

A CIDADE PARA O MOVIMENTO *HIP HOP*: JOVENS AFRO-DESCENDENTES COMO SUJEITOS POLÍTICOS

*THE CITY OF THE HIP HOP MOVEMENT:
YOUTH AFRO – DESCENDENTS HOW POLITICS SUBJECTS*

Christian Carlos Rodrigues RIBEIRO*

RESUMO

O objetivo deste artigo é apresentar uma discussão acerca do movimento hip hop como representação política dos jovens afro-descendentes, habitantes das médias e grandes cidades brasileiras, que os inclua enquanto sujeitos políticos plenamente constituídos em direitos. Contrapondo-se assim ao papel político e social que historicamente estão relegados nestas cidades.

Palavras-chave: hip hop; jovens afro – descendentes; sujeitos políticos, cidade.

ABSTRACT

The objective of this article is to analyze the hip hop movement, how the politics of representation of young afro–descendents, citizens of the middle-sized and large Brazilian cities, to include them as political subjects empowered and able to exercise their rights. This against the traditional place they occupy historically and socially in these cities.

Key words: hip hop; afro–descendents; politics, subjects; city

Introdução

O presente artigo pretende desenvolver uma discussão acerca de um processo de representação

política, movimento *hip hop*, que os jovens afro-descendentes vêm estabelecendo nas médias e grandes cidades brasileiras a partir das áreas urbanas periféricas destas onde historicamente encontram-se, como grupo étnico/social, localizados.

* Cientista Social, mestre em Urbanismo pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da PUC-Campinas. E-mail: khristiancarlos@hotmail.com

O *hip hop* têm sido um dos movimentos sociais, que ao menos nos últimos dez anos, vêm recebendo uma maior atenção das ciências humanas no Brasil. Pode ser definido como um fenômeno tipicamente urbano, que tem revelado uma particularidade de conflitos sociais em certas regiões urbanas periféricas na relação destas com as áreas centrais das cidades, em especial a partir dos anos de 1990, constituindo-se como um dos instrumentos para efetivação de uma “nova” urbanidade.

Acreditamos ser importante destacar que o conceito de “nova urbanidade” que apresentamos neste artigo deve ser entendido como a expressão de uma vontade, e principalmente, de um direito que qualquer cidadão e grupo social, de acordo com suas especificidades e características, têm de viver, sentir e usufruir a cidade, em toda sua plenitude. Participando ativamente dos processos, como elemento político decisório, de elaboração e aplicação da gestão urbana local, do município.

Como todo objeto de estudo “recém descoberto”, as informações e afirmações acerca do mesmo se demonstram contraditórias, quando não conflituosas, o que acaba em nosso entender por não possibilitar, em alguns momentos, um entendimento, uma compreensão do papel político e cultural desempenhado pelo *hip hop* no exercício de seu processo de transformação social.

Por este motivo acreditamos ser importante ressaltar para dilimir quaisquer dúvida, acerca do enfoque que procuramos aqui desenvolver, destacar ao longo deste artigo, que embora o *hip hop* seja um movimento originado nos guetos norte – americanos, ele é de fato resultado do processo de diáspora africana, deslocamento forçada de enorme contingente populacional africano, para ser utilizado como mão de obra escrava no continente americano, que há séculos da origem a processos (culturais e sociais) de resistência negra nas Américas, e visa não se impor como cultura estrangeira dominante, nos países onde se encontra inserido, mas sim como mais um elo, mais um exemplo deste processo histórico sócio de reconstrução de identidades coletivas, e individuais, destas populações negras transportadas para o “novo mundo”.

Neste aspecto, após desenvolvermos uma abordagem histórica e sociológica deste movimento, destacando sua atuação tanto nos E.U.A, quanto na forma de uma cultura mundial de contestação, demonstraremos a incorporação, a contextualização do *hip hop* aos processos – seculares - de resistência negra brasileiros, destacando que sua ação política transformadora, de ênfase racial/étnica e juvenil, a partir das periferias das cidades brasileiras, têm se constituindo em um dos processos sociais mais importantes em nossas cidades, gerando nova forma de exercício e participação política para sujeitos sociais historicamente marginalizados e segregados na sociedade brasileira, ocasionando um (re) trabalhar concomitante do sentido, e uso, da negritude como instrumento de democratização das formas de gestão das cidades brasileiras, participando ativamente dos processos, como elemento político decisório, de elaboração e aplicação da gestão urbana local, do município, de acordo com suas especificidades e características, vivendo, usufruindo e sentindo a cidade, em toda sua plenitude.

O movimento *hip hop*: conceito e prática

O *hip hop* enquanto conceito surge em 1968, embora se aceite que enquanto movimento social e cultural se efetiva apenas em meados dos anos 1970¹, quando Afrika Bambaataa, nome de um antigo líder Zulu adotado por Kevin Donovan, no bairro do *Bronx* (Nova York), cunha esta expressão *hip hop*, algo como “balançar o corpo” numa tradução mais literal, para designar uma nova forma de exercício reivindicatório e libertário, baseado na construção e na busca incessante por conhecimento², para melhoria da população jovem afro-americana, aliado concomitantemente a procura em desenvolver uma nova forma de se fazer música.

Afrika Bambaataa em contato com outros jovens de Nova York percebe que os conflitos nos guetos estão fora de controle e propõem que os jovens envolvidos nestes embates passem a resolver suas disputas territoriais por meio de “batalhas dançantes”.

(1) Oficialmente se aceita a data de 12 de novembro de 1974 como a da “oficialização” da cultura hip hop, cultura esta que engloba: “...o break, que é sua dança oficial, o rap, que é o canto falado ao som de pick - ups ou mesmo de ritmos feitos com a boca e o corpo, e o grafite que é a arte nos muros, vagões de trens e espaços deteriorados, uma maneira de chamar a atenção para a necessidade de revitalização desses espaços. O DJ (disk jockey) atua nos pick - ups, acompanhando a fala/canto dos MCs (mestre de cerimônia). Os BBoys e as Bgirls dançam o break. (Benedito, 2004: 20)

(2) Como atesta o próprio Bambaataa em entrevista a Folha de São Paulo em 27 de agosto de 2002:

“É através do conhecimento que a pessoa envolvida com o hip hop vai começar a se preocupar com os problemas sociais do seu bairro, com o governo. As pessoas precisam reconhecer que a cultura hip hop salvou vidas, fez com que pessoas de etnias e nacionalidades diferentes se unissem. É preciso falar sobre a história do povo negro.”

Prosseguindo na mesma entrevista:

“... as pessoas precisam aprender a se respeitar e principalmente a conhecer. Você deve saber quem você é, de onde você veio, para que possa saber para onde vai no futuro.

Os jovens destas gangues passam a desenvolver passos de dança influenciados nos combatentes da guerra do Vietnã³ que de lá voltavam mutilados, perambulando a esmo pelas ruas dos guetos com passos imprecisos, “quebrados”, e na repetição dos movimentos das articulações robóticas que começavam a substituir a mão de obra negra nas indústrias norte - americana, surgindo assim os primeiros elementos daquilo que vira a ser chamado cultura *hip hop*, a dança de rua, chamada no Brasil de “*break dance*”. (Rocha; Domenich, et al. 2001).

Em 1970, Bambaataa se alia aos “*Blacks Spades*”, divisão de uma gangue local e passa a divulgar os preceitos do então nascente *hip hop* através de festas de ruas (*Block Parties*) desenvolvidas para a comunidade do *South Bronx*. Em uma destas festas, Bambaataa conhece um novo tipo de trabalho musical desenvolvido pelo jamaicano DJ Kool Herc, que em meio às seleções musicais preparada para as festas, desenvolvia “colagens musicais” com os trechos instrumentais das canções escolhidas, ao mesmo tempo em que saudava de improviso as pessoas presentes nas festas.

