da Morte Produções*, com a qual lançava seus discos e o de outros grupos desconhecidos até então. Foi fundador e presidente da *Nação hip-hop Brasil*, uma das responsáveis pela organização política atual do hip-hop no país, cuja ligação estreita com partidos de esquerda, sobretudo o PCdoB levou muitos membros do hip-hop a se candidatarem a vereadores em seus respectivos municípios. Diante desta constatação questionei as lideranças da *Nação hip-hop Brasil* sobre a possibilidade desta organização se comportar como um “braço” do PCdoB no hip-hop, obtive as seguintes respostas:



O movimento hip-hop não é homogêneo, existem

muitas visões e concepções, dentre elas uma corrente de pensamento politizada, e grande parte desta corrente se organiza na Nação Hip Hop Brasil, onde existem filiados ao PCdoB, PT, PDT, PSB entre outros partidos. Assim como a grande maioria que não é filiada a partido algum.

O fato de ser filiado ou não a partidos políticos, não é critério para ser membro da Nação, basta participar de uma atividade ou mesmo conhecer um dos Livros, CDs, Filmes, Shows, Programas de Rádio ou TV, para entender que o PCdoB e a Nação, são organismos distintos e independentes. O PCdoB não faz hip-hop, mas a Nação canaliza o "hip-hop politizado", não "partidarizado".



Erlei Roberto de Melo (Aliado G) – rapper e candidato a deputado (Hortolândia-SP).

Fonte: Entrevista concedida em 29 de julho de 2010.



A nação hip-hop não é um braço do PCdoB no hip-hop, aliás

a maioria dos membros defendem que ela nunca seja braço de partido nenhum e que tenha sempre este caráter pluripartidário. Na minha humilde opinião acredito que a Nação Hip Hop Brasil seja um braço da juventude periférica que se organiza de forma política para defender os interesses de quem nasce, cresce e sobrevive dentro das periferias de todo o Brasil. A Nação Hip Hop Brasil se encaminha para ser um patrimônio da juventude que se organiza através do hip-hop e que tem sede de mudança em ver um país mais justo e igualitário para todos, como é a vontade expressada na maioria das letras de rap que crescemos ouvindo Brasil a fora.



Mano Oxi – rapper e assessor parlamentar (Porto Alegre-RS).

Fonte: entrevista concedida 22 de março de 2011 em Porto Alegre-RS.

Durante os meses que antecederam as eleições para deputado estadual de 2010 tive bastante proximidade com este candidato, acompanhei de perto parte do seu dia-a-dia a fim de entender como se organizava sua candidatura, estratégias, projetos e ações. Particpei de alguns encontros na casa do candidato, no município de Hortolândia-SP, conversamos por telefone e também participei de algumas reuniões políticas em seu comitê no mesmo município, além do acompanhamento em algumas viagens por cidades do estado onde o candidato realizava suas ações.

Assim como todo candidato, Erlei e sua equipe montaram bases municipais para trabalhar o estado como células menores onde a ação poderia ser feita localmente por seus representantes municipais, geralmente pessoas ligadas ao hip-hop, amigos, políticos e líderes comunitários locais ou apenas simpatizantes de sua candidatura. Verificamos que nem todos do hip-hop apoiaram a candidatura de Erlei, e que apesar deste movimento ser considerado como crítico nem todos seus membros fazem questão da politização ou partidarização. Inclusive, na referida eleição, muitos apoiaram outros candidatos de partidos de direita sob a promessa de um cargo ou recompensa caso o candidato ganhasse as eleições, prática muito comum na política brasileira. Porém um fator importante verificado por nós na campanha de *Erlei Aliado* foi a quantidade de voluntários engajados em sua candidatura, talvez aí um forte indício do hip-hop, da união, da força dos “de baixo”, da coletividade e do reconhecimento de parte deste movimento à sua candidatura. Pessoas ligadas ao hip-hop de todo o estado o procuravam e pediam para ajudar, alguns artistas do movimento também demonstraram publicamente seu apoio e fizeram campanha a seu favor, seja em suas apresentações ou pela internet, através de seus *blogs*, *sites* e outras redes sociais como *Orkut*, *Facebook* e *Twitter*.

Na Figura 13 um exemplo de material usado na campanha do candidato, cujo slogan era “*Um de nós*”, numa alusão a *Um de Nós* na Assembléia, um dos nossos, do hip-hop, do povo, sempre convidando o eleitor para que este participasse e também fosse “*Um de nós*”. Foi recorrente em sua campanha a

participação de *rappers* que demonstravam apoio publicamente em fotos e vídeos, nesta figura vemos o candidato sendo apoiado pelo vocalista dos Racionais MCs, *Edy Rock*.

Figura 13. Propaganda eleitoral de candidato do hip-hop - *Aliado G* (1)



Fonte: www.aliadog.com.br acessado em 03/09/2010.

Em outro exemplo de estratégia política *Erlei Aliado* aparece na Figura 14 abaixo ao lado do candidato, hoje deputado federal, Vicente Cândido⁵⁹ cujo partido faz coligação com o seu, trata-se da chamada “dobradinha” onde um candidato apóia o outro.

Figura 14. Propaganda eleitoral de candidato do hip-hop - *Aliado G* (2)



Fonte: www.aliadog.com.br acessado em 02/09/2010.

⁵⁹ Eleito em 2010 para seu primeiro mandato como deputado federal, Vicente Cândido ingressou na política como vereador de São Paulo, em 1996, com a bandeira de "vereador do rap", tendo sido reeleito para o cargo em 2000. Em 2002, elegeu-se deputado estadual, e novamente conseguiu a reeleição em 2006. Apesar de não ser praticante de algum elemento do hip-hop, até hoje o parlamentar mantém laços estreitos com o movimento hip-hop e desde o início de sua carreira política, emprega *rappers* como assessores parlamentares.

Mesmo sob a alcunha do hip-hop Erlei não conseguiu se eleger, porém, suas candidaturas representaram um marco histórico para este movimento. A atuação política do hip-hop, bem como sua tentativa de inserção na política partidária, comprova o papel dos novos movimentos sociais na crescente politização da vida social e na proliferação de espaços políticos, conforme analisado por LACLAU (1986), fenômeno que RODRIGUES (2006) denominou de “popularização da classe política”.

Segundo a pesquisa “Juventude, juventudes: o que une e o que separa” publicada em 2006 pela representação da UNESCO no Brasil, 27,3% dos jovens brasileiros participam ou já participaram de alguma forma associativa, como movimentos sociais, ONGs, sindicatos, partidos políticos, grupos culturais e religiosos (CASTRO et al., 2012). A forte associação entre hip-hop e política também fora abordada pela autora supracitada, ressaltando a atuação desse movimento sempre paralela ao despertar da militância entre jovens de periferia.

A participação política ocorre de maneiras diversas. Na perspectiva da periferia, as vias que têm representado uma atuação diferenciada para transformação social são os movimentos culturais, igrejas, os conselhos, associações comunitárias, ONGs, movimentos ambientalistas, **o hip-hop**, o samba, o pagode e o **rap**, que proporcionam a socialização e a ocupação do espaço urbano, ampliando assim a possibilidade de discussões (CASTRO *et al.*, 2012, grifo nosso).

Assim como Freire (2010, p.2), acreditamos que “os novos movimentos sociais [inclusive o hip-hop] têm sido responsáveis pela crescente politização da vida social, influenciando a desmistificação do espaço político”, segundo esta autora as diversas expressões destes movimentos sociais tem cumprido um papel “imprescindível na construção da democracia devido à sua representação das minorias de poder diante de sua afirmação da identidade, da relevância da cultura e do cotidiano, da solidariedade entre as pessoas e das demandas políticas”.

O hip-hop como movimento social possibilita a inclusão de novos atores e atrizes no contexto de luta política, implicando na construção de identidade, utilizando a cultura como ferramenta política na luta por direitos e cidadania (GOHN, 2004). Enxergamos neste movimento umas das formas de *comportamento social inconformado* de que falava Ianni (1968, p.240):

O jovem que não se rebela não realizou a consciencialização da condição alienada do homem na sociedade capitalista: ou porque foi amplamente envolvido e integrado pela ordem estabelecida ou por não ter condições intelectuais para formular a própria condição real.

No que se refere à participação política partidarizada do hip-hop, nota-se que o maior temor de integrantes que se posicionam contrários a essa atuação é de que ocorra uma perda de autonomia, uma cooptação. De acordo com Ianni (1968, p.239) “a história registra muitos exemplos de revolucionários que acabaram a vida em movimentos direitistas, inimigos intransigentes dos seus antigos companheiros”. Este autor afirma ainda que nesses casos “o indivíduo é paulatinamente levado a ajustar-se aos padrões e normas vigentes, desenvolvendo atitudes e opiniões políticas adequadas às necessidades da sua nova situação”. Em estudos feitos por Rodrigues (2006), sobre a ascensão parlamentar de políticos oriundos de setores relativamente marginais, verifica-se que os recém-chegados, ao fazer parte do sistema de poder conservador, quase sempre acabam por exercer um papel de moderação frente as pressões de movimentos radicais externos ao sistema político institucional.

Assim, como todo movimento social, ou cultural, o hip-hop também apresenta contradições, Laclau (1986) afirma que os movimentos sociais devem ser plurais, e não uma entidade única e homogênea. Para Harvey (2009, p.178) “a frustração da política numa escala tem condições potenciais de ser enfrentada por meio da passagem a outra escala de ação política”. As ações políticas do hip-hop aqui apresentadas, seja por meio formal, ou informal, apontam alternativas de quebra do paradigma da política como algo distante, mudando a ótica de que

espaços políticos devem ser algo fechado e homogêneo.

5.2 Formas institucionalizadas do hip-hop

5.2.1 Editais

Dentre os editais culturais promovidos pelos municípios, Estados e União optamos por analisar aqueles destinados exclusivamente ao hip-hop, sobretudo os que tiveram maior abrangência e duração. Trataremos em específico do Prêmio Cultura Hip-Hop - Edição Preto Ghóez, organizado pelo Ministério da Cultura em 2010, e do ProAC Hip-Hop⁶⁰, organizado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo desde 2008. A seguir faremos uma breve análise de cada um deles, tentando entender qual a importância destes editais para o hip-hop brasileiro.

O edital Prêmio Cultura Hip-Hop 2010 - Edição Preto Ghóez, levou esse nome em homenagem a Márcio Vicente Montes Ghóez, o Preto Ghóez, maranhense, militante do hip-hop falecido em um acidente de carro no ano de 2004. A importância deste prêmio se deve ao seu ineditismo e, sobretudo a sua magnitude, tanto no que se refere ao valor de premiação (total de R\$ 1.755.000,00), como em sua abrangência territorial (as cinco macrorregiões brasileiras segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE). Foi a primeira grande ação do Ministério da Cultura (MinC), nesse caso representado pela Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural (SID) e pela Secretaria de Cidadania Cultural (SCC), em parceria com o Instituto Empreender⁶¹ e a ONG Ação Educativa, direcionada exclusivamente ao hip-hop.

