

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

**ANTONIO AILTON PENHA RIBEIRO**

**RIMANDO IDENTIDADES:**  
Raça, Classe e Periferia no *Rap* maranhense.

São Luís  
2014

**ANTONIO AILTON PENHA RIBEIRO**

**RIMANDO IDENTIDADES:**  
Raça, Classe e Periferia no *Rap* maranhense.

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Maranhão como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Josenildo de Jesus Pereira

São Luís  
2014

**ANTÔNIO AILTON PENHA RIBEIRO**

**RIMANDO IDENTIDADES:**  
Raça, Classe e Periferia no *Rap* maranhense.

Dissertação apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Maranhão como requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Josenildo de Jesus Pereira

Aprovada em: \_\_/\_\_/\_\_

---

Dr. Josenildo de Jesus Pereira  
(Orientador)

---

1° Examinador

---

2° Examinador

São Luís  
2014

Ribeiro, Antônio Ailton Penha.

Rimando identidades: raça, classe e periferia no *rap* maranhense / Antônio Ailton Penha Ribeiro. – São Luís, 2014.

153 f. : il. color.

Orientador: Josenildo de Jesus Pereira

Dissertação (Mestrado) – Curso de História, Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2014.

1. Rap – Maranhão. 2. Hip hop – Maranhão. 3. Grupo Gíria Vermelha – Letras de Rap – Análise. 4. Grupo ClãNordestino – Letras de Rap – Análise. 5. Rap – Raça – Periferia. I. Título.

À minha mãe, Dona Moça.

## AGRADECIMENTOS

Em minha monografia agradei de forma literal a todos que contribuíram à minha formação acadêmica. Desta vez resolvi ser sucinto e dizer apenas muito obrigado a todos que me incentivaram; que me motivaram; que me cobraram; brigaram comigo; estimularam; se dedicaram, enfim, a todos e todas que de alguma forma fizeram com que este trabalho se realizasse. Agradeço, pois mesmo parecendo que este trabalho é individual (só parece), acredito que ele é, na verdade, um esforço coletivo, pois se não houvesse os “manos” que construíram o *Hip Hop* em São Luís, não haveria este trabalho; se não houvesse meus professores não haveria este trabalho; se não houvesse minha família, não haveria este trabalho. Sendo assim, agradeço a cada um e a cada uma, que direta ou indiretamente, contribuíram para que este trabalho chegasse a ser concluído. Valeu mesmo!

“Respira o que me inspira pra saber qual é a fita”.

PRC + 1 Comuna

## RESUMO

Análise das letras de Rap dos grupos ClãNordestino e Gíria Vermelha e do *rapper* PRC enfocando as categorias raça, classe e periferia. As letras foram tratadas como produção intelectual desses Mc's, o que nos possibilitou inserir nossa análise sob a ótica da história das ideias defendida por Quentim Skinner. Nosso trabalho tem como marco inicial o ano de 2003, onde foi lançado o primeiro CD da história desse estilo musical no Maranhão com o grupo ClãNordestino e marco final o ano de 2008 com o lançamento do CD "A hora do revide", do grupo Gíria Vermelha. A análise das letras das músicas deste conjunto de *rappers* aponta para um discurso onde a questão racial, classista e territorial se fazem presentes não apenas com atributo retórico, mas, acima de tudo, uma prática que vislumbra a transformação radical da sociedade com uma revolução socialista. A compreensão das letras dos grupos aqui analisados contribui para o entendimento das ideias defendidas pelo *Hip Hop* organizado no estado do Maranhão.

Palavras-chave: *Rap*. Raça. Classe. Periferia. Identidade.

## **ABSTRACT**

This present work seeks to analyze the lyrics of Rap group ClãNordestino and Gíria Vermelha and the rapper PRC focusing on the categories of race, class and the periphery. The lyrics were treated as intellectual production of Mc's, which enabled us to insert our analysis from the perspective of history of ideas espoused by Quentin Skinner. Our work has as its starting point the year of 2003, where it was released the first CD in the history of musical style in Maranhão with the group ClãNordestino and marc end the year 2008 with the release of the CD "A hora do Revide", the group Gíria Vermelha. The analysis of the lyrics of rappers points to a rhetorical attribute, but, above all, a practice that sees the radical transformation of society with a socialist revolution. Understanding the lyrics of the groups reviewed here contributes to the understanding of the ideas defended by the Hip Hop organized in the State of Maranhão.

Keywords: Rap. Race. Class. Periphery. Identity.

## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 01:</b> Cartazes dos filmes <i>Beat Street</i> e <i>Breakdance</i> .....	76
<b>Figura 02:</b> Capa da revista <i>Dance o Break</i> .....	78
<b>Figura 03:</b> Capa e contracapa do disco <i>Remixou? Dançou!</i> .....	81
<b>Figura 04:</b> Capa da coletânea <i>Hip Hop Cultura de Rua</i> .....	82
<b>Figura 05:</b> Capa do disco “Escolha seu Caminho” do grupo Racionais <i>Mc’s.</i>	86
<b>Figura 06</b> Capa do CD “A peste negra” do grupo ClãNordestino.....	93
<b>Figura 07</b> Capa do CD “A guerra é pra valer do <i>rapper</i> PRC.....	113
<b>Figura 08</b> Capa do CD “A hora do revide” do grupo Gíria Vermelha.....	130

## LISTA DE SIGLAS

ALCA – Área de Livre Comércio das Américas  
BIRD – Banco Internacional de Desenvolvimento  
B.O. – Boletim de Ocorrência  
CCN – Centro de Cultura Negra  
CD – *Compact Disc*  
CLA – Centro de Lançamento de Alcântara  
CUT – Central Única dos Trabalhadores  
C.O. – Cidade Operária  
DJ – *Disc Jockey*  
FM – Frequência Modulada  
FMI – Fundo Monetário Internacional  
G.R. – Garotos Rebeldes  
LIT-QI – Liga Internacional dos Trabalhadores – Quarta Internacional  
MC – Mestre de Cerimônia  
MEC – Ministério da Educação  
MH2O – Movimento *Hip Hop* Organizado  
MH2O-CE – Movimento *Hip Hop* Organizado do Ceará  
MNU – Movimento Negro Unificado  
MPB – Música Popular Brasileira  
MST – Movimento dos Trabalhadores Sem Terra  
MTV – *Music Television*  
MUN – Movimento de Universitários Negros  
NRG – Nação Revolucionária do Gueto  
PM – Polícia Militar  
PRC – Preto Roberto Comunista  
PSTU – Partido Socialista dos Trabalhadores Unificado  
PT – Partido dos Trabalhadores  
QI<sup>1</sup> - Questão Ideológica  
QI<sup>2</sup> - Quarta Internacional  
Q.U. – Quilombo Urbano  
RZO – Rapaziada da Zona Oeste

UFMA – Universidade Federal do Maranhão

URSS – União das Repúblicas Socialistas Soviéticas

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>RIMAS DA HISTÓRIA: o Rap, sua história e elementos para sua utilização como instrumento e meio de pesquisa historiográfica..</b>	<b>24</b>
<b>2.1</b>	<b>Primeiros Versos: a reestruturação econômica nos Estados Unidos da América e o surgimento do <i>Rap</i>.....</b>	<b>32</b>
<b>2.2</b>	<b>A hora do show: contextualizando os sujeitos que fazem o <i>Rap</i>.....</b>	<b>43</b>
<b>3</b>	<b>NA BATIDA DOS CONCEITOS: Raça, Classe e Território.....</b>	<b>54</b>
<b>4</b>	<b>SE LIGA NA RIMA: analisando o Rap maranhense.....</b>	<b>76</b>
<b>4.1</b>	<b>Versos de uma história: o surgimento do <i>Rap</i> na capital maranhense, a formação do Quilombo Urbano e suas referências políticas.....</b>	<b>76</b>
<b>4.2</b>	<b>ClãNordestino: A peste Negra.....</b>	<b>91</b>
<b>4.3</b>	<b>PRC + 1 Comuna: A guerra é pra valer.....</b>	<b>111</b>
<b>4.4</b>	<b>Gíria Vermelha: A hora do revide.....</b>	<b>129</b>
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>147</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>152</b>

## 1. INTRODUÇÃO

Este trabalho que tem por título “Rimando Identidades: raça, classe e periferia no rap maranhense” faz uma análise do pensamento/discurso político presente nas letras de dois grupos de *Rap*, o ClãNordestino e o Gíria Vermelha, e um *Mc* de São Luís, PRC, sendo que estes foram os primeiros CD’s do gênero gravados na capital maranhense.

O *Rap* é um gênero musical que ganhou notoriedade no Brasil, principalmente durante a década de 1990. Foi nesse período que grupos como Racionais Mc’s, Facção Central e RZO passaram a ser conhecidos nacionalmente. Por ser uma música que denuncia as mazelas sociais, rimando o cotidiano dos bairros pobres do país, os seus articuladores foram acusados por muitos de fazerem apologia ao crime. Por isso o *Rap* foi considerado um estilo musical marginal.

Durante a década de 1990 e início do século XXI vários grupos foram perseguidos e os seus videoclipes censurados, tal como os vídeos “Isso aqui é uma guerra” do grupo paulista Facção Central e “Soldado do morro” do *rapper* carioca MV Bill.

O *Rap* se espalhou pelo Brasil, fora da grande mídia, utilizando-se, principalmente, das rádios comunitárias. Talvez seja essa uma das razões pela qual o *Rap* feito no Brasil é considerado um dos mais politizados do mundo. Essa politização pode ser notada nos temas rimados pelos *Mc’s* – como o preconceito racial, a violência policial, bem como o descaso do Estado brasileiro com a periferia.

Cabe aqui ressaltar que o *Hip Hop* tem como praticantes de sua cultura jovens oriundos das periferias onde o acesso à educação é restrito e/ou precário, contudo, percebeu-se que a produção artística, principalmente, no nordeste brasileiro, elabora um discurso digno de formação acadêmica e uma prática militante similar às organizações de esquerda.

Tratando-se de um movimento composto por três elementos é quase que natural que um se destaque mais que os outros, isto acontece com o *Rap*, componente que mais se destaca na cultura *Hip Hop* e que vem sofrendo várias investidas da chamada indústria cultural.

Na atualidade, os bairros pobres das periferias do Brasil, assim como em São Luís do Maranhão, na visão da mídia e dos órgãos de segurança pública, muitas vezes são sinônimos de crimes, drogas, violência e bandidagem. É nesse nicho que se organiza um movimento que canta os problemas sociais, dança a falta de oportunidade e pinta a esperança de dias melhores. Essa organização, não acontece, nem aconteceu por acaso,

visto que o *Hip Hop* organizado em São Luís já existe há vinte e cinco anos, e, hoje, mais maduro, apresenta um discurso étnico-classista com experiência de suas idas e vindas, de seus altos e baixos, agora com a convicção de que se organizou no fim da década de 1990, e neste início de século XXI apresenta-se não só como um movimento cultural, mas como organização da classe trabalhadora.

A pesquisa aqui apresentada se dispôs a fazer questões do tipo: o que significa ser negro para os membros do movimento *Hip Hop*? Qual o significado de classe no *Hip Hop* maranhense? O que se entende por periferia no meio *hip hopiano*? Como se concilia raça e classe em um movimento *a priori* cultural? O que pretende o *Hip Hop* ao conciliar raça e classe? De onde surgiu a necessidade de autoidentificação com a questão racial e classista? Por que o *Rap* maranhense utiliza essas duas identidades em suas letras e como isso é defendido e difundido? Os *Mc's* que cantam as músicas sabem o significado das categorias musicalizadas?

Esta pesquisa aqui apresentada partiu da observação dos discursos e das práticas *hip hopianas*, pois há nestes uma presença marcante das identidades negra, classista e periférica, fato este ainda não estudado e, portanto, ausente na historiografia local. Desde a graduação demos início à investigação do tema, porém este precisa ser aprofundado, e, é isto que pretendemos com este trabalho.

O estudo e a compreensão do *Hip Hop* maranhense pode contribuir para conhecermos um aspecto ainda pouco versado no meio acadêmico e proporcionar o entendimento de um fenômeno mundial que, ao fixar-se no Maranhão ganha contornos e influências locais fazendo *links* do *Hip Hop* com a cultura popular.

A temática do *Hip Hop* ainda é pouco estudada no meio acadêmico, contudo surge uma produção que destaca desde a sua *práxis* educativa até a sua relação com a indústria cultural. É importante ressaltar que, até o momento não tivemos contato com nenhum trabalho que relacione o *Hip Hop* com as categorias raça e classe. Na monografia de conclusão do curso de história trabalhamos o tema, todavia, preocupados apenas na divulgação das categorias, ou seja, como elas se manifestavam no *Hip Hop*.

As motivações que nos levaram a explorar tal tema decorrem da nossa atuação no meio *hip hopiano* há quine anos, onde convivemos, pesquisamos e desenvolvemos atividades ligadas a este movimento. Outro fator que nos levou ao desejo de desempenhar tal tarefa é o fato de que foi o *Hip Hop* que nos influenciou a ingressar na vida acadêmica, e ao pesquisar este movimento acreditamos estar contribuindo para a compreensão deste fenômeno chamado *Hip Hop*. Entretanto, sabemos das dificuldades

de analisar, compreender e estudar algo da qual estamos tão próximos, porém não abrimos mão do rigor científico que tal tarefa requer.

Nas últimas décadas o *Hip Hop* tem se configurado como um importantíssimo instrumento de mobilização e organização da juventude pobre e negra das periferias brasileiras. No Maranhão, precisamente nos bairros pobres, esta cultura tornou-se movimento organizado e atua como instrumento político e cultural dessa juventude. Diferente de outros movimentos culturais de massa o *Hip Hop* cresceu e se expandiu à margem dos grandes meios de comunicação, gravadoras e produtoras culturais. No Maranhão, segundo Ribeiro<sup>1</sup>, os eventos de *Hip Hop* transformaram-se em verdadeiros atos políticos e diálogos da periferia para com a periferia<sup>2</sup>. Violência policial, corrupção, racismo, machismo, identidade racial, desigualdade social e racial, desemprego, socialismo e tantos outros temas entram na pauta deste movimento.

Por outro lado, inúmeros livros têm sido escritos com as temáticas *hip hopianas* e outros são lidos e discutidos por estes jovens que praticam a cultura *Hip Hop*, e desta forma vão descortinando o senso comum e adentram a um universo de conhecimento que possibilita a mudança de comportamento e estimula a construção de identidades do tipo “preto socialista”, “soldado vermelho de pele escura”, “afro socialista”, “preto favelado com orgulho”, entre outras.

É também dos anos 90 do século passado, mais precisamente 1992, a publicação do livro “*ABC RAP*”, “um dos primeiros livros a respeito do Hip Hop no Brasil”<sup>3</sup>, este livro foi fruto do projeto intitulado “Movimento de Rua”, realizado pelo Departamento de Cultura da Prefeitura do Município de São Bernardo do Campo. Podemos listar vários livros com a temática *hip hopiana*, contudo, para ilustrar essa afirmação citamos: *Hip Hop – o estilo que ninguém segura*, da socióloga Rosana Martins lançado no ano de 2007, onde é feito o resgate histórico do Hip Hop; o *Quilombo, Favela e Periferia – a longa busca da cidadania*, da geógrafa Lourdes Carril, neste livro a autora utiliza-se do *Rap* para construir uma análise das regiões periféricas da cidade de São Paulo e, também os dois primeiros livros da bibliografia maranhense voltada para o *Hip Hop*: o primeiro foi lançado em julho de 2012 pelo historiador Rosenverck Estrela Santos, intitulado *Hip Hop Brasil –*

---

<sup>1</sup> RIBEIRO, Antonio Ailton Penha. **Ideologia forte no bumbo e na caixa: Hip Hop, raça e classe.** Universidade Federal do Maranhão. Monografia Graduação em História. São Luís, 2010.

<sup>2</sup> É comum ouvir dos militantes do Q.U. que as bandas de rap deste movimento não fazem show, mas sim atos políticos. Afirmações desse tipo realçam o teor politizantes das manifestações culturais promovidas pelo Quilombo Urbano (Ribeiro, 2010, p. 64)

<sup>3</sup> SANTOS, Rosenverck Estrela. **Hip Hop Brasil: origens e desdobramentos sociais.** Universidade Federal do Maranhão. Monografia Graduação em História. São Luís, 2002, (p.61).

história e intervenções político-culturais, onde o autor resgata a história do *Hip Hop* no Brasil e no Maranhão; o segundo livro maranhense sobre o *Hip Hop* é uma publicação conjunta de Hertz da Conceição Dias e Rosenverck Estrela Santos, esse trabalho tem por título *Juventude e Periferia em Tempos Neoliberais – cultura, revolução e hip hop*, esse livro foi lançado em novembro de 2012 e trata como o *Hip Hop* se impôs frente as situações impostas pelo modelo neoliberal implementados no Brasil.

A produção da historiografia em torno do *Hip Hop* maranhense é recente e passou a ser escrita, ou melhor, publicada, mesmo que nos marcos da academia, em 2002, com a monografia de conclusão do curso de História Licenciatura Plena na Universidade Federal do Maranhão de Rosenverck Estrela Santos, que tinha como título “Hip Hop Brasil: origens e desdobramentos”. Esta foi a obra pioneira a tratar do tema, porém ela tratou da história do *Hip Hop* de maneira nacional, não dando muita atenção para o *Hip Hop* local. Igualmente de 2002, a monografia de Hertz da Conceição Dias, também da graduação em História pela UFMA, intitulada “História e práxis social do Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão – Quilombo Urbano”, esta obra aponta para o desenvolvimento do *Hip Hop* em São Luís e indica a relação existente entre a questão racial e classista existente no movimento *Hip Hop* organizado, entretanto, também ainda não desenvolve os porquês dessa relação raça e classe no *Hip Hop*.

Passados três anos, Alanna Maria da Silva Araújo defende a monografia de conclusão do curso de graduação em Educação Artística pela UFMA com o título “Hip Hop: um movimento sócio-político-educacional que se manifesta através da arte”, onde ela destaca o caráter social, educativo e político do movimento *Hip Hop*.

Nessa primeira fase da historiografia *hip hopiana* temos as bases para aprofundarmos os conhecimentos a respeito deste fenômeno chamado *Hip Hop*. Somente em 2010, quando Antonio Ailton Penha Ribeiro defende a monografia de conclusão do curso de História Licenciatura Plena intitulada “Ideologia forte no bumbo e caixa: *Hip Hop*, raça e classe” que deu-se os primeiros passos para a compreensão do *Hip Hop* através do viés étnico-classista, porém, nesse trabalho o autor não aprofunda a questão, pois não desenvolveu os conceitos de raça e classe, apenas enfatizou a utilização destes no meio *hip hopiano*.

Analisamos o *Hip Hop*, através do seu elemento musical, para compreender melhor as relações que ocorrem no seio *hip hopiano* por utilizar as identidades de raça, classe e periferia, ou seja, o *Rap*, onde buscamos compreender como o *Rap* maranhense contribui na construção, divulgação e uso das identidades racial, classista e periférica.

Buscamos aqui compreender como jovens de lugares onde a desinformação, a desorganização, a violência e a criminalidade são os aspectos mais visíveis interagem, articulam-se e organizam-se em torno de identidades complexas como a racial e a classista, valorizando o local onde vivem, afinal a identidade periférica é imensurável para o *Hip Hop*, onde este território não é romantizado, mas pode ser transformado.

No momento em que pretendemos analisar aspectos da identidade, considerando as categorias raça, classe e território para um movimento que a *priori*, emerge como meramente cultural, torna-se importante à compreensão de que, e como, este movimento articula e manifesta estas identidades em suas atividades culturais e políticas, bem como se construiu as referências para defesa dessas identidades. Deste modo visou-se o entendimento dos conceitos de raça, classe e território para que assim melhor assimilar o que é exposto nas letras feitas pelos Mc's que escreveram as letras que aqui são analisadas.

O *Hip Hop* mescla orgulho racial e ódio de classe, isto é, raça e classe aproximam-se na prática artística de um movimento político-cultural de uma juventude desfavorecida socialmente, que é vítima de um preconceito velado, assim o seu elemento musical, o *Rap*, traz em suas letras tanto a questão étnico-racial como também a questão classista e a identidade periférica.

Praticamente todos os temas discutidos pelos membros do movimento *Hip Hop* transformam-se em letras, passam a ser cantadas e decoradas e se tornam instrumentos de formação política para quem assiste aos shows ou ouve os Cd's produzidos possibilitando, assim, muitas vezes a construção de identidades relacionadas a questões étnico-raciais, classistas e periféricas.

O *Hip Hop* nordestino ao aproximar-se do movimento negro, das esquerdas (principalmente com a CUT – Central Única dos Trabalhadores, o MST – Movimento dos Trabalhadores Sem-Terra, as Pastorais Sociais, o PT – Partido dos Trabalhadores e o PSTU – Partido Socialista dos Trabalhadores Unificados), na última década do século XX, construiu uma referência racial e classista que se junta à cultura e a identificação com o local de origem.

Nos CD's analisados são demonstrados de forma nítida as identidades de classe e racial. Em uma das letras, PRC diz que ele é mais um “maluco de quebrada transformado em ativista”. O termo “quebrada” o identifica com o local onde vive, ou seja, a periferia, e desta forma vão se juntando as três principais identidades defendidas, divulgadas e utilizadas pelo *Hip Hop* do Maranhão.

Os indivíduos que constroem o *Hip Hip* no Maranhão se autodefinem como negros, fato que, corriqueiramente, são mencionados nas letras de *Rap*.

Com relação à questão classista, durante a década de 1990, Dias<sup>4</sup> sublinha:

A questão de classe era ainda um pálido conteúdo na preocupação político-pedagógica desta organização. É somente com o contato desta com o Movimento *Hip Hop* Organizado do Ceará (MH2O-CE) e com as esquerdas maranhenses, especialmente o PSTU, PT, MST, CUT que a questão de classe vai ter uma atenção mais especial. (...)

O Quilombo Urbano defendia [ainda] uma proposta chamada “linha preta” que colocava a questão racial como central em detrimento da luta de classes. Enquanto o MH2O-CE defendia a “linha direta” de cunho socialista em detrimento da questão racial alegando que esta última dividia o povo pobre.

Como diz o grupo Motim, em música intitulada “Resistência de Favela”, em homenagem aos vinte anos do Quilombo Urbano, “a simbiose já foi feita, combinação perfeita, consciência de classe e consciência preta”. O *Rap* aqui analisado é carregado de expressões que colocam os autores desta música como negros, socialistas e de periferia. Estes predicados nos levam a perceber uma identificação que é feita de si mesmo, ou seja, no *Rap* maranhense há uma autoafirmação com relação à raça, classe e território.

A questão racial é um tema muito recorrente nas letras de *Rap*. Na discografia do gênero no Maranhão essa temática também está presente e de uma forma que não se reflete apenas nas questões fenotípicas e biológicas, mas como uma construção social onde, de acordo com Guimarães<sup>5</sup>, raça é uma construção sociológica que atua na atualidade com a capacidade de distribuir de maneira desigual regalias ou não dentro dos moldes de classificação racial existente na sociedade.

O *Rap* analisado neste trabalho faz referência direta à questão classista. Citando pensadores marxistas os grupos fazem uso da conceituação elaborada por Marx<sup>6</sup> como elemento de suas letras, onde este autor diz:

Os proprietários de simples força de trabalho, os proprietários de capital e os proprietários de terras, cujas respectivas fontes de receitas são o salário, o lucro e a renda do solo, ou seja, os operários assalariados, os capitalistas e os

<sup>4</sup> DIAS, Hertz da Conceição. **História e práxis social do Movimento Hip Hop Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”**. Universidade Federal do Maranhão. Monografia Graduação em História. São Luís, 2002 (p. 71)

<sup>5</sup> GUIMARAES, Antonio Sergio. **Cor e Raça**. In: *Raça: novas perspectivas antropológicas*. SANSORE, Livio, PINHO, Osmundo Araújo (Orgs). 2. ed. Rev. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia, EDUFBA, 2008.

<sup>6</sup> MARX, K. **O Capital : crítica da economia política** – vol. I – livro primeiro – tomo 2. São Paulo: Abril Cultural, 1984. p. 99.

latifundiários, formam as três grandes classes da sociedade moderna, baseada no regime capitalista de produção.

A questão de classe tomada pelo *Rap* parte da visão dos que cantam este gênero musical. Neste trabalho optou-se por ter como base o pensamento de E.P. Thompson<sup>7</sup>. O referido autor inglês aborda classe como um fenômeno histórico, assim:

Por classe, entendo um fenômeno histórico, que unifica uma série de acontecimentos díspares e aparentemente desconectados, tanto na matéria da experiência como da consciência. Ressalto que é um fenômeno *histórico*. Não vejo classe como uma estrutura, nem mesmo como uma categoria, mas como algo que ocorre efetivamente (e cujo ocorrência pode ser demonstrada) nas relações humanas.

Ademais, a noção de classe traz consigo a noção de relação histórica. [...] A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujo interesses diferem (e geralmente se opõem) dos seus. A experiência de classe é determinada, em grande medida, pelas relações de produção em que os homens nasceram – ou entraram involuntariamente. A consciência de classe é a forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais.

Assim, as classes sociais defendidas no *Rap* analisado neste trabalho têm contornos marxistas e marxianos, pois utilizam tanto pensadores que tem influência de Marx, como também o próprio Marx. Este autorreconhecimento, estamos classificando como identidade. Identidade essa forjada em oposição a uma sociedade onde o padrão de beleza é branco, o sistema econômico é capitalista e o lugar bom de morar não é a periferia. Nesse sentido, de acordo com os ensinamentos de Roberto Cardoso de Oliveira<sup>8</sup>, estas identidades se dão por meio do que este autor chamou de “identidade contrastiva”, ou seja, “quando uma pessoa ou um grupo se afirmam como tais, o fazem como meio de diferenciação em relação a alguma pessoa ou grupo com que se defrontam. É uma identidade que surge por oposição. Ela não se afirma isoladamente”. A respeito desta identidade, Taylor<sup>9</sup>, afirma que a mesma,

designa algo que se assemelha à percepção que as pessoas têm de si mesmas e das características fundamentais que as definem como seres humanos. A tese é que nossa identidade é parcialmente formada pelo reconhecimento ou pela ausência dele, ou ainda pela má percepção que os outros têm dela (...). O não-

<sup>7</sup> THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa** – A árvore da liberdade. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004. p. 10

<sup>8</sup> OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Identidade, Etnia e Estrutura social**. São Paulo: Pioneira Editora, 1976. p. 05

<sup>9</sup> TAYLOR, Charles. **Multiculturalisme. Différence et démocratie**. Paris: Flammarion, 1994. p. 41.

reconhecimento ou o reconhecimento inadequado pode prejudicar e constituir uma forma de opressão, aprisionando certas pessoas em um modo de ser falso, deformado ou reduzido.

Deste modo, a identidade não é construída de modo isolado, ela é antes de tudo, trabalhada pelo indivíduo durante sua vida. Assim sendo, surge a importância de se considerar essa construção. Entende-se, assim: a questão identitária só tem interesse, e também só é reivindicada por sujeitos que não são reconhecidos por quem deles falam. Nesse sentido, “minha própria identidade depende vitalmente de minhas relações dialógicas com os outros”<sup>10</sup>.

Partindo destes aspectos abordaremos a identidade como uma construção social que parte da vida concreta que cada indivíduo tem. Assim, a identidade não significa apenas a representação, mas acima de tudo, ela é forjada a partir da experiência vida, sentida na pele pelos indivíduos. Deste modo, “a identidade se constrói e se reconstrói no interior das trocas sociais”<sup>11</sup>.