Estas festas eram baseadas na amplificação das músicas por grandes caixas de som, ou equipamentos sonoros com alta potência (*Sound Systems*), num estilo de conagração, de comunhão característica das festas populares da Jamaica, não sendo por acaso que imigrantes jamaicanos, como o DJ Kool Herc, tenham adaptado esta manifestação cultural de seu país às ruas do gueto de *South Bronx* (Gilroy, 2001), manifestação esta que se tornaria uma das características marcantes da cultura *hip hop* com o passar dos anos.

Herc, além disso, riscava seus discos para criar novos efeitos (*scratch*) sonoros, novos sons utilizando dois toca discos ao mesmo tempo, repetindo assim a “batida” da música por tempo indeterminado inserindo neste processo de “colagem musical” um tipo de canto falado, ritmado característico da Jamaica, muito similar aos brasileiríssimos repente e embolada, denominado *toasting*.

Sem intenção, Herc havia criado as bases daquilo que viria ser chamado de *MC* (*Master Control* –

Controlador Mestre/Mestre de Cerimônia) no universo *hip hop*, a figura do cantador, elo de ligação entre a música e a platéia. Além disso, ao produzir um ritmo sonoro repetitivo e percussivo baseado em colagens musicais e aliado a um canto falado ritmado, havia tornado realidade a música imaginada por Afrika Bambaataa para ser a “porta voz” de um novo meio de representação política reivindicatória e libertaria da jovem população negra dos guetos norte-americanos. Ele havia dado origem ao segundo elemento do *hip hop*, a *rap music* (*rhythm and poetry* / “ritmo e poesia”).

Podemos definir o elemento musical da cultura *hip hop* - “*rap music*” - como uma manifestação híbrida que vai além das influências sonoras mais óbvias como a *soul music* ou a *funk music* pois ela também foi :

nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do sound-system foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a autopercepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular. (GILROY, 2001: 89)

As técnicas de discotecagem iniciadas por Herc, são aprimoradas por outro dj, denominado DJ Grandmaster Flash, cujo nome verdadeiro é Joseph Saddler, que também cria a primeira bateria eletrônica do *hip hop*, a *beat box*, consolidando assim o papel do *dj* como membro fundamental para a produção da chamada música *rap*.

Estas três pessoas, Bambaataa, Herc e Grandmaster, são consideradas os “pais”⁴ do movimento *hip hop*, sendo personagens fundamentais no nascimento e consolidação deste enquanto movimento social e cultural efetivo e não uma moda passageira, como costumeiramente costuma acontecer, motivada por interesses comerciais.

Os três tornaram-se os apresentadores das festas de ruas onde os jovens subiam ao palco para improvisar

(3) Devemos destacar que essa versão da origem do estilo break dance é controverso, pois vários praticantes da dança de rua do hip hop não aceitam essa filiação com a guerra do Vietnã.

(4) Esta terminologia utilizada pelo movimento, assim como outras tais quais mano(a), mestres, é usual no movimento hip hop, seus sujeitos sociais se identificam e se cumprimentam desta maneira, e esta relacionada ao sentimento de pertencimento, de grupo, de família, que desenvolvem em seu processo de atuação política e cultural. Em respeito aos hip hoppers, mantereí a utilização destes termos no decorrer do artigo.

letras sobre as colagens musicais desenvolvidas pelos *dj's*, nascendo assim os primeiros *rappers*, que passaram a exercer com o tempo, o papel de reger o ritmo das apresentações e a interação com as platéias, passando com isso a serem denominados como *MC's*, cantadores da realidade cotidiana dos guetos norte-americanos, que passam entre outras temáticas a propagarem em suas letras a auto-estima da juventude negra, combate ao racismo e a violência policial, condenação ao modelo cultural e econômico segregacionista dos E.U.A e a transformação de sua realidade no mundo através da conscientização coletiva.

Durante a década de 1970 o movimento *hip hop* foi consolidando por todo o país, e nos principais guetos norte-americanos surgiram cada vez mais adeptos desta nova cultura urbana, seja através do grafite, *break* ou *rap*. O *hip hop* foi ampliando sua importância para a juventude negra/afro-latina dos centros urbanos.

Novos artistas vão surgindo e assim consolidando, ao longo da década, o movimento *hip hop* como mais um elemento constituinte e característico do cotidiano, da vida urbana norte-americana, em especial das médias e grandes cidades.

Como consequência deste processo de consolidação do movimento *hip hop*, em outubro de 1979,

a *Sugar Hill Band*, grava a primeira música *rap*, "*Rapper's Delight*", por isto o ano de 1979 é apontado como o nascimento "oficial" do *hip hop* enquanto movimento social e cultural, embora desde 1974 o *hip hop* já desenvolvia atividades com seus três elementos de maneira sistemática nos guetos nova iorquinos, mas apesar do grande sucesso comercial desta canção, foi em 1982 com Grandmaster Flash, com seu grupo "*Furios Five*", que ao gravar a música "*The Message*", consolida o movimento começando a espalhar seus conceitos, seus preceitos não apenas pelos E.U.A, mas por todo o mundo.

O terceiro elemento da cultura *hip hop*, o grafite, linguagem artística cultural adaptado ao movimento, tem sua incorporação ao *hip hop* concomitantemente com a do *break* e a do *rap*, com o diferencial de que sua origem não tem "pai(s)" específico(s), e é resultado de ações de grupos jovens dos guetos urbanos de Nova York que passam através desta forma de arte a grafitar imagens de seu cotidiano pelos prédios, muros, estações de metrô e trens da cidade para que estes levassem sua arte, como um plano móvel⁵ para todas as partes⁶.

Tal como a dança, o grafite também constrói uma ponte entre o individual e o coletivo, como projeto e realização. Concretiza uma proposta de intervenção sobre o espaço urbano por meio da arte, fora dos circuitos consagrados da sua produção e circulação.

(5) Outra forma de manifestação móvel de grafite é a pintura estilizada realizada em carros, geralmente antigos e de grande porte, com alterações em suas carenagens, suspensões e motores, denominado "*lowriders*", pelos jovens mexicanos no estado da Califórnia, em especial Los Angeles, que estilizam desde o sincretismo religioso de suas comunidades ao desenharem a volta de um messias libertador com traços físicos que fundem a concepção ocidental (branca) de Jesus Cristo com o imperador asteca Montezuma, passando por fenômenos da natureza como raios, trovões e labaredas, por mulheres de corpo esculturais ou personagens de *HQs* até símbolos (cores) de suas respectivas gangues. É importante destacar que esta manifestação artística transcendeu os limites dos guetos mexicanos do estado norte americano da Califórnia, tendo sido incorporado pela cultura *hip hop* do mundo inteiro, inclusive no Brasil onde o *rapper* Mano Brown dos Racionais MC's interpreta o uso dos "*lowriders*" como mais uma das formas existentes de auto valorização, de preservação/sobrevivência para os jovens habitantes nas periferias brasileiras, pois em suas palavras:

"Eu prefiro louvar a nossa cultura. Penso que a solução para a periferia é um carro velho, antigo. Restaurar carros velhos, antigos, móveis velhos, casas velhas e deixar de sonhar com o que ainda não está ao nosso alcance. Deixar de perder a vida por um carro novo, importado, do ano, que está longe da nossa realidade, é uma arapuca, uma armadilha. Se você pegar um Chevette, Uno ou Fusca, pode deixar estilo louco, basta sua criatividade, seu talento, aprender a mexer com carro, funilaria, pintura e tapeçaria. Nossos pais faziam isso e nós não queremos. Antes de conhecer a cultura eu já tinha meu carro velho, meu Galaxie. A cultura dos gringos não me interessa tanto, acho que a mudança que será feita no Brasil é o que me interessa." (Brown, 2004a: 19)

(6) Segundo Duarte (1999):