É possível observar a seguir um pequeno trecho extraído do item 2.1, referente aos objetivos, do manual de orientação para candidatos deste prêmio e, em seguida, na figura 15 o material de divulgação do mesmo.

⁶⁰ ProAC é a sigla para Programa de Ação Cultural do Estado de São Paulo-SP, instituído pela Lei nº 12.268 de 20/02/06.

⁶¹ O Instituto Empreender é uma OSCIP com a qual o Ministério da Cultura estabeleceu Termo de Parceria para a implementação do Prêmio Cultura Hip Hop.

O concurso premia iniciativas de fortalecimento das expressões culturais do movimento hip-hop, contribuindo para sua continuidade e para o fomento de artistas, grupos e comunidades praticantes dos diferentes elementos do gênero no Brasil, contemplando todas as suas regiões (Sul, Sudeste, Centro-oeste, Norte e Nordeste). (BRASIL, 2010, p.01).

Figura 15. Panfleto de divulgação do Prêmio Cultura Hip-Hop

CATEGORIAS

RECONHECIMENTO
Personalidades ou entidades importantes para o desenvolvimento da cultura Hip Hop

ESCOLA DE RUA
Iniciativas que abordam pedagogicamente os elementos do hip hop em ações socioeducativas, através de oficinas e arte-educação

CORRERIA
Ações que geram renda por meio do Hip Hop. Por exemplo, distribuição de CDs e DVDs, oficina de moda, oficina de serigrafia e etc

CONHECIMENTO (5° ELEMENTO)
Experiências como encontros, seminários ou painéis que reúnem pessoas do Hip Hop, ou projetos que visem a produção de mídias para a difusão do Hip Hop. Por exemplo: jornais, fanzines, programas de rádios comunitárias, documentários, sites, blogs e etc

CONEXÕES
Valorizar as iniciativas que incorporam, associam e incentivam o intercâmbio com outras formas artísticas à cultura Hip Hop, em particular das expressões culturais afrodescendentes

empreender ação educativa

Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural Ministério da Cultura BRASIL 2010 GOVERNO FEDERAL

Se você faz parte do movimento ou tem algum projeto que envolva o Hip Hop Se você faz graffiti, rap, é Dj ou pratica a dança de rua...inscreva-se!

QUEM FAZ HIP HOP, FAZ CULTURA!

1,7 MILHÃO EM PRÊMIOS

135 GANHADORES EM TODO BRASIL

5 CATEGORIAS

PRÊMIO CULTURA HIP HOP

ESTÃO PRETO GHÓEZ

www.premiohiphop.org.br

twitter.com/premiohiphop

Inscrições de 06 de abril a 5 de julho de 2010

Fonte: www.premiohiphop.org.br acessado 01/04/2010.

Segundo os resultados divulgados pelo Diário Oficial da União⁶² referentes aos ganhadores do Prêmio Cultura Hip-Hop 2010 - Edição Preto Ghóez, foram premiadas 134⁶³ (cento e trinta e quatro) iniciativas culturais com o valor bruto de R\$ 13.000,00 (treze mil reais) cada uma, totalizando R\$ 1.755.000,00 (um milhão setecentos e cinqüenta e cinco mil reais)⁶⁴, distribuídos nas seguintes categorias:

⁶² Publicação do dia 13 de dezembro de 2010.

⁶³ Um dos prêmios foi destinado à família de Preto Ghóez.

⁶⁴ Além do valor gasto com as premiações o edital teve R\$ 707.238,63 (setecentos e sete mil

- **I. Reconhecimento:** destinada a honrar personalidades ou coletivos importantes para o desenvolvimento da cultura Hip Hop no país.
10 prêmios, sendo dois para cada macrorregião do país.
- **II. Escola de Rua:** voltada para iniciativas que, por meio dos elementos do Hip Hop, desenvolvam ações sócio-culturais e sócio-educativas.
27 prêmios, um para cada Estado da Federação e um para o Distrito Federal.
- **III. Correria:** iniciativas que incidem sobre a geração de renda ou que criem oportunidades de trabalho para os envolvidos, tais como produção e distribuição de bens culturais da cultura Hip Hop, dentre outras.
27 prêmios, um para cada Estado da Federação e um para o Distrito Federal.
- **IV. Conhecimento:** iniciativas que fomentem a realização de encontros, seminários, debates, publicações gráficas e eletrônicas (internet), ou a produção de estratégias para a difusão do Hip Hop.
35 prêmios, sete para cada macrorregião do país.
- **V. Conexões:** iniciativas que promovam o intercâmbio com outras formas artísticas afins à cultura Hip Hop, em particular as expressões culturais afrobrasileiras, criando novas associações, incorporações estéticas e políticas, para além dos quatro elementos consagrados.
35 prêmios, sete para cada macrorregião do país.

O prazo de inscrições inicial teve de ser prorrogado devido ao baixo número de inscritos no primeiro momento (inferior a 135); acredita-se que tal fato se deve à falta de preparo para formular e formatar um projeto nos moldes exigidos pelo MinC. Verifica-se aqui que o hip-hop passa por períodos de transição onde lhe são exigidos diálogos com outras esferas e instâncias que não a arte puramente, fator primordial para seu crescimento cultura e profissional.

Durante o prazo de prorrogação o MinC realizou, por meio de parcerias, 150 oficinas de capacitação para as inscrições em todo o território nacional, o que resultou em um número de 1.100 propostas inscritas (BRASIL, 2010). Tivemos a oportunidade de participar de uma dessas oficinas de capacitação realizada pela ONG Ação Educativa em São Paulo, onde foram abordadas as principais dúvidas

duzentos e trinta e oito reais e sessenta e três centavos) destinados aos custos administrativos, que envolveu, entre outras atividades, a articulação, divulgação e oficinas em todas as macrorregiões do país, a recepção dos projetos, e processo de julgamento das iniciativas.

sobre o projeto bem como as principais orientações para a inscrição no edital, todos os presentes foram orientados sob qual seria o melhor eixo a se inscrever de acordo com o campo de atuação, pois existiam muitas dúvidas nesse caso, visto que a maioria dos participantes praticavam atividades que dialogavam com mais de um eixo temático.

Alexandre de Maio⁶⁵, especialista em comunicação do hip-hop, em entrevista para o livro Hip-Hop: Dentro Do Movimento (BUZO, 2010, p.33) ressaltava a importância deste prêmio:

Um prêmio como esse é de grande importância porque vamos conseguir mapear as ações do hip-hop em todo o Brasil. Teremos a real dimensão da nossa cultura e de suas atividades em todo o país. Vai ser uma oportunidade para nos conhecermos melhor. E um incentivo pra quem já trabalha com as situações das mais adversas e merece reconhecimento do poder público. Pois o movimento hip-hop ajudou a eleger o atual governo e a sua força é notoriamente reconhecida e respeitada.

De acordo com a tabela 8 e com o gráfico 6 a seguir, podemos analisar como se deu a distribuição dos ganhadores deste prêmio por região brasileira, observe:

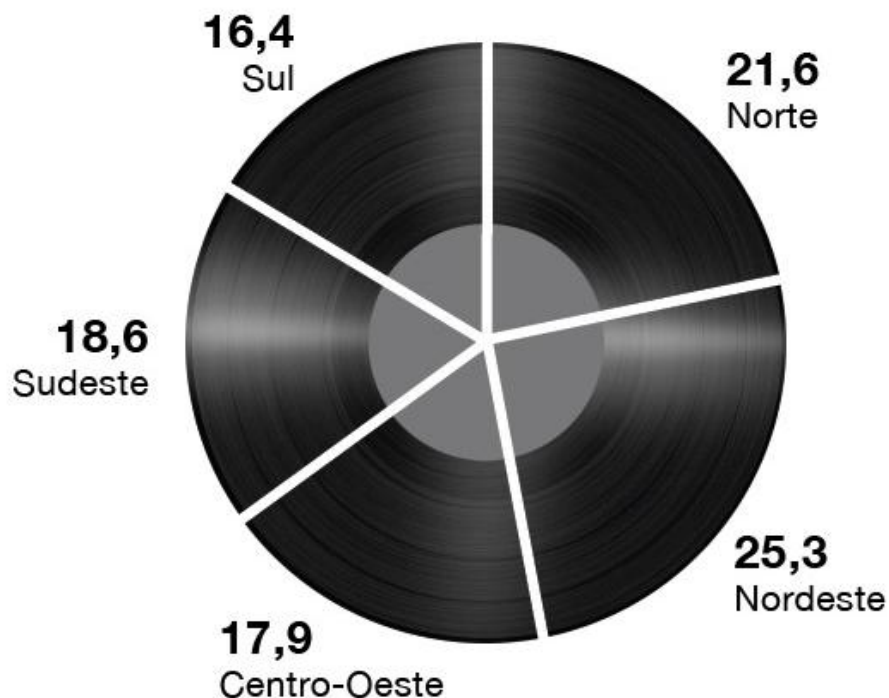
Tabela 8. Distribuição dos ganhadores do prêmio Cultura Hip-Hop 2010 por regiões

NORTE	NORDESTE	CENTRO OESTE	SUDESTE	SUL	TOTAL
29	34	24	25	22	134

Fonte: Organizado pelo autor a partir dos dados do Diário Oficial da União publicado dia 13 de dezembro de 2010.

⁶⁵ Jornalista e ativista, já esteve a frente de várias revistas voltadas ao hip-hop e cuidou da comunicação e divulgação do Prêmio Cultura Hip-Hop edição Preto Ghóez - 2010.

Gráfico 6. Brasil 2011 - Distribuição dos ganhadores do Prêmio Cultura Hip-Hop por região (%)



Fonte: Elaborado pelo autor com base na tabela 8.

Nota-se que a região Nordeste corresponde ao maior número de premiados com um total de 25,3%, seguida pela região Norte com 21,6%, Sudeste com 18,6%, Sul com 16,4% e Centro-oeste com 17,9%. A maior porcentagem referente à região Nordeste pode ser compreendida pelo fato do prêmio priorizar pelo menos um estado de cada região, como a região Nordeste é a que possui o maior número de estados, conseqüentemente foi a região que teve o maior número de contemplados (32 ao todo). Assim, também chama-nos atenção a grande quantidade de contemplados na região Sul (22 ao todo) que possui apenas três estados.

Com base nesses dados, acreditamos que o presente edital, tentou distribuir o dinheiro da premiação de forma equilibrada pelo território, numa atuação descentralizadora. Além disso, o prêmio valorizou iniciativas do hip-hop

praticadas fora da *região concentrada* e também das grandes metrópoles, visto que, se o candidato não residisse em uma capital, teria uma bonificação acrescida a sua pontuação final, aumentando assim suas chances de ganhar o prêmio, reforçando novamente a desconcentração.