Destarte, concordamos com as palavras de Bradley<sup>12</sup> quando este nos afirma que:

A identidade social se refere ao modo como nós, enquanto indivíduos, nos posicionamos na sociedade em que vivemos e o modo como percebemos os outros no posicionando. As identidades sociais provêm das várias relações sociais que as pessoas vivem e nas quais se engajam.

A periferia é um dos temas mais frequentes nas composições de *Rap* feitas no Brasil, fato que liga diretamente os Mc's aos seus locais de moradia, tanto na perspectiva de narrar o cotidiano dessas localidades como também denunciar as condições precárias que essas áreas enfrentam.

Neste trabalho tratou-se a periferia como território, pois é nesse espaço que são desenvolvidas a maioria das relações sociais dos indivíduos que fazem o *Rap* tanto no Brasil como nos bairros empobrecidos do estado do Maranhão.

Deste modo, de acordo com Di Méo<sup>13</sup>, o território

combina as dimensões concretas, materiais, aquelas dos objetos e dos espaços, aquelas das práticas e das experiências sociais, mas também as dimensões ideais

<sup>10</sup> Ibid. p. 52

<sup>11</sup> CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: EDUSC, 1999. p. 183

<sup>12</sup> BRADLEY, H. **Fractured identities**. Cambridge: Polity Press, 1996. p. 24

<sup>13</sup> DI MÉO, G. **Géographie Sociale et Territoires**. Paris: Nathan, 1998. p. 273

das representações (ideias, imagens, símbolos) e dos poderes. Acrescentamos que esses diferentes registros encontram seu princípio unificador e sua coerência no sentido que os indivíduos conferem a sua existência terrestre, através do espaço que eles se apropriam e do qual eles fazem um valor existencial central.

A base para de construção desta análise foi a construção elaborada pelos indivíduos quando escreveram as letras dos *Rap's* que estão nos CD's examinados neste trabalho, sendo assim, trataremos estas como discurso, onde de acordo com Michael Foucault<sup>14</sup>, o discurso não é

não mais simplesmente sob seu aspecto lingüístico, mas, de certa forma [...], jogos estratégicos, de ação e de reação, de pergunta e de resposta, de dominação e de esquivas, como também de luta.  
O discurso é esse conjunto regular de fatos lingüísticos em determinado nível, e polêmicos e estratégicos em outro.

Deste modo ao tomar as letras de *Rap* como discurso optou-se por compreendê-lo como sendo componente de um “conjunto que fazem parte das práticas sociais”<sup>15</sup>. Nesse sentido, o que é proferido nas letras do *Rap* que aqui é analisado vem á tona com as imbricações do cotidiano dos sujeitos que cantam esse gênero musical.

O trabalho que aqui apresentamos foi realizado por meio de pesquisa bibliográfica, na qual tivemos o contato mais profundo com autores que versam a respeito das temáticas: raça, classe, território, identidade e *Hip Hop*, o que nos possibilitou uma melhor compreensão para que analisássemos as relações que derivam da junção deste quadro. Destaca-se a leitura de Antonio Sérgio Guimarães para melhor compreensão do que é raça, E.P. Thompson e Karl Marx contribuíram para o entendimento a respeito do conceito de classe, Rogério Haesbaert foi um dos autores que auxiliou na concepção de território, de Charles Taylor e Roberto Cardoso de Oliveira veio a contribuição para pensar o que é identidade e Rosana Martins e Hertz da Conceição Dias, entre outros, foram importantes para o desenvolvimento da pesquisa no que tange ao *Rap* e ao *Hip Hop*.

A bibliografia teórica referente à metodologia da escrita historiográfica e sociológica foi de fundamental importância para não nos perdemos em meio aos desafios que o “fazer história” oferece ao historiador. Destes autores que contribuíram para essa etapa destacamos Michael de Certeau, Clifford Geertz e Quentin Skinner.

---

<sup>14</sup> FOUCAULT, Michael. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2005. p. 09

<sup>15</sup> Ibid. p. 11

Analizamos documentos produzidos pelo movimento *Hip Hop*: panfletos, fanzines, revistas, entre outros, o que nos possibilitou identificar as ideias difundidas e divulgadas por este movimento. Destes destacamos as publicações elaboradas pelo Quilombo Urbano.

O *Hip Hop*, por ser um movimento cultural, oferece-nos as letras de *Rap*, os vídeos clipes, os encartes dos CD's, que podem ser interpretados e, desta forma, estes materiais nos revelaram como este movimento pensa e age em meio à sociedade. Os encartes dos CD's do ClãNordestino, Gíria Vermelha e PRC foram, inclusive, colocados neste trabalho, não só como forma de ilustração, mas também como documento que expõe de modo nítido as convicções políticas dos que cantam nesses álbuns.

Utilizamos também de pesquisa documental em jornais e revistas, o Imparcial, jornal impresso da capital maranhense e a revista Caros Amigos são alguns desses materiais que foram úteis a esta pesquisa.

A participação em eventos e atividades de *Hip Hop* nos possibilitou, além da vivência, um olhar em *lócus* do objeto. Desta forma, observamos à *práxis* social do movimento no momento da ação, ou seja, estivemos juntos aos sujeitos da história no processo de realização de suas atividades. Além disso, fizemos uso das técnicas de entrevistas semiestruturadas com indivíduos organicamente ligados ao movimento *Hip Hop*, no trabalho foi citada apenas a que PRC cedeu.

Este trabalho está estruturado em três capítulos mais a introdução, que expõe uma visão geral do mesmo, e as considerações finais, onde expomos nossos entendimentos a cerca do que foi pesquisado. O primeiro capítulo, intitulado *Rimas da História: o Rap, sua história e elementos para sua utilização como instrumento e meio de pesquisa historiográfica*, trata do resgate histórico do surgimento do *Hip Hop*, da chegada do mesmo ao Brasil e, também, como se deu a fundamentação teórica na qual abordamos o objeto aqui analisado. Este capítulo está subdividido em dois subcapítulos: *Primeiros Versos: a reestruturação econômica nos Estados Unidos da América e o surgimento do Rap* e *A hora do show: contextualizando os sujeitos que fazem o Rap*. O primeiro subcapítulo trata do contexto na qual o *Rap* surgiu nos Estados Unidos e o segundo lança argumentos sobre a forma que se abordou os sujeitos que fizeram o *Rap* aqui analisado.

No segundo capítulo, chamado *Na Batida dos Conceitos: Raça, Classe e Território*, aborda o debate teórico a respeito dos conceitos de raça, classe e território,

para assim esclarecer o perfil da análise que se faz acerca do modo como Mc's tratam estes temas em suas letras.

O terceiro, que tem por título *Se Liga na Rima: analisando o Rap maranhense*, está subdividido em quatro partes, onde a primeira intitulada de *Versos de uma história: o surgimento do Rap na capital maranhense, a formação do Quilombo Urbano e suas referências políticas*, trata do surgimento do *Rap* em São Luís e da organização do *Hip Hop* por meio do Quilombo Urbano, as outras três partes levam o nome dos grupos e de seus discos, onde se desenvolve uma análise procurando compreender a lógica do discurso dos MC's dos grupos *ClãNordestino*, *Gíria Vermelha* e do rapper *PRC* a respeito dos conceitos raça, classe e periferia.

## 2. RIMAS DA HISTÓRIA: o Rap, sua história e elementos para sua utilização como instrumento e meio de pesquisa historiográfica.

Em tempos onde a História nos permite trabalhar com as mais diversas “fontes” e documentos, como forma de compreender e analisar momentos diversos da história da humanidade chega até a nós, por diversos fatores e conjecturas, o desafio de elaborar uma análise histórica tendo o *Rap*<sup>16</sup> como instrumento para a construção desta interpretação histórica a respeito de como são veiculadas as ideias de raça, classe e periferia nesse gênero musical produzido no estado do Maranhão.

A música *Rap*, um dos elementos do *Hip Hop*<sup>17</sup>, atualmente no Brasil ganha destaque na produção fonográfica não só pelos CD's gravados e lançados no mercado, mas, sobretudo, pelos temas que esta música traz em suas letras.

O *Rap* encontra-se envolto em um contexto maior chamado *Hip Hop*, cultura (movimento) surgida nos guetos da cidade de *New York*, nos Estados Unidos da América, entre o fim da década de 1960 e início dos anos 70 do século passado sob o contexto da

Chegada do homem a lua, a guerra do Vietnã, o início do desenvolvimento da eletrônica e da informática, a morte de Che Guevara, as manifestações estudantis americanas, alemãs, italianas, etc., a Primavera de Praga, (...) as ditaduras latino-americanas, o acirramento da Guerra Fria, o nascimento da sociedade de consumo através da cultura de massa, o movimento Hippie, (...) o Rock and Roll, a luta contra o Apartheid na África do Sul, a luta pelos direitos civis dos negros norte-americanos, Marthin Luther King, Panteras Negras, Malcolm X, etc<sup>18</sup>.

O *Hip Hop* chega ao Brasil, e também ao Maranhão, na primeira metade da década de 1980. A veiculação do filme hollywoodiano “*Beat Street*”, em 1984, nos cinemas brasileiros e na capital maranhense foi essencial para a popularização e divulgação do *Hip Hop* no Brasil, quando o *Break* (a dança do *Hip Hop*) torna-se o primeiro elemento *hip hopiano* a desembarcar em terras tupiniquins via sétima arte, também sob a influência de filmes como “*Flash Dance*”, “*Break Dance*”, e pela dança de *Michael Jackson*, através do videoclipe da música “*Thriller*”, onde sua coreografia trazia vários passos ou movimentos típicos do *Break*

<sup>16</sup> *Rap* – *Rhithm and poetry* (rima e poesia), a música do *Hip Hop*.

<sup>17</sup> *Hip Hop* – movimento cultural composto por três elementos: *Rap* (a música), *Break* (a dança) e Grafite (a arte plástica), alguns autores defendem quatro elementos, estes dividem o *rap* (*Mc* e *Dj*) e cada divisão torna-se um elemento, isto é, o *Rap* é cantado por um *Mc* e este é acompanhado por um *Dj* que é responsável pela bases instrumentais.

<sup>18</sup> SANTOS, Rosenverck Estrela. **Hip Hop Brasil: origens e desdobramentos sociais**. Universidade Federal do Maranhão. Monografia Graduação em História. São Luís, 2002.

Mesmo sendo o *Break* o primeiro elemento do *Hip Hop* a desembarcar em solo nacional, cabe ressaltar que “essas diferentes manifestações estéticas [*Rap*, *Break* e *Grafite*] não foram difundidas de modo homogêneo, e o *Rap* foi o mais difundido como cultura popular de uma juventude globalizada”<sup>19</sup>, de modo que este é hoje um dos estilos musicais mais populares do globo.

Alguns elementos merecem destaque na construção da empreitada de como utilizar o *Rap* como “fonte” para a construção de uma análise histórica, neste caso específico, como os sujeitos que fazem o *Rap* no Maranhão transmitem as ideias de raça, classe e periferia. Um elemento primordial para desenvolvermos tal tarefa é, sem sombra de dúvidas, o reconhecimento histórico das heranças que este estilo musical traz em seu próprio percurso histórico.

De acordo com Rosana Martins<sup>20</sup>, dois elementos de herança africana tem grande destaque na forma de se fazer *Rap*: o *drum* e o *griot*. O primeiro simboliza a batida do coração e o segundo representa o contador de história que vai ao encontro do primeiro. Analiticamente falando, há uma relação, ou mesmo, uma aproximação entre o *drum* e o *Dj* e entre o *griot* e o *Mc (rapper)*.

No que se refere à relação entre o *Mc* e *griot*, a autora citada anteriormente nos diz que:

O *griot* é o nome dado aos membros das comunidades localizadas ao norte do continente africano (Gana, Mali) que, por sua vez, conhecem e contam histórias via oralidade a partir de cantos ao toque do *Kora* (instrumento melódico). Eles transmitem as lições por meio da música, som, memória e sabedoria ancestral [...] os artistas do *hip-hop* mantêm muito dessas regras. O *MC* fala para seus ouvintes em estilo similar àqueles da tradição ancestral da África embora contem (cantem) a história dos tempos atuais numa linguagem próxima do cotidiano<sup>21</sup>.

Desta forma, ao dialogarmos com Silva<sup>22</sup>, a proposta que nos é sugerida e que concordamos é que:

A referência aos *griots* remete para as práticas comuns ao nordeste da África (Gana, Mali) em que um grupo de músicos se responsabiliza pela narrativa da história da sociedade, apoiados normalmente em um instrumento melódico, o *Kora*. Mas a prática de se narrar a história via oralidade a partir de contos e mitos é algo mais universal na África.

<sup>19</sup> TAVARES, Breitner. **Geração Hip Hop e a Construção do Imaginário na Periferia do Distrito Federal**. In: *Revista Sociedade e Estado*, vol. 25, Nº 2, maio/agosto, 2010.

<sup>20</sup> MARTINS, Rosana. **Hip Hop – O estilo que ninguém segura**. Santo André: ESETec Editores, 2005.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 14

<sup>22</sup> SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. UNICAMP. Tese. Campinas, 1998. p. 37

Já a relação existente entre o *drum* e o *Dj*, a autora Rosana Martins coloca que este é um “*drummer urbano*”, visto que ele, o DJ, recria por meio de *drum machines* as batidas do *drum* por *mixagem* e *scratching*”<sup>23</sup>.

De acordo com Edi Rock, *Mc* integrante do grupo paulista de *rap* Racionais Mc’s, na música *Fio da Navalha*, faixa 06 do álbum *Holocausto Urbano*, “a música negra é como uma grande árvore com vários galhos e tal, o *Rap* é um, o *reggae* é outro, o samba também...”. Até o desenvolvimento do galho conhecido como *Rap* essa grande árvore desenvolveu outros que possibilitaram e contribuíram para o surgimento do *Rap*. Nesse sentido, Pimentel<sup>24</sup> afirma que o “rap é só um dos galhos da grande árvore da música negra. É filho do *funk*, neto do *soul*, bisneto do *spirituals* e do *blues* e irmão do *rock*. Primo do *reggae*, do samba, do maracatu, da embolada...”.

Assim, até que o *Rap* despontasse como uma forma musical, a musicalidade negra afro-americana já havia desenvolvido uma variedade de sonoridades que, direta ou indiretamente, contribuíram para que o *Rap* se transformasse no que é hoje. E, isso significa dizer que para o *Rap* se tornar *Rap* ocorreram diversos eventos culturais, políticos, sociais e econômicos que possibilitaram tal surgimento.

Sob o contexto da musicalidade negra dos Estados Unidos o *spiritual*, “tipo de canção popular religiosa afro-americana que nasceu durante a era da escravidão e cresceu nos anos da libertação”<sup>25</sup>, os *Mc’s* herdaram o discurso da superação das dificuldades e a busca por liberdade, isto é, quando os *rappers* falam sobre vencer as dificuldades e encontrar a liberdade, quase que naturalmente eles estão fazendo menção a tradição que remete ao *spirituals*.

Já o *blues* tem como aspecto importante o estigma de uma evolução não meramente musical, mas, sobretudo social, pois dá início a um modelo diferenciado de musicalidade individualizada que retrata a cotidianidade, onde o medo, a desgraça, a má sorte e os amores fracassados são as matérias-primas. Sob a influência do *blues*, a música *Rap* pega para si o relato da cotidianidade na qual seus compositores estão inseridos.

---

<sup>23</sup> MARTINS, Rosana. **Hip Hop – O estilo que ninguém segura**. p. 14.

<sup>24</sup> PIMENTEL, Spensy Kmitta. **O livro vermelho do Hip Hop**. Universidade de São Paulo. Monografia. São Paulo, 1997. p. 37

<sup>25</sup> MARTINS, Rosana. **Hip Hop – O estilo que ninguém segura**. p. 15

Nas palavras de Santos<sup>26</sup>, “o *jazz* já havia proporcionado aos negros norte-americanos uma identidade cultural”. Para Eric Hobsbawm<sup>27</sup> o *jazz* “tornou seus gritos de protestos mais convincentes e esmagadores”.

Com a incorporação do *jazz* e do *blues* pela indústria cultural, o discurso de protesto destes estilos musicais foi se perdendo pelo caminho. Segundo Tella<sup>28</sup>, “a música [*jazz* e *blues*] estava cada vez mais distante de suas raízes musicais”, e assim, com o afastamento destes de suas origens, surge mais um galho da música negra: a *soul music*, que com suas letras agressivas resgatava a oratória negra de protesto conforme os acontecimentos históricos da década de 1960.

A década de 1960 nos Estados Unidos foi marcada pela agitação política e inovações culturais, onde:

O mais importante autor e intérprete da *soul music*, James Brown, agitava multidões cantando, *Say it loud, I'm Black and I'm proud!* (Diga alto: sou negro e orgulhoso) – mensagem do líder sul-africano assassinado, Steve Biko. [...] Ao lado de James Brown outros nomes como os de George Clinton sentiam que enquanto o *soul* ganhava maior expressão no mercado internacional seu conteúdo revolucionário ia se descaracterizando. Criaram, então um novo ritmo com a mesma missão, o *funk*<sup>29</sup>.

Deste modo, conforme Tella<sup>30</sup>:

O *funk* radicalizava suas propostas e empregava ritmos mais pesados e arranjos mais agressivos, na tentativa de extrair toda influência branca, refletindo na não aceitação destes como seus parceiros musicais. Esse era um novo momento, uma afirmação da música e do músico negro na sociedade norte-americana.

O *funk* com sua agressividade e radicalismo expressava em suas canções todas as situações enfrentadas pelos afro-americanos naquele momento, onde cada vez mais, estavam presentes neste estilo musical as ideias de mudança de atitude, a valorização da cultura negra e a revolta com os opressores.

Assim,

mesmo com as pressões por parte da indústria fonográfica, o *funk* por um bom tempo resistiu e firmou-se como som de gente que queria transformar o mundo,

<sup>26</sup> SANTOS, Rosenverck Estrela. **Hip Hop Brasil**. p. 22

<sup>27</sup> HOBBSAWM, Eric. **História Social do Jazz**. Terra e Paz, Rio de Janeiro, 1995. p.201.

<sup>28</sup> TELLA, Marco Aurélio Paz. **Rap, memória e identidade**. In. ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Selo Negro, 1999. p. 57

<sup>29</sup> MARTINS, Rosana. **Hip Hop – O estilo que ninguém segura**. p. 24

<sup>30</sup> TELLA, Marco Aurélio Paz. **Rap, memória e identidade**. p. 57

mas é com o *hip-hop* que teremos a mixagem de todos os estilos da *Black music* americana juntamente com as tradições musicais africanas<sup>31</sup>.

Contudo, não só da mescla da sonoridade da musicalidade produzida nos Estados Unidos da América e do resgate das heranças africanas foi construído o *Rap*. Uma contribuição, demasiadamente, importante foi dada pelos jamaicanos.

O surgimento do rap nos EUA se deu num período de grande imigração dos jamaicanos para os mais diversos países, especialmente ao país acima citado, em busca de melhores condições de vida, uma vez que a Jamaica vivia um momento de forte crise econômica e social. Ironicamente, a situação dos negros e latinos nos Estados Unidos era semelhante a da Jamaica no final dos anos 60 e início dos anos 70. No entanto, alguns desses imigrantes conseguiram se destacar no cenário underground nos guetos de Nova York, através das famosas block parties (festas nos bairros)<sup>32</sup>.

O *Rap* tem suas origens remontadas aos *sound systems*, que “de forma elementar [...] consiste em um par de *pick up's* (02 toca-discos, dois amplificadores e um microfone)<sup>33</sup>” “usados em festas ao ar livre nos guetos jamaicanos<sup>34</sup>”. Este sistema de sonorização, além das possibilidades tecnológicas apresentadas que permitiram o surgimento da mixagem, trouxe um elemento significativo para o desenvolvimento do *Rap*: o *toaster* que “caracteriza-se pela construção de narrativas de experiências que remetem à história de vida dos excluídos, atividades ilegais e semi-ilegais, como o jogo e as drogas<sup>35</sup>”. Assim,

[...] a tradição oral griot teria logrado continuidade na diáspora e marcado a experiência cultural dos afro-americanos não apenas nos EUA, mas em diferentes regiões, como Brasil, e o Caribe. Através de uma série de práticas relativas à oralidade, localizadas na cultura negra norte-americana como, por exemplo, os storyteller (contador de história), os prayer (pastores negros) e a poética da rua (o preaching, o toasting e correlatos como o boastin, singnifying e as dozens) os nexos com a tradição oral teriam prosseguido.

O desafio rimado entre dois contentores como nas dozens, lembrando os populares repentes do nordeste brasileiro, são frequentemente associados ao rap. Mas entendem os pesquisadores que através do toast que as relações com a tradição oral se explicitam<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> MARTINS, Rosana. **Hip Hop – O estilo que ninguém segura**. p. 24.

<sup>32</sup> ARAÚJO, Alanna Maria da Silva. **Hip Hop: um movimento sócio-político-educacional que se manifesta através da arte**. Universidade Federal do Maranhão. Monografia Graduação em Educação Artística. São Luís, 2005. p.28

<sup>33</sup> SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. UNICAMP. Tese. Campinas, 1998. p. 39

<sup>34</sup> ARAÚJO, Alanna Maria da Silva. **Hip Hop: um movimento sócio-político-educacional...** p. 25.

<sup>35</sup> SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo**. p.38.

<sup>36</sup> Ibid. p. 39.

Deste modo, com os indivíduos que saíram do Caribe rumo aos Estados Unidos, na perspectiva de melhores condições de vida, levaram consigo sua cultura e nessa bagagem estavam presentes os seus *sound systems* e seus *toasters*, onde,

Além de proporcionar entretenimento, os Sound Systems apresentavam-se como alternativa musical ao monopólio das rádios oficiais aliadas ao governo da época e também como prática do toast. Os toasters, ou animadores de festas, aproveitavam a oportunidade para denunciar a violência policial, as discriminações e exclusões sociais, bem como o incentivo à busca pela informação, valorização e conscientização entre os frequentadores daquelas festas<sup>37</sup>.

A autora Rosana Martins afirma que “o *toasting* é um dos nomes dado para a mais moderna forma de *storytelling* que inclui ritmo, o relato de uma história, assim como, o inventar insultos satíricos”<sup>38</sup>, fato este que põe o *Mc* como um desdobramento do *storytel* moderno.

Ao juntar as tradições africanas do *drum* e do *griot*, com as influências das musicalidades afro-americanas, com o aparato tecnológico dos *sound systems* jamaicano surge o *Rap*. O *Rap* é feito por *Mc's* e *Dj's*, dois ou mais indivíduos, com funções distintas para a realização da música, na qual um utiliza-se do microfone e o outro dos toca-discos, e, como já dito anteriormente, estes sujeitos ao cantarem *Rap* estão exercitando a herança cultural africana do *griot* e os que *mixam* “recriam o *drum*”, assim temos manifestações presentes no *Rap* que remontam a tradição oral africana e de sua musicalidade ancestral. Porém, sem a tecnologia dos *sounds systems* o *Rap* não seria *Rap*, uma vez que a forma clássica de um grupo de *Rap* tem que ter no mínimo um *Dj* nos toca-discos e um *Mc* “mandando a rima, com o microfone na mão”.

Desta forma, as técnicas de intervenção conhecidas como dub produziam um fundo musical diferenciado da gravação original através da manipulação dos DJs. A partir da base de baixo e bateria fornecida pelo dub, os DJs introduziram composições próprias e discursos políticos frutos do improviso. O talk over (literalmente, falar por cima) juntou-se ao dub como verdadeiros toasts fundido simultaneamente a tradição oral e a tecnologia numa forma diferente de oralidade.<sup>39</sup>

O *toast* jamaicano foi/ é o parente mais próximo do *Rap*, que ao desembarcar nos Estados Unidos da América junto com os *sound systems* entra em contato com a musicalidade negra produzida naquele país, onde ambas apresentam em suas

<sup>37</sup> ARAÚJO, Alanna Maria da Silva. **Hip Hop: um movimento sócio-político-educacional...** p. 25

<sup>38</sup> MARTINS, Rosana. **Hip Hop – O estilo que ninguém segura.** p.15

<sup>39</sup> SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo.** p.39.

genealogias uma raiz ancestral fincada na África, tendo o *drum* e o *griot* como elementos da herança africana que se unem para dar origem ao *Rap* propriamente dito.

Podemos afirmar, historicamente, que a música *Rap*, tal como conhecemos hoje, é produto de uma herança ancestral vinda de África, e que, ao mesclar as variações ocorridas nas formas de praticar essas heranças nos Estados Unidos (*blues, jazz, spirituals, soul, funk*) e na Jamaica (principalmente o *toast*) com a invenção dos toca-discos e mixadores, pode então surgir essa nova forma de expressão ritmada e poética.

Assim,

A sua constituição em termos históricos se prende a fusões culturais e reelaborações musicais relacionadas à tradição cultural afro-americana no contexto das transformações tecnológicas contemporâneas. Os pesquisadores confirmam que no *rap* ecoam elementos inscritos na tradição africana reelaboradas na diáspora<sup>40</sup>.

Deste modo, concordamos com Rosenverck Estrela Santos<sup>41</sup> quando este nos propõe que podemos

Afirmar ser o *rap*, bem como, a maioria das músicas negras norte-americanas, jamaicanas ou brasileiras, fruto de uma história cultural que remonta às sociedades africanas e sua conseqüente diáspora pelo mundo, tornando-a por conta disso, uma música global, sem fronteiras. É claro, que com as especificidades históricas de cada país onde tal música se situa.

De acordo com Miranda<sup>42</sup> e os norte-americanos Tricia Rose<sup>43</sup> e Russel Potter<sup>44</sup> o *Hip Hop* e, conseqüentemente, o *Rap*, foram elementos elaborados a partir da diáspora africana, onde estes autores identificam na gênese do que se convencionou chamar de *Rap* a influência de elementos estéticos e práticos que atravessaram o Atlântico em navios negreiros e trouxeram consigo tais elementos, sendo que estes já eram utilizados antes de interagirem com o contexto dos bairros empobrecidos de Nova York.

---

<sup>40</sup> Ibid. p.37.

<sup>41</sup> SANTOS, Rosenverck Estrela. **Hip Hop Brasil**. p.23

<sup>42</sup> MIRANDA, Jorge Hilton de Assis. **Relação de mercado e trabalho social no Hip Hop**. IN: Cadernos do CEAS, número 223. Salvador, 2006.

<sup>43</sup> ROSE, Tricia. **Black Noise. Rap music and Black culture in contemporary America**. Hanover, London: University Press of New England/Wesleyan University Press, 1997.

<sup>44</sup> POTTER, Russel. **Spectacular Vernacular: hip hop and the politics of postmodernism**. Albany, New York: University of New York Press, 1995.

Existem, de acordo com Barreto<sup>45</sup>:

Conexões musicais e narrativas do *hip-hop* com a Jamaica, centrais para a singularização e identidade do viria a se chamar de *rap* e para o desenvolvimento da discotecagem. Seja pela prática de criar músicas originais, a partir de materiais feitos para consumo, mixando discos da música negra norte-americana bastante mercantilizado (*funk, soul, rhythm n' blues, disco*), seja na tradição do 'toast', rimas e incitações aos dançarinos cantadas ou gritadas pelos *disc jockeys*, donos dos equipamentos de som (*sound systems*), as conexões são flagrantes.

Sob esse aspecto percebemos uma ligação íntima entre as festas de rua organizadas e realizadas pelos *sound systems man* jamaicanos no centro de *Kingston*, capital da Jamaica, com as *block parties* do início do *Hip Hop*, onde estas "aconteciam num sistema de guerrilha cultural"<sup>46</sup>.