"... o grafite consegue criar uma intervenção que se contrapõe à pobreza das passagens. Não reproduz o físico, mas trabalha com a força do imaginário – inventa, projeta, avança. Afinal, o mundo não é constituído só de coisas tangíveis, de elementos físicos, mas também de símbolos. A arte não é o espelho do real, mas uma das suas múltiplas dimensões, pela qual a ação humana pode se expressar com toda a sua força." (Duarte, 1999:21)

A utilização do grafite como manifestação de protesto remonta a Roma antiga, não foi inventada mas sim incorporada de maneira magistral pela cultura *hip hop*. Ou em outras palavras:

"Graffiti é um termo tão antigo quanto a velha Roma. Os antigos romanos, em sua sociedade, tinham o costume de escrever com carvão nas paredes de suas construções. Eram manifestações de protesto, palavras proféticas, ordens comuns e outras formas de divulgação de leis e acontecimentos públicos, como se fossem mensagens em cartazes. No final da década de 60 e início de 70 no nosso século, jovens do bairro do Bronx reestabeleceram esta forma de arte, mas desta vez não com carvão e sim com tintas spray, criando um novo diálogo de grafite, colorido e muito mais rico, tanto visualmente quanto no conteúdo de mensagens que eram passadas." (Governo Democrático e Popular de Campinas, 2004).

Num certo sentido, aproximam-se os grafiteiros dos ideais dos muralistas mexicanos, que queriam a arte fora das galerias, expressando-se para o povo comum. Ao mesmo tempo, diferenciam-se destes por exercerem a pintura num espaço não-convencional, que deve ser ‘conquistado’ – e, conseqüentemente, exercem uma intervenção cuja característica principal é a provisoriedade, a descontinuidade. (DUARTE, 1999:20)

Um dos principais representantes desta arte foi o artista plástico Jean Michel Basquiat⁷ que produzia muitas de suas obras aleatoriamente pela cidade de Nova York e tinha o grafite como uma das suas manifestações artísticas mais freqüentes.

O grafite, ao ser incorporado pela cultura hip hop, graças ao entusiasmo de europeus como os expositores italianos Cláudio Bruni e Lee Quinones, ou de artistas plásticos renomados como Andy Warhol, passa ser encarado como uma nova forma de arte urbana, de pertencimento público.

Esta forma de expressão artística foi o primeiro elemento do *hip hop* a ter reconhecimento da cultura “*mainstream*”. Este reconhecimento pode ser interpretado como resultado de todo um contexto cultural local (nova yorquino) daquela época - final dos anos 1960, início dos 1970 - que visava uma interação, uma “ponte” entre a “arte dos ateliês e galerias” com a “arte das ruas”. Os artistas vanguardistas de Nova York estavam com isso:

... se afastando não apenas da linguagem do expressionismo abstrato tão difundida na década de 50 como também da planura e confinamento da pintura enquanto tal.

Eles fizeram experiências com uma variedade fascinante de formas artísticas: formas que incorporaram e transformaram materiais não-artísticos – sucata, entulhos e objetos colhidos na rua; ambientes tridimensionais que combinavam a pintura, a arquitetura e a escultura – quando não o teatro e a dança – e que criaram evocações distorcidas (em geral, numa forma expressionista)

mas vivamente reconhecíveis da vida real; happenings que saíam dos ateliês e das galerias diretamente para as ruas, a fim de afirmar sua presença e praticar ações que a um só tempo incorporariam e enriqueceriam a própria vida espontânea e aberta das ruas. (BERMAN, 1990: 302)

É neste contexto de dinamização cultural que o grafiteiro Phase2, embora como já destacado o grafite não tenha um “pai” definido, passa juntamente com Basquiat, a ser apontado por muitos como um de seus principais expoentes devido aos vários painéis por ele realizados no início dos anos 1970 com mensagens de paz e amor pela cidade de Nova York.

A arte do grafite é dentro da cultura *hip hop* o elemento constituinte, juntamente com a música *rap*, que mais evidencia a influência afro-latina e caribenha na gênese do movimento *hip hop*, pelo grande número de sujeitos sociais destas comunidades que passaram a exercer este tipo de manifestação artística (Flores & Román 2000; Stavans, 2001), movimento este que possibilita a visualização nas Américas de todo um novo processo de (re)construção cultural, da denominada diáspora negra, como forma de resistência e sobrevivência no chamado novo mundo, que através de práticas culturais desenvolvem novos códigos de convivência/relações sociais.

Como bem destaca Bambaataa na música, “*Renegades of Funk*” lançada originariamente no ano de 1982, álbum “*Planet Rock*”:

Agora renegadas são as pessoas com as suas
próprias filosofias

Elas mudam o curso da história
Todos os dias pessoas como você e eu
Nós somos os renegados, nós somos as pessoas
Com nossas próprias filosofias
Nós mudamos o curso da história
Todos os dias pessoas como você e eu
Ora vamos
Nós somos os renegados do funk

Portanto, após uma breve apresentação histórica sobre as origens do *hip hop* e dos elementos/

(7) Jean - Michel Basquiat, filho de pai haitiano e mãe de descendência porto - riquenha, inicia em final anos de 1976 sua atuação artística como grafiteiro, em parceria com Al Diaz com quem forma a dupla “SAMO” (abreviação de *Same Old Shit* - Monte de Merda Velha), em 1979 termina a dupla e passa a produzir seus grafites sempre polêmicos, tendo como temáticas a valorização da negritude em uma cidade cosmopolita como Nova York e a cultura pop da época. Morreu em 12 de agosto de 1988 aos 28 anos de overdose de heroína. Para maiores informações acerca da vida e obra do artista recomendamos os sites: www.basquiat.net, www1.uol.com.br/bienal/23/especial/peba.htm, www.theart.com.br/filmes/basquiat.htm, br.geocities.com/m8o811/basquiat.htm

manifestações culturais que o caracterizam, pode-se dizer que o *hip hop*, seria essencialmente:

... um movimento integrado por práticas juvenis construídas no espaço das ruas. E aos olhos dos jovens, não se resume a uma proposta exclusivamente estética envolvendo a dança break, o grafite e o rap, mas, sobretudo, a fusão desses elementos como arte engajada. (SILVA: 1999:23)

O movimento *hip hop* enquanto cultura mundial de contestação

O *hip hop*, a partir dos anos 1980, torna-se presença ativa em várias partes do mundo, tornando-se uma manifestação cultural adotada pela população jovem de vários países, independente de sua origem racial/étnica, religiosa, política, etc, como maneira de se fazerem ouvir e notar enquanto sujeitos sociais ativos e constituintes das sociedades que habitam. Como bem destaca David Toop (2000) em seu livro “Rap Attack # 3. African rap to global hip hop.”⁸

Versões de hip hop surgem e tornam-se parte das culturas da França, Brasil, Espanha, Alemanha e Japão, numa liberação de linguagens locais, uma voz universal que evidencia seu descontentamento com as políticas domésticas locais. Hip – hop é um estilo despojado, gerado das ruas para as ruas. O estranho sonho vivido fora dos ginásios escolares, nas festas de quarteirão, registrado em pequenos estúdios de gravação, anunciava que da 6. Avenida se expandiria por todo o mundo.

Circulo completo: a história começa agora. (TOOP, 2000: XXXII)

Esta característica do movimento, de reconstruir processos de identidades urbanas (GILROY, 2001; TOOP,

2000), explica o porquê deste ser utilizado tanto pelas populações jovens das comunidades africanas, caribenhas e asiáticas no Reino Unido quanto pelos jovens turcos na Alemanha (WELLER,2000), enquanto elemento de reconstrução de suas identidades sócio-culturais.

Outro exemplo desta particularidade que podemos destacar seria a utilização do *hip hop* como elemento de identificação religiosa, política e social pelas comunidades islâmicas e africanas na França, país que só perde em número de grupos de *rap* e em vendas de discos do gênero para os E.U.A – apenas um *rapper* como MC Solar já vendeu naquele país mais de 4 milhões de cópias (ASSEF, 2001).