Por outro lado, nem a proporção populacional, nem o contingente de agentes culturais em cada estado foram considerados na fórmula de distribuição dos prêmios. Assim, por exemplo, o número de contemplados foi igual nos estados de São Paulo (mais de 41 milhões de habitantes) e Roraima (menos de 500 mil habitantes) – isso, sem considerar que São Paulo é o principal pólo produtor de hip-hop do país e, por isso, certamente concentra um número de agentes culturais muitas vezes superior ao encontrado em Roraima.

O artigo 2.3 subitem nº 5 que compunha o edital de inscrição, trazia ainda como um dos objetivos:

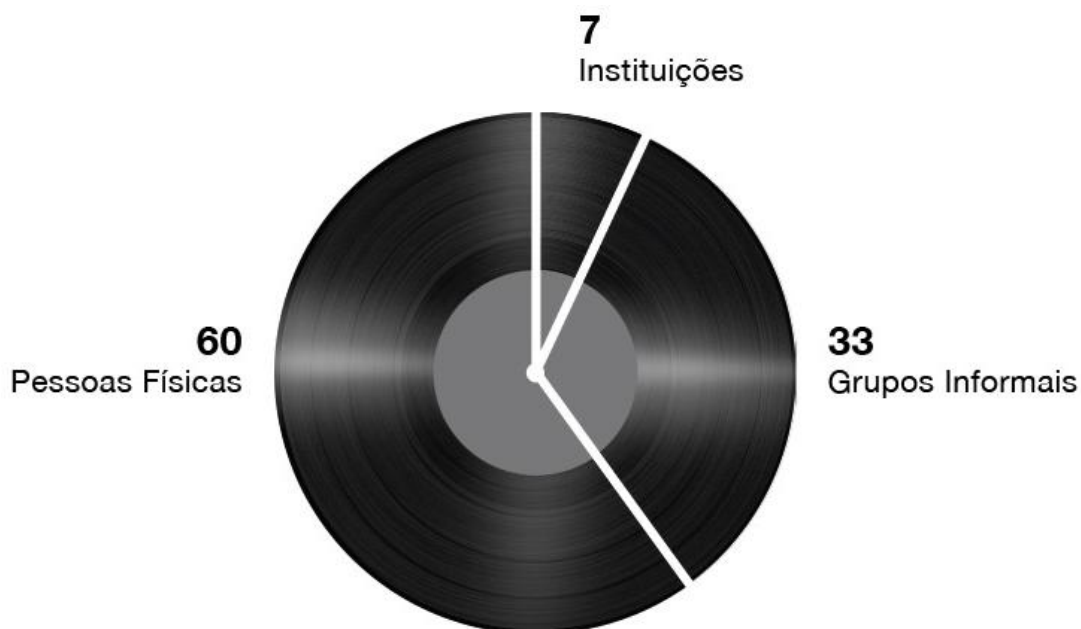
Identificar, catalogar e organizar um banco de dados abrangente sobre os agentes e as ações desenvolvidas e apresentadas ao Prêmio, tornando públicos o seu acesso e conhecimento (BRASIL, 2010, p.03).

Este objetivo efetivou-se do nosso ponto de vista, quando os dados publicados no Diário Oficial da União, em 13 de dezembro de 2010, divulgaram o nome, as localidades e as áreas de atuação dos contemplados, possibilitando o acesso a um banco de dados amplo e atualizado sobre o hip-hop brasileiro, fato até então inexistente. Estas informações se revelaram importantes para nossa pesquisa, como por exemplo, o conhecimento de que, além das *situações geográficas* por nós analisadas no capítulo 3 deste trabalho, existiam outras até então desconhecidas, e que ao ganharem o edital tomaram relevo⁶⁶.

Ainda neste edital, nota-se que 80% das premiações se deram para pessoas físicas, 33% foram para grupos informais e apenas 7% destinaram-se a instituições, conforme revela o gráfico 7 a seguir.

⁶⁶ Vale ressaltar que, três dos cinco grupos de rap que compuseram nossa análise sobre diferentes *situações geográficas* no Brasil (capítulo 3), foram contemplados neste edital.

Gráfico 7. Brasil 2011 - Distribuição dos ganhadores do Prêmio Cultura Hip-Hop por categoria (%)



Fonte: Elaborado pelo autor a partir dos dados do Diário Oficial da União publicado dia 13 de dezembro de 2010.

Este prêmio havia sido instituído no governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva em 2010, após dois anos de diálogos e encontros do Ministério da Cultura, (representado pelo então ministro Juca Ferreira) com representantes e lideranças do movimento hip-hop, cujo início data do ano de 2008 na 1ª Conferência Nacional de Juventude. Porém, no ano de 2011, com a troca de governo e, conseqüentemente de ministros, a presidente eleita, Dilma Rousseff, nomeou para o Ministério da Cultura Ana de Hollanda, que após anúncio de uma série de cortes de verbas na pasta, optou por não realizar o prêmio em 2011⁶⁷. Portanto, apesar de ter se mostrado de grande relevância para esta cultura, o prêmio teve duração de apenas uma edição, o que revela a necessidade de ações como esta tornarem-se projetos de lei, para que sejam de fato garantidas, não

⁶⁷ Em entrevista publicada no dia 21 de março de 2012, o ex-Ministro da Cultura, Juca Ferreira, disse ao site www.terra.com.br que a atual Ministra Ana de Hollanda desconstruiu as ações desenvolvidas pelo ministério do governo anterior, e ainda afirmou: "para a minha surpresa, em um governo de continuidade com essas características, o Ministério da Cultura teve uma postura de ruptura".

ficando à mercê de interesses políticos em épocas eleitorais, sendo depois abandonadas nas trocas de governos.

Outro edital direcionado exclusivamente ao hip-hop a ser mencionado é o ProAC Hip-Hop, organizado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, já em sua quarta edição, premiando 15 projetos anuais com o valor de R\$ 25.000,00, financiando atividades como oficinas, gravações, apresentações, mostras e workshops, com ações sempre voltadas ao hip-hop neste Estado⁶⁸.

Ao contrário do prêmio analisado anteriormente este edital foi instituído por uma lei (Lei nº 12.268 de 20/02/06), o que possibilita sua continuação mesmo com a mudança de governos no Estado, porém quanto a sua ação, ela é restrita apenas a atividades praticadas em um Estado da federação, no caso São Paulo. Vale lembrar que este edital também reserva uma cota de premiações aquelas atividades propostas fora da capital, em uma tentativa de descentralizar a verba. Chama-nos atenção o número de projetos beneficiados desde a sua criação (60), totalizando R\$1.500.000,00 (Um milhão e quinhentos mil reais). Além do ProAC Hip-Hop é importante ressaltar que a Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo promove outras ações em prol do movimento, como o apoio ao Encontro Paulista de Hip-Hop que em 2011 foi realizado no mês de novembro.

Não ignoramos aqui a existência de editais municipais de cultura, promovidos por alguns municípios brasileiros, porém, tratam-se de editais direcionados a cultura em geral, não sendo o hip-hop tema específico, fato que não impede que projetos com esta temática participem.

A título de exemplo podemos citar o VAI⁶⁹ (Valorização das Iniciativas Culturais) realizado na capital paulista desde 2003 e que tem apoiado, financeiramente, várias iniciativas que envolvem em conjunto, ou separadamente,

⁶⁸ Diferente do Prêmio Cultuta Hip-Hop, o ProAC Hip-Hop não premia os contemplados por algum feito já realizado, e sim, destina verba para a realização de uma ação futura previamente especificada.

⁶⁹ Em editais municipais semelhantes verificamos também a presença do hip-hop, sobretudo representado por grupos de rap que almejam recursos para gravar seu próprio CD visto a ausência de gravadoras deste segmento. Podemos citar como exemplo os municípios de Campinas-SP, Recife-PE e Caxias do Sul-RS, onde já existiram projetos contemplados relacionados à gravação de discos de rap.

todos os elementos da cultura hip-hop, como MC, DJ, break, grafite e ainda a literatura marginal, que caminha paralelamente ao movimento. Tal edital é voltado ao subsídio de atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões de São Paulo desprovidas de recursos e equipamentos culturais.

A partir de 2009, o VAI passou a disponibilizar, no blog do Programa (www.sobreovai.blogspot.com.br), a síntese dos projetos apresentados e executados com recursos do edital. Nota-se que neste primeiro ano citado, nove projetos envolvendo a cultura hip-hop foram aprovados no município de São Paulo, em regiões distintas da cidade. Em 2010, esse número subiu para onze, e no último ano, 2011, o número de projetos aprovados e executados envolvendo a cultura hip-hop subiu para quinze. Com isso, notamos um crescimento anual do programa, não apenas no número de beneficiados, mas de uma adesão maior por parte dos agentes propagadores do hip-hop.

Quando esta pesquisa já estava quase finalizada tomamos conhecimento da publicação de um edital municipal destinado exclusivamente ao hip-hop, tratava-se do Prêmio Cultura Hip-Hop 2011 Edição Dina Di⁷⁰, realizado pela Prefeitura Municipal de Hortolândia-SP em novembro do presente ano. Apesar de ser viabilizado via Secretaria de Cultura deste município o prêmio inova por abarcar toda a Região Metropolitana de Campinas, um total de 19 municípios. Ao nos debruçarmos sobre o edital desta premiação notamos uma forte influência do Prêmio Cultura Hip Hop 2010 - Edição Preto Ghóez, e embora ambos atuem em escalas de abrangência diferentes, suas semelhanças são evidentes e vão desde a estrutura até os critérios de avaliação.

Após a análise destes editais concluímos que começa haver por parte do poder público na última década, certo reconhecimento formal ao hip-hop, concedido a título de incentivo financeiro, auxílio, para que suas ações se

⁷⁰ Dina Di foi considerada “a Rainha do Rap”; a rapper de maior reconhecimento dentro do movimento hip-hop, dentre os temas abordados em suas músicas estavam fortemente presentes as questões de gênero e a situação das mulheres no sistema penitenciário. Faleceu em 20 de março de 2010, aos 34 anos, após contrair uma infecção hospitalar.

concretizem. Todos os editais aqui analisados surgem durante o governo do presidente Luís Inácio Lula da Silva (PT), durante os oito anos do governo do presidente Fernando Henrique Cardoso (PSDB), não há registro de quaisquer editais de fomento voltados à cultura hip-hop. Concluimos, também, que os editais têm uma importância ímpar no que diz respeito à descentralização de oportunidades, uma vez que em seus próprios quesitos de avaliação, pontuam em maior quantidade, iniciativas que promovam o acesso em regiões mais carentes ou menos favorecidas, tanto culturalmente, como financeiramente e estruturalmente dentro dos municípios, Estados, ou mesmo país.