Sendo o ponto de origem a Bronx, bairro superpopuloso de Nova York, onde além de uma violenta e mal-dissimulada segregação racial, vemos surgir na década de 70, os bailes feitos nas ruas do gueto. Sem cobrar ingresso para a entrada estas festas de rua visavam basicamente o lazer das camadas mais jovens e sem perspectivas. [...] As *block parties* eram realizadas em edifícios abandonados ou em espaços deteriorados fora da atuação do Estado. Divulgadas de boca a boca ou por meio de panfletos desenhados por grafiteiros chegavam em torno de 500 pessoas<sup>47</sup>.

Desta forma, os bailes, ou seja, as *block parties* tinham, inicialmente, somente o lazer como objetivo, ainda não vislumbrava outras possibilidades que não fosse apenas a diversão.

Contudo, podemos afirmar que o *Rap* não surgiu do nada, pelo contrário, ao longo de sua gênese vários referenciais foram se somando para assim surgir o que hoje chamamos de *Rap*.

Barreto<sup>48</sup> aponta que o *Rap* traz

referências imemoriais, tais como a tradição oral na transmissão da cultura vernacular, a forma dos cantos rituais de chamadas e respostas e as entonações e cadências de pregadores religiosos. [Onde] refere-se também ao *toast* caribenho, ligado ao *roots reggae* e ao *dance hall*. Referências na música americana vão da habilidade vocal de Cab Calloway no *scat singing* às baladas românticas de Isaac Hayes e Barry White (PERKINS, 1996). Ressalta-se a conexão do *rap* às formas de expressão musical dos negros americanos. Dos gritos nos campos de trabalho

<sup>45</sup> BARRETO, Sílvia Gonçalves Paes. **Hip Hop na Região Metropolitana de Recife: Identificação, expressão cultural e visibilidade**. Universidade Federal de Pernambuco. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Recife, 2004. p.21

<sup>46</sup> MARTINS, Rosana. **Hip Hop – O estilo que ninguém segura**. p.32

<sup>47</sup> Ibid. p. 28.

<sup>48</sup> BARRETO, Sílvia Gonçalves Paes. **Hip Hop na Região Metropolitana de Recife**. p. 53

ao *spirituals*, e deste para o *blues* e o *soul*, o *rap* seria o filho mais novo nessa genealogia na qual aparecem ainda o *funk* e o *R&B*.

Após compreendermos minimamente o que podemos chamar de genealogia musical do *Rap*, onde este para se fazer *Rap*, herdou as tradições de matriz africana conhecidas por *griot* e *drum*, da musicalidade afro-americana legou para si as influências musicais e estéticas de vários ritmos e da cultura caribenha, principalmente da Jamaica, pois trouxe consigo reminiscências do *toast*.

Após esta primeira parte de nossa empreitada, um segundo elemento torna-se relevante para a compreensão do *Rap* enquanto instrumento para esta elaboração histórica: a conjuntura ou contexto sob o qual o *Rap* foi forjado.

## 2.1 Primeiros Versos: a reestruturação econômica nos Estados Unidos da América e o surgimento do *Rap*

O surgimento do *Rap* enquanto música tem como pano de fundo as transformações sociais e políticas nas quais os bairros pobres das grandes cidades dos Estados Unidos estavam inseridos. O bairro do *Bronx*, em Nova York configurou-se como sendo o polo onde o *Rap* se originaria.

South Bronx, Nova York, final dos anos 1960: a especulação imobiliária acarreta a construção de uma grande avenida (*free way*) e desapropria moradias, desvalorizando a região e liquidando a diversidade da vida comunitária do bairro. A situação de segregação étnica e socioespacial agrava-se e configura então, um bolsão de pobreza eminentemente negro e hispânico, com muitos descendentes jamaicanos. É ali que surge o *rap*.<sup>49</sup>

Durante as décadas de 1960 e 1970 a reestruturação pela qual passou a economia norte-americana e a reconfiguração urbana das grandes metrópoles dos Estados Unidos foram decisivas para a o forjamento do *Rap* como um estilo musical diferenciado dos demais.

“Desindustrialização”, grande revolução tecnológica, poder crescente do mercado financeiro em detrimento do capital produtivo, novas divisões internacionais do trabalho e a competição da economia global tiveram um impacto direto sobre a oferta de trabalho urbano. Nova York sentiu fortemente os efeitos dessas transformações. Em meados da década de 70 precisou de empréstimos federais,

<sup>49</sup> ANDRADE, Julia Pinheiro. **Cidade Cantada – Educação e Experiência estética**. Unesp. São Paulo, 2010. p. 56.

que resultaram em cortes de serviços sociais, atingindo de forma mais contundente as áreas pobres cuja população já sofria com o déficit habitacional. No *South Bronx*, “o berço do *hip-hop*” [e do Rap] essas condições foram agravadas pelas conseqüências nefastas de um projeto de reestruturação urbana cujo resultado foi a devastação de bairros estáveis “demasiadamente povoados e compostos basicamente por trabalhadores e pela baixa classe média judaica e (por) italianos, alemães, irlandeses e negros” (ROSE, 1999: 198-199). O projeto da *Cross-Bronx-Expressway* deslocou entre os anos 60 e 70 cerca de 170 mil pessoas destruindo milhares de edifícios residenciais e comerciais, atingindo desproporcionalmente os negros e hispânicos.<sup>50</sup>

Ao longo dos anos de 1960 negros e hispânicos, fugindo das crises econômicas e sociais que enfrentavam seus países, buscaram encontrar nos Estados Unidos melhores condições de vida, contudo o que encontram não condizia com que esperavam, ou seja, “precisamente no momento em que os empregos que procuravam e as oportunidades que os antigos imigrantes haviam encontrado estavam partindo ou desaparecendo”<sup>51</sup>

Esta configuração foi evidenciada e simbolizada na cidade de Nova York com o encerramento das atividades do Estaleiro Naval do *Brooklyn*, que anteriormente fora o maior empregador da cidade. Sob essas condições, muitos desses emigrantes “viram-se desesperadamente pobres, cronicamente desempregados, párias raciais e econômicos, um enorme *lupem proletariat* sem perspectivas ou esperanças”.<sup>52</sup>

Com a situação caótica que enfrentavam as grandes cidades dos Estados Unidos, estas

foram perdendo paulatinamente as verbas federais destinadas as políticas sociais, ao passo que as corporações substituíram as fabricas; velhos imóveis foram transformados em condomínios luxuosos deixando aos moradores da classe operária uma pequena área residencial, um mercado de trabalho e programas sociais escassos.<sup>53</sup>

Nesse contexto, no qual os Estados Unidos estava iniciando sua caminhada sob a orientação do que se convencionou de chamar neoliberalismo econômico, praticamente, desmancha o Estado de Bem-Estar Social, ocorrendo elevações dos índices de desemprego e déficit habitacional, os programas sociais eram praticamente inexistentes, quem mais sofreu com as conseqüências dessa política de precarização dos programas sociais foram os negros e hispânicos. Elas

<sup>50</sup> BARRETO, Sílvia Gonçalves Paes. **Hip Hop na Região Metropolitana de Recife**. p. 21.

<sup>51</sup> MARTINS, Rosana. **Hip Hop – O estilo que ninguém segura**. p. 20.

<sup>52</sup> Id.

<sup>53</sup> MARTINS, Rosana. **Hip Hop – O estilo que ninguém segura**. p. 19.

Representavam a fração mais pobre, vivendo à margem, isto é, em áreas superpovoadas, deterioradas e com a escassa rede de infra-estrutura básica, entregue a zonas de vícios, crimes violentos, serviços municipais e transportes mal equipados e desprotegidos das redes de segurança.<sup>54</sup>

As consequências dessa situação alarmante foram sentidas, mais nitidamente e fortemente, por negros e hispânicos que viviam nas grandes cidades dos Estados Unidos da América, uma vez que, “essa transformação implicou diretamente na redução da oferta de emprego”.<sup>55</sup> Eric Hobsbawm, se refere às condições enfrentadas pelos negros da seguinte forma: “os setores pobres da população negra urbana nativa dos EUA, ou seja, a maioria dos negros americanos tornou-se o exemplo típico dessa ‘subclasse’, um corpo de cidadãos praticamente fora da sociedade oficial, não fazendo parte real dela”<sup>56</sup>.

Com a combinação entre a prática neoliberal da contenção de gastos pelo poder público nos serviços e programas sociais e a reestruturação urbana, “o gueto nova-iorquino assistiria impotente ao aumento do desemprego, ao aumento do consumo de drogas, da delinquência juvenil e da violência urbana”<sup>57</sup>.

Essa situação era pior para os Latinos e em especial para os negros que sofriam com a segregação racial. Aos negros, por exemplo, havia: “a proibição de utilização de lugares públicos para os negros, a separação de ônibus para negros e brancos, de banheiros e, principalmente, pelo direito ao voto (...)” (MEDEIROS, 1998, p. 17). Proibições estas, que foram radicalmente contestadas pelos movimentos dos direitos civis, na década de 60, liderados por *Martin Luther King*, e por outros líderes e organizações como *Malcolm X* e os Panteras Negras.<sup>58</sup>

Nesse cenário conturbado e tenso houve uma exasperação das disparidades sociais e étnico/raciais e a grande mídia norte-americana impulsionava uma estigmatização das áreas que sofreram com a reestruturação urbana ocorrida naquele momento. O bairro do *Bronx*, considerado o “berço do *Hip Hop*”, e também o “útero” do *Rap*, foi tido, internacionalmente e nacionalmente, como “uma senha [...] para o acúmulo de pesadelos urbanos como drogas, quadrilhas, incêndios propositais [“tornados ícones

<sup>54</sup> Id.

<sup>55</sup> SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo**. p. 34.

<sup>56</sup> HOBBSAWM, **A era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

<sup>57</sup> MARTINS, Rosana. **Hip Hop – O estilo que ninguém segura**. p. 21.

<sup>58</sup> SANTOS, Rosenverck Estrela. **Hip Hop Brasil**. p. 17

da ruína e da barbárie social”<sup>59</sup>], assassinatos, milhares de prédios abandonados”<sup>60</sup>, onde “tal imagem foi reforçada pelos saques ocorridos no blecaute de 1977”.<sup>61</sup>

O panorama político e social, além do que já fora dito, apresentava mais uma nuance que merece importância relevante: o acirramento das polarizações raciais e as políticas de segregação racial, onde “até a década de 60 [...] tinham leis semelhantes a do *apartheid* (processo de segregação racial na África do Sul)”.<sup>62</sup>

Conforme Faustino.<sup>63</sup>

Os anos 60, nos Estados Unidos, foram de imensa agitação política, tempo de tomada de consciência, reação a velhos costumes conservadores e racistas, de identificação e afirmação racial, de recuperação da auto-estima e de luta pela conquista dos direitos civis. Das marchas pacíficas às manifestações mais ardorosas dos mulçumanos negros, ou os exércitos paramilitares dos Panteras Negras e comícios em estádios e igrejas.

Na segunda metade da década de 1960 e na primeira de 1970 a luta por direitos civis dos afro-americanos ganha mais força, onde Martin Luther King Junior e Malcolm X surgem como figuras que marcam essa luta.

Martin Luther King Jr., filho de pastor, foi pastor Batista. Defendeu desde o início de sua militância a alternativa ao diálogo e pregava o amor e a não-violência. Envolveu-se com os Movimentos dos Direitos Civis e procurava a solução para os problemas da população negra dentro das normas da democracia americana. [...] King [era] inspirado pelos ideais do líder indiano Mahatma Ghandi, preferia a “resistência pacífica”. [...] Em 1964, King ganhou o prêmio Nobel da Paz.<sup>64</sup>

Já Malcolm X, nasceu Malcolm Little. O seu pai, Earl Little, ativista da UNIA (União Universal para o Progresso Negro) e pastor protestante, foi brutalmente assassinado por membros da *Ku Klux Klan* (organização racista norte-americana) e depois jogado na linha do trem, onde teve o corpo quase partido. Malcolm ainda tinha seis anos de idade. Malcolm foi, sem sombra de dúvidas, uma das personalidades que mais se destacam na luta e defesa dos direitos civis dos afro-americanos, conseguindo mobilizar tanto negros quanto brancos para encampar a luta por tais direitos e denunciar crimes cometidos contra a população negra por homens brancos.

<sup>59</sup> BARRETO, Sílvia Gonçalves Paes. **Hip Hop na Região Metropolitana de Recife**. p. 21.

<sup>60</sup> MARTINS, Rosana. **Hip Hop – O estilo que ninguém segura**. p. 20.

<sup>61</sup> BARRETO, Sílvia Gonçalves Paes. **Hip Hop na Região Metropolitana de Recife**. p. 21

<sup>62</sup> COSTA, S. **O Papel da Dança na (Sub)Cultura Hip Hop**. Universidade do Porto. Dissertação. Universidade do Porto. Porto, 2008. p. 38.

<sup>63</sup> FAUSTINO, Osvaldo. **Hip Hop: A cultura da periferia que não para de crescer**. Raça Brasil. São Paulo. Símbolo, Ano 4 Nº 38, 2000. p. 62.

<sup>64</sup> COSTA, S. **O Papel da Dança na (Sub)Cultura Hip Hop**. p. 39.

Órfão, Malcolm enveredou pelo mundo do crime e acabou condenado a prisão, onde se converteu ao Islamismo. Passou a integrar a “Nação do Islão”, entre outras doutrinas tinha a crença de que os negros foram a criação original de Deus [...]

Com os anos, o pensamento de Malcolm passou por uma transformação radical, quando viajou a Meca, na Arábia Saudita (um dever que todo muçulmano tem que cumprir pelo menos uma vez na vida). Foi aqui que o líder percebeu que as diferentes raças poderiam conviver em paz. Infelizmente, o radicalismo nos Estados Unidos da América tinha chegado a tal ponto que, em fevereiro de 1965, Malcolm X morto foi pelos membros da Nação do Islão.<sup>65</sup>

Com o assassinato do líder negro Martin Luther King, em abril de 1968, a proposta defendida por ele se afastava cada vez mais de ser alcançada, ou seja, uma solução por meio da resistência pacífica. As reações mais radicais e propostas mais agressivas ganhavam força, como é o caso do Partido dos Panteras Negras para Auto-Defesa (tradução literal de *Black Panthers Party for Self-defense*), ou simplesmente, Panteras Negras (*Black Panthers*), organização de orientação socialista, este foi um movimento criado pós-aprovação da Lei de Direitos Civis nos Estados Unidos caracterizado como:

[...] um movimento criado em 1966 com programa político baseado nas ideias do líder comunista chinês Mao Tse-Tung e que defendia o *Black Power*: poder para os negros decidirem os rumos de sua comunidade sem interferência dos brancos. Isso ficou conhecido como o fundamento 4P: Poder Para o Povo Preto. Os Panteras abriram escritório em todos os estados norte-americanos e estavam na linha de frente dos movimentos pelos direitos civis, mas foram violentamente reprimidos pela polícia. Antes do início da década de 1970, a polícia já havia fechado quase todos os escritórios dos Panteras e perdendo vários de seus militantes.<sup>66</sup>

A aprovação das Leis dos Direitos Civis, em julho de 1964, após anos de luta beneficiou os negros com o fim da segregação, juridicamente falando, acabava com as restrições raciais de usos dos locais públicos e privados, uma vez que esta lei permitia aos negros acessos aos ambientes outrora frequentados somente por brancos e, mais ainda, dava condições aos afro-americanos de gozarem dos mesmos direitos “legais” que o branco.

---

<sup>65</sup> Id.

<sup>66</sup> CASSEANO, Patrícia. DOMENICH, Mirella. Rocha, Janaína. **HIP HOP: a periferia grita**. Perseu Abramo. São Paulo, 1999. p. 127.

Contudo, a aprovação da lei não significou, na prática, o exercício dos direitos garantidos pela mesma, pois os negros continuavam sendo discriminados, todavia, houve resistência. Pimentel<sup>67</sup> destaca que:

[Havia] uma brecha na lei americana para intimidar os policiais brancos. Quando viam algum negro sendo espancado, aproximavam armados com revólver e espigadas [...], como tinham o direito de portar armas, nada podia ser feito contra eles. Se tentassem alguma violência, os Black Panthers podiam alegar “legítima defesa”.

### Os Panteras Negras se utilizavam

da organização grupal, da dedicação aos estudos e ao conhecimento das leis jurídicas grande parte destes valores foram resgatados por membros do Hip Hop, para combater os abusos de poder exercidos pela instituição policial contra os negros. [...] [muitos] [d]os primeiros B. Boys, Rappers e Grafiteiros eram os irmãos mais novos dos Panteras Negras”.<sup>68</sup>

Por serem combativos e possuir influência socialista em plena guerra fria, também por causa de tiroteios com a polícia, os Panteras Negras foram considerados uma ameaça para a segurança nacional, ou seja, terroristas.

Outro fator nos chama atenção ao que se refere a respeito do contexto sob o qual o *Rap* vai se originar: a política externa dos Estados Unidos, que durante os anos 60 estava em uma disputa armamentista com a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) e a guerra do Vietnã.

Os anos 60 foram tempos de confrontos raciais, sociais e políticos, que culminaram com a Guerra do Vietname (1965 – 1975). Era época de Guerra Fria, dezenas de milhares de jovens americanos morreram, e outros tantos voltaram mutilados e traumatizados pela violência que tinham presenciado (muitos voltaram viciados em drogas. Muitos protestos surgiram por todo país.<sup>69</sup> (COSTA, 2008, p. 38)

Sob esse contexto efervescente que enfrentava os Estados Unidos, onde a juventude negra e hispânica se encontrava envolta e sofrendo as consequências da propagação das políticas neoliberais, da reestruturação urbana, o acirramento das questões raciais, a guerra fria, a guerra do Vietnã é que o *Rap* vai surgir.

<sup>67</sup> PIMENTEL, Spensy Kmitta. **O livro vermelho do Hip Hop**. p. 19.

<sup>68</sup> COSTA, S. **O Papel da Dança na (Sub)Cultura Hip Hop**. p. 39

<sup>69</sup> Ibid. p. 38.

Este estilo musical integrante do *Hip Hop*, sugere cantar uma letra de maneira rítmica, quase falada. *Rap* é um termo procedente do inglês que significa *rhythm and poetry*. O cantor de *Rap* é chamado de *MC (master of ceremony)* ou *rapper*. O *Rap* é normalmente acompanhado de instrumentais rítmicas eletrônicas chamadas de bases, sendo estas coordenadas pelo *DJ*.

Os pesquisadores do *Hip Hop*, e conseqüentemente do *Rap*, costumam afirmar e denominar o *DJ* jamaicano Kool Herc como o “pai do *Hip Hop*”, “Clive Campbell, conhecido como *DJ* Kool Herc, é o homem responsável pelo importante conceito de *deejaying*. Aos 27 anos, em 1967 ele se mudou de *Kingston* [...] para *Nova York*”.<sup>70</sup>

O jamaicano Kool Herc tornou-se um dos nomes mais conhecidos dentro das *block parties*, pois a sua contribuição foi fundamental para a constituição do *Rap*. Herc trouxe do seu país de origem a experiência dos *sound systems*. Com suas *pick-ups* (toca-discos) e grandes caixas de som, ele não se limitava a pôr música para o povo dançar, onde, mixava sons diferentes, chegando mesmo a criar uma nova música a partir de trechos de outras.

Além da introdução dos tradicionais *sound systems* jamaicanos no contexto nova-iorquino, Herc também foi o responsável pelas primeiras colagens, em especial de música eletrônica, *break beat*, que permitiam um alongamento da base musical. Fusões de sessões rítmicas eram coladas com maestria de forma a explorar as rupturas ou as quebras rítmicas (*breaks*), na passagem de um tema para outro.<sup>71</sup>

Também se atribui a Kool Herc introdução das primeiras falas e narrativas poéticas sobre a base rítmica por ele criada no contexto das festas de rua.

De facto, Kool Herc é considerado por muitos o pai do *Hip Hop* [e do *Rap*]. Nasceu na Jamaica em *Kingston*, tendo vindo em 1967 para *Bronx*, introduzindo uma nova forma de recitar versos improvisados sobre o instrumental das músicas mais conhecidas (*Soul* e *Funk*) (González & Navarro, 2005). O solo musical de onde iria nascer o *Hip Hop* estava armado com o *soul* e o *funk*. Mais uma revolução musical nos guetos de *Nova York*. [...] enquanto acontecia a febre nas pistas das discotecas, nas ruas do *Bronx*, o gueto negro e caribenho localizado na região norte da cidade de *Nova Iorque*, já se arquitetava a próxima reacção de autenticidade negra [surgia o *Rap*]. No final dos anos 1960, o *DJ* Kool Herc trouxe da Jamaica a técnica dos famosos *sound systems de Kingston*. Como os trechos, só de instrumental, chamados de *break* eram curtos, Herc teve a idéia de usar um *mixer* e dois discos idênticos para repetir indefinidamente o mesmo pedaço de música. [...] No início, Kool Herc apenas cantava algumas gírias e ditados populares. Além disso, era fácil mandar recados e fazer brincadeiras com as pessoas do público, porque quase todos se conheciam.<sup>72</sup>

<sup>70</sup> MARTINS, Rosana. **Hip Hop – O estilo que ninguém segura**. p. 28

<sup>71</sup> ARAÚJO, Alanna Maria da Silva. **Hip Hop: um movimento sócio-político-educacional**. p. 29.

<sup>72</sup> COSTA, S. **O Papel da Dança na (Sub)Cultura Hip Hop**. p. 39

Nesse sentido, Martins<sup>73</sup>, sublinha:

A verdadeira inovação de Herc consistiu no [...] prolongamento [do *beat break*] através da manipulação de dois discos a rodar simultaneamente em dois pratos. Outra contribuição fundamental de Herc foi a separação entre o DJ e o MC ao remeter para outro *performer* (Coke La Rock) a tarefa de improvisar ao microfone com o objetivo de animar a festa.

Com o passar do tempo, as *block parties* caíram no gosto da população do *Bronx*, e o *Freestyle* (improvisado), acabou por torna-se mais elaborado. Nessa época, o *Rap* ainda nem era *Rap*, “era conhecido por *Mcing*, ato relacionado ao *Mc*, o mestre de cerimônias”.<sup>74</sup>

Como já foi dito, os *sounds systems*, com seus toca-discos e *mixadores* representaram o elemento tecnológico necessário e indispensável para que o *Rap* se configurasse sob a forma que possui atualmente. Logo após a chegada dos jamaicanos aos guetos de Nova York, quando se iniciaram a *block parties*, ou seja, quando *Rap* ainda estava na sua fase de gestação, o *Dj* teve um papel fundamental para o desenvolvimento dessa sonoridade.

A importância do DJ se deve ao fato de procurar na adaptação sempre a batida certa, na descoberta dos sons que melhor se harmonizam com as letras propostas, o que implica em um grande conhecimento das raízes do *hip-hop*, *funk*, *soul*, *jazz* e da música negra de um modo geral. São os DJs são também os responsáveis por duas das mais tradicionais características da música *rap* em todo o mundo:

- Os *samplers* que consistem numa espécie de colagens musicais dentro das músicas, isto é, uma parte tomada de alguma coisa para apresentar a qualidade do todo. São espécies de citações de outros autores e/ou cantores absorvidos na sua formação. Os *samplers* reconfiguram o tempo para inserir a música do passado no presente e redescobrimo figuras históricas como Malcolm X fazendo deles parte da cultura contemporânea.
- O *scratch*, é a técnica de tocar os discos ao contrário, de arranhar fazendo um efeito novo, provocando sons dos mais diversos<sup>75</sup>. (MARTINS, 2005, p. 26-27)

No caso específico do *Rap*, o *DJ* não se apresenta meramente como um *disc-jóquei*, mas sim, como um autêntico músico. Segundo Viana (1998), eles são os arquitetos do *Hip Hop*, ou seja, eles são os responsáveis pelas elaborações rítmicas da música *Rap* e também são os que animam as festas, onde levam em consideração as

<sup>73</sup> MARTINS, Rosana. *Hip Hop – O estilo que ninguém segura*. p. 29

<sup>74</sup> FRADIQUE, T. *Fixar o Movimento: Representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003. p. 75.

<sup>75</sup> MARTINS, Rosana. *Hip Hop – O estilo que ninguém segura*. p. 27

BPM's (batidas por minutos) das músicas que são tocadas nos bailes. Os *Dj's* são os arquitetos do *Rap* porque estes são os arranjadores desta modalidade musical, pois, de acordo com Martins<sup>76</sup>,

ocorre aqui uma desconstrução musical rompendo todas as formas de construção da música tradicional (da composição, do arranjo, da melodia, da harmonia) da chamada cultura erudita, aquela forma de produção cultural, científica ou não, necessariamente dirigida à classe dominante e produzida para alguns deste setor, ou seja, tudo aquilo que é visto pela ordem social como sendo de bom gosto, sofisticado, alto nível.

A esse respeito Dave Davey DCook<sup>77</sup> afirma:

O *Rap* era [e continua sendo] uma forma de arte acessível a qualquer um. Tu não precisas de um monte de dinheiro ou de equipamentos sofisticados para rimar” e acrescenta ainda, “o rap se tornou popular porque oferecia desafios ilimitados. Não havia regras, excepto ser original e rimar na batida do DJ.

O fato de o *Rap* poder ser feito com arranjos pré-gravados, sem acompanhamento de uma banda, fez dele um dos estilos musicais mais baratos de serem produzidos, onde o *Dj* figura como instrumentista e produtor e animador dos bailes.

O DJ pode tanto atuar na discotecagem selecionando discos nos bailes, puxando refrões que animam o público como atuando no plano artístico, em *shows* e campeonatos nos quais o que conta é o talento na arte do *scratch*, da mixagem ou colagem. Como o desenvolvimento de novas possibilidades abertas pela tecnologia na área musical, o trabalho do disc-jóquei foi se tornando cada vez mais complexo. Tanto *samplers* como as *drum machines* ajudaram a abrir mais portas no domínio de novas batidas. *Samplers* digitais concederam aos DJs extrair uma batida particular ou apanhar uma melodia de um som antigo, dando ao andamento da música uma roupagem nova totalmente eletrônica. As *drum machines* concedem aos DJs acrescentar um novo ritmo e como resultado eles passaram a ser vistos também como consumidores e produtores do que só instrumentistas.<sup>78</sup>

Historicamente, o *Dj*, na sua concepção *hip hopiana*, surgiu a partir da chegada de emigrantes jamaicanos nos Estados Unidos. Foi um *Dj* quem delegou a outra pessoa a responsabilidade de animar a festas e entoar refrãos das músicas nas *block parties*, e dessa forma, separou as atividades, fato este que representou o surgimento do *Mc* e a colocação do *Dj* como o responsável por toda parte de produção instrumental e rítmica da música *Rap*.

<sup>76</sup> Ibid. 26.

<sup>77</sup> apud COSTA, S. **O Papel da Dança na (Sub)Cultura Hip Hop**. p. 40.

<sup>78</sup> MARTINS, Rosana. **Hip Hop – O estilo que ninguém segura**. p. 28.

É por meio de uma série de práticas relativas à oralidade, como salientado pelo antropólogo José Carlos Gomes da Silva, assim como por, Rosana Martins, localizadas na cultura negra norte-americana como, por exemplo, os *storyeller* (contadores de histórias), os *prayer* (pastores negros) e a poética da rua (o *preching*, o *toasting* e correlatos como o *boastin*, *signifying*, e as *dozens*) – que os negros com a tradição oral africana teriam tido seu prosseguimento na construção de narrativas de experiências que remetem à história de vida dos excluídos. Com o desenvolvimento da prática do *mcing*, os improvisos e animação das festas tornaram-se mais elaboradas. Mais uma vez, Kool Herc, tem participação fundamental para a construção do *Rap* como tal. “Para melhorar seu som, Herc tinha investido em um *echo Box* para seu microfone – assegurando que sua voz deveria “explodir” sobre suas seleções musicais”<sup>79</sup>, assegurando dessa forma uma das características marcante do *Rap*, a predominância da voz em relação ao instrumental. E, “com o tempo, Kool Herc passou a dedicar às suas invenções de *DJ* e convidou dois amigos para o microfone [...] sendo considerado o primeiro grupo de *MC’s* da história”.<sup>80</sup>

Com a separação entre o *MC* e o *DJ*, no que diz respeito a suas ações para elaboração e concretização do *Rap* enquanto música, estes dois elementos continuam suas trajetórias no *Rap*, um ao lado do outro, desenvolvendo cada um a sua maneira seus próprios recursos, contudo, não se pode falar em *Rap* se não envolvermos este dois elementos.