Os jovens se auto representando através do *hip hop* aproveitam para, ao mesmo tempo, defenderem suas crenças religiosas, atacar fortemente o racismo e a violência perpetrada tanto pelo Estado quanto pelos movimentos xenófobos locais às comunidades, e se fazerem notar na vida da sociedade francesa sendo mais um de seus vários elementos constituintes, concomitantemente a exigência por melhores condições de vida para estes grupos sociais⁹.

O caráter universalizante do *hip hop*, de se fazer “porta-voz” dos marginalizados das sociedades onde se encontra inserido, evidencia a sua constituição enquanto uma cultura mundial de contraposição aos processos de desigualdades gerados ou perpetrados nas sociedades (pós) industriais.

Importante destacar que até nos E.U.A, local de origem do *hip hop*, está em curso um processo muito ativo de reconstrução de identidades, neste caso latina, em especial no estado da Califórnia aonde os jovens da comunidade mexicana através da cultura *hip hop* vêm se fazendo notar e respeitar como parte importante dos processos sociais e culturais daquele estado, contrapondo-se a décadas de discriminações sofridas por esta comunidade. (DAVIS, 1993)

Importante também destacar neste processo de “expansionismo” do *hip hop*, cujo alcance já o levou até a China e o Japão, a atuação política e cultural exercida por ele no continente africano, aonde em países como a África do Sul, se tornou um dos principais “canais” de

(8) Tradução realizada, pelo autor deste artigo, para melhor entendimento da citação da obra utilizada:

Versions of hip hop were now an established element in the cultures of France, Brazil, Spain, Germany an Japan, a liberation of local languages, a universal voice with to air dissatisfactions with domestic politics. Hip - hop style was plundered by fashion designers and fed back to the streets. The strange dreams lived out in school gyms, block parties and a tiny record store annex below 6 th Avenue now spread all over the world. Full circle: the story begins here. (Toop, 2000: XXXII)

(9) A característica de forçar o reconhecimento e a existência de outras formas de se viver e habitar a cidade, respeitando as particularidades de cada grupo social neste processo, e a busca por uma melhora do nível de vida de seus sujeitos sociais seriam as particularidades do movimento que mais são utilizadas pela juventude mundial.

manifestação da juventude local em expor a necessidade da constituição de um novo modelo de sociedade, opondo-se as mazelas sociais que historicamente caracterizam aquele continente. (ROCHA, 1994).

A cultura *hip hop* rompeu seus limites geográficos/espaciais iniciais, deixou de ser “apenas” uma cultura desenvolvida por afro-americanos e latinos nos guetos urbanos norte-americanos para se tornar uma cultura de contestação mundial (TOOP, 2000).

O *hip hop*, com sua forma de exercício político reivindicatório e prático de reconstrução de identidades dos marginalizados sociais, acaba por resgatar um processo de atuação civil, baseado em manifestações culturais, que desde os anos 1960 com a denominada contra-cultura não se via.

Mas, embora isso seja notável deve-se destacar que apesar do *hip hop* ser um movimento juvenil de contestação mundial (GILROY, 2001) ele não tem um projeto global de transformação social, preferindo basear suas ações de acordo com a realidade local (micro cosmo social) onde está inserido. Portanto, o *hip hop* é um movimento contestador de alcance mundial, mas de prática política localizada, focada como todos os denominados “novos movimentos sociais”¹⁰.

O processo de reconstrução de identidades, desenvolvido pelo movimento *hip hop* nas sociedades onde ele se insere, dá origem a constituição de um novo patamar urbano de organização social que leva em consideração as pluralidades, as diferenças, as dicotomias que formam e caracterizam os processos de construção de uma verdadeira sociedade democrática e igualitária. (HALL, 2003; LINDOLFO FILHO, 2002).

O *hip hop* no Brasil

No Brasil, o *hip hop* se torna gradativamente a mais recente etapa de um processo de resistência que há mais de séculos vem sendo desenvolvida por sua população afro-descendente, num processo contínuo de constituição de uma identidade negra neste país, como que enfatizando as palavras de Abdias do Nascimento:

Somos a Negritude. E Negritude é a própria onipresença para aqueles que a assumem e a amam. Sobre as diferenças de idiomas, acima das distâncias territoriais e das nacionalidades, os veios da diáspora, em movimentos concêntricos, se reintegram no grande mar escuro dessa mágica Negritude que nos manteve no espaço e no tempo unidos e irmãos. (NASCIMENTO, 1981a: 106)

A gênese daquilo que viria a ser chamado movimento *hip hop* no Brasil surge no final dos anos 1970, início dos anos 1980, no exato momento da eclosão dos denominados “novos movimentos sociais”¹¹, que passam a incorporar questões como a de gênero e raça no processo de constituição de um novo modelo de sociedade, mais pluralista, democrática, participativa e cidadã (Lemos, 2004; Mourad, 2000; Sader 1995), criando novas formas, novas práticas de exercício político reivindicatório.

Esse processo embrionário daquilo que viria a se tornar o *hip hop* brasileiro se caracteriza como o momento final do período de apogeu dos denominados “bailes

(10) Como bem destaca José Carlos Bruni:

“a prática dos novos movimentos sociais vai-se dar num novo tempo e num novo espaço, o tempo e o espaço da vida cotidiana, vistos não mais como o lugar da rotina e do hábito, mas como a dimensão real e concreta da dominação e da opressão.” (Bruni, 1988: 27)

(11) Evers (1984) define alguma das características, alguns dos traços comuns da maioria dos denominado “novos” movimentos sociais como formados por:

“... um número relativamente baixo de participantes; estruturas não burocratas e até informais; formas coletivas de tomada de decisões; distanciamento social relativamente pequeno entre a liderança e demais participantes; modos pouco teóricos e imediatos de perceber e colocar os objetivos do movimento; etc. Muitos destes grupos estão diretamente envolvidos em atividades culturais (no sentido mais amplo); outros lançam mão da música, teatro, dança, poesia e outras manifestações culturais para divulgar seus objetivos.” (Evers, 1984: 14).

Novos movimentos sociais que através de suas práticas acabam por se:

“... dar num novo tempo e num novo espaço, o tempo e o espaço da vida cotidiana, vistos não mais como o lugar da rotina e do hábito, mas como a dimensão real e concreta onde efetivamente os sujeitos são sujeitados e onde se dá a experiência concreta da dominação e da opressão. ‘Aquele que fala da revolução sem mudar a vida cotidiana tem na boca um cadáver’ já dizia um grafite de 68. Assim, os novos movimentos sociais vão trazer um novo tipo de sujeitos e agentes, novos tipos de conflitos, novos tipos de espaços políticos em que estes se desenvolveram.” (Bruni, 1988: 27)

Ou como bem exemplifica Paoli (1991) ao diferenciar estes novos sujeitos políticos contemporâneos de seus “antecessores”:

“... o(s) sujeito(s) que a cultura contemporânea encena é outro: é um que reivindica o sentido de suas experiências tal como as vivencia em práticas específicas de atribuição de significado; está disposto a assumir o seu próprio descentramento, o localismo do espaço onde atua, o caráter imediato de sua ação; em uma palavra, como já foi apontado, sujeitos auto-referenciados e auto-instituintes de seu mundo, de suas diferenças e similitudes, de suas identidades e alteridades.” (Paoli, 1991: 110)

blacks” das décadas de 1960 e 1970, onde a consciência racial e orgulho negro divulgados via *soul music* conjuntamente com artistas nacionais como Jorge Ben(jor), Tim Maia, Cassiano, Gerson King Combo entre outros, começavam a gerar uma nova ação comportamental, em especial na camada mais jovem da população afro-descendente.

As equipes de dança surgidas nestes bailes, com o declínio dos “bailes *blacks*” no final dos anos 1970, passam a dançarem um ritmo diferente, com seqüências, com passos “quebrados” e compassados, que viam em reportagens televisivas ou através de fotografias em matérias de revistas importadas.