5.2.2 Shows e eventos

De acordo com pesquisas já realizadas (ALVES, 2005; LEAL, 2007; RAFFA, 2007; CARRER, 2008; BUZO, 2010; C., 2012) é sabido que existem inúmeros eventos de hip-hop por todo o Brasil, em *sites* específicos e até mesmo nos anúncios feitos em redes sociais como *Twitter*, *Orkut* ou *Facebook* também verificamos que estes eventos estão presentes em todo território brasileiro, guardadas suas devidas naturezas e proporcionalidades. De modo a demonstrar algumas dessas festas reunimos panfletos que divulgam eventos ocorridos no período que corresponde a esta pesquisa, alguns são de pequena dimensão, eventos locais que acontecem de forma gratuita nas próprias comunidades de seus organizadores, outros tem maior dimensão e são realizados nas regiões centrais da cidade, geralmente em um espaço privado com cobrança de ingresso. Existem também eventos maiores, festivais que dedicam parte da programação ou um dia exclusivo para o hip-hop. A seguir alguns panfletos de divulgação a título de representação (figuras 16 a 20).

Figura 16. Hip-hop em movimento, Salvador-BA

Hip-hop em movimento 2011 15 anos de hip hop na Bahia
Salvador - Ba

Viva Dança
FESTIVAL INTERNACIONAL
23 e 24 de Abril
GRATUITO

Participação em mesa redonda e transmissão do Evolução Hip Hop:
E FANJO
De Xter

4ª Batalha de Break
Evolução Hip Hop
no Teatro Vila Velha
R\$ 4.500,00 em Prêmios

Oficinas de grafitti, DJ e break,
jam session, mesa redonda,
feira hip hop, batalhas de break,
evolução hip hop ao vivo

PARCERIA INSTITUCIONAL
IBERESCENA

APOIO CULTURAL
oi FOMENTO À CULTURA SECRETARIA DE CULTURA SECRETARIA DE EDUCAÇÃO Bahia TERRA DE TODOS NÓS

REALIZAÇÃO
EVOLUÇÃO Hip Hop CMA VILA VELHA LA ORA

PATROCÍNIO
oi FOMENTO À CULTURA SECRETARIA DE CULTURA SECRETARIA DE EDUCAÇÃO Bahia TERRA DE TODOS NÓS CAIXA SECRETARIA DE CULTURA BRASIL

Fonte: www.irdeb.ba.gov.br acessado em 05/05/2011.

Figura 17. Encontro alagoano de hip-hop

Encontro Alagoano de Hip Hop
Dias 13 e 14 de Novembro

Espaço aberto para grupos de RAP!

Inscrições: R\$: 10,00 Reais

WorkShop de B.Boy com BANKS!

Jurados:
BANKS (Back Spin Crew - SP)
HANCOCK (RCB - PE)
Duda (Abstract Style Crew - PE)

União dos Palmares - AL

6ª Batalha Alagoana Individual de B.Boys

Fonte: www.hiphop-al.blogspot.com.br acessado em 01/11/2010.

Figura 18. Rap contra a fome



RAP E ATITUDE
CONTRA FOME
BANDA ATTITUDE • EFIKAZ • CULTO RACIONAL

SÁBADO 07/11 • 19h
Entrada: 1 Kg. de Alimento ou 1 Litro de Leite (caixinha)
LOCAL: ESPAÇO ATTITUDE
Rua Padre Miguelino, 96 - Próximo ao TAC e a Catedral

Associação de Apoio à Comunidade Hip-Hop Nacional
LIVRE A BARRICADEIRA
CULTO RACIONAL
MILITÂNCIA HIP-HOP
48 2078 3077

Fonte: www.rapnacional.com.br acessado em 07/10/2009.

Como seria impossível uma análise e participação que englobasse todos esses eventos decidimos pautar nosso recorte em alguns eventos específicos, procurando participar de eventos que proporcionassem a visualização do hip-hop atrelado a militância política. Foram priorizados os eventos em que haviam palestras e debates incluídos nas programações. Em alguns eventos observa-se também a presença e valorização da regionalidade, com ênfase aos grupos musicais, de dança e grafiteiros daquela região. Por outro lado, alguns grandes eventos e encontros abrangem grande parte do público e também dos artistas do hip-hop, congregando diversas regiões do país num mesmo encontro.

Ainda na fase de amadurecimento do projeto de mestrado, quando o tema parecia um pouco nebuloso e o recorte ainda estava indefinido, houve a participação em um evento com esta conotação, tratava-se do 3º *Encontro nacional da Nação hip-hop Brasil* realizado no município de São Vicente-SP entre os dias 28 e 31 de janeiro de 2010. Este evento foi fundamental para o

esclarecimento de algumas dúvidas e inquietações neste momento crucial de finalização do projeto de mestrado. As tendas foram montadas na praia, ao lado do palco, aos poucos chegavam caravanas de todo o Brasil, e presenciei a magnitude da força política inserida no hip-hop, havia uma grande quantidade de pessoas envolvidas, uns cuidando do cadastramento, outros da alimentação, ao fundo podia-se ouvir o som sendo testado no palco para as apresentações agendadas.

Entre as diversas mesas de debates, os temas eram variados e abordavam desde estratégias para o futuro do movimento até problemas sociais, raciais e de segurança enfrentados pela maioria dos presentes, todo o diálogo passava pelo filtro do hip-hop e de suas ações, cada um trazia uma experiência diferente de acordo com o município ou Estado de origem e em todas as mesas houve uma autoridade convidada, participaram delegados, políticos e professores, de modo que o diálogo entre hip-hop e sociedade fosse estabelecido.

Avalia-se então a participação neste evento como fundamental para estabelecer contatos pessoais que mais tarde viriam a ser importantes nesta pesquisa, pessoas com grande histórico dentro do hip-hop com as quais estabelecemos contato nesta ocasião, e que se mostraram solícitas em outros momentos de nosso trabalho. Abaixo na Figura 19 segue o panfleto de divulgação oficial do evento.

Figura 19. 3º Encontro nacional da Nação hip-hop Brasil



Fonte: www.mergulhonahistoria.blogspot.com acessado em 07/01/2010.

Com base na experiência do primeiro evento que participei em janeiro de 2010 e dos ótimos resultados obtidos, decidi então que participaria do próximo evento dessa natureza que houvesse, assim meses depois, em julho do mesmo ano participei, como pesquisador e como militante do hip-hop, do 1º *Encontro Estadual do hip-hop de Santa Catarina* realizado em Florianópolis também pela Nação Hip-Hop. Um evento de menor porte, porém que seguiu os moldes do evento presenciado anteriormente em São Vicente, foram feitas mesas de debates, palestras, oficinas e mostras de cinema, em uma programação distribuída por três dias cuja finalização contou com apresentações de grupos de rap de todo o Brasil. Os participantes dessa vez eram do Estado de Santa Catarina, onde pude notar a presença de delegações vindas de Blumenau, Itajaí, Camboriú, Chapecó, Joinville e da própria Florianópolis. A seguir na Figura 20 o panfleto de divulgação deste evento.

Figura 20. 1º Encontro da *Nação Hip-Hop Brasil* de Santa Catarina



Fonte: www.nacaohiphopbrasilsc.com acessado em 07/07/2011

Há que se apontar que eventos de médio ou pequeno porte relacionados ao hip-hop, por sua vez, são realizados quase diariamente, em diversas cidades de todo o Brasil, sejam eles shows, saraus, concursos, palestras, oficinas, mostras, exposições ou debates. Alguns possuem estrutura e organização semelhantes às existentes em outros nichos culturais mais “elitizados”, mas boa parte deles ainda é realizada de maneira informal, com poucos recursos - às vezes, numa espécie de “mutirão” em que cada participante ou voluntário colabora de alguma maneira, seja emprestando, carregando ou montando equipamentos, seja ajudando a angariar patrocinadores e preparar o material de divulgação dos mesmos, entre outros afazeres.

Mais do que meros encontros culturais, os eventos de hip-hop possuem um caráter aglutinador dos agentes e apreciadores de tal cultura. É nesses ambientes que se detectam afinidades que podem culminar em parcerias profissionais e novas amizades. Mas, principalmente, o corpo-a-corpo propicia o surgimento de uma grande malha de intercâmbio de informações - o que, na era pré-internet, entre as décadas de 1980 e 1990, foi essencial para a propagação da cultura e de seus valores. Portanto, estes eventos podem ser entendidos como uma tentativa espontânea de refortalecimento horizontal dos lugares agindo em contraposição a tendência atual que é a união vertical (Santos, 2009).

Este compartilhamento de conhecimentos engloba tanto as questões mais técnicas (como, no caso do rap, as técnicas de gravação ou de uso de *softwares* de produção musical, por exemplo), como também informações inerentes ao dia-a-dia, como questões políticas, sociais, culturais, etc. Apesar de ser facilitada com a popularização da internet, que reduz distâncias e dinamiza a comunicação, essa aproximação ainda se faz bastante necessária no plano físico, o que atesta a importância dos eventos de hip-hop como ambientes de sociabilização, trocas culturais e estímulo a atividades coletivas - há inúmeras parcerias musicais e até mesmo grupos de rap formados a partir de amizades surgidas durante determinados eventos, por exemplo.

5.2.3 Semanas do Hip-Hop

No mesmo sistema de reconhecimento demonstrado pelo poder público ao hip-hop já comentado em nosso trabalho anteriormente em eventos e shows, alguns municípios e Estados brasileiros estão criando e oficializando suas “*semanas do hip-hop*”, trata-se de uma data estabelecida pelo calendário oficial do município ou do Estado. Algumas acontecem durante o mês de novembro, o que podemos considerar como uma data oportuna porque além de ser considerado o mês de aniversário do hip-hop no mundo todo também é o mês em que muitos municípios brasileiros comemoram o dia da consciência negra – 20 de novembro. Assim, acontecem diversas ações concentradas envolvendo o hip-hop e seus elementos, com shows, oficinas, mostras de filmes que abordam o tema, palestras, debates, campeonatos de *break* e exposições e oficinas de grafite.

As semanas de hip-hop geralmente se dão mediante aproximação do hip-hop a algum político, vereador ou deputado estadual, que é quem propõe e viabiliza a lei possibilitando que a semana seja reconhecida pelo Estado ou pelo município em questão. Mas, vale lembrar, que o movimento hip-hop tem a produção de um discurso colado à realidade, que se impõe independente da indústria cultural, trata-se de um movimento de baixo para cima, uma ação política que se dá fora dos quadros institucionais (XAVIER, 2005).

Após localizar os municípios brasileiros que possuem a semana do hip-hop oficialmente em seu calendário (pesquisa via internet), entrei em contato com cada um deles para obter informações detalhadas sobre o evento, as informações conseguidas subsidiaram a confecção da Tabela 9 a seguir.