As letras melhor elaboradas passaram a tratar de muitos assuntos, desde o resgate histórico das lutas dos negros até a vida cotidiana dos jovens do [gueto,] da favela. Em forma de poemas, os jovens recitavam compassadamente em cima dos *break’s beats*. Não demorou muito, para que essas letras acompanhando as batidas dos *DJ’s*, recebessem o nome de *Rythm and poetry* (ritmo e poesia).<sup>81</sup>

É da união entre o *Dj* e o *Mc* que surge, por assim dizer, o *Rythm and Poetry*, ou simplesmente, *Rap* “um gênero musical marcado, em geral, por um ritmo acelerado e melodia singular onde o mais importante é a mensagem contida nas letras”<sup>82</sup>. O *MC*, o indivíduo responsável pelas letras desta música, é:

<sup>79</sup> Ibid. p. 31.

<sup>80</sup> COSTA, S. **O Papel da Dança na (Sub)Cultura Hip Hop**. p. 40.

<sup>81</sup> SANTOS, Rosenverck Estrela. **Hip Hop Brasil**. p. 26.

<sup>82</sup> ARAÚJO, Alanna Maria da Silva. **Hip Hop: um movimento sócio-político-educacional**. p. 25.

visto como o legítimo cronista urbano, isto é, aquele que utiliza sua arte no sentido de resistência e crítica à sociedade urbana contemporânea ao relatar a exclusão social, a cólera, o abismo distante da experiência vivida pelo negro no urbano, inserido num sistema repleto de intolerância racial no qual se procura desestabilizar o discurso dominante numa tentativa de legitimar uma interpretação contra-hegemônica. [...] Os temas abordados por esses animadores de rua com abundância de gírias e palavrões, incitam à revolta, o apelo à tomada de consciência ao tratar, de maneira geral, de temas do cotidiano pertencentes às desfavorecidas comunidades negras e hispânicas dos guetos, locais de confinamento de minorias.<sup>83</sup>

Podemos conceber o *Rap* como expressão da cultura negra que prioriza vozes negras e excluídas na América urbana. Música altamente rítmica; eletrônica. Música como articulação dos prazeres e problemas da vida urbana contemporânea. Muitas vezes os *rappers* falam com a voz da experiência pessoal: utilizam a identidade de observador ou narrador.

O *Rap* não surge todo armado e pronto. Nos guetos urbanos, ele se inscreve em uma longa tradição cultural afro-americana. Como já foi dito anteriormente, este estilo musical traz na sua própria historicidade heranças de origem africana (*drum* e *griot*), influências da musicalidade afro-americanas e caribenhas (principalmente jamaicanas). Segundo Luciane Soares da Silva<sup>84</sup>, “o rap pode ser caracterizado como uma expressão cultural da diáspora no Atlântico”. A diáspora admitiu a “transferência” de formas culturais e estruturas de sentimentos. Dessa mesma história se originou o *Hip Hop* e suas respectivas manifestações, onde dentro destas encontra-se o *Rap*.

No texto da música “*Bancada Hip Hop*” do grupo de *Rap* maranhense Raio X Nordeste: “os negros americanos desenvolveram o *Hip Hop*, quando caiu no ‘mundão’, brazucas deram o bote”. Esta afirmativa reconhece a formação do *Hip Hop* e do *Rap* em solo norte-americano, contudo, enfatiza que a construção do *Hip Hop* e de seus elementos foram elaborações dos “negros americanos”, ou seja, daqueles que enfrentavam as leis de segregação racial que eram adotadas naquela época nos Estados Unidos da América. Isto significa que há uma identificação transnacional com a negritude que brota na/prática *hip hopiana*. Este contexto de identificação com a negritude é fruto da própria historicidade do *Hip Hop* e do *Rap*, visto que a história do *Hip Hop* nasce nos guetos de Nova York nos anos 70, e afirma-se como “o mais importante movimento negro e jovem da atualidade”<sup>85</sup>.

<sup>83</sup> MARTINS, Rosana. **Hip Hop – O estilo que ninguém segura**. p. 31.

<sup>84</sup> SILVA, Luciane Soares da. **O Rap – um movimento cultural global?** In. *Sociedade e Cultura*, vol. 9, N° 1, jan/jun. 2006. p. 209.

<sup>85</sup> PIMENTEL, Spensy Kmita. **O livro vermelho do Hip Hop**. p. 16.

Estas compreensões a cerca da historicidade do *Rap* nos são importantes para situarmos o *Rap* como elemento desta construção histórica aqui elaborada, contudo, o *Rap* por si só, sem o devido conhecimento do contexto no qual os indivíduos que o fazem estão inseridos, faz com que a simples análise das letras não expresse o momento histórico na qual este foi elaborado. Desta forma, além da compreensão da história do próprio *Rap* e das heranças culturais que este traz consigo em sua historicidade, torna-se necessário reconhecer o contexto social dos sujeitos (no sentido proposto por Quentin Skinner) que rimam e fazem *scratch* para podermos ter o *Rap* como instrumento que possibilita uma análise histórica. Outra importante consideração para colocar-se a produção do *Rap* no *hall* das “fontes históricas” é situar o “lugar social” dos indivíduos que fazem/ produzem o *Rap*.

## 2.2 A hora do show: contextualizando os sujeitos que fazem o *Rap*

Por ser o *Rap* uma música dura; agressiva; que expõe em suas letras o pensamento e o cotidiano dos bairros empobrecidos, esta traz em seu bojo várias conotações políticas e dentro de uma concepção gramsciniana, Hertz da Conceição Dias coloca os *MC's* como “intelectuais orgânicos da favela”, onde estes são:

Conscientes de seus vínculos de classe manifestam sua atividade intelectual de diversas formas, [...] para construir o consenso em torno do projeto da classe que defendem; na sociedade política, para garantir as funções jurídico-administrativas e a manutenção do poder do seu grupo social<sup>86</sup>.

Neste sentido a “organicidade dos novos intelectuais está relacionada principalmente à sua profunda vinculação à cultura, à história e à política das classes subalternas que se organizam para construir uma nova civilização”.<sup>87</sup>

As letras do *Rap* escritas por *MC's*, por si só, já expressam uma parte considerável do pensamento político destes indivíduos. Mas, somente as letras não dão conta de expor todo esse pensamento, nem tão pouco consegue abarcar toda a complexidade em que os autores destas se encontram ao elaborar tais letras.

<sup>86</sup> SEMERARO, Giovanni. **Intelectuais “orgânicos” em tempos de pós-modernidade**. In Cad. CEDES, vol. 26, n. 70, set/dez, Campinas: 2006. Disponível em <<http://www.cedes.unicamp.br>>. p. 378.

<sup>87</sup> Id.

As letras de *Rap* expressam suas posições e pensamento políticos, porém, somente as letras não revelam a sua formação política nem os porquês de tais pensamentos. Assim como alguns historiadores das ideias políticas e concordando com Maria Izabel de Moraes Oliveira: acreditamos que “o pensamento político de um autor adquire inteligibilidade na medida em que procuramos relacioná-lo à sua própria história, tentando perceber como alguns aspectos dos eventos da história que vivenciou aparecem em seus discursos”<sup>88</sup>.

Desta forma, para análise do *Rap* como produto que divulga pensamento e posições políticas torna-se necessário percorrer a história dos membros desse grupo para que, assim, possamos compreender o porquê dessas posições e desses pensamentos políticos.

As letras escritas por *MC's*, que em suas trajetórias percorreram caminhos onde suas ideias foram sendo forjadas e elaboradas, trazem suas indignações, preocupações com a situação atual da periferia, ou do lugar onde vivem e, assim, divulgam pensamento e ideias políticas.

Das ruas de terras para os palcos improvisados nas mesmas periferias, da escola pública onde estudaram ao emprego que tem ou não, mostram que as canções entoadas por estes “cantores” não são só o texto, só a letra, mas também a “história efetiva” destes sujeitos.

O *Rap* enquanto música e letra são feitos, principalmente, em primeira pessoa, neste a história de vida dos seus autores são musicalizadas e, dentro do contexto histórico, nos apontam indícios, tanto para compreender as ideias defendidas pelos compositores quanto para entender os contextos sob os quais os *Mc's* estão ou estavam inseridos.

Assim, não basta só ouvir e entender as letras da música *Rap*, e sim colocá-las dentro dos contextos nas quais elas foram escritas. Assim como um texto político clássico, “acreditamos que para melhor compreensão do texto de um autor é de fundamental importância tentar enfocá-lo levando em consideração o contexto social em que foi produzido”.<sup>89</sup>

As próprias letras de *Rap* já apontam para o contexto na qual estas foram escritas, aonde vem à tona, o cenário político do Brasil, do Maranhão e do mundo, da

---

<sup>88</sup> OLIVEIRA, Maria Izabel de Moraes. **História Intelectual e Teoria Política: confluências**. In: LOPES, Marcos (org.) *Grandes nomes da história intelectual*. São Paulo: Contexto, 2003. p. 61.

<sup>89</sup> *Ibid.* p. 60.

periferia, da vida pessoal de seus autores, enfim, indicam algumas paisagens que contribuem para a compreensão do por que as ideias defendidas por *MC's* são as que eles cantam.

Ficaria um tanto difícil compreender de onde veio essa influência, se não nos atentarmos às trajetórias nas quais os *MC's* percorreram, uma vez que, segundo Skinner<sup>90</sup> “*la captación de fuerza como del significado esencial para la comprensión de textos, pese a lo cual el estudio de su contexto social*”.

Dessa forma, a compreensão do contexto social em que foram escritas as letras e os contextos sociais vividos e vivenciados pelos *MC's* nos dão subsídios para o entendimento da defesa de determinadas ideais políticas.

O *Rap*, assim como os escritos de um pensador político, não é escrito meramente para refletir a respeito do seu tempo, mas também para ser uma intervenção na realidade, “em outras palavras, um texto não é reflexo, porém arma. Um pensador político não procura *refletir* o seu tempo e sociedade; quer *produzir* efeitos. E estes ele visa através de sua arma específica, o texto”<sup>91</sup>, e no caso do *Rap* a “arma específica” são as letras musicalizadas, que não são utilizadas somente para o entretenimento, mas também são ações/intervenções politizadas no mundo real dos próprios *MC's* que cantam suas músicas.

Ao consideramos que as letras de *Rap* são textos políticos, isso nos abre espaços para uma forma de análise das mesmas dentro de possibilidades que vão para além da própria letra e, nos aproxima das metodologias propostas pela história das ideias políticas e, principalmente, do contextualismo recomendado por Quentin Skinner, assim, “não podemos esperar atingir esse nível de compreensão estudando tão-somente os textos. A fim de percebê-los como respostas a questões específicas, precisamos saber algo da sociedade na qual foram escritos”.<sup>92</sup> Dessa forma, não podemos compreender o pensamento político do *Rap* sem conhecer o tempo onde foi escrito, os ambientes frequentados por esses pensadores, os lugares-sociais de tais autores, ou seja, nada disso será feito sem reconhecer o contexto social dos *MC's*.

Todo texto político tem um público alvo. No caso específico do *Rap* esse público alvo é a juventude das periferias. Deste modo, a forma do texto com suas gírias

---

<sup>90</sup> SKINNER, Quentin. **Significado e comprensión en la historia de las ideas**. Prisma: revista de historia intelectual, n<sup>o</sup>4, 2000. p. 186.

<sup>91</sup> RIBEIRO, Renato J. **A filosofia política na história**. In: \_\_\_\_\_ Ao leitor sem medo: Hobbes escrevendo contra seu tempo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000. p. 47

<sup>92</sup> SKINNER, Quentin. **As fundações do pensamento político moderno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 13.

pretende dialogar de igual para igual com essa juventude que, na maioria dos casos, não passou pelas mesmas relações que os *MC's*. Colocar o pensamento político de uma forma clara e compreensível para jovens que vivem ou viveram o mesmo cotidiano periférico dos *MC's* se torna um objetivo para os que cantam *Rap*. Assim,

É necessário estarmos cientes de que o significado de um texto não existe antes dele. O sentido passa a existir com base nas operações mentais inerentes ao processo de sua produção. A linguagem utilizada pelo autor, além de ter significado, tem o efeito de ações positivas: o texto traz consigo a intenção do autor intervir, em advertir sobre algo que está acontecendo ou que, em seu entender, está prestes a acontecer.<sup>93</sup>

Deste modo, mesmo que de forma muito breve, tentamos aqui elaborar como as metodologias da história das ideias políticas podem contribuir para a compreensão dos textos musicalizados do *Rap*. Sendo que cada letra de *Rap* pode e deve ser entendida dentro de seu contexto de produção, buscando analisar as trajetórias e os contextos que seus *MC's* estão/ estavam inseridos, pois, só assim, estas letras ganham sentido, ou seja, somente dessa forma estaremos compreendendo as motivações que levaram os “pensadores políticos *hip hopianos*” a escreverem tais textos; tais letras.

Michel de Certeau, em seu livro a “*A Escrita da História*”, mais precisamente no segundo capítulo, descreve a “*Operação Historiográfica*”, ou seja, ele aborda o “*modus operanti*” do profissional em história. Ele contribui apontando para que a tessitura da operação historiográfica seja composta de três elementos que atuam interagindo entre si: o lugar social, a prática e a escrita.

No entendimento deste autor o lugar social é produzido a partir do lugar do sujeito e este não se apresenta apenas como sendo o lugar geográfico. Para realizar a operação historiográfica, o historiador deve levar em consideração que “toda pesquisa historiográfica se articula com um lugar de produção socioeconômico, político e cultural”<sup>94</sup>, pois é partindo deste lugar que se instauram os métodos. É o lugar social que permite que se delimitem os questionamentos que serão feitos ao objeto. É neste mesmo lugar que se constrói e se descobre a documentação que será utilizada para inquirir o objeto.

Vale ressaltar que, tanto os objetos quanto o historiador estão em meio a um lugar social: o objeto tem seu próprio tempo histórico, no nosso caso: o *Rap*. De modo que determinadas questões só serão possíveis de respostas se o historiador

<sup>93</sup> OLIVEIRA, Maria Izabel de Moraes. **História Intelectual e Teoria Política**. p. 61.

<sup>94</sup> CERTEAU, Michel de. **A escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997. p. 66.

compreender o lugar social do objeto dentro da lógica de seu tempo. Já o historiador tem seu lugar social no presente, ele está ligado, ou não, a uma instituição. Este “querendo ou não” tem que ter respaldo dos seus pares. A própria história da vida do historiador o coloca em uma determinada posição em seu lugar social.

Toda operação historiográfica requer uma prática, isto é, requer procedimentos de análises; requer uma articulação entre natureza e cultura; requer o estabelecimento e “escolhas” das “fontes”, visto que,

em história, tudo começa com o gesto de separar, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição é o primeiro trabalho. Na realidade ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto<sup>95</sup>.

As compreensões a respeito da operação historiográfica, principalmente a respeito do lugar social, contribuem significativamente para a realização desta pesquisa, visto que os sujeitos e o objeto em si tem um lugar social e se constroem a partir deste.

Nesta jornada de elaboração, na qual utilizamos o *Rap* como “fonte” histórica e objeto analisado, além do reconhecimento das heranças culturais (africanas, afro-americanas e afro-caribenhas) que o *Rap* traz consigo nos seu próprio trajeto histórico, do entendimento do contexto social de como essa musicalidade foi forjada (nos guetos estadunidenses das décadas de 1960 e 1970), precisamos ter consciência do contexto social na qual os produtores do *Rap* (*MC* e *DJ*) estão inseridos quando elaboram suas letras e bases musicais.

Por se tratar um trabalho historiográfico não podemos perder de vista o ensinamento de Keith Jenkins no que diz respeito a passado e história. Este autor nos sublinha que:

[...] o passado e a história não estão unidos um ao outro de tal maneira que se possa ter uma, e apenas uma leitura histórica do passado. O passado e a história existem livres um do outro; estão muito distantes entre si no tempo e no espaço. Isso porque o mesmo objeto de investigação pode ser interpretado diferentemente por diferentes práticas discursivas (uma paisagem pode ser lida/interpretada diferentemente por geógrafos, sociólogos, historiadores, artistas, economistas et al.), ao mesmo tempo que, em cada uma dessas práticas, há diferentes leituras interpretativas no tempo e no espaço. No que diz respeito à história, a historiografia mostra muito bem isso.<sup>96</sup>

<sup>95</sup> Ibid. 81.

<sup>96</sup> JENKINS, Keith. **O que é história?** In: \_\_\_\_\_. *A história repensada*. São Paulo: Contexto, 2001. p. 24.

O passado não volta, não vem à tona, quando os historiadores se debruçam sobre questionamentos a respeito de acontecimentos de determinado período. Este ato de responder as inquietações acerca do passado só será concretizado por meio de contato com vestígios, indícios, pistas que possibilitem uma análise do fato em estudo. O ato de conciliar o passado com a história, ou seja, a construção de um conhecimento a respeito do que passou não se materializa, pelo contrário, tal objeto só existiu no passado e para encontrar as respostas que deseja o historiador para realizar seu ofício terá que agir como um investigador forense (do tipo do seriado CSI – Investigação Criminal) onde os menores indícios indicam os culpados de um crime. Assim sendo, concordando com Carlo Ginzburg<sup>97</sup>, o historiador, agora, atuará utilizando o método indiciário.

Como o historiador usa os indícios para responder questionamentos que são formulados no presente, as respostas quanto ao passado não serão capazes de trazer de volta o passado real, tal como de fato ele foi, mas surgem sim, interpretações acerca desse mesmo passado, pois, “[...] a história é um discurso em constante transformação construído pelos historiadores e que da existência do passado não se deduz uma interpretação única: mude o olhar, desloque a perspectiva, e surgirão novas interpretações”<sup>98</sup>.

De certo, e ainda concordando com Jenkins quando este sublinha que “não existe história definitiva”<sup>99</sup>. Assim, “[...] a história é teoria, e a teoria é ideologia, e a ideologia é pura e simplesmente interesse material. A ideologia penetra todos os aspectos da história”<sup>100</sup>.

Se a história é teoria e a teoria é ideologia, a historiografia/ História não é imparcial, uma vez que nos trabalhos/ pesquisas dos historiadores estão presentes suas interpretações, seus valores, suas posições e, sem sombra de dúvidas, suas perspectivas ideológicas. Neste caso específico me vejo pesquisando o *Rap* por causa da influência que este estilo musical exerceu em minha vida pessoal, e até a escolha do curso superior no qual adentrei teve motivação vinda do meio *hip hopiano*.

Considerando que o trabalho do historiador é interpretar o passado dentro do próprio passado, surgem variadas e diversas visões a respeito do mesmo, pois nós

---

<sup>97</sup> GINZBURG, Carlo. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

<sup>98</sup> JENKINS, Keith. **O que é história?**. p.24.

<sup>99</sup> *Ibid.* p. 43.

<sup>100</sup> *Id.*

historiadores não estivemos no passado para ver determinado fato que hoje analisamos e mesmo que nós estivéssemos vividos tal acontecimento o nosso olhar, ainda assim, seria diferente da visão dos outros indivíduos que viveram o acontecido (no caso desta pesquisa, eu vivi e presenciei muitos eventos do *Rap* no período estudado: estava em contato com o grupo Clã Nordestino quando iniciaram a produção do primeiro Cd de *Rap* Maranhense, presenciei a gravação, mixagem e masterização dos Cd's do *rapper* PRC e do grupo Gíria Vermelha). A nossa interpretação a respeito do passado é feita por meio dos documentos. Neste caso, quem emerge como documento fundamental para esta análise é a música *Rap*, e nossa análise materializa-se por meio de uma narrativa, onde esta se apresenta como a prática do historiador.

A prática de todo historiador requer um método. De acordo com Ginzburg, “[...] a respeito do método histórico, devemos analisar não somente os resultados finais, mas o caminho seguido para alcançá-lo. Na falta disto se desenhará uma imagem deformada do trabalho do historiador”<sup>101</sup>.

O caminho percorrido pelo historiador, ou seja, o método empregado para a construção de uma narrativa que responda as inquietações e questionamentos do historiador, onde estes são formulados no presente, produz uma interpretação do passado, mas, de forma alguma, este passado é reconstruído tal como foi. Desta forma, mesmo tendo presenciado alguns eventos, não nos questionávamos em relação a eles, até mesmo porque, não tinha a intenção de “historicizar” tais momentos.

A premissa de não reconstruir o passado coloca o historiador na posição de falar/ escrever algo que trate de alguma coisa que, de fato ocorreu, nas quais as inquietações que mobilizam o historiador para desvendar e analisar os “fatos” acontecidos no passado são do presente, contudo, o passado não muda, o que pode variar são as formas de interpretação; o método, ou seja, o que varia é como o historiador age aqui no presente, visto que, o historiador pinta o mundo do passado, mas ele não esteve lá, pelo menos como historiador, como é o nosso caso, visto que para este pesquisador “os historiadores têm práticas e procedimentos (métodos, na estrita acepção da palavra) para lidar com o material: modos de verificar-lhe a origem, a posição, a autenticidade, a fidedignidade...”<sup>102</sup>.

---

<sup>101</sup> GINZBURG, Carlo. **Apontar e citar: a verdade da história**. *Revista de História*. São Paulo, n. 2. 1991. p. 91.

<sup>102</sup> JENKINS, Keith. **O que é história?**. p.46.

Durante o processo de construção da narrativa historiográfica o historiador dispõe de rotinas e procedimentos que são inerentes a sua atividade para concretizar sua tarefa de interpretar/analisar fatos/acontecimentos que ele julga, na sua concepção, importante para a compreensão do seu próprio presente.

O construto historiográfico não é de certa forma objetivo, pois como foi dito anteriormente, o historiador traz para a sua escrita suas convicções, suas preocupações, seus anseios e suas ideologias. Ocorrendo isto, como operar com a verdade em um texto historiográfico? O que tem de verdade na escrita historiográfica?

Tratando das questões acima, o rigor metodológico pode indicar o “efeito de verdade”. Uma vez que, como já afirmado anteriormente, a história trata de acontecimentos ocorridos de fato e o que pode variar são as maneiras de interpretar tais acontecimentos.

Quanto ao efeito de verdade, Ginzburg afirma no texto “Apontar e Citar” que para produzir um efeito de verdade devem-se vincular as suas afirmações a algum tipo de prova.

Na atualidade os historiadores encontram-se em meio a um “fogo cruzado”: de um lado a tradição moderna com seus conceitos totalizantes e suas contradições binárias e, do outro lado, o surgimento de um novo paradigma que rompe com os conceitos universais e coloca as contradições dicotômicas em um patamar relacional.

Deste modo, segundo Pierre Bourdieu,

Em termos muito gerais, a ciência social, tanto a antropologia como a sociologia e a história, oscila entre dois pontos de vista aparentemente inconciliáveis: o objetivismo e o subjetivismo, ou, se preferirem, o fisicalismo e o psicologismo (que pode tomar diversas colorações – fenomenológica, semiótica, etc.). De um lado ela pode “tratar os fatos sociais como coisas”, segundo a velha máxima durkheimiana, e assim deixar de lado tudo o que eles devem ao fato de serem objetos de conhecimento – ou de desconhecimento – na existência social. De outro lado, ela pode reduzir o mundo social às representações que dele se fazem os agentes, e então a tarefa da ciência social consistiria em produzir uma “explicação das explicações” (*account of the accounts*) produzidas pelos sujeitos sociais.<sup>103</sup>

A realidade social é fruto da percepção, mesmo a defendida pelos objetivistas, assim, a realidade e sua percepção devem ser levadas em consideração. Desta forma

---

<sup>103</sup> BOURDIEU, Pierre. **Espaço social e poder simbólico**. In: \_\_\_\_\_. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 149-198.

Bourdieu propõe uma ruptura com o objetivismo e um repúdio ao sujeito universal, onde este autor afirma:

A ruptura objetivistas com prenoções, com as ideologias, com a sociologia espontânea, com as *folk theories*, é um momento inevitável, necessário, do trabalho científico – não se pode dispensá-lo, como fazem os interacionismo, a etnometodologia e todas as formas de psicologia social, que se apegam a uma visão fenomenal do mundo social, sem se expor a graves erros. Mas é preciso operar uma segunda ruptura, mais difícil, com o objetivismo, reintroduzindo, num segundo momento, o que se precisou descartar para construir a realidade objetiva.<sup>104</sup>

Continua o autor citado anteriormente afirmando e nos dizendo que:

Ao fazer isso, repudiamos o sujeito universal, o ego transcendental da fenomenologia que os etnometodólogos retomam por conta própria. Os agentes certamente têm uma apreensão ativa do mundo. Certamente constroem sua visão de mundo. Mas essa construção é operada sob coações estruturais. E pode-se inclusive explicar em termos sociológicos aquilo que aparece como propriedade universal da experiência humana, a saber, o fato de que o mundo familiar tende a ser *taken for granted*, percebido como evidente. Se o mundo social tende a ser percebido como evidente e a ser apreendido, para empregar os termos de Husserl, segundo uma modalidade dóxica, é porque as disposições mentais através das quais eles apreendem o mundo social, são em essência produto da interiorização das estruturas do mundo social<sup>105</sup>.

Ainda segundo Bourdieu, as formas invariáveis operam mascarando a realidade social, uma vez que a construção da realidade social não opera no vazio, mas sim, em meio à própria realidade social, visto que “as representações dos agentes variam segundo sua posição e segundo seu *habitus*”.<sup>106</sup>

As contribuições de Pierre Bourdieu para os historiadores implicam em uma postura que valoriza as variadas maneiras de ver/compreender o mundo, onde os sujeitos da história não são seres pré-programados, mas que se constroem mediante os seus próprios *habitus*. Essa contribuição implica que,

[...] os agentes se autoclassificam, eles mesmos se expõem à classificações ao escolherem, em conformidade com seus gostos, diferentes atributos, roupas, alimentos, bebidas, esportes, amigos, que combinam entre si e combinam com eles, ou mais exatamente, que convêm a sua posição. Mais exatamente: ao escolherem no espaço dos bens e serviços disponíveis, bens que ocupam nesse espaço posição homóloga à posição que eles ocupam nesse espaço social. Isso faz com que nada classifique mais uma pessoa do que suas classificações.<sup>107</sup>

<sup>104</sup> Ibid. p. 157.

<sup>105</sup> Ibid. p. 158.

<sup>106</sup> Id.

<sup>107</sup> Ibid. p. 159.

As proposições de Pierre Bourdieu abrem espaço para as contribuições de Clifford Geertz quanto ao conceito de cultura, onde este afirma que o conceito utilizado por ele é essencialmente semiótico e que “o homem é um animal amarrado a teias que ele mesmo teceu”.<sup>108</sup> Deste modo, a cultura para este autor são essas teias e sua análise, onde os interpretadores desta cultura devem atuar como cientistas interpretativos que estão em busca do significado da mesma.

Deste modo, o historiador ao se apoderar do conceito de cultura nos moldes propostos por Clifford Geertz deve lembrar que ela, a cultura, é pública e é uma identidade não oculta. Desta maneira, o historiador ao desempenhar sua tarefa de escrever a história não deve perder de vista que a cultura,

[...] é uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplicitas, e que ele [o historiador] tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar<sup>109</sup>.