Este tipo de dança de rua, denominada genericamente como *break*, é a primeira manifestação do *hip hop* no Brasil, e passa a ser executada na Praça Ramos, na Estação de Metrô da São Bento e na Galeria 24 de Março, destacando-se neste período as equipes de dança *Funk & Cia*, onde se destaca o “pai” do *break* nacional Nelson Triunfo, e a equipe de *break dance* Jabaquaras *Breakers*.

O movimento *hip hop* começou sua história no Brasil de maneira discreta e quase imperceptível para muitos, e era encarado muito mais como uma moda passageira do que com seriedade.

Com o decorrer do tempo, começam a surgir pela cidade de São Paulo, os primeiros grafites ligados efetivamente a uma temática *hip hop*, e principalmente começa a se ouvir pelos “cantos” da cidade um jeito diferente de se cantar. Surge no país a música *rap* e o movimento *hip hop* se torna realidade no país, mesmo que de maneira totalmente “*underground*”, marginal.

Os primeiros anos do movimento são difíceis, pois seus adeptos são perseguidos pela polícia, ou são desacreditados e ridicularizados nos próprios “bailes *blacks*”. Esta situação começa a melhorar quando em 1983, Michael Jackson através de seus clipes, em especial das músicas “*Thriller*”, “*Billie Jean*” e “*Beat It*” e da abertura da novela das 20:00h da rede Globo de Televisão “Partido Alto” composta por dançarinos de *break*, acabam por revelar a “*break dance*” como uma forma de dança moderna, uma forma de arte “respeitável”.

A juventude das periferias, em especial a negra paulistana, passam a se identificar com o ritmo daquela música diferente, falada de forma muito rápida, e até por este motivo que os primeiros *rappers* são chamados de “tagarelas” (ANDRADE, 1999; MEDEIROS, 1988), descontraída, sem conteúdo crítico ou de protesto a época, executada apenas para embalar as denominadas rodas de *break*.

O movimento *hip hop* somente em 1988/1989 com os lançamentos dos primeiros discos de *rap* no país “Kaskatas – A ousadia do rap made in Brazil”, em 1988, e a coletânea “HIP – HOP. Cultura de rua. O som das ruas” em 1989, que lançou os expoentes do *rap* nacional, a dupla Thaíde & DJ Hum, com as músicas “Corpo Fechado” e “Homens da Lei” consideradas as pioneiras do chamado *rap* “consciente” e de “atitude” (ZENI, 2004) no país, começa a conquistar o seu espaço no Brasil.

Os versos da dupla Thaíde e DJ Hum, na música “Corpo Fechado” embora sejam autobiográficos, retratando a vida do *rapper* Thaíde, não deixa de ser uma apresentação do próprio *hip hop* a sociedade como um todo:

Me atire uma pedra
Que eu te atiro uma granada
Se tocar em minha face sua vida está selada
Portanto meu amigo, pense bem no que fará
Porque eu não sei, se outra chance você terá...
Você não sabe de onde eu vim
E não sabe para onde eu vou
Mais para sua informação vou te falar quem eu sou
Meu nome é Thaíde
E não tenho R. G.

Este segmento social de jovens urbanos periféricos passa a constituir o movimento *hip hop* como o seu meio de expressar suas agruras, suas reivindicações, suas denúncias, geradas em seu universo social cotidiano onde a qualidade de vida, onde os aparelhos de serviços básicos do Estado não existem ou são extremamente precários.

O *hip hop* passa a atuar nas áreas centrais como forma de demonstrar que também fazem parte da cidade, também a formam e a caracterizam, se negando a aceitarem a “não cidade” (ROLNIK, 1997; ROLNIK, 1996), o “não lugar” que historicamente ocupam na espacialidade urbana dos municípios, territórios estes que se originam de “um modelo de urbanização sem urbanidade que destinou para os pobres uma não-cidade, longínqua, desequipada como espaço e como lugar.” (ROLNIK, 1996: 32)

Estes jovens passam a se fazerem ouvir, a se fazerem notar quando passam a divulgar através do *hip hop* esta precariedade social a que estavam relegados e ao denunciarem os processos de discriminação racial e violência policial a que cotidianamente eram submetidos.

Esse fenômeno inicialmente restrito, se espalha pelo Brasil de forma rápida e consistente por Santo André, São Bernardo do Campo, Campinas, Brasília, Porto Alegre, Recife, Belo Horizonte que se destacam neste processo de expansão do movimento *hip hop* pelo país.

O *hip hop* se torna um dos principais porta voz das periferias brasileiras (ANDRADE, 1999), se tornando um novo exercício de prática política, de formação cidadã (FARIA, 2003; LINDOLFO FILHO, 2002), surgindo nas periferias, locais de reunião dos integrantes do movimento que passam cotidianamente a exercer funções de integração social, de novos laços de sociabilidade nas áreas periféricas das cidades.

É importante ressaltar que esta atuação política do movimento *hip hop* ocorre num período histórico caracterizado pelo refluxo dos movimentos sociais urbanos¹². Enquanto os demais tipos de movimentos sociais urbanos, tanto reivindicatórios quanto pluriclassistas, se encontravam inseridos em um refluxo histórico, procurando novas formas de exercerem sua ação política, o movimento *hip hop* aumenta sua visibilidade e conseqüentemente sua ação política-reivindicatória nas áreas urbanas das médias e grandes cidades.

Em meados dos anos 1990, apesar do *hip hop* já haver se consolidado, em especial na cidade de São Paulo, enquanto movimento social e cultural juvenil com o lançamento do 4º álbum do grupo de *rap* paulistano Racionais MC's, o cd "Sobrevivendo no Inferno", que o *hip hop* consegue seu "status" de maioria e passa a ser interpretado pelos setores formais da sociedade como um movimento social e cultural que embora de origem norte americana, foi com o decorrer dos anos adaptada, sendo transformada de acordo com as necessidades, das demandas das populações periféricas brasileiras (Faria, 2003), em especial das populações afro-descendentes destas comunidades.

Infelizmente, existe uma tendência, sobretudo no meio da juventude, a uma globalização amorfa,

'geleificada', um liquidificador cultural com uma predominância dos temperos norte-americanos. É verdade também que a cultura brasileira tem uma riqueza muito grande. É uma gente que sabe apanhar uma tradição que vem da Jamaica ou dos EUA, e, de repente, jogá-la na periferia de São Paulo. Eu, por exemplo, nunca dei muito valor ao *hip hop*, até ouvir a Marília Spozito, que hoje em dia tem trabalhado com culturas da periferia por meio da (ONG) Ação Educativa.

Não é uma espécie de cópia boba de algo que já vem pronto dos EUA. É um retrabalho fantástico, é uma cultura da periferia. (BRANDÃO, 2004: 5)

O impacto causado pelo cd dos Racionais MC's, mais de um milhão de cópias vendidas (Folha de São Paulo, 2001; Rocha et al, 2001), é enorme no cotidiano das periferias brasileiras, estimulando um processo de auto estima, de auto valorização racial/social/cultural que se consolida (KEHL, 2000).

Uma nova etapa começa a se consolidar para o movimento *hip hop*, o de agente político transformador da realidade urbana das periferias e das relações históricas de poder das cidades. Este fato passa a ocorrer, pois o próprio processo de segregação a que foram historicamente submetidos às camadas mais populares de nossas cidades, acaba por produzir novos espaços públicos de exercício de cidadania (PAOLI, 1989), de exercício político, fora dos padrões formais usualmente aceitos (ROLNIK, 1989), neste caso novos territórios urbanos de caracterização negra e juvenil.