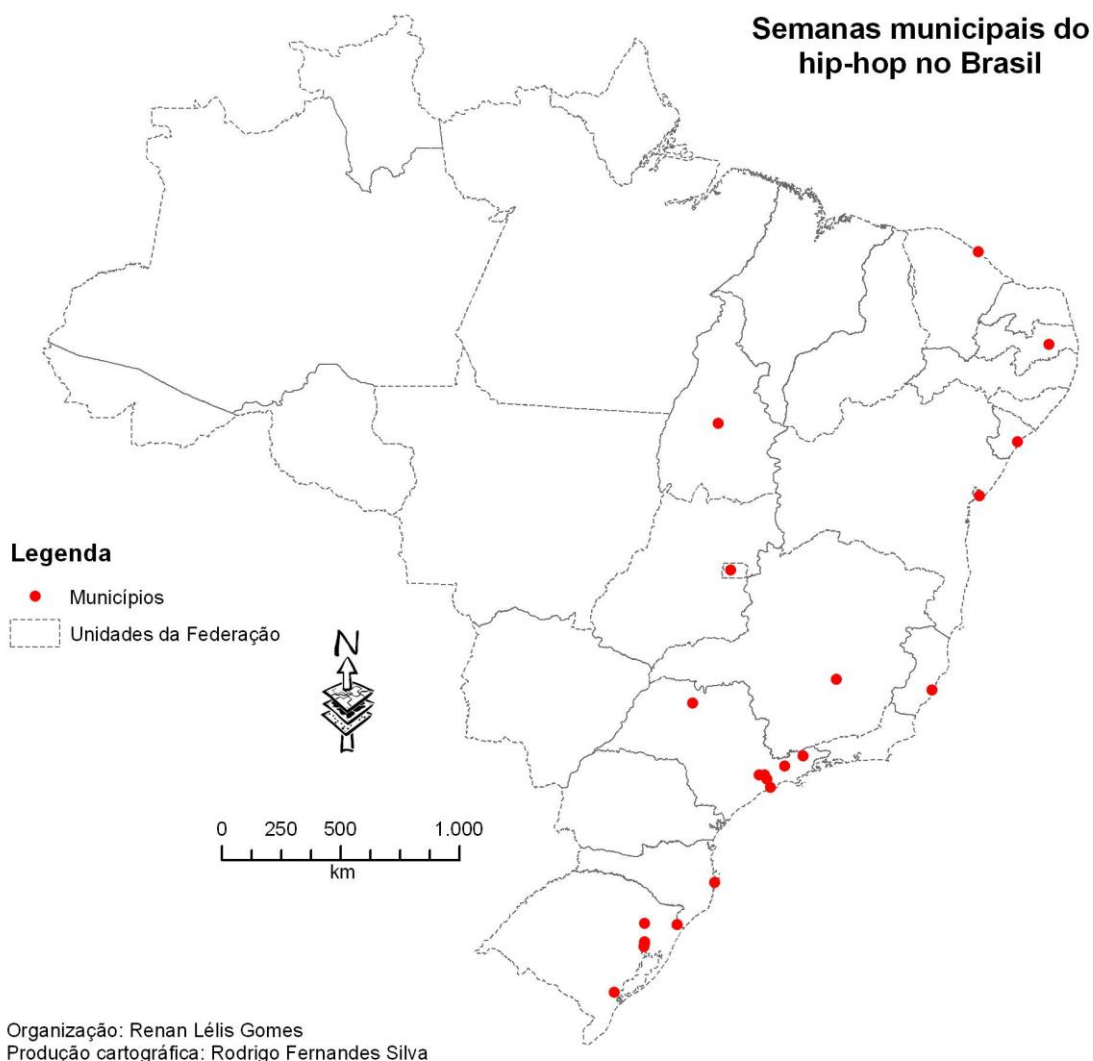
Tabela 9. Semanas municipais do hip-hop no Brasil

Município	Estado	Data de realização	Data de instituição
REGIÃO NORTE			
Palmas	TO	11 a 13 de maio de 2012	Ainda não é lei
REGIÃO NORDESTE			
Campina Grande	PB	22 a 27 de agosto de 2011	Aprovado pelo FIC em agosto de 2011
Aracaju	SE	8 de maio	Desde 30/06/2011
Salvador	BA	8 a 12 de novembro de 2010	Ainda não é lei
Fortaleza	CE	23 a 30 de novembro de 2011	Desde 05/01/2010
REGIÃO SUDESTE			
São Paulo	SP	18 a 24 de maio de 2012	Desde 22/11 de 2004
São B. do Campo	SP	8 a 12 de novembro de 2010	Ainda não é lei
Carapicuíba	SP	28 de agosto de 2011	Desde 2011
São J. do Rio Preto	SP	25 a 27 de março de 2011	Desde 2011
São J. dos Campos	SP	Novembro	Desde 2007
Guaratinguetá	SP	Março de 2008	Desde 19/03/2008
Praia Grande	SP	1º de Maio	Desde 12/04/2012
Belo Horizonte	MG	Novembro de 2012	Desde 24/02/2011
Vitória	ES	12 de novembro de 2010	Desde 25/08/2010
REGIÃO SUL			
Florianópolis	SC	12 de novembro de 2009	Desde 2009 existe o “Dia do hip-hop”
Esteio	RS	27 de novembro a 3 de dezembro de 2011	Desde 12/07/2011
Caxias do Sul	RS	29 de agosto a 04 de setembro de 2011	Desde 12/04/2011
Pelotas	RS	12 de outubro de 2011	Desde 05/10/2011
Porto Alegre	RS	09 a 30 de outubro de 2011	Desde 01/10/2008
Canoas	RS	04 a 10 de junho de 2012	Aprovada em 25/08/2011

Fonte: elaborado pelo autor com base em contato com lideranças do hip-hop de cada região.

Os dados acima geraram a cartografia a seguir (Mapa 5), onde é possível visualizar a presença das semanas pelo território nacional.

Mapa 5. Semanas municipais do hip-hop no Brasil



Vale ressaltar que os Estados do Espírito Santo e do Rio Grande do Sul são as únicas unidades da federação que possuem a *Semana Estadual do hip-hop* no Brasil. Outra particularidade fica por conta do município de Florianópolis-SC, que através do projeto de lei nº 13.372/2009 possui o dia municipal do hip-hop, (12 de novembro), e também do município de São Paulo que comemora a mesma data no dia 21 de novembro em artigo instituído pela Lei 14.384 sancionada em 29 de Março de 2011 pelo governador.

Das 20 semanas do hip-hop existentes no país, 17 delas são institucionalizadas, ou seja, foram transformadas em lei a partir de algum decreto, isto é, mais de 80% das semanas do hip-hop no país foram instituídas por meio de leis, e apenas 3 delas (menos de 20%) ainda não estão subsidiadas pela legislação. Podemos observar que a legislação, em grande parte dos casos, garante a obrigatoriedade do acontecimento e, por conseguinte, o apoio do poder público na captação de recursos para realização dos eventos voltados à cultura hip-hop. Observe a seguir nas figuras 21, 22 e 23 alguns panfletos de divulgação das *Semanas do hip-hop* pelo Brasil.

Figura 21. Dia municipal do hip-hop de Florianópolis-SC



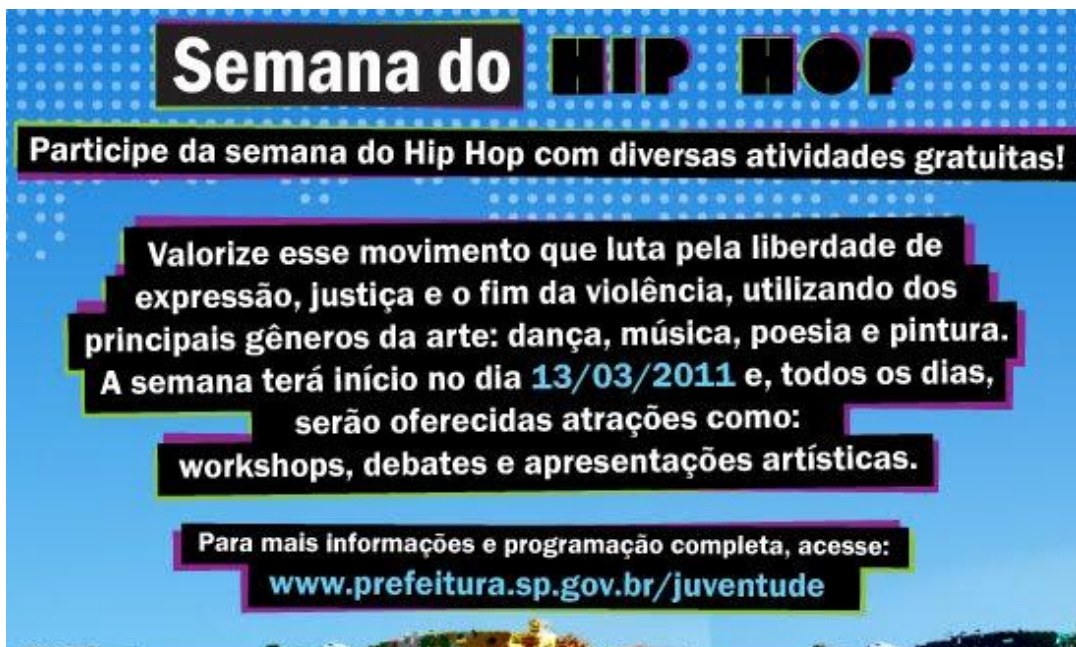
Fonte: imagem digitalizada pelo autor.

Figura 22. 5ª Semana hip-hop de Porto Alegre-RS



Fonte: www.hiphopdosul.com.br acessado em 13/09/2011.

Figura 23. Semana do hip-hop de São Paulo-SP



Fonte: www.forumhiphopedepublico.blogspot.com.br acessado em 23/02/2011.

As imagens a seguir (figuras 24 e 25) afirmam o diálogo direto do hip-hop com o poder público em diferentes momentos.

Figura 24. Hip-hop e política em Porto Alegre-RS



Fonte: www.camarapoa.rs.gov.br acessado em 13/11/2011.

Na foto acima temos a vereadora Sofia Cavedon (PT), presidente da Câmara Municipal de Porto Alegre-RS e o Secretário de Cultura do município Sergius Gonzaga junto aos organizadores da 5ª semana de hip-hop do município, na ocasião (30 de agosto de 2011) discutiam a liberação da verba destinada ao evento.

Já a figura abaixo (figura 25) retrata o dia 30 de maio de 2011. Nesta data a Deputada Estadual do PCdoB Leci Brandão reuniu-se com alguns membros do movimento hip-hop na Assembléia Legislativa de São Paulo. Também estava presente o Assessor Especial para o hip-hop da Secretaria de Estado da Cultura Márcio Santos da Silva (Tchuck), uma espécie de interlocutor entre o movimento e a secretaria para os projetos culturais que dizem respeito ao hip-hop. Este comentou sobre a existência do Programa de Ação Cultural (ProAC) da secretaria estadual de cultura, edital direcionado exclusivamente ao hip-hop⁷¹, e sobre a

⁷¹ Falamos sobre este edital no capítulo 5.2 de nossa pesquisa.

elaboração de um programa de capacitação para professores da rede estadual a fim de inserir o hip-hop como disciplina na grade escolar.