E assim, ele, o historiador, estará utilizando-se da descrição densa da cultura proposta por Geertz e, no nosso caso, estas proposições tendem a colocar nossas atenções para detalhes que, até então, passavam despercebidos, pois ao detalharmos e descrevermos as práticas ou o *habitus* daqueles que fizeram a primeira trilogia da produção fonográfica do *Rap* maranhense devemos considerar estes ensinamentos de Geertz.

Ao elaborarmos uma proposta de análise, tendo o *Rap* como documento histórico, onde um estilo musical emerge como um meio pelo qual podemos analisar um dado momento. Acreditamos que as premissas acima relatadas devem ser observadas, isso não significa que outros mecanismos, ou formas de interpretar o *Rap* não sejam usadas. Contudo, acreditamos que esta análise deva percorrer e reconhecer a própria historicidade do *Rap*, onde este apresenta heranças e influências africanas, também da musicalidade afro-americana, ou seja, referências advindas da diáspora imposta aos africanos. Destacamos também, o contexto na qual o próprio *Rap* foi gestado, onde este foi responsável pela fala veiculada nesta sonoridade. Outro fator que merece destaque e

<sup>108</sup> GERTZ, Clifford. **Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura**. In: \_\_\_\_\_. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989. p. 15

<sup>109</sup> *Ibid.* p. 20.

que sob nenhuma hipótese, onde o *Rap* é meio de análise, não pode nem deve ser esquecido, é a importância do contexto onde o *Mc* e o *Dj* que fazem o *Rap* estão inseridos, pois este contexto implica em uma influência direta no que o *Mc* e o *Dj* vão fazer e dizer na música *Rap*.

### 3. NA BATIDA DOS CONCEITOS: raça, classe e território

Todo e qualquer conceito só tem significado em uma conjuntura e/ ou em uma teoria específica e em um tempo histórico específico. Isto é, o conceito toma significado em um determinado tempo histórico e em uma teoria específica, cabendo ao pesquisador contextualizar o porquê do uso deste ou daquele conceito. Os conceitos são diferenciados pela teoria adotada, pelo momento histórico pesquisado e pelo tempo histórico na qual o pesquisador está inserido. Todo conceito histórico é fruto do tempo histórico do próprio conceito: tanto no momento da concepção como no de seu uso. Conforme Guimarães,<sup>110</sup>

um conceito ou categoria analítica é o que permite a análise de um determinado conjunto de fenômenos, e faz sentido apenas no corpo de uma teoria. [...] A verdade é que qualquer conceito, seja analítico, seja nativo, só faz sentido no contexto ou de uma teoria específica ou de um momento histórico específico. [...] não existem conceitos que valham sempre em todo lugar, fora do tempo, do espaço e das teorias. São pouquíssimos os conceitos que atravessam o tempo ou as teorias com o mesmo sentido. Se é assim, os termos de que estamos falando são termos que devem ser compreendidos dentro de certos contextos.

Na atualidade o *Rap* brasileiro encontra-se em uma encruzilhada. De um lado os que afirmam este estilo musical precisa se renovar; cantar outros temas; se expandir; e do outro, os que insistem em afirmar que o *Rap* é “voz da favela”, ou seja, que este precisa continuar denunciando em suas letras as condições precarizadas que as pessoas que vivem na periferia enfrentam.

A esse respeito Rosenverck Estrela Santos escreve que: “Alegar que *Hip Hop* [e o *Rap*] precisa se expandir é mentira. A não ser que seja uma expansão vertical, para cima, para os *playboy’s*”<sup>111</sup>. Os temas abordados durante a última década do século XX não foi deixado de lado, mas já existem grupos que afirmam que o *Rap* tem que deixar de falar só problemas sociais e coisas relacionadas aos bairros de periferia para poder atingir outro público. Hoje já vemos grupos como *Pollo* que em suas letras não tratam de temáticas vinculadas com a periferia, fazem um tipo de *rap* que fala de amor, paixão, festas sem ter a preocupação que o *Rap* feito nos anos 90 do século passado trazia em suas letras.

<sup>110</sup> GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Como trabalhar com “raça” em sociologia**. In Educação e Pesquisa. Vol. 29, n. 1, jan/jul. São Paulo: 2003. p. 95.

<sup>111</sup> SANTOS, Rosenverck Estrela. **Juventude, cultura e resistência política na periferia**. in DIAS, Hertz da Conceição e SANTOS, Rosenverck Estrela. *Juventude e periferia em tempos neoliberais*. Rio de Janeiro: CBJE, 2012. p. 107.

Nos *Raps* que analisado neste trabalho a questão racial se faz presente em várias letras dos grupos: ClãNordestino e Gíria Vermelha e do *rapper* PRC. Diferente de como foi usado nas ciências biológicas, aqui no *Rap* nacional raça não significa subespécie, como fora comumente utilizado durante o século XVIII para classificar os animais e plantas. Esta qualificação também foi aplicada aos seres humanos, deliberando, assim, dentro das ciências biológicas, a existência de raças humanas.

Foi o sueco Karl Von Linné [ou Carl Von Lineu] o primeiro a sistematizar/classificar os seres vivos em espécies, isso no ano de 1738. Nesta classificação os seres humanos foram denominados de *Homo sapiens* e colocados no topo do reino animal para indicar a superioridade sobre os demais animais.

A percepção da existência de diferenças entre indivíduos de uma mesma espécie – e que dá origem a termos como raça, subespécie e variedade – é muito antiga. Aristóteles já havia escrito sobre isso. O estudo moderno dessas diferenças começou em 1735, quando o naturalista sueco Carl Von Lineu criou um sistema de classificação dos seres vivos – o *Sistema Naturae* – com critérios mais objetivos do que tudo que fora feito até então, e que se mantém até hoje, tendo sido aprimorado, principalmente com as ideias evolutivas de Charles Darwin, em meados do século XIX, e seus desdobramentos<sup>112</sup> (Bercht, 2007, p. 91).

A categorização Linneu impôs critérios geográficos e acrescentou critérios culturais, onde segundo Oliveira:

O *africano* foi considerado astuto, vagaroso, negligente e governado pelo capricho; o *americano* era tenaz, satisfeito, livre e governado pelos bons costumes; o *asiático* era severo, altivo, mesquinho e governado pela opinião; o *uropeu* era descuidado, vivaz, inventivo e governado pelos ritos.<sup>113</sup>

A esse respeito Guimarães, sublinha que:

A biologia e a antropologia física criaram a idéia de raças humanas, ou seja, a ideia de que a espécie humana poderia ser dividida em subespécies, tal como o mundo animal, e de que tal divisão estaria associada ao desenvolvimento diferencial de valores morais, de dotes psíquicos e intelectuais entre os seres humanos<sup>114</sup>.

<sup>112</sup> BERCHT, Verônica. **Raça, genes e história.** in *Um olhar negro sobre o Brasil – dezoito anos de UNEGRO.* Editora Anita Garibaldi, São Paulo: 2007. p. 91.

<sup>113</sup> OLIVEIRA, Fátima. **Saúde da população negra.** Organização Pan-Americana de Saúde, Brasília: 2003. p. 57.

<sup>114</sup> GUIMARÃES, Antonio Sérgio Alfredo. **Como trabalhar com “raça” em sociologia.** p. 95.

Assim, a cor da pele só foi posta como sinal de diferenciação entre as raças em 1775 por Blumenbach. “Antes dele só o conde de Buffon, o naturalista Francês, George-Louis Leclerc teria usado a palavra raça como termo bilógico”.<sup>115</sup>

Segundo Blumenbach, “as raças eram cinco tipos: *branca* ou caucasiana; *negra* ou etiópica; *amarela* ou mongólica; *parda* ou malaia; e *vermelha* ou americana. Essa classificação considerava a *região geográfica* originária dessas raças e a *cor da pele*”.<sup>116</sup>

Vale salientar que durante muito tempo o olhar da igreja católica contribuiu com argumentos fortes para o crédito na divisão dos seres humanos em raças e na sua consequente hierarquização. A versão bíblica contida no livro de Genesis capítulo 9 versículos de 18 a 27 diz que:

E os filhos de Noé, que da arca saíram, foram Sem, Cam e Jafé; e Cam é o pai de Canaã.  
 Estes três foram os filhos de Noé; e destes se povoou a terra.  
 E começou Noé a ser lavrador, e plantou uma vinha.  
 E bebeu do vinho, e embebedou-se; e descobriu-se no meio de sua tenda.  
 E viu Cam, o pai de Canaã, a nudez de seu pai, e fê-lo saber a ambos os irmãos fora.  
 Então tomaram Sem e Jafé uma capa, e puseram-na sobre ambos os ombros, e indo virados para trás, cobriram a nudez do seu pai, e os seus rostos eram virados, de maneira que não viram a nudez do seu pai.  
 E despertou Noé do seu vinho, e soube o que seu filho menor lhe fizera.  
 E disse: Maldito seja Canaã; servo dos servos seja aos seus irmãos.  
 E disse: Bendito seja o Senhor Deus de Sem; e seja-lhe Canaã por servo.  
 Alargue Deus a Jafé, e habite nas tendas de Sem; e seja-lhe Canaã por servo<sup>117</sup>.

A versão exposta na bíblia levou a interpretação de que os filhos de Noé deram origem as três raças, sendo que Cam foi punido com a escravidão perpétua. Nesse sentido sublinha Bercht:

A versão bíblica (Genesis 9, 18-27) conta que, quando Noé saiu da arca, foi insultado por seu filho Cam e, para puni-lo, o condenou a sofrer no tórrido continente africano e a eterna escravidão. A descendência dos três filhos de Noé (Sem, Jafé e Cam) teria formado, segundo essa interpretação religiosa, as raças que se espalharam pelos diferentes continentes.<sup>118</sup>

Na época em que os europeus buscavam a legitimação de sua expansão colonial, o conceito de raças humanas serviu como base para justificar seu colonialismo,

<sup>115</sup> OLIVEIRA, Fátima. **Saúde da população negra**. p. 58.

<sup>116</sup> Id.

<sup>117</sup> Bíblia Sagrada. Tradução João Ferreira de Almeida. 9ª Edição. Geográfica Editora, Santo André-SP: 2007.

<sup>118</sup> BERCHT, Verônica. **Raça, genes e história**. p. 91.

uma vez que os europeus (brancos) se consideram os mais aptos entre os *Homo sapiens*. Desta forma explicavam os porquês da colonização da América e da escravização de Africanos. Nesse sentido Cesar Benjamim, destaca,

A construção do conceito de “raças humanas” foi o empreendimento mais importante da ciência europeia no século XIX. Nessa época, uma parafernália de métodos estatísticos e de sistemas de medição de cada parte do corpo lançou as bases de uma antropologia física que tentou classificar os grandes grupos humanos, estabelecendo correlações entre características aparentes e aptidões. O trabalho cosumi décadas, envolveu cientistas prodigiosos e produziu resultados numéricos aparentemente respeitáveis, com suas respectivas interpretações. Ele visava estabelecer bases biológicas que legitimassem a expansão colonial das potências europeias, então a pleno vapor. O colonialismo passa a ser uma expressão da supremacia natural de povos mais aptos<sup>119</sup>.

Assim Jaqueline Lima Santos sublinha que,

Neste período, a classificação racial baseia-se no “ideário biológico” e estabelece estágios de evolução. Comportamentos, caráter, e lugar social passam a ser julgados pela cor/raça. A crença era de que existiriam diversas raças humanas, estas separadas por cores, uma considerada “superior” a outra. Também se difundia a teoria evolucionista que separava a humanidade em uma escala de desenvolvimento: selvagens, bárbaros e civilizados. Esta última categoria, considerada a mais avançada, era onde se auto-situavam os povos ocidentais. Partindo da crença que povos brancos e ocidentais eram “superiores”, justificava-se a escravização dos povos negros e indígenas, o domínio de territórios e a colonização<sup>120</sup>.

No século XX, o desenvolvimento da paleoantropologia e da genética evolutiva, associado ao perigo eugenista-nazista na Europa da segunda guerra mundial, serviram para dar uma freada na concepção biológica e religiosa, principalmente a biológica, pois em pleno século XXI ainda costumamos ouvir referências à maldição de Cam como justificativa para a situação na qual os indivíduos de pele escura se encontram.

Pode-se dizer que essas ideias predominaram até o início do século XX, acaçapando as visões discordantes. O desenvolvimento de dois ramos das ciências biológicas, a paleoantropologia e a genética evolutiva, na primeira metade do século XX, e ameaça representada pelas ideias nazistas e eugenistas durante a Segunda Guerra Mundial, foram determinante para destronar temporariamente aquela concepção.<sup>121</sup>

Assim, Benjamin destaca que:

<sup>119</sup> BENJAMIM, César. **Tortuosos caminhos**. In *Revista Caros Amigos*, n.63, junho de 2002. p. 30.

<sup>120</sup> SANTOS, Jaqueline Lima. **Negro, jovem e Hip Hopper: História, narrativa e identidade em Sorocaba**. Dissertação de Mestrado. UNESP, Marília-SP: 2011. p. 20.

<sup>121</sup> BERCHT, Verônica. **Raça, genes e história**. p. 92.

No século XX, com o desenvolvimento da genética e da biologia molecular, o estudo do corpo humano ultrapassou largamente os aspectos morfológicos mais aparentes, como a cor da pele, que serviram de base para as classificações anteriores. Ficou demonstrado que, ao longo da evolução, os grupos humanos conservaram uma semelhança espantosa; compartilham a mesma herança com variações insignificantes.<sup>122</sup>

Os traços que usualmente são utilizados para delimitar o que seriam as três grandes raças: como a cor da pele, a textura dos cabelos, o formato da cabeça, entre outros, de acordo com Bercht<sup>123</sup> (2007, p.98),

são controlados por um pequeno número de genes que rapidamente se alteram em função de fortes pressões ambientais durante a curta história do *Homo sapiens*, e que resultam em mudanças superficiais que não afetam a unicidade básica da espécie humana.

Seguindo este raciocínio, Benjamim<sup>124</sup> complementa:

As variantes genéticas que se encontram entre duas pessoas escolhidas aleatoriamente em um mesmo grupo (dois nigerianos, por exemplo) não divergem estatisticamente das diferenças existentes entre duas pessoas de grupos distintos (um nigeriano e um sueco, por exemplo). Do ponto de vista genético e bioquímico, não se descobriu nenhum critério válido para juntar ou separar as pessoas. Estabeleceu-se um consenso de que as diferenças observáveis na linguagem, nos costumes, nos valores, nos atributos morais, nas atitudes estéticas etc. não são biologicamente determinadas. Desde então, o conceito de “raças humanas” foi remetido ao museu onde estão expostas à galhofa as afirmações de que a Terra é plana, de que habitamos o centro do universo, de os corpos graves tendem ao repouso e outras ideias que (des)organizaram o pensamento da humanidade ao longo da História. Afirmou-se, em seu lugar, a unidade essencial da nossa espécie.

Desse modo, na biologia, não há mais espaço para o conceito de “raça humana”, pois o termo “raça” de Linneu não se aplica ao termo “raça” das ciências sociais. Pois, “raça” nas ciências sociais é uma construção sociopolítica. O conceito de “raça”, da forma como o usamos atualmente, não é definido como meramente biológico, pois o mesmo é carregado de ideologia, pois este não leva em conta somente os atributos fisiológicos, mas sim uma demarcação política que é utilizada para a luta contra a opressão racial.

<sup>122</sup> BENJAMIM, César. **Tortuosos caminhos**. p. 30.

<sup>123</sup> BERCHT, Verônica. **Raça, genes e história**. p. 98.

<sup>124</sup> BENJAMIM, César. **Tortuosos caminhos**. p. 32

Os contextos onde estão inseridos os *Mc's* e *Dj's* que fazem *Rap* no Brasil e na capital maranhense dão sentido ao que é versado em suas músicas. O lugar onde moram, as condições de precariedade dos bairros, as condições sociais que enfrentam são musicalizadas no *Rap* que cantam. Assim, de acordo com Terry Eagleton toda ideologia parte da materialidade, onde estas:

devem ser “reais” o bastante para proporcionar a base sobre a qual os indivíduos possam moldar uma identidade coerente, devem fornecer motivações sólidas para a ação efetiva, e devem empenhar-se, o mínimo possível para explicar as contradições mais flagrantes.<sup>125</sup>

O conceito de “raça”, utilizado no *Rap* brasileiro e maranhense, é um conceito político, gestado na luta contra o racismo e enraizado a partir das experiências dos que fazem o *Rap* acontecer. Concordando com Hall, “raça é uma construção política e social presente no discurso que organiza um sistema socioeconômico de exploração e exclusão: o racismo, que apresenta um efeito de naturalização para justificar as diferenças e as desigualdades”<sup>126</sup>. Assim, explica-se o uso do conceito de “raça” como uma realidade social e política, analisando a “raça” como uma construção sociológica, não mais biológica e uma categoria social de dominação e de exclusão.

Como foi dito no capítulo anterior, o *Rap* surgiu em meio aos despossuídos e excluídos do Estado de Bem-estar Social. Os que cantam o *Rap* que é analisado neste trabalho tiveram em seu cotidiano a exclusão social, o racismo como fruto da hierarquização “racial” e exploração capitalista. As pessoas violentadas por essa hierarquia adotam as categorias dos “dominantes” para denunciar, apontar e resistir aos lugares de exclusão social onde se encontram.

As letras de *Rap* dos grupos que analisamos apresentam uma série de trechos em que fazem menção à questão de classe (no próximo capítulo veremos esses trechos). Nesse sentido, vamos situar como construímos a nossa noção deste conceito.

Tomando por referência o que Karl Marx e Friedrich Engels nos dizem nas primeiras linhas do capítulo intitulado “Burgueses e Proletários” do *Manifesto do Partido Comunista*, onde estes nos afirmam que “a história de todas as sociedades até hoje existentes é a história da luta de classes”. De modo que, em nota de F. Engels na edição inglesa de 1888, do texto a cima citado, ele afirma o seguinte:

<sup>125</sup> EAGLETON, Terry. *Ideologia*. Boitempo Editorial. São Paulo: 1997. p. 26.

<sup>126</sup> HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidades e Mediações* Culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003. p. 72

Por burguesia entende-se a classe dos capitalistas modernos, proprietários dos meios de produção social que empregam o trabalho assalariado. Por proletariado, a classe dos assalariados modernos que, não tendo meios de produção, são obrigados a vender sua força de trabalho para sobreviver.<sup>127</sup>

### De acordo com Silva e Silva

Marx definiu classe social como a posição comum de um conjunto de indivíduos no interior das relações sociais de produção. Para ele, classe era um grupo social com uma função específica no processo produtivo. Por exemplo, os proprietários de terra, os capitalistas e os trabalhadores constituem classes distintas. Cada um deles ocupa um lugar específico no processo de produção: uns possuem a terra, outros, o capital, e os trabalhadores, a habilidade de trabalho. As diferentes funções dão a cada classe interesses conflitantes, além de ideias e maneiras de agir diferentes. A História, por sua vez, seria o relato desses conflitos. Nesse sentido, a tradição marxista tende a conceituar classe com base no lugar que cada grupo ocupa na economia.<sup>128</sup>

Marx desenvolveu o conceito de classe social observando que ao longo da história há uma “estruturação da sociedade em classes distintas, uma múltipla gradação das posições sociais”<sup>129</sup>, percebendo assim, as diferenciações ao longo do percurso histórico empreendido pelo Homem ocidental. Diferenças estas que indicam uma simplificação dos antagonismos de classe na segunda metade do séc. XIX, pois em 1848, para Marx e Engels, a sociedade estava estruturada “em dois campos opostos, em duas grandes classes, em confronto direto: a burguesia e proletariado”. Essa simplificação dos opostos pode ser demonstrada quando observamos as estruturas sociais da Roma Antiga, esta apresentava uma configuração societal onde “encontramos patrícios, cavaleiros, plebeus, escravos; na Idade Média, senhores, vassallos, mestres das corporações, aprendizes, companheiros, servo; e, em cada um dessas classes, outros matizes particulares”.<sup>130</sup>

A sociedade burguesa moderna, que brotou das ruínas da sociedade feudal, não aboliu os antagonismos de classe. Não fez mais do que estabelecer novas classes, novas condições de opressão, novas formas de lutas em lugar das que existiram no passado.<sup>131</sup>

<sup>127</sup> MARX, Karl e Engels, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Editora Global, 2006. p. 40.

<sup>128</sup> SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos**. Contexto, São Paulo: 2009. p. 63.

<sup>129</sup> MARX, Karl e Engels, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. p. 40.

<sup>130</sup> Id.

<sup>131</sup> Id.

Esta passagem não se deu em três minutos tipo macarrão instantâneo, pelo contrário, a história se fez em conjunturas específicas de um determinado momento e com sujeitos únicos, a vista que, os acontecimentos que levaram o Império Romano a ruína; os que tomaram possíveis as transformações necessárias para o que feudalismo tivesse as suas próprias especificidades, e, também para que o capitalismo se apresente aos moldes que conhecemos, foram experiências sob as influências das relações estabelecidas em um dado momento histórico, onde ocorreram processos interligados para que tais eventos se realizassem.

A derrocada do feudalismo se deu com uma série de eventos que colocavam em xeque suas bases, de modo que estes deram condições para surgimento de estruturas que viessem a dar suporte para a consolidação do capitalismo como modo de produção na/da sociedade moderna e que também colocavam em xeque as bases do feudalismo, de modo que, “dos servos da Idade Média nasceram os moradores dos primeiros burgos; desta população municipal saíram os primeiros elementos da burguesia”.<sup>132</sup>

Assim, até firmar-se como classe social, “vemos, pois, que a burguesia moderna é o produto de um longo processo de desenvolvimento, de uma série de transformações no modo de produção e de circulação”<sup>133</sup> onde as variadas gradações das posições sociais se resumiram em burguesia e proletariado, como nos afirmam Marx e Engels, a sociedade capitalista, como relatamos a pouco, “caracteriza-se por ter simplificado os antagonismos de classe. A sociedade divide-se cada vez mais em dois campos opostos, em duas grandes classes em confronto direto: a burguesia e o proletariado”.<sup>134</sup>

Para Marx, as classes sociais estão diretamente ligadas ao modo de produção. Contudo, temos que considerar que este autor não veio a concluir, em “O Capital”, o capítulo em que ele se dedicava a este tema exclusivamente, também não encontramos em suas obras uma definição mais detalhada do que venha ser, em termos marxianos, o que este considerava como classe social. Desta forma, os marxistas procuraram compreender este conceito nas obras onde Marx faz referências as classes sociais, o que levou os estudiosos do tema a várias polêmicas e a uma movimentada discussão sobre este conceito, divergências estas que aqui não serão tratadas.

---

<sup>132</sup> Ibid. p. 41

<sup>133</sup> Id.

<sup>134</sup> Id.

De certo, podemos afirmar e expor que em Marx, para compreender este conceito, devemos recorrer aos conceitos fundamentais da sua lei geral da história e da sociedade, onde se apresenta o conceito de modo de produção, que diz respeito às formas pelas quais os homens adquirem os meios materiais de existência, sendo que o modo de produção faz com que o homem estabeleça duas relações inerentes ao mesmo: uma estabelecida entre o homem e a natureza e a outra dos homens entre si. Das relações estabelecidas entre os homens e a natureza para produzir seus meios de existência vem à tona os conceitos de forças produtivas e das relações entre os homens no processo de produção deriva o conceito de relações sociais de produção.

As forças produtivas e as relações sociais de produção são as bases econômicas de todo modo de produção. Marx deixa claro na carta endereçada a Joseph Weydemayer, datada de 05 de março de 1852, que “a *existência das classes* está apenas ligada a *determinadas fases de desenvolvimento histórico da produção*”, o que significa dizer que as classes estão intrinsecamente relacionadas aos modos de produção onde há a propriedade privada dos meios e dos agentes da produção. Ou seja, as relações sociais manifestam-se a partir das relações de produção, nas quais podemos facilmente identificar as formas de exploração decorrentes desses modos de produção: escravos explorados por amos no modo de produção escravagista, servos por senhores feudais no feudalismo e proletários por burgueses no capitalismo.

Devemos concordar que este entendimento de classe tem um viés que parte da matriz econômica, fato que aponta para a diferenciação entre os conceitos da “classe em si” e da “classe para si”, ou seja, surgem termos para designar a constituição da classe na sua formação econômica e política, isto é, designam as classes como resultantes de um determinado modo de produção e as classes como sujeitos históricos, capazes de movimentar-se para a transformação das estruturas; tornam-se sujeitos partindo da própria luta de classes.

Por *classe para si* entendemos as relações que se constroem para além das relações dos homens com os meios de produção, onde esta se apresenta como a consciência da situação de classe, o que possibilita agir de acordo com um interesse, ou, objetivo de classe, pautado nas experiências compartilhadas, vividas, vivenciadas e percebidas. Esta capacidade da *classe para si* remete a capacidade de mobilização política e cultural para ultrapassar a submissão e chegar à subjetivação, onde, desta maneira, nega-se a ordem estabelecida. Assim, “a classe não é apenas um conceito

econômico, mas a unidade analítica a partir da qual podemos entender a essência da dinâmica política”.<sup>135</sup>

Para o historiador inglês E. P. Thompson, as classes surgem e se desenvolvem mediante as relações que homens e mulheres vivem e experimentam em suas relações produtivas, em um *hall* de relações, onde elas podem ser culturais, sociais e/ou políticas, transformando, assim, a classe em um processo. Isto é, a categoria “experiência” desenvolvida por este autor, apresentada como uma pressão determinante utilizada por um determinado modo de produção na formação das classes não pode ser percebida mais explicitamente sem a referência de uma experiência comum/coletiva, pois é na experiência vivida e vivenciada que a consciência se forma, surgindo, deste modo, a disposição para a atuação enquanto classe. Desta forma, Thompson coloca para o conceito de classe a noção de ator social, ou seja, a classe se forma na própria luta de classe.

Thompson nos diz, ainda, que as regularidades internas do ser social são resultados de causas materiais, ou seja, ocorrem de forma desprendida da consciência, sem intencionalidade, aonde as causas frequentemente vão ou devem originar o que este autor chamou de *experiência vivida*, a experiência I. Contudo, esses resultados dessa experiência (experiência I) não penetram diretamente, como “reflexos” na experiência II. Assim,

dentro do ser social ocorrem mudanças que dão origem a uma experiência transformada: e essa experiência é determinante, no sentido de que exerce pressão sobre a consciência social existente, propõe novas questões e oferece grande parte do material com que lidam os exercícios intelectuais mais elaborados”<sup>136</sup>.

Dessa forma, a *experiência* que chega sem avisar; de modo inesperado, podendo ser afirmativa e negativa, que chega e estabelece relações, nos posicionando em lugar de exercício, sujeitos a transformações, e, da mesma forma, sujeitos também à reprovação. É, igualmente, processo. É movimento de formação/ construção de identidades de classe e, onde podemos acrescentar, ainda: de gênero, de etnias e territorialidade. Estes processos são dialeticamente interligados onde a experiência se apresenta de modo privilegiado. E. P. Thompson quando propõe essa visão distancia-se

<sup>135</sup> PERISSINOTTO, Renato Monseff. **O 18 Brumário e a análise de classe contemporânea**. In *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, n. 71. São Paulo:2007. p. 94.

<sup>136</sup> THOMPSON, E. P. **The Politics of theory**. In: SAMUEL, Raphael (Ed.). *People's history and socialist-theory*. London: Routledge, 1981, p. 191.

do conceito de censo comum de experiência, uma vez que este, o censo comum, estabelece a sua validade diretamente com a empiria.