Com a obtenção de reconhecimento de público e crítica pelo sucesso dos Racionais MC's, toda uma geração do *hip hop* nacional, com destaque para Gog e Câmbio Negro (Distrito Federal); R Z O e Consciência Humana (São Paulo capital); Sistema Negro e Visão de Rua (Campinas); Faces do Subúrbio (Recife) entre tantos, passa a evidenciar uma postura mais agressiva do movimento,

(12) Período em final dos anos de 1980 em que os movimentos sociais se viram em crise, em meio a mudança de paradigmas ocorridas pelo esfacelamento do referencial soviético de "socialismo real", a crise do Estado brasileiro e a implementação do modelo neoliberal na sociedade brasileira, estes movimentos sociais tiveram que manter seu processo de intervenção na arena política ao mesmo tempo em que buscavam construir novos parâmetros para essa atuação reivindicatória. Para uma análise mais pormenorizada desta época indicamos a leitura das seguintes bibliografias, "Crise de identidades sociais no fim de século." (1997) de autoria de Emir Sader; "HISTÓRIA DOS MOVIMENTOS E LUTAS SOCIAIS. A Construção da Cidadania dos Brasileiros." (1995) de autoria de Maria da Glória Gohn e "O presente como cotidiano" (1988) de autoria de José Carlos Bruni.

em especial da música *rap* que se torna cada vez mais “pesada”, cada vez mais soturna, com uma linguagem de gírias típica da população jovem das periferias, quase em forma de código (TORO, 1991/1992; HALL, 2003).

A gíria utilizada pelos integrantes do movimento tem a função de agir como elemento de identificação e de congregação social em meio aos demais grupos (sujeitos) sociais constituintes da(s) *Pólis*, cada qual com sua linguagem específica, possibilitando um processo de relações e de reconhecimento (identificação) social dos seus sujeitos constituintes.

Este período do movimento é caracterizado pela consolidação deste como uma nova forma de movimento negro juvenil (ANDRADE, 1999), com larga inserção nas periferias brasileiras, onde os movimentos negros tradicionais, apesar de seu valor histórico e político, nunca conseguiram uma grande inserção (ARANTES, 2000; BOJUNGA, 1978). É através do *hip hop* que um vasto contingente populacional, jovens da periferia, em especial os afros-descendentes, passam a exercer a busca por seus direitos cidadãos.

Um exemplo dessa atuação reivindicatória dos adeptos do movimento *hip hop* ocorre na cidade de Campinas (SP), quando estes se inserem enquanto grupo político formalmente representado, atuando politicamente nos processos de atendimento às demandas, as reivindicações, das populações mais carentes da cidade por canais de participação política direta, auto-representativa como o Orçamento Participativo (OP), desenvolvida a partir da administração petista “Gestão Democrática e Popular” (2001/2004).

Esta inserção do *hip hop* no processo político e gestor local significou uma nova etapa do movimento, pois este momento representa o período no qual parte de suas reivindicações começam a serem atendidas e reconhecidas pelo poder público local¹³, passando o movimento a utilizar

os canais de participação política locais como o OP e o Congresso da Cidade, para exporem suas reivindicações de maneira pública para toda cidade e utilizar os espaços institucionais, como a Coordenadoria Especial de Promoção da Igualdade Racial de Campinas, Conselho de Desenvolvimento e Participação da Comunidade Negra de Campinas, a Coordenadoria Municipal de Juventude e a Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo para uma atuação política conjunta.

Os mais importantes resultados destas ações políticas do movimento até agora ante ao poder público, foram as constituições de espaços públicos institucionais próprios para o *hip hop*, como a “Casa do Hip Hop” e o Conselho Municipal do Hip Hop (LEI N. 12.031), para que nestes locais o movimento possa dar continuidade às suas políticas reivindicatórias auto-afirmativas que acabam por redefinir mesmo que de maneira imperceptível os processos de gestão urbana local. (RIBEIRO, 2006: 104)

O discurso e a prática do movimento é desenvolvido de forma que acaba por evidenciar a sua busca em inserir nos processos políticos locais, a discussão de temáticas que sejam de seus interesses, e que incorpore às políticas públicas, desenvolvidas a partir destas, as suas especificidades (étnicas/raciais e juvenis) como elemento constituinte da cidade em que se encontram inseridos. Portanto o *hip hop*, em especial o *rap*, ao assumir essa postura política acaba por se inserir, por se efetivar como um:

veículo de construção de identidades, trazendo a formação da consciência da violência praticada contra a população negra em toda a história do Brasil – consciência da discriminação racial e social. O *rap* tem a função de estimular o rompimento com os padrões – embranquecimento, conformismo, cordialidade – que habitam o imaginário de nossa realidade. (TELLA, 1999: 61)

(13) Exemplos de políticas públicas que tiveram a participação direta, ou indireta, do movimento *hip hop* em sua elaboração e implementação que podemos destacar nesse sentido; a promulgação da Lei 11.128 de 14 de janeiro de 2002, que institui o dia 20 de novembro - Dia da Consciência Negra – como feriado municipal em Campinas, o projeto dessa lei, protocolado com o número 75.797-01, de autoria do atual deputado estadual, a época vereador, Sebastião Arcanjo, foi resultado da reivindicação de vários movimentos negros locais, dentre os quais o *hip hop* se fez presente através pelo ‘Movimento Hip Hop de Campinas – Rima & Cia’ e a ‘União dos Grafiteiros de Campinas’. A lei foi sancionada pela prefeita Izalene Tiene (PT), que assumiu o cargo de prefeita após o assassinato em 10 de setembro de 2001 de Antonio da Costa Santos (Toninho do PT); o reconhecimento, em 2001, pela Coordenadoria de políticas para a juventude da importância do *hip hop* como fator de inclusão social e cidadã nas periferias locais; a demanda aprovada no Orçamento participativo “Capoeira na Escola” e o “Projeto para igualdade racial” ambos parte do processo de implementação da lei federal n. 10.639 que torna obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira em escolas públicas e particulares; o “Programa Políticas da Cor” cursinho pré-vestibular voltado a afro-descendentes; a implementação do “Programa de Aconselhamento Genético da Doença Falciforme”, lançado em 2001 visando capacitação de 250 profissionais para atuação ao combate e prevenção de uma das doenças de maior incidência na população afro-descendente no Brasil.

Considerações Finais:

Através do *hip hop* todo um processo de recuperação de símbolos positivos de negritude passa a ocorrer, ocasionando uma auto-estima dos jovens afro-descendentes, (re)estruturando e modificando os elementos e estigmas das culturas negras (TELLA, 1999; WELLER, 2000; MAGRO, 2002).

O *hip hop* passa, nesse sentido, a enfatizar a partir dos anos 1990 uma defesa mais específica da jovem população afro-descendente brasileira.

Essa postura do movimento *hip hop* nacional, de maior destaque a seu segmento afro-descendente juvenil, pode ser representado na música “Capítulo 4 Versículo 3”, do álbum “Sobrevivendo no Inferno” quando os Racionais MC’s cantam sua:

Minha intenção é ruim, esvazia o lugar!
 Eu to em cima, eu to a fim, um dois para atirar!
 Eu sou bem pior do que você ta vendo
 O preto aqui não tem dó, é cem por cento veneno!
 A primeira faz “bum!”, a segunda faz “ta!”
 Eu tenho uma missão e não vou parar!
 Meu estilo é pesado e faz tremer o chão!
 Minha palavra vale um tiro, eu tenho muita munição!
 Pra detonar minha ascensão, minha atitude vai além!
 E tem disposição pro mal e pro bem!
 Talvez eu seja um sádico ou um anjo
 Um mágico ou juiz, ou réu
 Um bandido do céu!
 Malandro ou otário, padre sanguinário!
 Franco atirador se for necessário!
 Revolucionário ou insano. Ou marginal!
 Antigo e moderno, imortal!
 Fronteira do céu com o inferno!
 Astral imprevisível, como um ataque cardíaco do verso!
 Violentamente pacífico!
 Verídico!
 Vim pra sabotar seu raciocínio!
 Vim pra abalar o seu sistema nervoso e sanguíneo!
 (Racionais, 1997)

Com o processo de auto-estima da jovem população afro-descendente bem delineado num patamar simbólico, o *hip hop* passa a buscar e a constituir na prática as

melhorias físicas para seu universo social (jovens afro – descendentes), sem no entanto deixar de também representar todos aqueles que habitam estes espaços periféricos, independente de sua raça/etnia, credo, sexo ou religião.