Figura 25. O hip-hop na Assembléia Legislativa de São Paulo.



Fonte: www.al.sp.gov.br acessado em 25/04/2011.

É fundamental, neste ponto, observar a aproximação do hip-hop com o poder público e transformar o hip-hop ou um evento voltado para a cultura numa lei, seja ela municipal ou estadual, é garantir o direito de execução, continuação e multiplicação da cultura.

Por outro lado, os agentes do hip-hop, em alguns casos, como em julho de 2010, tiveram que recorrer ao Ministério Público do Estado de São Paulo, com uma representação, pedindo o cumprimento da lei 14.485/2007, que garante a realização da Semana de Hip-Hop de São Paulo. A seguir um trecho do documento encaminhado ao Ministério Público e publicado no site da ONG Ação Educativa:

Mesmo estando prevista em leis, a Prefeitura do Município de São Paulo tem se esquivado do dever de organizar as comemorações da Semana em parceria com os representantes do movimento. O Fórum Hip-Hop procurou por diversas vezes o Poder Público no intuito de efetivar o que a lei determina. Foram realizadas conversas com a Secretaria Municipal de Participação e Parcerias, propostas emendas na Lei

Orçamentária, e realizadas audiências públicas.⁷²

Podemos ainda salientar que o número de leis prevendo a realização das semanas do hip-hop vem aumentando. Somente em 2011, projetos tornaram-se leis em oito municípios brasileiros, o que nos faz concluir que a proximidade e o diálogo dos agentes do hip-hop com o poder público é uma crescente.

Em 1998, os Racionais MCs lançaram o álbum *Sobrevivendo no Inferno*. Na letra da canção “Capítulo 4, versículo 3”, eles cantaram que são “apoiados por mais de 50 mil manos”. Distribuído de maneira independente, sem qualquer campanha de lançamento, o disco tornou-se um fenômeno em todo o Brasil, vendendo mais de um milhão de cópias (isso, sem computar os exemplares pirateados, vendidos por camelôs). Ou seja, o público do hip-hop é muito mais numeroso que se supunha – e, facilmente, extrapola, em muito, a casa dos “50 mil manos”.

Se analisarmos por este prisma da representatividade cultural, proporcionalmente ao tamanho da população, certamente não poderemos ignorar o hip-hop como uma manifestação cultural tão relevante quanto outras que costumam ganhar muito mais espaço na mídia ou subsídios do poder público. Contudo, observa-se que o hip-hop caminha, mesmo que lentamente, para uma institucionalização que chegue ao valor mais democrático possível. Souza e Rodrigues (2005, p.103), afirmam que “a cultura perpassa a política e ambas tornam-se um único no movimento. Cultura como política e política da cultura: essa é uma das características fundamentais e mais ricas do hip-hop”.

Portanto, instituir leis que tornem obrigatória a realização de “semanas do hip-hop” é uma maneira de consolidar e oficializar o acesso à cultura de forma verdadeiramente democrática, contemplando um nicho populacional que costuma ser preterido nas políticas culturais. Apesar de muitos brasileiros não apreciarem o carnaval ou a festa junina, eles são financiados com recursos públicos, porque tais manifestações são entendidas como direito dos povos à cultura, e, o que o hip-

⁷² Fonte: www.acaoeducativa.org.br (acessado em 09/03/2012).

hop solicita é também ser entendido como expressão da cultura de um povo. Para o caso do estado de São Paulo, se observarmos a programação da Virada Cultural (tanto na edição municipal, realizada pela Prefeitura de São Paulo, quanto na versão realizada pelo governo estadual nos municípios do interior do estado), facilmente constataremos que o hip-hop é subvalorizado. E, por se tratar do uso de recursos públicos, essa distribuição desigual torna-se injusta, do ponto de vista político, em um sistema de governo “democrático”.

5.2.4 Casas do Hip-Hop

Casa do hip-hop é o nome dado a um ponto físico, um prédio ou uma casa, onde ocorre a prática do hip-hop no sistema de oficinas, ministradas por professores que são membros do movimento ou praticantes de um ou mais elementos. A casa do hip-hop de Diadema-SP é exemplar por se tratar de um casa pioneira, a mais antiga do Brasil, fundada em 31 de julho de 1999, possui um amplo espaço físico com salas para práticas de dança, oficinas de DJ, MC e grafite, além de palco para apresentações, biblioteca e uma sala de informática. No mês de agosto de 2010 realizamos trabalho de campo no município de Diadema-SP, visitamos o local e conversamos com *Nino Brown*, um de seus idealizadores. Ele explicou sobre o funcionamento da casa, disse que a mesma existe através de um convênio mantido com a prefeitura municipal de Diadema por meio da ONG *Zulu Nation Brasil* (fundada em junho de 2002), que mantém o espaço físico e o salário dosicineiros (ao todo 10 pessoas trabalham na casa). Além das oficinas destinadas ao hip-hop o espaço também é utilizado para oficinas de circo e atividades relacionadas à melhor idade, a casa realiza eventos mensais como o *Baile da comunidade* e o *Hip-hop em Ação* evento tradicional que reúne os quatro elementos do hip-hop. Durante sua existência a casa já recebeu a visita de grandes nomes do cenário nacional e internacional, dentre eles o norte americano *Afrika Bambaataa*, um dos fundadores do hip-hop, que esteve presente por quatros vezes no local. Na figura 26, uma foto que retrata a prática de um dos

elementos do hip-hop nesta casa, o break, na figura 27 uma imagem externa da casa em um dia de evento.

Figura 26 – Oficina de grafite na Casa do Hip-Hop de Diadema-SP



Fonte: arquivo da Casa do Hip-Hop de Diadema-SP visitado em 05/08/2010.

Figura 27- Oficina de DJ na Casa do Hip-Hop de Diadema-SP



Fonte: arquivo da Casa do Hip-Hop de Diadema-SP visitado em 05/08/2010.

Existem outras *Casas do hip-hop* pelo Brasil, como a de Teresina-PI e a de São José do Rio Preto-SP que possui grande tradição nas batalhas de break, tendo revelado dançarinos conhecidos mundialmente, sediando todo ano a semana municipal de hip-hop. As *Casas do hip-hop* de Itapetinga-BA e Ribeirão Pires-SP são as mais recentes, criadas em 2010 e 2012 respectivamente. No mais, este tipo de iniciativa está presente apenas nos municípios de Campinas-SP, Rio Preto-SP, Santo André-SP, Leme-SP, Piracicaba-SP, Londrina-PR, Joinville-SC e Santana-AP, porém de maneira mais tímida que nos exemplos citados acima. Algumas existiram por um curto período de tempo ou não possuem grande abrangência em suas comunidades, outras dispõem de espaço físico limitado, o que dificulta as atividades, e como são municipais fica reféns das mudanças de governo e dos interesses partidários, que simplesmente podem cancelar o apoio institucional de acordo com os interesses daquele mandato. Assim o funcionamento pleno oscila entre uma administração municipal e outra.

Segundo *Nino Brown* o exemplo de Diadema tem dado certo até hoje devido ao apoio político dos vereadores Maninho e José Antônio, se tornando assim aliados do hip-hop dentro da câmara municipal de Diadema-SP, o que até hoje tem garantido sua permanência.

A existência de espaços públicos destinados à prática e disseminação do hip-hop justifica-se em razão de bem-sucedidas experiências que os utilizam como instrumento educacional e de reinserção social, sobretudo junto a jovens e crianças de periferia. Suas diretrizes apóiam-se, inclusive, na filosofia educacional de Paulo Freire (1987)⁷³, que defendia a adaptação da metodologia pedagógica à realidade da população, em detrimento do “academicismo” ininteligível para boa

⁷³ Secretário de Educação da cidade de São Paulo entre 1989 e 1991, Paulo Freire consolidou as diretrizes que, em 1992 (já com o filósofo e educador Mario Sergio Cortella à frente da pasta), deram origem ao “Rapensando a Educação” - o primeiro projeto de que se tem notícia, no Brasil, a utilizar o hip-hop como instrumento educacional. Tal programa foi o “embrião” do que viria a tornar-se a Casa do Hip-Hop de Diadema - inclusive, várias pessoas envolvidas com o “Rapensando a Educação” foram, posteriormente, trabalhar em Diadema.

parcela da população.

Ao se propor a reeducar ou reinserir tais crianças e adolescentes à sociedade, as *Casas do Hip-Hop* não se limitam a ministrar aulas e oficinas apenas dos quatro elementos do hip-hop. Muito além disso, as manifestações artísticas se tornam também instrumentos eficazes para atrair a atenção de tais jovens, para que, então, lhes sejam transmitidos valores e conhecimentos diversos. Não seria exagerado afirmar que tais casas têm a virtude de juntar jovens e os colocar em situação de solidariedade, buscando assim um tipo de convívio e sociabilidade que permitam um exercício mais justo e pleno da cidadania.

Considerações Finais

Acompanhando a gênese do hip-hop nos EUA, bem como sua trajetória até os dias atuais no Brasil, foi possível perceber a força deste movimento no que tange ao despertar de milhares de jovens para uma outra possibilidade de mundo, uma janela que se abre através da arte, e que se coaduna com uma proposta política mais libertária, inclusive com a tentativa de formalizar tal proposta no âmbito da política formal. Entendemos que o hip-hop tem a força dos fracos, ou, em outras palavras a força dos *homens lentos*, dos “de baixo” de que muito bem falou Milton Santos, porque na periferia é onde a solidariedade orgânica efetivamente se expressa, é onde o cotidiano dos pobres efetivamente se cruza com as perversidades da globalização. Chamou nossa atenção, sobretudo no atual período técnico científico-informacional, a grande capacidade dos membros desse movimento de fazer um uso quase que “subversivo” das técnicas, praticando a todo momento a troca de saberes, de informação e o exercício de uma *flexibilidade tropical*, especialmente adaptada aos espaços urbanos.

Acompanhando o processo de urbanização brasileira das últimas décadas, e os constantes fenômenos de metropolização e periferização recorrentes nas grandes cidades, assistimos a sobreposição do capital em relação ao homem, crescem as desigualdades e acentuam-se as crises. Em meio a estes processos o hip-hop tem se mostrado como instrumento de ocupação e contestação para muitos jovens que habitam essas cidades, exigindo participação nas decisões as quais foram sempre excluídos.