Segundo E.P. Tompson:

A experiência I está em eterna fricção com a consciência imposta e, quando ela irrompe, nós, que lutamos com todos os intrincados vocabulários e disciplinas da experiência II, podemos experimentar alguns momentos de abertura e de oportunidade, antes que se imponha mais uma vez o molde da ideologia.<sup>137</sup>

Analisando a partir destes pressupostos, Alves e Selegrin destacam que:

O conceito de *classe social* com o “proletariado” constituindo a classe social por excelência é um dos conceitos sociológicos da maior relevância epistemológica. Na verdade, é um conceito científico indispensável para a *episteme* da emancipação social (o que explica o desprezo que as ideologias liberais e pós-modernas, ideologias conservadoras da ordem do capital, têm com o conceito de *classe social*)<sup>138</sup>.

Deste modo, estas afirmativas nos indicam que ao tomarmos estas indicações como referência não podemos ver as classes sociais apenas como conceitos vagos ou meras estatísticas, mas devemos nos atentar que:

a *condição de proletariedade*, condição histórico-particular que surge com a modernidade do capital - e que se amplia e expande-se nos últimos séculos de ocidentalização do mundo – [é] que emerge a possibilidade objetiva da “classe social” como categoria sociológica, classe social como sujeito histórico-coletivo. Este é o verdadeiro sentido do conceito de “classe social” que não pode ser reduzido meramente a um dado estatístico-social, como o fazem a sociologia positivista e o marxismo vulgar.<sup>139</sup>

Diametralmente contrário aos que afirmam que o conceito de classe social hoje pode ser deixado de lado, optamos por aceitar que este conceito ainda é válido e que nos auxilia em uma compreensão da realidade aqui analisada, uma vez que a lógica do capitalismo não foi alterada, ou seja, mesmo com as transformações ocorridas neste modo de produção (no sentido marxista) continuamos percebendo uma nítida divisão na sociedade contemporânea, da mesma forma percebida por Marx e Engels na época em escreveram seus textos.

<sup>137</sup> Id.

<sup>138</sup> ALVES, Giovanni Antonio Pinto e SELEGRIN, Esdras Fred Rodrigues. **A condição de proletariedade: esboço de uma analítica existencial da classe do proletariado.** In Revista Mediações: *Dossiê Classes sociais e transformações no mundo do trabalho*. v.16, n.1, jan/jun. Londrina-PR: 2011. p. 16.

<sup>139</sup> Ibid. p. 17.

A classe, neste caso, diretamente vinculada ao “chão da fábrica”, ou seja, os operários das indústrias, como classifica Alves e Selegrin: deve ser tratada como a “classe para o capital”, nada mais tem que um “significado funcional” para o mesmo, nos termos marxianos a massa do povo é, nada mais, nada menos que uma “classe em relação ao capital”. Desta forma, todos os que recebem algo por seu trabalho, que vendem sua força de trabalho, são da classe trabalhadora, porém “ainda não uma classe pra si mesma”.<sup>140</sup>

Deste modo, sublinha os autores:

existe uma acepção sociológica de “classe” que distingue na sociedade capitalista duas classes fundamentais em função da divisão social do trabalho: a classe dos *trabalhadores assalariados* e a classe da *burguesia*. Classe, nesse sentido, possui um significado *funcional* (funcional para o capital).<sup>141</sup>

Esta caracterização de classe nos leva ao que se convencionou chamar de “economismo marxista” e/ou “marxismo vulgar”, uma vez que Marx deixou escrito em “*Miséria da Filosofia*” que “as condições econômicas, transformaram, em primeiro lugar, a *massa do povo em trabalhadores*” e a essa maneira, “a dominação do capital sobre os trabalhadores criou a situação comum e os interesses comuns desta classe”.

Contudo, nos convém afirmar que classe, como outrora aqui foi dito, não pode ser vista e entendida apenas como este conceito estático e amorfo, pois

a classe *não* é apenas um mero conjunto sócio-estatístico inserido numa determinada posição objetiva da divisão social do trabalho, ou seja, “classe para o capital”, mas sim uma coletividade organizada de produtores ou trabalhadores alienados das condições de produção que possui uma determinada forma de consciência social: a consciência de classe (“classe para si”, isto é, classe com interesses de classe). Enfim, a forma de ser da classe social, na ótica dialético-metarialista, pressupõe *não* apenas uma posição objetiva na *divisão social do trabalho*, mas uma determinada forma de consciência social, a *consciência de classe* capaz de transformar em si e para si aquela coletividade particular-concreta de trabalhadores proletários em sujeito histórico real – a *classe* do proletariado – cujo movimento social e político tende a “negar” o estado de coisas atual. Esta é a acepção efetiva (e original) da categoria de “classe social” na ótica marxiana.<sup>142</sup>

É nesse sentido, onde a classe social torna-se uma classe para si que estaremos utilizando o conceito de classe, onde tal conceito indica uma auto-representação consciente dos trabalhadores sobre sua situação social, interesses comuns e oposição de interesses em relação à outra classe, pois

<sup>140</sup> Ibid. p. 20

<sup>141</sup> Id.

<sup>142</sup> Id.

Dizer “proletário” ou mesmo “proletariado” *não* significa efetivamente dizer “classe do proletariado”. O homem proletário ou o proletariado *em si* está apenas subsumido à *condição de proletariedade*, matéria social da *potentia* de classe social como categoria histórica. Nesse caso, o que iremos denominar de “condição de proletariedade” possui apenas a *potentia* e não o *acto* da categoria de classe social (o que não é pouca coisa). Na perspectiva dialética-materialista, a rigor, só *há classe se houver consciência de classe*.<sup>143</sup>

O sujeito de uma classe, neste caso específico, o proletariado ou a classe trabalhadora tem sua base de formação no processo. Isso significa dizer que não basta só o indivíduo vender sua força de trabalho, ou seja, no sentido em que optamos por utilizar este conceito, ele só se efetiva a partir do momento em que o indivíduo em questão toma consciência de que ele seja um ente da classe trabalhadora, isto é, do proletariado.

A constituição do *sujeito de classe* é processual, percorrendo uma gradação progressiva (ou regressiva) que vai da *consciência de classe contingente*, a classe em si, momento estrutural da *percepção* e do *entendimento* das individualidades de classe, à *consciência de classe necessária*, classe para-si, momento histórico-político da experiência de classe que tende a se generalizar. [...] Na verdade, a *consciência de classe* propriamente dita ou consciência de classe necessária, se traduz na superação do *momento econômico-corporativo* pelo *momento ético-político* (embora, é claro, o momento da *percepção de classe*, nos seus mais diversos graus de percepção, ou a consciência de classe contingente, seja efetivamente consciência de classe *in fieri*). O movimento da *consciência social* para a *consciência de classe* (que no plano epistemológico implica a passagem da *consciência ingênua* para a *consciência crítica*) é um momento de *catarse* das individualidades pessoais de classe *em si para si* que ocorre a partir das suas experiências vividas e experiências percebidas de classe (como condição objetiva dada), experiências cotidianas mediadas por instituições (ou movimentos) culturais ou políticas capazes de ir além da *pseudo-concreticidade*. [...] A *consciência de classe capaz de constituir a nova forma de ser da coletividade de produtores sociais - a classe para si*, que é a classe social propriamente dita, sujeito histórico capaz de lutar pelos interesses de classe na cena política e social, emerge de uma condição material (e situação objetiva) historicamente dada e socialmente constituída pelo modo de produção capitalista.<sup>144</sup>

Deste modo, Ghibaudi<sup>145</sup>, destaca que a classe “é uma construção histórica e relacional e, portanto, equivale antes de qualquer coisa a uma luta de classes, as quais vão constituindo-se na sua interação”.

A periferia é tema e um termo que, notadamente, encontramos nas letras de *Rap*. Este termo refere-se ao lugar onde vive a maioria dos *Mc's* que fazem o *Rap* no Brasil. Segundo Tanaka (2006, p. 05)

<sup>143</sup> Id.

<sup>144</sup> Ibid. p. 21

<sup>145</sup> GHIBAUDI, Javier Walter. **Classe e Território: Trabalho, ação coletiva e projetos na periferia de Buenos Aires**. Tese de Doutorado, UFRJ. Rio de Janeiro: 2010. p. 23.

A noção de periferia é uma construção social relacionada a práticas e discursos de sujeitos sociais e políticos de um contexto históricos específico, de ascensão dos chamados *movimentos sociais urbanos*, e de tensas mudanças na sociedade brasileira: a transição de um regime político autoritário e centralizador, para uma abertura política democrática; e a passagem de um contexto de intenso crescimento econômico de base urbano-industrial para um período de recessão e agravamento dos problemas urbanos<sup>146</sup>.

Essa noção de periferia é desenvolvida no mesmo período em que o movimento *Hip Hop* está se consolidando no Brasil. Talvez isso possa explicar um dos porquês do *Rap* brasileiro carregar em suas letras a periferia. Ivo descreve a periferia como sendo

lugares híbridos e heterogêneos de um cotidiano compartilhado por sujeitos que vivem na adversidade e na busca por justiça social e por direitos sociais e direitos sobre a cidade, como o acesso à moradia, à saúde, ao transporte, à educação e ao consumo cultural, que interagem e se mesclam com a cidade normatizada, racional, “legitimada”, ultrapassando velhas noções morais de culpabilidade da pobreza ou de territórios de riscos, que podem sugerir sentidos estigmatizados de criminalização da pobreza.<sup>147</sup>

Quando relacionamos a periferia com a questão social, esses lugares expressam, de forma nítida, a crise urbana e o processo recente de sucateamento das condições sociais e as suas desigualdades nas cidades. Segundo Ivo,<sup>148</sup>

A condição de “periférico”, portanto, não é natural, mas representa um ponto de vista do “outro”, ou seja, dos atores hegemônicos sobre o espaço construído e normatizado das cidades. Contém, portanto, tensões e conflitos inerentes às perspectivas e usos distintos atribuídos às cidades. Portanto, o periférico não se constitui num espaço apartado, mas num lugar de resistência e também de inovação das condições de moradia e reprodução da vida de seus moradores, na vivência da adversidade, do medo e da violência.

Nesse sentido, o *Rap* tomou para si a construção elaborada pelos movimentos sociais para construir suas letras que relatam a realidade dessas localidades. Contudo, na visão dos que fazem o *Rap* no Brasil, a periferia não é só o demonstrado nos programas policiais da televisão, onde a criminalidade, o tráfico de drogas e a violência são

<sup>146</sup> TANAKA, Giselle Megumi Martino. **Periferia: conceitos, práticas e discursos – Práticas sociais e prodessos urbanos na metrópole de São Paulo**. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo: 2006.

<sup>147</sup> IVO, Anete B. L. **A Periferia em Debate: questões teóricas e de pesquisa**. In Revista CRH v. 23, n. 58, jan/abr. Salvador: 2010. p. 10.

<sup>148</sup> *Ibid.* p.9

marcantes. Acima disso tudo, estas localidades também apresentam seu lado bom, também são “um bom lugar”, como dizia o *rapper* paulista Sabotage.

A questão da periferia nas letras do *Rap* Nacional aponta para o lugar onde a maioria dos que o fazem vivem, está diretamente vinculada ao território onde estes indivíduos estão inseridos. Tomando de início esta referência, afirmamos que a periferia para o *Rap* não é apenas o espaço geográfico; a localidade distante do centro. Mas, é, sem sombra de dúvida, o território onde se forja identidades, isto é, a periferia é o espaço vivido e construído pelos indivíduos que fazem o *Rap*.

O conceito de território foi trabalhado por Raffestin dá um enfoque no caráter político do conceito, partindo do espaço geográfico para depois adentrar na conceituação de território, uma vez que o espaço é anterior ao território. De acordo com este autor:

Espaço e território não são termos equivalentes e nem sinônimos. Utilizando-os indiferentemente, os geógrafos introduziram em suas análises algumas confusões notáveis. É fundamental entender como o espaço está em posição que antecede ao território, porque este é gerado a partir do espaço, constituindo o resultado de uma ação conduzida por um ator que realiza um programa em qualquer nível. Apropriando-se concretamente ou abstratamente (por exemplo, através da representação) de um espaço, o ator o “territorializa”. Para construir um território, o ator projeta no espaço um trabalho, isto é, energia e informação, adaptando as condições dadas às necessidades de uma comunidade ou de uma sociedade. O espaço é a “prisão original”, de acordo com a definição de Gunnar Olson, a “jaula”, segundo Jean Brunhes; ao contrário, o território é a prisão que os homens constroem para si, reorganizando as condições iniciais. É, pois, lógico afirmar que não é a geografia que faz a história, mas, ao contrário, é a história que faz a geografia revelando, através do tempo, as potencialidades de um rio, de uma planície ou de uma montanha. Um fato totalmente esquecido na análise territorial é a dimensão diacrônica e a dimensão sincrônica da relação com o espaço<sup>149</sup>.

O território é apresentado tendo um significado político que revela, assim, relações de poder, de modo que, nesta conceituação o território é exposto, essencialmente, com um enfoque político, isto é, como o território nacional; espaço físico onde está fixada uma nação, constituído de materialidade. O autor expõe o território como um espaço onde está inserida uma ordem jurídica e política, e também nos coloca que o território é um espaço composto por suas medições e marcações realizado a partir do trabalho humano, contendo, desta forma, suas demarcações, que se materializam por meio de suas linhas, limites e fronteiras. O autor destaca que:

---

<sup>149</sup> RAFFESTIN, Claude. **A produção das estruturas territoriais e sua representação**. In: SAQUET, M. e SPOSITO, E. (Org.). *Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos*. São Paulo: Expressão Popular, 2009. p. 26.

É essencial compreender bem que o espaço é anterior ao território. O território se forma a partir do espaço, é o resultado de uma ação conduzida por um ator sintagmático (ator que realiza um programa) em qualquer nível. Ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente [...] o ator “territorializa” o espaço<sup>150</sup>.

Partindo da apropriação do espaço, onde esta se dá concreta ou abstratamente, é que acontece a territorialização. Deste modo, o autor nos coloca que território é:

[...] um espaço onde se projetou um trabalho, seja energia e informação, e que, por consequência, revela relações marcadas pelo poder. (...) o território se apóia no espaço, mas não é o espaço. É uma produção a partir do espaço. Ora, a produção, por causa de todas as relações que envolve, se inscreve num campo de poder [...] (RAFFESTIN, 1993, p. 144).

O conceito de território desenvolvido por Raffestin expõe relações marcadas pelo poder, onde sem esta categoria (poder), na visão deste autor, não é possível alcançar a compreensão do que seja território. Pois é a partir do exercício do poder que indivíduos e grupos definem o território. De acordo com este autor, poder e território, mesmo sendo autônomos um em relação ao outro, atuam juntos para, deste modo, haver a efetivação do conceito de território. Assim, “o território não poderia ser nada mais que o produto dos atores sociais. São eles que produzem o território, partindo da realidade inicial dada, que é o espaço”.<sup>151</sup>

Segundo Saquet,<sup>152</sup>

Outra contribuição fundamental de Claude Raffestin, em outra obra (1984), diz respeito ao que denomina de *processo TDR* (territorialização, desterritorialização e reterritorialização), que se dá em virtude de fatores, principalmente, econômicos: o mercado é um *lugar de emissão de símbolos*, sinais, códigos. Estes estão presentes, para C. Raffestin, a partir da argumentação de Deleuze e Guattari (1972/1976), na dinâmica econômica, nas informações e comunicações, nos preços e também significam reterritorialização. O processo de *TDR* gera um *espaço temporalizado* em razão destas informações que circulam e comunicam. A territorialização, para Raffestin (1984), é um processo de relações sociais, de perda e reconstrução de relações, substantivando uma abordagem relacional e transescalar do território e da territorialidade.

Seguindo a mesma linha que Claude Raffestin, Marcos Aurélio Saquet concorda com a ideia de que o poder é uma constante nas formulações a respeito do território, onde este argumenta que:

<sup>150</sup> RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1993. p. 143.

<sup>151</sup> Ibid. p. 07.

<sup>152</sup> SAQUET, Marcos. **Abordagens e concepções de território**. São Paulo: Expressão Popular, 2007.

O território é produzido espaço-temporalmente pelas relações de poder engendradas por um determinado grupo social. Dessa forma, pode ser temporário ou permanente e se efetiva em diferentes escalas, portanto, não apenas naquela convencionalmente conhecida como o “território nacional” sob gestão do Estado-Nação.<sup>153</sup>

Para além das contribuições de Raffestin, Saquet acrescenta em suas formulações três vertentes defendidas por Haesbaert: jurídico-política, econômica e cultural, sendo estas de suma importância para a realização das interações e interligações necessárias para a compreensão do território.

[...] as forças econômicas, políticas e culturais, reciprocamente relacionadas, efetivam um território, um processo social, no (e com o) espaço geográfico, centrado e emanado na e da territorialidade cotidiana dos indivíduos, em diferentes centralidades/temporalidades/territorialidades. A apropriação é econômica, política e cultural, formando territórios heterogêneos e sobrepostos fundados nas contradições sociais.<sup>154</sup>

Outro aspecto importante na elaboração de Saquet é que, além das vertentes econômicas, políticas e culturais, inspiradas em Haesbaert, ele também pondera a vertente da natureza, que em suas considerações, sempre estará presente dentro do território. Deste modo, a natureza está no território, é dele inseparável.

Na análise de Rogério Haesbaert o território é apresentado com diferentes nuances, elaborando, assim, uma visão em que se percebem três desdobramentos básicos que apresentam as seguintes caracterizações: *jurídico-política*, onde “o território é visto como um espaço delimitado e controlado sobre o qual se exerce um determinado poder, especialmente o de caráter estatal”<sup>155</sup>; *culturalista*, que “prioriza dimensões simbólicas e mais subjetivas, o território visto fundamentalmente como produto da apropriação feita através do imaginário e/ou identidade social sobre o espaço”<sup>156</sup> e *econômica*, “que destaca a desterritorialização em sua perspectiva material, como produto espacial do embate entre classes sociais e da relação capital-trabalho”<sup>157</sup>.

<sup>153</sup> SAQUET, Marcos Aurélio. **O território: diferentes interpretações na literatura italiana**. In: RIBAS, A. D.; SPOSITO, E. S.; SAQUET, M. A. *Território e Desenvolvimento: diferentes abordagens*. Francisco Beltrão: Unioeste, 2004. p. 81.

<sup>154</sup> SAQUET, Marcos. **Os tempos e os territórios da colonização italiana**. Porto Alegre: EST Edições, 2003. p.28.

<sup>155</sup> HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004. p. 76.

<sup>156</sup> Id.

<sup>157</sup> Id.

Os territórios, desta forma, nada mais são que construções sociais, pois vai ser no exercício do poder por um grupo ou classe social específico que estes vão ser constituídos. Os territórios podem ser caracterizados por seu caráter mais econômico, por seu caráter mais político e/ou por seu caráter mais cultural. Deste modo, “o território pode ser concebido a partir da imbricação de múltiplas relações de poder, do poder material das relações econômico-políticas ao poder mais simbólico das relações de ordem estritamente cultural”<sup>158</sup>. As relações de poder que se manifestam tanto concreta quanto abstratamente, visto que estas nos levam a relações das mais diversas naturezas, tanto de ordem econômica quanto política e cultural, assim:

Se entendermos o território no seu sentido amplo de dominação e/ou apropriação do espaço, nos termos de Lefebvre para a produção do espaço, podemos afirmar que os objetivos desta produção e controle (ou des-controle, no caso de incluir a des-territorialização) podem ser os mais diversos, envolvendo fatores de ordem econômica, política e/ou cultural.<sup>159</sup>

Podemos afirmar aqui, que Haesbaert nos sugere uma proposta integradora, ao considerar a possibilidade de articulação entre as dimensões política, simbólica e econômica. Este autor, nos propõe que a desterritorialização seria uma espécie de mito, “o mito da desterritorialização”, desenraizadora, que apresenta a incapacidade de reconhecer o caráter permanente da (multi)territorialização na vida dos indivíduos e grupos, um processo espacialmente complexo e não-linear.

O autor afirma que os processos de (multi)territorialização necessitam ser compreendidos pelas possibilidades de perspectivas políticas inovadoras que eles possam exigir. Neste caso, o território tem ligação direta com o poder, tanto no sentido de dominação político-econômica, mais concreto e funcional, quanto no sentido mais simbólico-cultural, de apropriação, onde este carrega as marcas do espaço-tempo vivido, sendo deste modo, sempre múltiplo, diverso e complexo. Assim a ação de se territorializar

significa criar mediações espaciais que nos proporcionem efetivo ‘poder’ sobre nossa reprodução enquanto grupos sociais [...] poder este que é sempre multiescalar e multidimensional, natural e imaterial, de ‘dominação’ e ‘apropriação’ ao mesmo tempo.<sup>160</sup>

---

<sup>158</sup> Ibid. p. 79.

<sup>159</sup> HAESBAERT, Rogério **Territórios Alternativos**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 172.

<sup>160</sup> HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização**. p. 97

Outra abordagem interessante é a de Marcelo Lopes de Souza, onde o conceito de território é desenvolvido tendo um viés político e também cultural, visto que o autor identifica e reconhece, nas grandes metrópoles, grupos sociais que mantêm relações de poder estabelecendo territórios no conflito pelas diferenças culturais.

Deste modo, Souza (2001) afirma que o território é um espaço não só definido, mas também delimitado por e a partir de relações de poder, onde este poder não se restringe somente ao Estado e não se confunde somente com violência e dominação, compreendendo, assim, que o conceito de território deve abranger mais que o território do Estado-Nação. Portanto, como nos sugere este autor, “todo espaço definido e delimitado por e a partir de relações de poder é um território, do quarteirão aterrorizado por uma gangue de jovens até o bloco constituído pelos países membros da OTAN”.<sup>161</sup>

Seguindo esta linha raciocínio, Souza (2001) argumenta, ainda, que: “em qualquer circunstância, o território encena a materialidade que constitui o fundamento mais imediato de sustento econômico e de identificação cultural de um grupo”.<sup>162</sup> Contudo, esta visão de território não se vale de uma forma ideologizada que se apresenta com um poder centralizador como o Estado-Nação, mas sim como um território autônomo, onde as pessoas possuem a liberdade de manifestar suas escolhas, seus desejo e também suas potencialidades, o que ocasiona a construção de um espaço socialmente mais eqüitativo.

A contribuição de Marcelo Lopes de Souza indica que o território deve ser apreendido e compreendido a partir de suas múltiplas vertentes com suas diversas funções. Ainda que valorizando as transformações e mudanças ocorridas a partir das relações de poder no território, o autor vislumbra a ocorrência de uma variedade de territórios, notados e percebidos principalmente nos grandes centros urbanos, onde devido a sua complexidade é possível notar a existência de territórios como o da prostituição, do narcotráfico, dos homossexuais, das gangues, das tribos urbanas e outros que podem ser temporários ou permanentes. Precisamente neste sentido podemos aplicar a territorialização do *Rap*, do *Hip Hop* nas periferias das grandes cidades. Assim, a partir das contribuições deste autor, podemos perfeitamente aplicar este conceito a periferia como sendo “um” dos territórios do *Rap* nacional e do *Rap* maranhense.

---

<sup>161</sup> SOUZA, Marcelo José Lopes de. **O território: sobre espaço e poder. Autonomia e desenvolvimento.** In CASTRO, I. E. de; GOMES, P. C. da C.; CORRÊA, R. L. (Orgs.). *Geografia: conceitos e temas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. p. 11.

<sup>162</sup> *Ibid.* 108.

É partindo destas contribuições que consideramos a periferia como território para os *Mc's* que fazem o *Rap* aqui analisado. Afinal, segundo Carril,<sup>163</sup>

Não entendemos o território apenas como um mero substrato fixo, ou uma parte qualquer da superfície terrestre em que o Estado-Nação exerce seu poder e estabelece seus limites. Na verdade, o território que nos interessa compreender permeia essas características, mas não apenas nelas. Acima da noção estática, biológica apontada pela Geografia Política e pela Geopolítica (RAFFESTIN, 1993), partimos da compreensão do território também como sob o prisma subjetivo, simbólico, de um espaço no qual o homem estabelece um vínculo afetivo, constrói sua história e concretiza suas representações e relações, mas este está na contradição com as formas ditadas pelo poder do capital e pela racionalidade do Estado.

Vale ressaltar, ainda, que esta opção de adotar a categoria para a periferia rimada no *Rap* produzido no Maranhão valida-se com a afirmativa sugerida por Lourdes Carri<sup>164</sup> onde esta nos acrescenta que:

o território apresenta-se como forma do Estado-Nação e não como símbolo de cidadania. Em espaços depauperados na cidade, alguns grupos buscam uma territorialidade diferente da que lhe está atribuída pela exclusão. Por intermédio do *rap* os jovens engajam-se na busca por inclusão, pela inserção no mercado e, ao mesmo tempo, pela busca de uma identidade.

A nosso ver, estes indivíduos que fazem *Rap*, pelo menos os que aqui analisamos, ao conciliar junto ao território a questão classista e étnico-racial avançam para a transformação deste que é o seu lugar; o seu território.

Milton Santos<sup>165</sup>, em texto publicado no livro *Território, territórios – ensaios sobre o ordenamento territorial*, sublinha que:

O território não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de coisas sobrepostas; o território tem que ser entendido como *território usado*, não como o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer aquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho; o lugar das residências, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida. O território em si não é uma categoria de análise em uma disciplina histórica como a geografia. É o território usado que é uma categoria de análise.

Nesse sentido, o território rimado nas letras do *Rap* feito em São Luís do Maranhão são os bairros onde vivem os *Mc's*, ou seja, é a periferia da capital

<sup>163</sup> CARRIL, Lourdes, **Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006. p. 62

<sup>164</sup> Ibid. p. 176.

<sup>165</sup> SANTOS, Milton. **Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006. p. 14.

maranhense, pois há uma identificação com esses locais. É na periferia que a vida desses indivíduos se faz. Eles pertencem à periferia e a periferia pertence a eles.

Deste modo, de acordo com os ensinamentos de Haesbaert, “o território, de qualquer forma, define-se antes de tudo com referência às relações sociais (ou culturais em amplo sentido) em que está mergulhado, relações estas que são sempre, também, relações de poder”.<sup>166</sup>

A opção por tratar aqui a periferia como território se deve por entendermos que a territorialidade está diretamente vinculada ao modo como os indivíduos se apropriam do espaço, como as pessoas se organizam e como elas dão significado ao lugar.

Consideramos, portanto, que todo território, inclusive a periferia, é funcional e simbólico, que carrega consigo inferências políticas, econômicas e sociais, pois as pessoas que vivem nesses lugares exercem o “domínio” e são “dominados” sobre o espaço concreto e suas significações, tanto para realizar/efetivar suas “funções” quanto para produzir/reproduzir seus “significados”. Nosso caso específico, os *Mc's* do *Rap* feito no Maranhão produzem significados, na maioria das vezes, diferenciados tanto dos que habitam como também daqueles não habitam nessas localidades.

---

<sup>166</sup> HAESBAERT, Rogério. **Concepções de território para entender a desterritorialização**. In: SANTOS, Milton; BECKER, Bertha K. et al. *Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial*. 3.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2006. p. 54.

#### 4. SE LIGA NA RIMA: analisando o Rap maranhense

Na primeira parte deste capítulo, apresentamos aspectos da historiografia e da história do *Hip Hop* maranhense incluindo todos os seus elementos (*Rap*, *Break* e *Grafite*). Para tanto, é impossível começar tal processo sem fazer referência ao Movimento Quilombo Urbano. Na segunda parte se encontra a análise das letras dos grupos ClãNordestino, Gíria Vermelha e do *rapper* PRC.

##### 4.1. Versos de uma história: o surgimento do *Rap* na capital maranhense, a formação do “Quilombo Urbano” e suas referências políticas.

O “Quilombo Urbano” é a organização *hip hopiana* mais antiga do estado do Maranhão. Foi nesta entidade que se agregaram os primeiros jovens que praticaram a cultura *Hip Hop* na capital maranhense de forma organizada.