O *hip hop* passa a cobrar dos municípios melhorias concretas para suas comunidades, passam a fazer parte dos processos de discussão de gestão urbana de algumas cidades (Campinas, Diadema, Porto Alegre, São Paulo) agindo como parceiros dos municípios em processos de requalificação urbana, de atividades culturais através das Casas do *Hip Hop*, além de passarem a apoiar candidatos em eleições para cargos no legislativo, e executivo, comprometidos com os ideais do movimento.

Com esta nova prática em seu processo de atuação política, o movimento *hip hop* apenas enfatiza os preceitos que Bambaataa no final dos anos 1960 já promulgava, a construção de uma sociedade mais justa e igualitária, exercendo uma contraposição a questões como o racismo e a violência policial; ao modelo de gestão urbana excludente das *Pólis*, para que haja uma revalorização do espaço social e assim surja um novo conceito de urbanidade, de cidade, de todos para todos, verdadeiramente democrática e incluyente (Lefebvre, 1991; Faria, 2003), mas principalmente, no contexto brasileiro, constitui uma forma de exercício político para um conjunto de sujeitos sociais historicamente marginalizados dos processos políticos formais, institucionais e gestores de suas cidades.

O que por si só já garante a sua importância, e a sua especificidade em meio aos vários tipos de movimentos reivindicatórios, e étnicos raciais, existentes no país, inserindo a seu modo, de exercício de uma maneira não tradicional de prática política, seus sujeitos sociais constituintes como elementos participativos, e cidadãos plenos, nas esferas públicas (políticas) das cidades em que se encontra inserido.

Referências bibliográficas

Livros:

ANDRADE, Elaine Nunes de. Rap e Educação. Rap é Educação. 1. edição. São Paulo: Selo Negro Edições, 1999. Prefácio. p. 9-12.

- ANDRADE, Elaine Nunes de. Rap e Educação. Rap é Educação. 1. edição. São Paulo: Selo Negro Edições, 1999. Capítulo 6: Hip Hop: movimento negro juvenil. p. 83-91.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- BERMAN, Marshall. Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade. Tradução por Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. 8. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- BRUNI, José Carlos. Há uma crise nas Ciências Sociais? In: NETO, José Castilho Marques; LAHUERTA, Milton (orgs.) O pensamento em crise e as artimanhas do poder. São Paulo: Editora UNESP, 1988. p. 23-24.
- DAVID, Mike. Cidade de Quartzos. Escavando o futuro em Los Angeles. Tradução por Renato Aguiar. 1. edição. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda, 1993.
- DUARTE, Geni Rosa. A arte na (da) periferia: sobre...vivências. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. Rap e Educação. Rap é Educação. 1. edição. São Paulo: selo Negro Edições. 1999. Capítulo 1: p. 13-22.
- FARIA, Hamilton. Agenda Cultural para o Brasil do presente. São Paulo: Instituto Polis, 2003. (Cadernos Polis, n. 6)
- FLORES, Juan; Román, Miriam Jiménez. A Nova Nueva York. In: ARANTES, A. Antonio (org.) Espaço da diferença. Campinas: Papirus Editora, 2000. Cap. 06, p. 116-131.
- GILROY, Paul. O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência. Tradução por Cid Knipel Moreira. 1. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes/Centro de Estudos Afro – Asiáticos, 2001.
- GHON, Maria da Glória. HISTÓRIA DOS MOVIMENTOS E LUTAS SOCIAIS. A Construção da Cidadania dos Brasileiros. São Paulo: Edições Loyola, 1995. 212p.
- HALL, Stuart. A questão da identidade cultural. Tradução por Andréa B. M. Jacinto ; Simone M. Frangella. 3 edição revista e ampliada. Campinas: IFCH/ UNICAMP, 2003. (Textos didáticos, n. 18)
- KEHL, Maria Rita. Função Fraterna. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. Parte 02, Capítulo : 04: A fratria orfã. p. 209- 244.
- LEFEBVRE, Henry. O direito à cidade. Tradução por Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Editora Moraes Ltda, 1991.
- LINDOLFO FILHO, João. O hip hop e a radiografia das metrópoles na ótica dos excluídos. In: PORTO, Maria do Rosário S., et al (orgs.). Negro, educação e multiculturalismo. 1. ed. São Paulo: Editora Panorama, 2002. Segunda parte, cap. 05, p. 125-135.
- NASCIMENTO, Abdias do. Sitiados em Lagos. Autodefesa de um negro açoitado pelo racismo. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981.
- PAOLI, Maria Célia; TELLES, Vera Silva. Conflitos e negociações no Brasil Contemporâneo. In: ALVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina & ARTURO, Escobar. Cultura e política nos movimentos latino-americanos: novas leituras. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2000. Capítulo 03. p. 103-148.
- ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. HIP HOP a periferia grita. 1. edição. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.
- ROLNIK, Raquel. A Cidade e a Lei: Legislação, Política Urbana e Territórios na Cidade de São Paulo. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP. 1997.
- ROLNIK, Raquel. O que é cidade. São Paulo: Editora Brasiliense. 1988. (Coleção Primeiros Passos, n. 203)
- SADER, Éder. Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-1980. 3. reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A. 1995.
- SILVA, José Carlos Gomes da. Arte e Educação: a experiência do movimento Hip Hop paulistano. In Andrade, Elaine Nunes de. Rap e Educação. Rap é Educação. 1 ed. São Paulo. Selo Negro Edições, 1999, 23 -38.
- TOOP, David. Rap Attack # 3. African rap to global hip hop. Expanded third edition. London: Serpent's Tail. 2000.

Dissertações/Teses:

- MOURAD, Laila Nazem. Democratização do Acesso à Terra Urbana em Diadema. Campinas, 2000. 137 p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

RIBEIRO, Christian Carlos Rodrigues. “O movimento Hip – Hop como gerador de urbanidade: um estudo de caso sobre gestão urbana em Campinas.” Campinas, 2006. 235p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

Periódicos:

ASSEF, Claudia. Rap francês quer provar que é “três cool”. Folha de São Paulo, São Paulo, p. 8, 22 de janeiro de 2001. Folhateen.

A virada do rap. São Paulo. Folha de São Paulo, p. 7, 22 de janeiro de 2001. Folhateen.

BAMBAATAA, Afrika. Papa Afrika. Folha de São Paulo, São Paulo, p. ?, 27 de agosto de 2002. Entrevista.

BOJUNGA, Cláudio. O brasileiro negro 90 anos depois. Encontros com a civilização brasileira, Rio de Janeiro, n. 1, p. 175-204, jul. de 1978.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Raízes do Brasil. Educação. Edição Especial – CEU, São Paulo, ano 8, p. 3-5, junho de 2004. Entrevista

BROWN, Mano. Rap Brasil, São Paulo, ano V, n. 26, p. 12-27, 2004a

Documentos não oficiais (Periódicos):

EVERS, Tilman. Identidade a face oculta dos novos movimentos sociais. Novos Estudos. CEBRAP, São Paulo, vol. 2, n. 4, Abril de 1984, p. 11-23.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. Adolescentes como autores de si próprios: Cotidiano. Educação e o Hip Hop. Caderno Cedes, Campinas, v. 22, n. 47, agosto de 2002, p. 63-75.

MEDEIROS, Jotabê. A vibração dos tagarelas do rap. O Estado de São Paulo, São Paulo, 28 de junho de 1988.