Mas, conforme verificamos, suas manifestações não são exclusividade da *Região Concentrada*, em cada canto um rap, em cada rap um canto, um lugar, um grito geografizado nas diferentes situações geográficas brasileiras. Hoje o mundo existe no lugar, e o lugar existe no mundo, é cada vez mais tentada uma homogeneização do território, sobretudo pela ação das grandes corporações que usam o território para a consecução de seus projetos de concentração do capital, ao passo que as diferenças se acentuam e se mostram e, a cada tentativa, se

avolumam como sendo uma resposta à imposição de cima para baixo.

O hip-hop exerce um papel de grande relevo nessa questão e tem deixado um legado de luta e resistência, protesto e atitude. Passados trinta anos de sua chegada ao nosso país, da fase dos bailes e da diversão, o hip-hop agora é adulto, seus membros se articulam com outros movimentos sociais, organizações e partidos políticos. A institucionalização seja através de editais, criação de leis ou partidarização ainda é vista com desconfiança por muitos de seus integrantes, mas é inegável que deu visibilidade para um movimento que até então seguia marginalizado e que evoluiu da consciência política para a força política.

Referências bibliográficas

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUTORES DE DISCO - ABPD. Publicação Anual do Mercado Fonográfico ABPD 2003. Rio de Janeiro, 2004.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUTORES DE DISCO - ABPD. Publicação Anual do Mercado Fonográfico ABPD 2004. Rio de Janeiro, 2005.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUTORES DE DISCO - ABPD. Publicação Anual do Mercado Fonográfico ABPD 2005. Rio de Janeiro, 2006.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUTORES DE DISCO - ABPD. Publicação Anual do Mercado Fonográfico ABPD 2006. Rio de Janeiro, 2007.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUTORES DE DISCO - ABPD. Publicação Anual do Mercado Fonográfico ABPD 2007. Rio de Janeiro, 2008.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUTORES DE DISCO - ABPD. Publicação Anual do Mercado Fonográfico ABPD 2008. Rio de Janeiro, 2009.

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PRODUTORES DE DISCO - ABPD. Publicação Anual do Mercado Fonográfico ABPD 2009. Rio de Janeiro, 2010.

ALBUQUERQUE, M. V. **Território usado e saúde: respostas do Sistema Único de Saúde à situação geográfica de metropolização em Campinas-SP.** 2006. 142 f. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

ALVES, C. **Pergunte a quem conhece: Thaíde.** São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.

ALVES, C. N. **O circuito hip hop na Região Metropolitana de Campinas: para que o território e a arte digam algo sobre nossas vidas.** 2005. Monografia (Graduação em Geografia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

ALVES, C. N. **O circuito sonoro: radiodifusão FM e produção fonográfica em Campinas-SP.** 2008. 173 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

ANDRADE, E. N. **O movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre os rappers de São Bernardo do Campo.** 1996. Dissertação (Mestrado em Educação) - Departamento de Metodologia de Ensino e Educação Comparada da Faculdade de Educação Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.

ARENDDT, Hannah. **O Que é Política?** Trad. Reinaldo Guarany. 6.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

ARROYO, M. A trama de um pensamento complexo: espaço banal, lugar e cotidiano. In: CARLOS, A.F.A. (Org.) **Ensaio de geografia contemporânea Milton Santos: obra revisitada**. São Paulo: Edusp; Hucitec; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2001.

BACHELARD, G. L. P **L'intuition de L'instant**. Paris: Gonthier, 1932.

BALBINO, Jéssica; MOTTA, Anita. **Hip-Hop – A Cultura Marginal**. Edição Independente, 2006.

BALBINO, J. **Traficando Conhecimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 1968.

BIDOU-ZACHARIASEN, C. **De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos**. São Paulo: Annablume, 2006.

BRASIL. Ministério da Cultura. Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural. **Manual de Orientação para Candidatos. Prêmio Cultura Hip Hop 2010 (Edição Preto Ghóez - Quem faz hip hop faz cultura)**. Brasília: Ministério da Cultura, 2010.

BUZO, A. **Hip-hop: dentro do movimento**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.

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

CARRER, C. G. **O Uso do território paulistano pelo hip-hop**. 2008. 84 f. Dissertação (Mestrado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

CASTRO, Mary Garcia; BORGES, Larissa Amorim; CAROLINA, Áurea. **Juventude e periferia: um foco na participação política**. Disponível em: <<http://www.favelaeissoai.com.br/noticias.php?cod=49>>. Acesso em 18 de março de 2012.

CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CHAUÍ, M. **Cultura e democracia: o discurso competente e outras falas**.

São Paulo: Cortez, 2006.

CHOLLEY, A. **Guide de l'Étudiant en géographie**. Paris: Presses Universitaires de Paris, 1942.

CLAVAL, Paul. **Epistemologia da geografia**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

CORRÊA, T. G. **Mercado de Música: disco e alienação**. São Paulo: Expert, 1987.

CORRÊA, R. L. Interações *Espaciais*. In: CASTRO I. E., GOMES, P. C. C. e CORRÊA, R. L. (Org.). **Explorações Geográficas: percursos no fim do século**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997. Coloque as páginas nas quais encontra-se este capítulo, por ex. 55-78.

CREUZ, V. **O direito à voz no território: circuitos da economia urbana e a produção musical nas cidades de São Paulo-SP, Porto Alegre-RS, Rio de Janeiro-RJ e Goiânia-GO**. 2008. Trabalho de Conclusão de curso (Graduação em Geografia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

DIAS, M. T. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000.

EDDINGTON, S. A. **Space, time and gravitation, an Outline of the General Relativity Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 1968.

FIELL, Repper. **Da favela para as favelas: história e experiência do repper Fiell**. Rio de Janeiro, Edição do autor, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

FREIRE, R. S. . **A participação política das mulheres: Hip Hop e (novo) movimento social em Salvador**. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero 9, 2010, Florianópolis. Diásporas, diversidades, Deslocamentos. Florianópolis : Universidade Federal de Santa Catarina, 2010.

FOCILLON, H. **A vida das formas**. Lisboa: Edições 70, 1988.

GHEZZI, D. R. **De um porão para o mundo - a vanguarda paulista e a produção independente de LP's através do Selo Lira Paulistana nos anos 80: um estudo dos campos fonográfico e musical**. 2003. 175 f. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

GITHAY, Celso. **O que é Graffiti**. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1999.

GOHN, Maria da Glória. **Movimentos Sociais: Espaços de aprendizagem coletiva: depoimento**. Revista de Educação, Salvador, Ano 12, n. 46, set-nov, 2004. Entrevista concedida a Zalumar Aurélio.

GRUNBERG, George. Devastação e novos horizontes na Paisagem Guarani. In: **Povos Indígenas no Brasil 2006/2010**. (Org.). RICARDO, Carlos Alberto e RICARDO, Fany: Editora Instituto Socioambiental, 2011.

HAGERSTRAND, T. **The provocation of innovation waves**. Lund: Gleerup, 1952. (Lund studies in geography)

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Ed. Loyola, 5ª edição, 1992 (tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves).

HARVEY, D. Espaços urbanos na “aldeia global”: reflexões sobre a condição urbana no capitalismo no final do século XX. **Cadernos de Arquitetura e Urbanismo**, Belo Horizonte, PUC-MG, n. 1, ago.1994. p. 01-12

HARVEY, D. A arte de lucrar. In: MORAES, D. (Org.) **Por uma outra comunicação: mídia, mundialização cultural e poder**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p. 139-171.

HARVEY, D. A liberdade da cidade. Tradução de: Anselmo Alfredo, Tatiana Schor e Cássio Arruda Boechat. **GEOUSP – Espaço e Tempo**, São Paulo-SP, n. 26, , 2009, p. 09 – 17.

HARVEY, D. **Espaços de Esperança**. São Paulo: Ed. Loyola, 3ª edição, 2009 (tradução: Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves).

HARVEY, D. **O enigma do capital e as crises do capitalismo**, São Paulo: Boitempo, 2011.

IANNI, O. **O jovem radical. IN: Sociologia da Juventude, I. Da Europa de Marx à América Latina de Hoje**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

LACLAU, Ernesto. **Os novos movimentos sociais e a pluralidade do social**, vol.2, num.02, São Paulo, 1986, p.41-47.

LEAL, S. J. M. **Acorda Hip Hop!: despertando um movimento em transformação**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LEFEBVRE, H. **Critique de La vie quotidienne. Vol. I: Introduction.** Paris, Lârche, 1958.

LEFEVBRE, H. **O direito à cidade.** São Paulo: Editora Documentos, 1969.

LEITE, C. K. S. **O processo de ordenamento fiscal no Brasil na década de 1990 e a Lei de Responsabilidade Fiscal.** 2005. Tese (Doutorado em Geografia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

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

MANNHEIM, K. **Man and Society in an Age of Reconstruction.** Studies in Modern Social Structure, 1940.

MATTELART, A. **Comunicação mundo: história das idéias e das estratégias.** Petrópolis: Vozes, 1994.

MATTELART, A. **Diversidade cultural e mundialização.** São Paulo: Parábola, 2005.

MORELLI, R. C. L. **Arrogantes, anônimos, subversivos: interpretando o acordo e a discórdia na tradição autoral brasileira.** 1998. 359 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

MULLER, D. G. M. **Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil: a experiência do selo Som da Gente.** 2005. 191 f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

OLIVEIRA, M. S. **Rap: ocupando a periferia com atitude.** 2003. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Geografia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

PEREIRA, R. A. **O Rap como um aporte para a disseminação da informação para os jovens da periferia.** 2003. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Biblioteconomia) - Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2003.

PIMENTEL, S. K. **O livro vermelho do hip-hop.** 1997. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, 1997.

PIMENTEL, S. K. **Bro MC's: los Guarani-Kaiowá de Brasil y El reencantamiento del Hip-Hop en la lucha por La tierra.** Cidade do México, 2012 (no prelo).

PORTO-GONÇALVES, C.W. Da geografia às Geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades. In: CECEÑA, A.E. & SADER, E. (Orgs.). **La guerra infinita □ Hegemonía y terror mundial.** Buenos Aires: Clacso, 2002.

RAFFA, DJ. **Trajetória de um guerreiro: história do DJ Raffa.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

RAFFESTIN, C. **Por uma geografia do poder.** São Paulo: Ática, 1993.

RIBEIRO, A. C. T. Faces ativas do urbano: mutações num contexto de imobilismo. In: Ribeiro, A. C. T. (Org.). **Repensando a experiência urbana da América Latina: questões, conceitos e valores.** Buenos Aires: Clacso, 2000, p. 235-250.

RIBEIRO, A.C.T. **Mesa: O lugar e a perspectiva libertária na obra de Milton Santos.** Trabalho apresentado no II Encontro com o pensamento de Milton Santos: o lugar da resistência. Instituto Territorial, Campinas – São Paulo (USP) – 23 e 24 de junho de 2003.

RIBEIRO, A.C.T. Pequena reflexão sobre categorias da teoria crítica do espaço: território usado, território praticado. In: **Território Brasileiro: usos e abusos.** (Org.). M. A. Souza. Campinas: Edições Territorial, 2003b.