Como já foi relatado por Araújo, Dias, Santos e Ribeiro o *Hip Hop* foi apresentado aos jovens maranhenses, principalmente os da capital, por meio do cinema com filmes como *Beat Street* e *Break Dance* e também pelos passos de dança das coreografias de Michael Jackson. Os filmes supracitados foram exibidos em São Luís entre os anos de 1982 e 1984, nos principais cinemas daquela época – Cine Passeio e Monte Castelo, sendo o primeiro localizado no centro da cidade e o segundo no bairro do Monte Castelo. Desta forma, o *Break* foi o primeiro elemento *hip hopiano* a qual a juventude deste estado teve contato.



Figura 01: Cartazes dos filmes *Beat Street* e *Breakdance*  
 Fonte: <http://daquebradarecords.blogspot.com.br/>

*Beat Street* foi lançado no Brasil com o nome de “*A loucura do ritmo*” em 1984. Este filme é situado no bairro do *South Bronx* na cidade de Nova York e conta a história de dois irmãos e seus amigos, todos envolvidos com a cultura *Hip Hop* e *Beat Street* o nome do grupo de dança (*break*) de um dos personagens. Já o filme *Break Dance* também é datado do ano de 1984, este filme tem seu enredo girando entorno da dança *break*.

Vale ressaltar que o Grafite (a arte plástica *hip hopiana*) já existia no Brasil, contudo, sem a devida compreensão de que esta arte era um dos elementos do *Hip Hop*. A esse respeito Lima<sup>167</sup> salienta que

Alex Vallauri foi um artista plástico de classe média que, no final dos anos 70, grafitava com tinta spray os muros da cidade de São Paulo imagens divertidas e irreverentes. Um artista que tinha acesso às latas de spray que tinham (e têm) um custo elevando para a maioria dos artistas de rua. Não por acaso o trabalho dos grafiteiros brasileiros se diferencia do norte-americano pelo uso da tinta látex, mais acessível.

A revista “*Mova-se*” data o ano de 1984 como sendo o ano “oficial” da chegada do *Break* ao Brasil e os filmes *Beat Street* e *Break Dance* como sendo a principal influência. Vale lembrar que data do ano de 1983 o lançamento da revista “*Dance o Break*” a qual contribuiu significativamente para o que ficou conhecido como a “febre do *break*” no Brasil.

A revista *Dance o Break* (...) trazia matérias americanas e brasileiras, com dançarinos ensinando alguns passos (...) e quem não cantou “*Mais que linda estás*” do grupo musical *Black Junio's* (...) já ficava claro a influência que o filme *Beat Street* causou nos garotos. Foi com esse filme que, sem dúvida nenhuma, o Brasil começou a entender os quatro elementos do *Hip Hop* (Revista *Mova-se*, 2000).

Somente após a exibição dos filmes anteriormente citados é que se registra a criação dos primeiro grupos de *Break* na capital maranhense.

A partir de então, tornou comum àqueles jovens reunirem-se nos terraços de suas casas para tentar reproduzir os passos dos dançarinos dos filmes. E, destes ensaios e reuniões foram surgindo os vários grupos de *break* de São Luís, cada qual representando um determinado bairro: *Spectro Break*; da Liberdade, *Electro*

---

<sup>167</sup> LIMA, Marília Patelli Juliani de Souza. **A crise social e os jovens da Região Metropolitana de São Paulo: desemprego, violência e Hip Hop**. UNICAMP. Dissertação Mestrado. Campinas, 2006. p. 159.

*Dance*, do Monte Castelo, *Dente de Sabre*, da Cohab, *Break Funk Street*, do Maiobão etc<sup>168</sup>

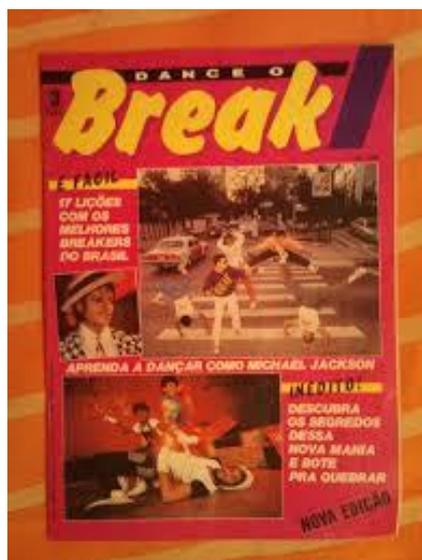


Figura 02: Capa da revista Dance o *Break*  
Fonte: Acervo pessoal

O *Break* estava em várias regiões da capital maranhense – desde os bairros próximos do centro como – Liberdade, Monte Castelo e Bairro de Fátima, até os mais afastados, como Maiobão, Cohab, Vinhais, São Bernardo, onde moravam as duplas de *B.Boys* que se destacavam nas rodas e rachas de *Break* realizadas em festas em várias boates espalhadas pela cidade. No entanto, a Praça Deodoro era o “grande espaço difusor do *Hip Hop* maranhense ao concentrar o número maior de jovens, dos mais variados bairros e de diferentes regiões que por lá circulavam”.<sup>169</sup>

A trajetória do *Hip Hop* maranhense tem como principal elemento, no início de seu percurso histórico, necessariamente no período compreendido entre os anos de 1983 e 1989, o *Break*, foi denominado por Hertz da Conceição Dias como “a passagem dialética e cumulativa do espontaneísmo à organicidade”, ou seja, esses anos marcam a transformação do *Hip Hop* maranhense de um movimento de características espontâneas para um movimento organizado, porque, foi nesse período que se agregou conhecimentos e experiências que levaram jovens a necessidade de organizarem-se. Assim, o ano de 1989 data o surgimento do Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão, que em 1992 recebeu o nome de “Quilombo Urbano”.

<sup>168</sup> DIAS, Hertz da Conceição. **História e práxis social do Movimento Hip Hop Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”**. p. 20.

<sup>169</sup> ARAÚJO, Alanna Maria da Silva. **Hip Hop: um movimento sócio-político**. p. 67.

Após a chamada “Febre do *Break*”, este elemento *hip hopiano* ficou sendo praticado, principalmente, por jovens negros e pobres. E a este respeito os referidos autores afirmam que, desde o início, o *Hip Hop* feito no Maranhão já possuía característica, majoritariamente negra e de periferia, contudo possuía entre os seus adeptos indivíduos da classe média e que com o fim do modismo (Febre do *Break*) este ganhou contornos cada vez mais negro e periférico, ou seja, torna-se um movimento formado principalmente por negros e pobres moradores de bairros da periferia da capital maranhense, objeto estereótipos de preconceitos e repressão policial.

Nesse período a imprensa maranhense deu atenção ao *break*, mas, de forma preconceituosa, como foi observado na matéria de um periódico de grande circulação no estado: “*Na dança do Break tem assalto, curra e drogas*” (jornal “O Imparcial”, 04 de dezembro de 1986). Houve um momento na história do *break* maranhense em que este foi praticamente banido dos bailes onde aconteciam as famosas “rodas de *break*”. Com a repercussão de matérias com esse conteúdo e a repressão aos dançarinos, as rodas foram proibidas em diversos bailes na cidade. Conforme Lamartine Silva,

Aí os parceiros que dançavam *break* foram proibidos de fazer roda de *break*, né? [...] e todas as pessoas que dançavam *break* começaram, inclusive, a não se vestir como dançarinos de *break*, com calças largas. Colocaram roupa social, tá entendendo? E ao invés de fazer as rodas de *break*, os camaradas começaram a dançar nos cantos isoladamente. Cada um dançando na sua, na moral, ao invés de se vestir com roupas de *break*, para não ser identificado pelos investigadores de polícia que tava rodando as festas. Os caras se vestia de social para não ser identificado.<sup>170</sup>

Neste sentido, já sublinhou Silva<sup>171</sup> “as formas de mobilização da população negra [...] sempre foram consideradas ameaçadoras a ordem social [...] sendo denunciadas através da mídia e reprimidas pela polícia”. Com a proibição das rodas de *break* em boates, a dança começou a ser praticada em praças. Por isso a Praça Deodoro, no centro da capital maranhense, se tornou o principal polo concentrador e difusor do *Hip Hop* maranhense. Deste modo, conforme Dias<sup>172</sup>,

Os precursores do Hip Hop maranhense procuraram as praças de São Luís. Com o fim do modismo (febre do *break*) e frente às perseguições nos bailes e festas de

<sup>170</sup> apud.DIAS, Hertz da Conceição. **História e práxis social do Movimento Hip Hop Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”**. p. 24.

<sup>171</sup> SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. **Da terra das primaveras à Ilha do amor**. São Luís:Edufma, 1995. p. 36.

<sup>172</sup> DIAS, Hertz da Conceição. **História e práxis social do Movimento Hip Hop Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”**. p. 25

São Luís, os primeiros representantes do Hip Hop, por via do *break*, buscaram as praças da cidade como a Gonçalves Dias e, principalmente, a Praça Deodoro. Nesta praça, durante toda década de 1990, ocorreram as principais manifestações artísticas do Hip Hop no Maranhão.

O contexto político da década de 1980 era marcado pela ascensão das lutas dos movimentos sociais, onde a mobilização pelo fim da ditadura militar; pelo Movimento Diretas Já, passeatas e greves constantes, some-se ainda a formação da Central Única dos Trabalhadores – CUT e do Partido dos Trabalhadores – PT.

Nesse sentido, na capital maranhense, a Praça Deodoro era o principal ponto de encontro das mobilizações daquela época. O contato direto que a praça proporcionou entre o *Hip Hop* e os movimentos sociais e políticos, de acordo com Dias (2002), possibilitou aos jovens, que ali iam com o simples intuito de dançar *Break*, ter contato com as causas sociais daquele momento. Por isso alguns destes dançarinos desenvolveram certo interesse por tais questões. A esse respeito Dias<sup>173</sup> destacou que

[...] se a Praça Deodoro, na época, era o principal foco das manifestações dos movimentos sociais e das esquerdas maranhenses e sendo justamente naquele mesmo espaço que os *breaker's* reuniam-se para dançar e “trocar ideias” é possível afirmar que muitos destes que ali se encontravam não para o ato em si, mas para demonstrar suas habilidades na dança, acabaram, pois envolvidos por aquele clima político da época e adquirindo certo interesse, ainda que espontâneo, pelas causas sociais.

Segundo Ribeiro<sup>174</sup>: “Os primeiros *Mc's* (os cantores do *Hip Hop*, que cantam *Rap*) eram em sua maioria dançarinos ou ex-dançarinos de *Break* e teve a rua como seu primeiro palco” e a esse respeito Araújo<sup>175</sup> complementa: “a batida era improvisada em latões de lixo, pela técnica do *beat box* (arte de imitar instrumentos musicais com a boca) ou ainda pela pelas palmas do público presente”.

Também era bastante comum um *B.Boy* praticar, além do *Break*, o grafite e o *Rap*.

A discografia do *Rap* Nacional começou a ser gravada e lançada por meio das equipes de bailes *blacks*, sendo o ano de 1986 marcado pelo lançamento do disco de Pepeu e Mike e 1987 por duas coletâneas: “*Remixou? Dancou!*” e “*Ousadia Rap*”, pela CBS e Kaskata's respectivamente.

<sup>173</sup> Ibid. p. 26.

<sup>174</sup> RIBEIRO, Antonio Ailton Penha. **Ideologia forte no bumbo e na caixa**. p. 22.

<sup>175</sup> ARAÚJO, Alanna Maria da Silva. **Hip Hop: um movimento sócio-político**. 45.



Figura 03: Capa e contracapa do disco *Remixou? Dançou!*  
 Fonte: Acervo próprio

O ano de 1988 é considerado um marco para o *Rap* brasileiro, pois foi com o lançamento da coletânea “*Hip Hop Cultura de Rua*” que o *Rap* rompeu as fronteiras da capital paulista e alcançou praticamente todo território nacional, chegando inclusive ao Maranhão, onde

este disco causou uma reviravolta no Hip Hop maranhense. Estava ali anunciada a possibilidade de se cantar rap em língua nacional e o que é mais importante, denunciando as mazelas sociais que afetam cotidianamente a maioria daqueles jovens. A partir de surgiu os primeiros grupos de rap do Maranhão, o *Illegal Bussines* e *MC Hertz*.<sup>176</sup>

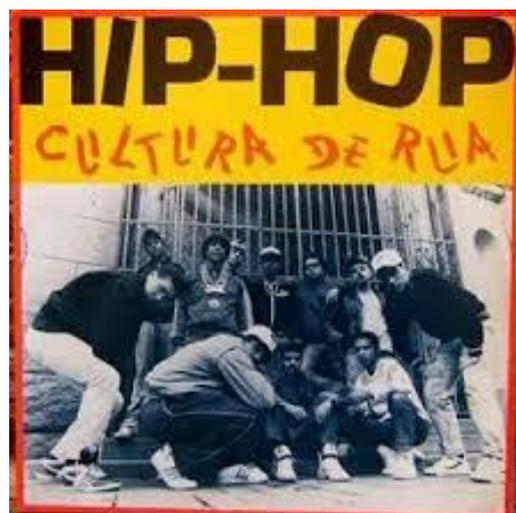


Figura 04: Capa da coletânea *Hip Hop Cultura de Rua*  
 Fonte: Acervo próprio

<sup>176</sup> DIAS, Hertz da Conceição. **História e práxis social do Movimento Hip Hop Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”**. p. 28.

Neste disco ficou demonstrado a possibilidade de cantar *Rap* em português e a partir de então começaram a surgir os primeiros *Mc's* na capital maranhense.

Mc Hertz, atualmente conhecido como Preto Hertz, é considerado um dos pioneiros em São Luís. Tal como na história do *Rap* em São Paulo, no Maranhão, os primeiros *rappers* também eram dançarinos de *break*, – Preto Hertz era dançarino de *Break* e fazia dupla com Rayner durante a primeira fase do *break* em São Luís. É de sua autoria a música “*Menor Abandonado*”, que é considerada como a primeira música *Rap* feita no estado do Maranhão.

Em 1989, o produtor musical Milton Sales criou o Movimento *Hip Hop* Organizado no estado de São Paulo, fato este que “exerceu forte influência sobre outros Estados do Brasil, principalmente no Norte-Nordeste, onde os movimentos organizados vão assumir fundamental importância na maneira como essa região absorverá o *Hip Hop*”.<sup>177</sup>

Neste mesmo ano, 1989, com a realização do primeiro Festival Hip Hop Zumbi, podemos considerar o surgimento do Movimento Hip Hop Organizado do Maranhão.

Com estatutos, programas políticos, reuniões extraordinárias, estrutura dirigente, etc., esses movimentos assumirão o controle quase que completo do Hip Hop em seus Estados, se tornando na década de 1990 os expoentes dessa região. Podemos citar o NRP (Nação Revolucionária Periférica) de Belém do Pará, QI (Questão Ideológica) do Piauí, MH<sup>2</sup>O [Movimento Hip Hop Organizado] do Ceará e o Quilombo Urbano do Maranhão.

No ano de 1992, o Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão ganhou o nome de “Quilombo Urbano”, dando novos rumos a esta cultura em nosso Estado.

O amadurecimento do *Hip Hop* em São Luís do Maranhão está intrinsecamente ligado às influências do Movimento Negro, dos movimentos sociais, – lutas e sindicatos e dos partidos de esquerdas que se utilizavam da Praça Deodoro para suas manifestações.

Conforme Santos<sup>178</sup>, “Esses movimentos, durante a década de 1990, reuniam-se em festivais de *Hip Hop*, organizados em Estados diferentes, sempre num mesmo formato: um dia para apresentações artísticas; outro para discussões políticas”. De acordo com Dias<sup>179</sup>,

<sup>177</sup> SANTOS, Rosenverck Estrela. *Hip Hop Brasil: história e intervenções político-culturais*. Rio de Janeiro: CBJE, 2012. p. 72.

<sup>178</sup> Id.

<sup>179</sup> DIAS, Hertz da Conceição. *História e práxis social do Movimento Hip Hop Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”*. p. 70.

Nos sábados e/ou domingos posteriores aos festivais, tem acontecido as discussões político-culturais entre as organizações de todo os Estados presentes, possibilitando a troca de experiência, análise de conjuntura política local, nacional e internacional e de como tem se dado a intervenção de cada uma destas organizações na sua realidade local.

No entanto, vale sublinhar que o *Hip Hop* nacional e mundial não são homogêneos, eles expressam em seus atos várias ações –, há fatores que unificam o *Hip Hop* brasileiro: a questão racial sempre presente, a periferia rimada sem romantismo, a denúncia das condições sociais vividas e vivenciadas pelos sujeitos que vivem na periferia pelos elementos que compõem o *Hip Hop*.

Estes eixos unificadores estão presentes no *Hip Hop* gospel, praticado por *B.boy's*, *rapper's* e grafiteiros ligados a igrejas evangélicas, como por exemplo, em São Paulo no *Rap* do grupo “Ao Cubo”, nas ações da “Bancada *Rap* Gospel” de Belém do Pará, no *Rap* dos maranhenses do grupo “Estrutura de Rua”, estão presentes no *Rap* feito por grupos que não estão ligados a nenhuma organização de *Hip Hop*, e também se observa tanto no *Break*, como no grafite e no *Rap* feito por grupos e indivíduos ligados a organizações *hip hopianas*.

Em termos políticos, o *Hip Hop* do Norte-Nordeste, durante a década de 1990, mesmo com as características de movimento organizado apresentavam divergências entre si. E essas diferenciações vinham à tona com maior evidência nos festivais, nos momentos das discussões político-culturais. A divergência mais notada e discutida nos festivais de *Hip Hop* realizados pelas organizações de *Hip Hop* do Norte-Nordeste foi a ocorrida entre o “Quilombo Urbano” do Maranhão e o “MH2O-Ceará”. A organização maranhense defendia a chamada “Linha Preta” e o movimento do Ceará defendia a “Linha Direta”.

Nesta fase da história do Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”, este seguiu o que Dias classificou como “Linha Preta”, isto é, “colocava a questão racial como central em detrimento da luta de classes”. Já o MH2O-CE defendia a “Linha Direta” de “cunho socialista em detrimento da questão racial, alegando que esta última dividia o “povo pobre””<sup>180</sup>.

Assim, nesta época, a “Linha Preta” defendida pelo “Quilombo Urbano”, por ter um viés puramente racial era constantemente e duramente criticada pelo Movimento *Hip Hop* Organizado do Ceará e vice-versa: “existiam acentuados contrapontos entre todas as

---

<sup>180</sup>Ibid. p. 71.

organizações, especialmente entre o “Quilombo Urbano” e o “MH2O-CE” que se sectarizavam e por vezes rivalizavam-se com hostilidades, respectivamente, em torno da questão de raça e classe”.<sup>181</sup> Nessa época o “Quilombo Urbano” entendia que os problemas sociais que os negros enfrentavam eram decorrentes, apenas, da questão racial, onde o racismo colocava os negros nas piores posições da sociedade e isso não tinha nenhuma ligação com a questão de classe.

O “Quilombo Urbano”, hoje, afirma, em seu estatuto, datado do ano de 1999, ser uma “organização suprapartidária, plurirreligiosa, afro-brasileira, socialista e revolucionária, que utiliza o *Hip Hop* através de seus elementos (*Rap*, *Break*, grafite) como instrumento de mobilização do povo preto e pobre e propagação de seu ideal revolucionário”, que consiste em organizar os jovens de bairros periféricos para construção de uma sociedade socialista.

O avanço político do “Quilombo Urbano” em superar a chamada “Linha Preta” se deu, principalmente, a partir dos contatos estabelecidos com outras organizações *hip hopianas* durante a década de 1990 nos festivais de *Hip Hop*, onde, segundo Dias<sup>182</sup>

(...) houve intenso debate entre as organizações de *Hip Hop* do Norte-Nordeste (Cultura de Rua-CE, Questão Ideológica-PI, Movimento de Resistência Periférica e Mocambo-PA, [MH2O-CE] e Quilombo Urbano-MA) sobre o avanço da grande mídia e das multinacionais em relação ao *Hip Hop*, em especial o *rap* cujo mercado tem crescido acintosamente em todo o Brasil, inclusive no Nordeste. [...] Foi, também, a partir destes festivais que o Quilombo Urbano entrou em contato mais direto com a teoria marxista e socialista. A introdução destes postulados teóricos nas discussões de *Hip Hop* deu-se pelo MH2O-CE que desde 1994 já defendia que o socialismo deveria ser uma bandeira incorporada à política de todas as organizações de *Hip Hop* que primavam pela militância.

A “Linha Preta”, defendida pelo “Quilombo Urbano” consistia na luta exclusiva pelo fim do racismo, não levava em consideração a questão de classe, já o MH2O-CE que defendia a “Linha Direta” dava importância apenas à questão classista, deixando de lado a racial. Diante dos debates que ocorreram entre essas duas organizações *hip hopianas*, o “Quilombo Urbano” começou a ter conhecimento do pensamento socialista e os contatos estabelecidos com as organizações da esquerda maranhense, aos poucos, esse debate começou a ser inserido nas discussões internas desta organização.

A questão racial já era tema nas letras de *Rap* desde a década de 1980. No ano de 1992, com o lançamento do disco “*Escolha seu caminho*” do grupo paulistano de

<sup>181</sup> Id.

<sup>182</sup> Id.

*Rap Racionais Mc's* e, em especial a música intitulada “*Voz Ativa*”, que em determinado trecho diz: “precisamos de um líder de crédito popular/ como Malcolm X em outros tempos foi na América”, “foi um “estalo” para “correr atrás” de informações a respeito de Malcolm X e do movimento negro”.<sup>183</sup>

A respeito Tella<sup>184</sup> destaca:

Desde o final dos anos 80, o *rap* passa a retratar temas que o remetem ao passado da população negra, desde a escravidão até os problemas enfrentados atualmente; mostra a importância da religião afro, resgatam datas históricas, heróis, movimento de direitos civis, artistas e personalidades como *Martin Luther King Jr.*, o movimento *Black*, a atriz brasileira Zezé Mota, o reconhecimento do herói afro-brasileiro Zumbi e da líder contemporânea Benedita da Silva. Os líderes e movimentos civis norte-americanos apareciam com poucas ligações feitas com o contexto brasileiro, o que logo foi superado com a produção de novos *rap's* já voltados então, ao conteúdo afro-brasileiro.



Figura 05: Capa do disco “Escolha seu Caminho” do grupo Racionais *Mc's*  
Fonte: Acervo próprio

De acordo com Dias,<sup>185</sup>

Nessa época ainda não existia contato direto dos adeptos do *Hip Hop* com o Movimento Negro. Pelo contrário, foi a partir dessa música dos Racionais (*Voz Ativa*) que alguns daqueles jovens foram procurar o Movimento Negro em busca de material que falasse da vida de Malcolm X.

<sup>183</sup> RIBEIRO, Antonio Ailton Penha. **Ideologia forte no bumbo e na caixa**. p. 36.

<sup>184</sup> TELLA, Marco Aurélio Paz. **Rap, memória e identidade**. p. 60.

<sup>185</sup> DIAS, Hertz da Conceição. **História e práxis social do Movimento Hip Hop Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”**. p. 34.

Por se tratar de uma cultura “importada” dos Estados Unidos havia a desconfiança do Movimento Negro para com os adeptos do *Hip Hop* e isso fez com houvesse um distanciamento entre ambos e a procura por informações a respeito da história de Malcolm X possibilitou a aproximação. Uma figura importante para esse estreitamento na relação entre Movimento Negro e *Hip Hop* foi Magno Cruz, uma das lideranças do Centro de Cultura Negra do Maranhão naquela época, responsável pela abertura das portas da biblioteca dessa entidade para os integrantes do “Quilombo Urbano”.

A partir dessa influência houve uma busca por informações que contribuíram para consolidar a organicidade do Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão que, a partir de 1992, passou a ser chamado de Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano” ou somente “Quilombo Urbano” ou ainda, simplesmente, Q.U.

Juntando-se a influência do *Rap* paulistano, com o *Rap* “gringo” (gíria utilizada para designar o *Rap* feito fora do país), principalmente do grupo norte-americano *Public Enemy*, que também influenciou o *Rap* feito em São Paulo, o disco *I take a nation of millions to hold us black*, lançado em 1988, não demorou muito e “desceu” até a América do Sul, chegando no Sul e Sudeste e também ao Maranhão, primeiramente via MTV, através do programa *Yo! MTV Rap's*, onde “vira e mexe” era exibido o vídeo clipe *Fighth the power* do grupo acima citado no referido programa televisivo. Neste clipe aparecem imagens de personalidades como Malcolm X e militantes do *Black Panthers*. Goffman e Joy em livro intitulado “*Contracultura através dos tempos*”, nos afirmam que:

Em 1988, com o lançamento de *I take a nation of millions to hold us black*, o *Public Enemy* colocou em primeiro plano a militância nacionalista negra e o desafio aos poderosos e ambiciosos proprietários e governantes dos Estados Unidos, criando uma impressionante base de fãs também entre jovens brancos assim como negros. Ao longo dos anos, seu escritor e rapper mais produtivo – Chuck D – transformou-se em um eloquente porta-voz da contracultura da década de 1990 (e do século XX), defendendo liberdade cívica, falando contra as guerras do Iraque.<sup>186</sup>

Não podemos negar o impacto que a música “*Voz Ativa*” e a consequente leitura da biografia de Malcolm X pelos membros do *Hip Hop* teve na construção do Movimento *Hip Hop* Organizado. Contudo, uma música e um livro, por si só, talvez não fossem capazes de provocar uma mudança de comportamento “de uma hora para outra” nos sujeitos que construíram o *Hip Hop* naquele momento, mas acreditamos que fatores

<sup>186</sup> GOFFMAN, Ken (R. U. Sirius) e Joy, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de Prometeu à cultura digital; introdução de Timonthy Leary. Rio de Janeiro: Ediouro, 2007. p. 386.

do contexto sócio-político-econômico-cultural acabam por influenciar, positiva ou negativamente, as relações sociais dos indivíduos.

Nesse sentido, Dias<sup>187</sup> aponta que:

O contexto político da época no estado do Maranhão favoreceu também esse interesse pela busca por formação política, pois os grupos de *Hip Hop* deste movimento [Quilombo Urbano] por diversas vezes apresentava-se nas manifestações políticas organizadas pelas entidades de esquerda no Maranhão. Contudo, é incontestável o impacto que teve para estes jovens as músicas dos Racionais e, na sequência a leitura da biografia de Malcolm X.

O próprio Quilombo Urbano reconhece a importância tanto de Malcolm X como da música “*Voz Ativa*” do grupo Racionais Mc's em texto de um panfleto lançado em fevereiro de 2002 sob o título “*O mal do malandro*”, onde este diz:

Foi aí que escutando Racionais, aquela música lá que diz “precisamos de um líder popular , como Malcolm X em outros tempos foi na América” que muito “cabôco” “pirou” e começou a ler Malcolm X e percebeu que o próprio Malcolm X falava que era preciso ir por trás da verdade do branco para descobrimos a nossa. De lá pra cá foi foda! Muito estudo, muita militância, ou seja, sempre procurando fazer aquela “parada” que o Lênin dizia: “unir teoria e prática”

O Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano” ultrapassou a década de 1990 em meio as manifestações ocorridas na Praça Deodoro, no centro da capital maranhense, estabelecendo contatos com as entidades de esquerda, com o movimento negro, com movimentos sociais e estudantis de São Luís e também com organizações *hip hopianas* do norte-nordeste do país. A partir destas relações estabelecidas o MH<sup>2</sup>O Quilombo Urbano aprofundou os debates no que diz respeito as questões sociais, étnico-raciais, políticas, econômicas e culturais, e, com o “MH<sup>2</sup>O-Ce”, principalmente, travou um debate intenso e acalorado sobre suas visões, o que, de algum modo, contribuiu para que hoje a mais antiga organização *hip hopiana* maranhense, possa afirmar em seu estatuto que é uma organização afro-socialista.