PAOLI, Maria Celia. “As ciências sociais, os movimentos sociais e a questão de gênero.” Novos Estudos CEBRAP, n. 31, outubro de 1991, p. 107-120.

ROCHA, Daniela. Sul-afriicanos indicam novo rumo do rap. Folha de São Paulo, São Paulo, São Paulo, 26 de agosto de 1994.

ROLNIK, Raquel. Territórios negros nas cidades brasileiras (Etnicidade e cidade em São Paulo e no Rio de Janeiro). Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro, n. 17, 1989, p. 29-41.

SADER, Emir. Crise de identidades sociais no fim de século. Caderno CRH, Salvador, n. 26/27, p. 425-429, janeiro/dezembro de 1997.

STAVANS, Ilan. As vozes do spanglish. Folha de São Paulo, São Paulo, 20 de maio de 2001. Mais! N. 484. Entrevista.

TORO, Antonio Gracia Del. La jerga teatral puertorriquenã. HOMINES. Revista de Ciencias Sociales, Puerto Rico, vol. 15/ vol. 16, n. 2/ n. 1, outubro/diciembre, 1991/1992. p. 298-308.

WELLER, Wivian. A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES ATRAVÉS DO HIP HOP: uma análise comparativa entre rappers negros em São Paulo e rappers turcos-alemães em Berlim. Caderno CRH, Salvador, n. 32, p. 213-232, janeiro/junho de 2000.

Documentos Oficiais (Decretos/Leis):

LEI N. 11.128 de 14 de Janeiro de 2002. (Instituído o dia 20 de novembro – Dia da Consciência Negra – como Feriado Municipal, no Município de Campinas.) Publicado no Diário Oficial do Município de Campinas em 14 de Janeiro de 2002.

LEI N. 12.031 (Conselho Municipal do hip hop), de 16 de Julho de 2004. Publicado no Diário Oficial do Município de Campinas em 17 de Julho de 2004.

LEI FEDERAL N. 10.639 (Ensino obrigatório sobre História e Cultura Afro-Brasileira em escolas públicas e particulares.)

Publicações Oficiais:

BENEDITO, Mouzar. HIP-HOP. O interior segue a rima. Diário Oficial de Campinas. Campinas, p. 20, 29 de outubro de 2004.

GOVERNO DEMOCRÁTICO E POPULAR DE CAMPINAS. “A História do Graffiti.” Campinas, Julho de 2004. (Paper)

LEMONS, Pedro Rocha. Além do voto... Como participar. Jornal Ordem do Dia. Publicação da Câmara Municipal

de Campinas. Campinas, ano 01, n. 10, p.2, novembro/dezembro de 2004.

PAOLI, Maria Célia. Conflitos sociais e ordem institucional: cidadania e espaço público no Brasil do século XX. In: Revista da Ordem dos Advogados do Brasil. São Paulo, n. 53, p. 80 – 92, primavera de 1989.

ROLNIK, Raquel. O Brasil e o Habitat II. Teoria e Debate. Revista Trimestral do Partido dos Trabalhadores. São Paulo, n. 32, ano 9, p. 21 – 26, julho/agosto/setembro, 1996.

Webgrafia:

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. Estudos Avançados. Vol. 18, n. 50, São

Paulo, 2004. (versão impressa) In: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0103-40142004000100020&Ing=pt&nrm=iso, acessado em 05/06/06 as 15:47h

Discografia:

BAMBAATAA, Afrika. Afrika Bambaataa Looking for the Pefect Beat 1980-1985. Nova York: Tommy Boy Records, 2001.

RACIONAIS MC'S. Sobrevivendo no Inferno. Brasil: Sony, 1999.

THAÍDE & DJ HUM. HIP – HOP. Cultura de rua. (Coletânea). Gravadora Eldorado, 1988/1989.

Anexo

Glossário:

Bailes **Blacks**: Ponto de encontro predominante da juventude negra, com execução de estilos musicais como *soul music*, *funk*, além de artistas nacionais como Tim Maia e Jorge Bem (Jor).

Beat Box: Técnica de improviso vocal que se baseia na construção de efeitos sonoros para a execução de um *rap*.

Block parties: Literalmente festas de quarteirão, onde os jovens dos guetos de Nova York se encontravam para se divertirem.

Break: Referência a um dos estilos de dança de rua que veio a se caracterizar como um dos elementos constituintes do *hip hop*.

Break dance: Literalmente dançar o (estilo) *break*, passos e gestuais quebrados, embora comumente se classifique o *break* como a dança da cultura *hip hop*, o mais correto seria destacar que a dança de rua possui três vertentes, o *breaking* (*break dance*), o *poping* e o *locking*.

Diáspora africana: Processo de adaptação e de (re)significação cultural e social da população africana transportada como escrava para as Américas.

DJ/Dj/d/ Disk jockey: Elemento que junto com o *MC* forma a *rap music*, têm a função de comandar as *pick ups* e fornecer o ritmo da música.

Funk: Gênero musical oriundo da *soul music*, com forte influência da improvisação jazzística. Estilo de música característico dos anos 1970 que influenciou estilos musicais como a discoteca e o *rap*.

Mainstream: Expressão utilizada para representar algo já estabelecida, firmado, dominador.

Master Control: Mestre de Cerimônia, ou traduzido literalmente mestre controlador, denominação dada as pessoas que executam a função de animar as festas/atividades do movimento *hip hop*. É também expressão utilizada para designar aquele(a) que canta a música *rap*.

Micro systems: Equipamentos portáteis de alta potência, característicos da fase inicial do movimento *hip hop*.

Pick ups: Aparelhos de toca discos de onde o *dj* produz a música para a atuação do *rapper*.

Pólis: Termo grego para significação da cidade, lar de todos os cidadãos, plenos em direitos e com iguais deveres, que habitam e caracterizam um lugar.

Rap (music): Estilo musical formado pela atuação do *dj* e do *rapper*, influenciado musicalmente pela *soul music* e o *funk*, representa a união do “*rhythim and poetry*” (ritmo e poesia) daí a expressão formada com inicial das três palavras em inglês (*rap*).

Rapper: Aquele(a) que tem o dom da fala, que interpreta ou é ligada a música *rap*.

Rappers: Conjunto de pessoas que interpretam ou são ligadas à música *rap*.

Scratch(s): Uma das técnicas do *dj*. consiste em tirar sons dos vinis utilizando a agulha das *pick ups* para esse fim, literalmente raspasse o vinil sem alterar, riscar, os códigos musicais nele contido.

Street dance: Dança de rua dividida em três estilos, *breaking*, *poping* e *locking*, comumente denominado de *break dance*.

Soul music: Gênero musical de final dos anos de 1950, resultado de um amálgama de estilos como o *blues*, o *jazz* e o *rock and roll*, que representou a expressão da radicalização política da população negra norte americana nos anos de 1960. Foi influência seminal para a formação do *reagge*, do *funk* e do *rap*.

Sound Systems: Grandes equipamentos de som utilizados para realização das *block parties*.

South Bronx: Parte sul do tradicionalíssimo bairro nova yorquino do Bronx.

Toasting: Técnica vocal melódica e cadenciada e ritmada, de origem jamaicana, que influenciou o modo de cantar *rap*, sua origem remonta a uma série de práticas relativas à oralidade das culturas africanas, desde os griots –castas de músicos de origem ganesa e malinesa- responsáveis em transmitir a história de suas sociedades apoiados musicalmente em um instrumento musical denominado *kora*; até aos contadores de história que têm como função manter os laços comunitários das sociedades africanas, repassando os hábitos, costumes, os padrões sociais das comunidades para as suas gerações futuras. Essa figura do contador de história como elemento unificador de uma comunidade foi transportado durante o período de escravidão para o novo mundo, na figura do preto velho, figura impar no processo de adaptação e (re)significação das culturas africanas durante o período da diáspora africana.