RIBEIRO, A.C.T. Regionalização: fato e ferramenta. In: LIMONAD E. HAESBAERT, R., e Moreira, R. (orgs.), **Brasil Século XXI – Por uma nova regionalização? Agentes, processos e escalas.** São Paulo: Max Limonad; Brasília: CNPq, 2004.

RIBEIRO, A. C. T. Oriente negado: cultura, mercado e lugar. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**, v. II, p. 97-107, 2004b.

RIBEIRO, G. L. . **A Globalização Popular e o Sistema Mundial Não hegemônico.** RBCS. Revista Brasileira de Ciências Sociais, v. 25, nº 74, outubro, p. 22-38, 2010.

RIBEIRO, A. C. T. Territórios da sociedade: por uma cartografia da ação. In: SILVA, C. A. (Org.). **Território e ação social: sentidos da apropriação urbana.** Rio de Janeiro: Lamparina, 2011, p.19-34.

RICHARD, B. **Hip-hop: Consciência e atitude.** São Paulo: Livro Pronto, 2005.

ROCHA, Camilo. **Hip-Hop**. Coleção para saber mais nº 32. Super Interessante, editora abril, 2005.

ROCHA, J. *et all*. **Hip Hop: a periferia grita**. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

RODRIGUES, Glauco Bruce. **Geografias Insurgentes: um olhar libertário sobre a produção do espaço urbano através das práticas do movimento hip-hop**. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós Graduação em Geografia, Rio de Janeiro, 2005. 329 p.

RODRIGUES, L. M. . **Mudanças na Classe Política Brasileira**. 1. ed. São Paulo: Publifolha, 2006.

ROSE, T. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop. In: HERSCHANN, M. (Org.). **Abalando os anos 1990 - funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SANTOS, M. Sociedade e Espaço: a Formação Social como Teoria e como Método. In: **Boletim Paulista de Geografia**. São Paulo: AGB, n. 54, 1977, p. 81-99.

SANTOS, M. **Metrópole corporativa e fragmentada: o caso de São Paulo**. São Paulo: Nobel, 1990.

SANTOS, M. **Razão Global, Razão local. Os espaços da racionalidade**. Festival Internacional de La Géographie. Saint Dié des Vosges, Le 2 octobre 1994.

SANTOS, M. **A Urbanização Brasileira**. 2ª ed., São Paulo: Hucitec, 1996.

SANTOS, M. **O espaço do cidadão**. São Paulo: Nobel, 1998.

SANTOS, M. **O país distorcido: o Brasil, a globalização e a cidadania**. São Paulo: Publifolha, 2002.

SANTOS, M. Região: globalização e identidade, In: LIMA, L. C. (Org.). **Conhecimento e Reconhecimento**. Fortaleza: EDUECE, 2003.

SANTOS, M. **Economia Espacial**. 2ª ed., São Paulo: Edusp, 2003b.

SANTOS, M. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: Edusp, 2009.

SANTOS, M. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.** Rio de Janeiro: Record, 2010.

SANTOS, M. e RIBEIRO, A. C. T. **O conceito de região concentrada.** Universidade Federal do Rio de Janeiro, IPPUR e Departamento de Geografia, mimeo., 1979.

SANTOS, M. e SILVEIRA, M. L. **O Brasil: território e sociedade no início do século XXI.** Rio de Janeiro: Record, 2001.

SÃO PAULO. Governo do Estado. Secretaria de Estado da Cultura, Unidade de fomento e difusão de produção cultural. **EDITAL PROAC Nº 10 de 02 de junho a 03 de agosto de 2009.** Diário Oficial do Estado de São Paulo. Poder Executivo, Seção 1, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 02 de junho de 2009, p. 119.

SILVA, C. A. F. Os avatares da teoria da difusão espacial: uma revisão teórica. **Revista Brasileira de Geografia**, Rio de Janeiro, v. 57, num.1, jan./mar 1995, p. 25-51.

SILVA, C. A. Cidade, informação e cultura: a inserção do mercado de filmes em videocassetes no espaço urbano brasileiro. In: ARROYO, M. et al (Orgs.). **Fim de século e globalização.** São Paulo: Hucitec, 1993. p. 210-223.

SILVA, J.C.G. Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana. 1998. 285 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SILVA, A. M. B. A Metrópole de São Paulo e a produção da aceleração contemporânea. In: SOUZA, M.A. (Org.). **Território Brasileiro: usos e abusos.** Campinas: Edições Territorial, 2003.

SILVA, A. M. B. **As grandes cidades e o período popular da história: contribuições ao debate.** Trabalho apresentado no III Encontro com o Pensamento de Milton Santos, 2005. Salvador, mai. 2005.

SILVA, Adriano Bueno da. **Palavra de mano: Luta de classe e tensão racial na palavra dos manos: uma análise sócio-histórica da formação do rap como Gênero de discurso.** São Paulo: Página 13, 2012.

SMITH, N. **Desenvolvimento desigual: natureza, capital e a produção de espaço.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

SILVEIRA, M. L. Uma situação Geográfica: do método à metodologia. **Revista Território**, Rio de Janeiro, ano IV, n.16, jan./jun.1999.

SILVEIRA, M. L. Diferencias regionales en el territorio brasileño: perspectiva diacrónica y sincrónica. **Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias sociales**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 15 de julio de 2007, vol. XI, n. 244. Disponível em: <<http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-244.htm>> Acesso em: 20 de outubro de 2010.

SILVEIRA, M. L. Economia política e ordem especial: circuitos da economia urbana. In: SILVA, C. A. (Org.). **Território e ação social: sentidos da apropriação urbana**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2011. p. 35-51.

SMITH, N. Contornos de uma política espacializada: veículos dos sem-teto e produção de escala geográfica. In: Arantes, A. A. (Org.). **O espaço da diferença**. Campinas: Papirus, 2000.

SMITH, N. A gentrificação generalizada: de uma anomalia local à “regeneração” urbana como estratégia urbana global. In ZACHARIASEN, C. B. (Coord.) **De volta à cidade**. São Paulo: Annablume, 2006. p.59-87.

SMITH, N. Gentrificação, a fronteira e a reestruturação do espaço urbano. Tradução: Daniel de Mello Sanfelici. **Geosp – Espaço e tempo**, São Paulo, n. 21, 2007, p. 15-31.

SOUZA, Marcelo L. De; RODRIGUES, Glauco B. **Planejamento urbano e ativismos sociais**. São Paulo, Unesp, 2004.

SOUZA SANTOS, B. (Org.). **A globalização e as Ciências Sociais**. São Paulo: Cortez, 2005.

SOUZA SANTOS, B. & MENESES, M. P (Org.). **Epistemologias do Sul**. Coimbra: Almedina, 2009.

SUNEGA, F. A. **Mano, falta em você razão para viver: o movimento hip hop e as relações de caráter familiar que se estabelecem no interior desse grupo juvenil**. 2002. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em sociologia) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

TELLA, M. A. P. **Atitude, arte, cultura e auto-conhecimento: o rap como a voz da periferia**. 2000. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Departamento de Antropologia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

VAZ, G. N. **História da música independente**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VICENTE, E. **A música popular e as novas tecnologias de produção musicais: uma análise do impacto das tecnologias digitais no campo da produção da canção popular de massas.** Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Departamento Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.

VICENTE, E. **Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90.** 2001. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

VICENTE, E. **A Música Independente no Brasil: uma reflexão.** In: XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005, Rio de Janeiro, 2005.

XAVIER, D. P. **Repensando a periferia no período popular da história: o uso do território pelo movimento Hip Hop.** 2005. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista, Rio Claro, 2005.

YOSHINAGA, G. K. **Resistência, Arte e Política: Registro Histórico do Rap no Brasil.** 2001. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social - habilitação em Jornalismo) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Bauru, 2001.

YOSHINAGA, G.K. **"Nelson Triunfo: Do Sertão ao Hip-Hop".** São Paulo, independente, 2012 (no prelo).

WACQUANT, Loic. **As duas faces do gueto.** São Paulo: Boitempo, 2008.

ZACHARIASEN, C. **De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos.** São Paulo: Annablume, 2006.

ZAOUAL, H. **Nova economia das iniciativas locais: uma introdução ao pensamento pós-global.** Rio de Janeiro: DP&A; Consulado Geral da França: COPPE/UFRJ, 2006.

ZAOUAL, H. O homo situs e suas perspectivas paradigmáticas. **Oikos**, Rio de Janeiro, Vol. 9, nº 1, 2010. Disponível em: www.revistaioikos.org

Filmes

BREAKIN, filme. SILBER, J. Nova York, E.U.A. The Cannon Group Inc; 1984. VHS, son., color.

BEAT STREET, filme. LATHAN, S. Nova York, E.U.A.. Orion Pictures Corporation; 1984. VHS, som, color.

Racionais MCs. Mil trutas mil tretas. São Paulo: Cosa Nostra, 2007. DVD, son., color.

STYLE WARS, filme. SILVER, Tony. Nova York, E.U.A. Tony Silver e Henry Chalfant. 1983. VHS, son., colorido.

THE MC WHY WE DO IT, documentário. SPIRER, Peter. Nova York, E.U.A., 2005. DVD, son., colorido.

VERSIFICANDO, documentário. CALDAS, Pedro. São Paulo, Brasil. 13 Produções; 2009. DVD, son., color.

WILD STYLE Filme. AHEARN, C. Nova York, E.U.A.. First Run Features; 1982. VHS, son., color.

Discos (vinil e CD)

BILL, Mv. CD **Traficando Informação**. Natasha Record's, 2004.

BROWN, Zé. CD **Repente Rap Repente**, 2010.

CXA, CD **Tráfico de Idéias**, Abracadabra, 1994.

INQUÉRITO. CD **Mudança**, 2010.

MANOA. CD **Ribeiriféria**. Porto Velho, 2011.

MCs, Brô. CD **Brô MCs**. Dourados, 2009.

RAPADURA. CD **Fita Embolada do Engenho**. 1/4 de Engenho, 2009.

TROVADORES RS. Música *Peleia*, Porto Alegre, 2004.

ANEXO 1 – CD Coletânea de Rap's Regionais

Faixa 1 - Opanijé (Aqui onde estão)

Faixa 2 – Nitro Di (Baião)

Faixa 3 – Zé Brown (Desafio de coco)

Faixa 4 – Brô MCs (Eju Ore Ndivé)

Faixa 5 – Opanijé (Encruzilhada)

Faixa 6 – Zé Brown (Eu valorizo)

Faixa 7 – Rapadura (Fita embolada do engenho)

Faixa 8 – Profeta MC (Maranhão)

Faixa 9 – Rapadura (Norte nordeste me veste)

Faixa 10 – Manoa (O que beira)

Faixa 11 – Trovadores RS (Peleia)

Faixa 12 – Manoa (Quem sou)

Faixa 13 – Brô MCs (Terra vermelha)