Contudo, este aprofundamento na questão de raça e classe não se deu somente através dos embates ocorridos entre o “Quilombo Urbano” e o “MH<sup>2</sup>O-Ce”. No decorrer desse processo, de acordo com os apontamentos de Ribeiro,<sup>188</sup>

<sup>187</sup> DIAS, Hertz da Conceição. A POSSE DA LIBERDADE: a integração neoliberal e a ruptura político-pedagógica do **Hip Hop** em São Luís, a partir dos anos 1990. Dissertação Mestrado em Educação. UFMA, 2009. p. 167.

<sup>188</sup> RIBEIRO, Antonio Ailton Penha. **Ideologia forte no bumbo e na caixa**. p. 36.

As relações estabelecidas, ora ou outra, avançaram para além das apresentações culturais nos atos para adentrar aos grupos de estudos dentro das organizações do meio acadêmico e principalmente nos movimentos populares e sindicais. No elenco dessas entidades destacam-se o Movimento de Universitários Negros (MUN), o Instituto Treze de Maio, a CUT, PT, PSTU, MST, CCN, MNU. Cada um dentro das oportunidades criadas, contribuindo para forjar o que o Quilombo Urbano é hoje.

Com essas experiências: manifestações políticas, cursos de formação, como, por exemplo, o “Como funciona a sociedade”, oferecido e realizado pelo “Instituto 13 de maio”, debates e embates, leituras, como a da revista “Raça e Classe”, lançada pelo PSTU na segunda metade década de 1990, e participação em eventos, “O Quilombo Urbano diz não mais dissociar a questão raça e classe e para isso costuma usar o velho chavão de Malcon X que diz que “não há capitalismo sem racismo””.<sup>189</sup>

Atos políticos e greves também contribuíram para a construção da consciência de classe no “Quilombo Urbano”, como nos aponta Ribeiro (2010, p.41): “A presença do Quilombo Urbano, na segunda metade da década de 1990, em atos e greves de sindicatos que compunham a CUT foram experiências práticas de lutas que ajudaram este movimento a forjar a consciência classista”.<sup>190</sup>

Este mesmo autor complementa sublinhando que:

Ao adentrarmos o séc. XXI, no que diz respeito a raça e classe: o Quilombo Urbano e seu Hip Hop Militante propagam esses conceitos em suas musicas, grafites, panfletos, ressaltando a importância que tanto a consciência negra como a de classe são fundamentais para a emancipação do povo preto e pobre. Desta forma o Hip Hop aglutina tanto jovens negros e como não negros em suas fileiras para impulsionar a luta contra a exploração e contra o racismo.<sup>191</sup>

A década de 1990 com toda a dinâmica política que envolveu a única organização de *Hip Hop* daquela época na capital maranhense, no plano cultural, foi marcada pela organização do Festival *Hip Hop Zumbi*. Neste festival apresentaram-se grupos de *Rap* como o Skina, Milícia Neopalmarina, Navalhas Negras, o grupo de *Break* Botsuana Breakers, além dos grupos de grafite Ganna e Artigo Negro. Na produção fonográfica, esta década, apresenta algumas gravações em caráter demonstrativo. Podemos destacar as gravações feitas pelo *Mc Hertz* e pelo grupo Navalhas Negras, este ultimo ainda

<sup>189</sup> DIAS, Hertz da Conceição. **História e práxis social do Movimento Hip Hop Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”**. p. 72.

<sup>190</sup> RIBEIRO, Antonio Ailton Penha. **Ideologia forte no bumbo e na caixa**. p. 41.

<sup>191</sup> Id.

gravou um videoclipe da música intitulada “Face oculta racista” que chegou a ser exibido na MTV.

No fim da década de 1990 e início do século XXI São Luís já apresentava um número significativo de grupos de *Rap*, onde podemos destacar os seguintes: Attack Z, Realidade Urbana, Sociedade Periférica, Q.I. Engatilhado, NRG (Nação Revolucionária do Gueto), Raio X do Nordeste, Consciência Negra, Infantaria de Ruas, Abolicionistas, e ClãNordestino.

Nesta época o maior destaque do *Rap* ludovisense era o ClãNordestino. Este grupo teve, antes da gravação do CD analisado neste trabalho, seu *Rap* sendo divulgado na Rádio Universidade Fm.

O grupo Clãnordestino surgiu a partir da fusão dos grupos Navalhas Negras formado por Negro Lamar, Preto Hertz, Preto Nando e Dj Juarez, e Milícia Neopalmarina que era composto por Preto Ghoetz, Verck, Lilian e Dj Ribamar (este sai do grupo antes de iniciar o processo de produção e gravação do CD “A Peste Negra”). Os dois grupos que deram origem ao Clãnordestino faziam parte do Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”.

Os “oito pretos de rocha” que fizeram parte do ClãNordestino talvez não tivessem noção da importância deste grupo para *Rap* maranhense, nem tão pouco para o *Rap* do nordeste e do Brasil, mas com certeza marcaram a história da música *Rap* em São Luís e no Brasil.

O ClãNordestino, como dito anteriormente, foi resultado da fusão dos grupos Milícia Neopalmarina e Navalhas Negras, sendo este o principal grupo de *Rap* da capital maranhense no fim da década de 1990 e início deste século.

Em 1999 o Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano” completou dez anos de existência sem que algum grupo *Rap* viesse a gravar um registro fonográfico. A partir de então, esta organização *hip hopiana* começa a visualizar a possibilidade do ClãNordestino ser o primeiro a realizar este feito.

Nessa jornada de produção e gravação do primeiro CD de *Rap* de um grupo do “Quilombo Urbano” ocorre um racha na composição do grupo. Primeiro por divergências políticas no que se refere ao apoio da candidatura de Luís Inácio Lula da Silva para a presidência da República em 2002 e também a continuidade, ou não, da gravação do CD, uma vez que a mesma estava atrapalhando o desenvolvimento das atividades do movimento.

Quanto as eleições presidenciais do ano de 2002, a maioria do grupo ClãNordestino tinham por desejo que o movimento apoiasse a candidatura do PT, ou seja, a de Lula e a minoria preferia destinar seu apoio a Zé Maria, candidato pelo PSTU. O “Quilombo Urbano” definiu em reunião apoiar a candidatura do PSTU, o que deixou descontente a maior parte dos membros do ClãNordestino.

Já com relação às dificuldades enfrentadas pelo “Quilombo Urbano” com a ausência de seus melhores quadros que estavam gravando e produzindo o CD do ClãNordestino em São Paulo, o movimento colocou a necessidade de parar com a produção e gravação do CD, pois o movimento necessitava da presença dos membros em São Luís para desenvolver melhor suas atividades. Diante disso, Negro Lamar, Preto Nando, Preto Ghoetz, Lilian e Dj Juarez decidiram por dar continuidade a produção do CD, e com essa decisão os mesmos acabaram por ser expulsos do “Quilombo Urbano”, permanecendo nas fileiras do movimento apenas Preto Hertz e Preto Verck, que mais tarde formaram o grupo Gíria Vermelha.

A expulsão dos membros do ClãNordestino resultou no surgimento de um outro movimento *Hip Hop* organizado no estado do Maranhão, o FAVELAFRO, como nos aponta Ribeiro<sup>192</sup>:

[...] a partir da expulsão da maioria do Clãnordestino do Quilombo Urbano surge outra organização de Hip Hop organizado do Maranhão FAVELAFRO, entidade fundada pelos membros do Clãnordestino que não concordavam com a posição política do Quilombo Urbano, no entanto, esta nova organização [...] não conseguiu firma-se, tendo em vista que não se tem notícias de atividades realizadas pela mesma.

Vale ressaltar que mais da metade do Cd já estava pronto e este veio a ser lançado em 2003.

## 4.2. ClãNordestino – A Peste Negra

O grupo de *Rap* ClãNordestino surgiu em 1998 com a fusão do Navalhas Negras e do Milícia Neopalmarina, em sua formação original este grupo contava com os seguintes Mc's: Preto Ghoetz, Preto Hertz, Negro Lamar, Preto Verck, Preto Nando e Lilian e os Dj's Juarez e Ribamar.

---

<sup>192</sup> Ibid. p.32.

Antes mesmo da produção e gravação, o Dj Ribamar se afastou do grupo e, com a expulsão da maior parte do grupo do “Quilombo Urbano”, também saíram do grupo os Mc’s Preto Hertz e Preto Verck. Quando foi lançado o CD intitulado “A Peste Negra” este grupo era formado por Dj Juarez, Preto Nando, Preto Ghoetz, Negro Lamar e Lilian.

Para o desenvolvimento desta pesquisa pretendíamos entrevistar os membros que faziam parte do grupo na época em que o CD foi lançado, porém os mesmos não concederam as referidas entrevistas com o argumento de que não queriam mais tratar do assunto ClãNordestino, pois este já havia acabado. Este fato prejudicou o andamento da pesquisa, mas ainda assim, continuamos, pois o pesquisador já fazia parte do “Quilombo Urbano” no período de gravação do CD e acompanhou de perto os acontecimentos.

Preto Ghoetz era o nome artístico adotado por Márcio Vicente Góes, nascido no ano de 1971. Cresceu no bairro da Areinha, periferia da capital maranhense, e começou a cantar *Rap* em 1993 no grupo Habeas Corpus, que no ano de 1994 mudou de nome e passou a se chamar Skina. Com o fim do grupo Skina, no ano de 1996, junto com Preto Verck montou o grupo Milícia Neopalmarina, uma referência ao quilombo de Palmares. Márcio Góes veio a falecer no dia 10 de setembro de 2004 em acidente automobilístico em Itajaí, no estado de Santa Catarina. Exímio orador, leitor compulsivo, compositor inveterado, Ghoetz firmou-se como uma das maiores figuras do *Hip Hop* nacional. Após sua morte recebeu várias homenagens, entre elas nome de rua na cidade de Sorocaba-SP, nome de Ponto de Cultura no Piauí e Rondônia e uma premiação do Ministério da Cultura também levou seu nome.

Lamartine Silva, nome do *rapper* conhecido como Negro Lamar, foi um dos fundadores do Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano” no ano de 1989. Ele foi também um dos primeiros dançarinos de *Break* na capital maranhense, começou a cantar *Rap* no grupo *Mass*, antes do surgimento do “Quilombo Urbano”, depois ao lado de Mc Hertz, Preto Nando e o Dj Juarez formaram o Navalhas Negras. Criado na periferia da capital maranhense foi professor de *smurf* dance e, ainda hoje, é uma das maiores figuras públicas do *Hip Hop* norte-nordeste. Lamartine Silva não nos concedeu entrevista, mesmo sendo procurado diversas vezes.

Preto Nando, morador do bairro Sacavém desde a sua infância, na periferia da capital maranhense, começou a cantar *Rap* no grupo Navalhas Negras.

Os principais letristas do grupo foram Preto Ghoetz, Negro Lamar e Preto Nando, Lilian era a responsável pelos *backing vocals* e o Dj Juarez pelas mixagens.

Mesmo com a expulsão de sua maioria do “Quilombo Urbano” o CD “A Peste Negra” traz em suas letras ideias e ideais defendidos pelo movimento que outrora os membros deste grupo fizeram parte. Além disso, ainda conta com letras que são atribuídas a Preto Hertz e Preto Verck, sendo que estas sofreram alterações, como por exemplo, a música “Coração feito de África”, que na versão da primeira formação do grupo era intitulada de “Periafricana”.

O CD “A Peste Negra” é composto por 15 faixas escritas enquanto o grupo fazia parte do “Quilombo Urbano”, logo, traz nessas letras o pensamento político dessa organização *hiphopiana*. Deste modo todo o contexto de concepção do disco foi feito dentro desta organização, justo no momento em que esta se encontrava em processo de amadurecimento político.

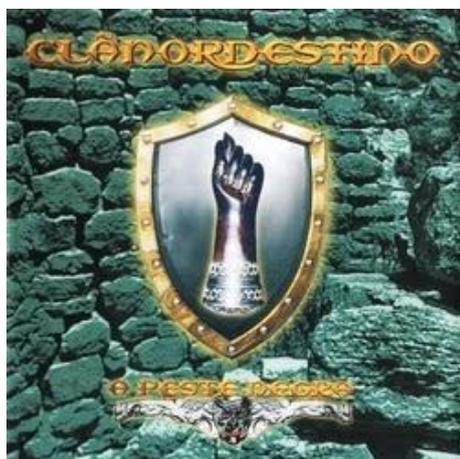


Figura 06: Capa do CD “A peste negra” do grupo ClãNordestino  
Fonte: Acervo próprio

As 15 faixas do CD “A Peste Negra” do grupo ClãNordestino são: 1 – Introdoclã, 2 – ClãNordestimente Afro, 3 – Leva, 4 – Ases de Periferia, 5 – Todo ódio a burguesia, 6 – Coração feito de África, 7 – Fita cantada, 8 – Toada do Clã, 9 – Eu sou + eu, 10 – Segundo Tempo, 11 – Manifesto, 12 – Quebre as algemas, 13 – Quantas histórias pra contar, 14 – Lokomotiva da figa e 15 – Regando as flores.

O CD do ClãNordestino foi o primeiro da história fonográfica do movimento *Hip Hop* no Maranhão, sendo lançado no ano de 2003. Devido a etse fato ele é um dos marcos cronológicos deste trabalho, pois marca o início da gravações de CD de *Rap* em nosso estado.

O CD do ClãNordestino, sendo o primeiro do Maranhão, traz elementos da cultura regional, onde o tambor de crioula e o bumba-boi estão presentes. Demonstra a

capacidade de elaboração de sujeitos da periferia de São Luís e “rasga o verbo” com um discurso político classista e étnico. Traz um apelo forte ao orgulho periférico. Cantam referências, personagens que lutaram por ideais coletivos. É um CD impregnado de ódio de classe. Duro. Sendo tudo isso rimado com uma linguagem compreensível para a juventude da periferia da capital maranhense.

A primeira faixa deste CD, intitulada de *Introduclã*, inicia fazendo referência ao ano em que este foi lançado: “2003 – o ano da peste negra”. Neste caso a “peste negra” não é a peste bubônica que se alastrou durante a baixa idade média dizimando quase um terço da população da Europa naquela época. Esta “peste negra” cantada nos versos do grupo ClãNordestino é “um moleque do Rio com um fuzil na mão, é a menina que se prostitui por um pedaço de pão”, assim como, “a peste é o espectro que ronda as mansões”.

Nesta primeira faixa, o grupo deixa claro que a “peste negra” pode ser tanto as mazelas sociais como também um espectro (alusão direta ao Manifesto do Partido Comunista de Marx e Engels) que perturba a vida dos ricos, pois segundo o grupo, “mais-valia é a palavra mágica para uma noite trágica”. As compreensões destas expressões ficarão mais nítidas ao longo da nossa análise deste CD.

A segunda faixa do CD tem por nome a junção/fusão do nome do grupo, da região geográfica onde se localiza o estado do Maranhão e o pronome relativo à África, que resulta em “ClãNordestementeAfro”.

O refrão desta letra diz:

Clãnordestementeafro, nordestemente afro, primeira infância  
 Clãnordestino: tropa guerrilheira da periferia  
 Clãnordestementeafro, nordestemente afro, eu sou periferia  
 A Peste Negra: a verdadeira faceta da indignação

Logo, o refrão da segunda música deste CD nos chama atenção às expressões “nordestemente afro”, “eu sou periferia” e “a Peste Negra: a verdadeira faceta da indignação”. Chamamos a atenção para estas expressões por nos demonstrar, de início, uma demarcação territorial quanto a sua localização no Brasil, no mundo e em sua cidade, pois os autores se dizem “nordestemente afro”, revelando, desde modo, uma identidade regional, neste caso a região nordeste do Brasil; uma identidade territorial ligada à periferia da cidade e uma transnacional, onde os mesmos buscam no continente africano uma identificação cultural que marca suas identidades negras no Brasil.

O último verso do refrão nos dá mais uma pista do que é essa “peste negra”, cantada e rimada pelo ClãNordestino, pois este grupo afirma que esta é uma faceta da indignação, no caso deste grupo, a verdadeira.

Nesta música começam a vir à tona as identidades ligadas a raça, classe e periferia. Expressões como “Eu sou periferia”, “Declaro o fim dos senhores”, “Revolução socialista afro-brasileira”, “Poeta negro periférico” nos revelam tais identidades, assim como, convicções políticas deste grupo.

“Eu sou periferia” indica a relação com os bairros empobrecidos, uma relação que extrapola sua condição de espaço físico.

“Declaro fim dos senhores” demonstra a luta de classe no contexto marxista, fato que fica mais evidente na expressão contida nesta mesma música quando os autores cantam “confronto aberto sempre existiu, periferia versus burguesia no Brasil”. A soma destas duas frases revelam que o termo “periferia” está relacionado tanto a questão territorial como, também, a questão de classe. Pois é na periferia que se concentram os trabalhadores, o que, de uma forma sintética, nos mostra a dicotomia nos termos marxianos: proletariado x burguesia.

A frase “revolução socialista afro-brasileira” também revela a luta de classe nas rimas deste grupo, com um teor étnico-racial, pois coloca os negros do Brasil como sendo um dos protagonistas desta suposta revolução.

Nesta mesma música a frase “pretitude resistente da periferia” expõe a tanto o lugar social de onde vem essa “pretitude” como também à preferência pelo termo “preto”, que de acordo com Dias<sup>193</sup>:

Percebemos, também, na linguagem do Quilombo Urbano, uma utilização mais frequente do termo “preto” do que o termo “negro”, esse último mais comumente utilizado entre os membros do movimento negro “tradicional”. Tal sobreposição de termos revela uma forte influência dos discursos do líder negro norte-americano Malcolm X (1992) que defendia que os afro-americanos deveriam se autodenominar “blacks” (pretos) e não “niggers” (negros), pois este último, segundo ele teria sido um termo pejorativo atribuído pelo branco europeu aos afro-americanos.

David Harvey, o autor da biografia de Malcolm X, destaca:

Não sabem absolutamente nada, a não ser que o senhor de escravo branco decide lhes dizer. E ele só lhe disse o que vai beneficiar a mesmo e, sua própria

<sup>193</sup> DIAS, Hertz da Conceição. **História e práxis social do Movimento Hip Hop Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”**. p. 59.

espécie. Ele tem lhe ensinado para o benefício dele, que vocês não passam de uma espécie neutra, inepta indolente, desamparada, chamada de negros. Mas vocês não são negros. Não existe nenhuma raça de negros. [...]. Negros é um falso rótulo imposto pelo senhor de escravo branco! Ele vem impingindo coisas a vocês e a mim, a nossa raça,<sup>194</sup> desde que o primeiro navio negreiro trouxe a sua carga de escravos para cá.

O nome desta música aqui analisada, ClãNordestementeAfro, faz referência direta a região nordeste do Brasil, onde se localiza o estado Maranhão. Para os Mc's deste grupo esta região é a maior periferia do Brasil, estes afirmam: “a maior periferia do Brasil: Nordeste”.

Nos “versos africanos” da música “Leva”, a faixa 3 do CD “A Peste Negra”, o grupo ClãNordestino nos afirma que “dentro de você existe um Che, um Marighela”, sendo este um “espírito guerreiro que vive na favela”, onde este é o “pânico do burguês”.

Ernesto “Che” Guevara e Carlos Marighela surgem como referência, exemplos de pessoas que lutaram por um novo mundo e colocaram em xeque a sociedade capitalista, transformando-se, guardadas as devidas proporções, em pânico tanto para o modo de produção capitalista como também para os burgueses. Nesta mesma música citam, ainda, Zumbi do Palmares observando o grupo: “Do alto da serra Zumbi nos observa”.

Dentro do contexto desta composição, para se transformar em “pânico do burguês”, “basta ser socialista ou ter consciência crítica”.

As referências à “periferia” da capital maranhense vem quando este grupo cita os bairros da Liberdade, considerado o bairro mais negro de São Luís, e o bairro da Cidade Operária, tido como o maior conjunto habitacional popular da cidade.

A faixa 4 intitulada de “Ases de Periferia” caracteriza a periferia brasileira como o “lado preto e pobre do Brasil”, “a cor: de maioria preta, situação social: literalmente pobres. Esta faixa demonstra a guerra interna na periferia por meio das brigas entre gangues, onde dos dois lados dessa guerra estão os jovens pretos e pobres que habitam na periferia dizendo: “deste lado tem pobre, na outra gangue também” e aponta um modo para a superação desta guerra no verso que diz: “a união entre pretos e pobres é que se faz necessária”.

Em uma música que retrata o cotidiano da violência das gangues, o grupo ClãNordestino traz, também, a luta entre classe, primeiro, questionando o “que seria dos

---

<sup>194</sup> HARVEY, Alex. **Autobiografia de Malcolm X**. Editora Record, Rio de Janeiro: 1992. p. 243.

burgueses daqui se nós estivéssemos politicamente ativados?” e o grupo responde a este questionamento dizendo: “a burguesia passaria mal bocados!”

Diante das brigas de gangues o ClãNordestino percebe e revela que na periferia todos pertencem a mesma classe social no verso que diz: “Na nossa área somos da mesma classe”. Ao perceber que toda periferia faz parte da mesma classe social o grupo pergunta: “O inimigo, quem é? Quem é?” e responde de forma enfática: “A burguesia, sistema capitalista selvagem”

Percebendo que todos na periferia fazem parte da mesma classe e reconhecendo que todos na periferia têm um inimigo em comum, o grupo afirma: “A união das ‘quebras’ se faz urgente!”.

A faixa 5 do CD “A Peste Negra” que tem por título “Todo ódio a burguesia”, ao nosso ver é a música mais emblemática no que tange a raça, classe e periferia. Devido a essa importância decidimos citá-la na íntegra, como forma de melhor demonstrarmos toda a relevância que esta letra possui dentro de nosso trabalho.

Não improvisa, a miséria é uma ferida que nunca cicatriza  
 Avisa as tias que recicla a vida num quilo de latinha  
 Na “quebrada” a burguesia financia a chacina  
 Na esquina a pretinha roda a bolsa e completa a renda mínima  
 Entenda a armadilha e saiba e saiba  
 Que a ferida na perna do pretinho é quem paga  
 O cruzeiro transatlântico romântico do casal de canalhas  
 (pragas são como ricos, ricos são como pragas)  
 Um dia desses o transatlântico naufraga  
 Se a sua vida é doce, minha fome amarga  
 Nem o seu cheque ouro custeia as minhas mágoas  
 Ver você burguês sofrer pra mim é dádiva  
 Odeio o teu jeito de ser  
 Já não suporto mais vocês no poder  
 E pros que estão junto ao ouro e tem casa de aluguel  
 Mais fácil um camelo passar pelo buraco de uma agulha  
 Do que um rico entrar no reino dos céus

Dos pretos, pelos pretos, para os pretos, com os pretos  
 Todo ódio a burguesia! Orgulho de ser da periferia!  
 Dos pobres, pelos pobres, para os pobres, com os pobres  
 Todo ódio a burguesia! Orgulho de ser da periferia!

Vai, chama o padre pra me exorcizar  
 Faz uma demanda, manda o tambor rufar  
 Chama os crentes, faz uma corrente  
 Deixa o condomínio, esconde os filhos e parentes  
 Guarda os carros, esconde as jóias, troca o alarme da mansão luxuosa  
 Gasta a grana, reforça a segurança,  
 Blinda o seu carro, repudia as crianças  
 Esconde o Rolex, cancela o caviar  
 Tem medo de morrer, parou de ostentar  
 Mais-Valia a palavra mágica pra uma noite trágica

(é terro, terror! Na casa da madame insana sádica)  
 Vamos comemorar no braço, no saque, na “quadrada” automática  
 Na greve, no piquete na porta de uma fábrica  
 Um drinque do inferno aos canalhas da capa  
 No gatilho do meu ferro o flash da Revista Caras  
 ‘Cê vai ter que engoli minha carteira de trabalho  
 ‘Cê vai lembrar de mim da redução de quadro  
 Logo eu que não fazia parte do sindicato  
 Sempre obedeci, sempre cheguei no horário  
 Agora eu sou o terror de canhão politizado  
 Então segura a fúria da matilha de desempregados  
 Desemprego, desespero, filhos com medo  
 Não é segredo não

Dos pretos, pelos pretos, para os pretos, com os pretos  
 Todo ódio a burguesia! Orgulho de ser da periferia!  
 Dos pobres, pelos pobres, para os pobres, com os pobres  
 Todo ódio a burguesia! Orgulho de ser da periferia!

Cinqüenta famílias dominando o Brasil  
 Me liga, me avisa que eu troco minha rima por um fuzil  
 Hei! Dizem que é azul o sangue da nobreza  
 Então vamos sangrá-los e encher nossas canetas  
 Vumbora, então não demora essa é a hora de rimar  
 Foi a falta de escola que mandou matar  
 Vumbora, então não demora essa é a hora de rimar  
 Foi a falta d’água que mandou matar  
 Vumbora, então não demora essa é a hora de rimar  
 Foi a falta de pão que mandou matar  
 Então deixa o meu som bater forte no teu carro  
 Deixa o meu som ecoar no teu barraco  
 Deixa o meu som viajar pelo teu rádio  
 Afinal eu e você estamos do mesmo lado  
 Sem direito a brinquedo, sem direito a um hobby  
 Maioridade da grade garante os pontos pro seu ibope  
 Não papo de louco, não é papo de “lock”  
 No puro sangue da gangue a vingança vem a galope  
 Nos versos lokomunista dos pretos mais loucos do norte  
 Palavra feita das lágrimas de quem não para de sorrir  
 Palavra feita de sangue de quem não tem pra onde ir  
 Ressuscita Negro Cosme, ressuscita Rei Zumbi  
 Por vocês meu rap é mantra contra o FMI

Dos pretos, pelos pretos, para os pretos, com os pretos  
 Todo ódio a burguesia! Orgulho de ser da periferia!  
 Dos pobres, pelos pobres, para os pobres, com os pobres  
 Todo ódio a burguesia! Orgulho de ser da periferia!

Nos quatro primeiros versos, Preto Ghoetz, autor desta letra, afirma que a “a miséria é uma ferida que não cicatriza”, que na “quebrada”, que na gíria do *Rap* é sinônimo de periferia. Quem financia as mortes que nos bairros empobrecidos ocorrem é a burguesia, e que quem financia esta burguesia é a miséria da periferia, onde há mulheres que completam a renda mínima com a prostituição.

Observamos nesta letra expressões que demonstram o pensamento que este *Mc* tinha em relação à elite. Para ele a classe dominante é canalha e são como pragas, onde “a ferida na perna do pretinho” pode significar a falta de condições mínimas de sobrevivência.

O transatlântico que o autor faz referência à condição de tranquilidade, bonança e fartura em que a classe dominante se encontra, estes tem uma vida doce e na periferia a fome amarga. Devido a essas condições, o grupo declara seu ódio à burguesia, pois tal situação ocorre com a burguesia no poder, e ver o sofrimento da burguesia como uma dádiva para a periferia.

Da forma que compreendemos o ditado bíblico, sob o contexto do grupo ClãNordestino, este tem a conotação de que o paraíso não se constrói com uns sendo ricos e a imensa maioria sendo explorada, e assim o refrão da música atenta para os aspectos que mais nos interessam nesta pesquisa: raça, classe e periferia, onde o grupo canta:

“Dos pretos, pelos pretos, para os pretos, com os, pretos  
 Todo ódio a burguesia! Orgulho de ser da periferia!  
 Dos pobres, pelos pobres, para os pobres, com os pobres  
 Todo ódio a burguesia! Orgulho de ser da periferia!”

Raça, classe e periferia se manifestam nesse refrão, onde preta é identidade étnica; o orgulho de ser da periferia e pobre é a condição social que implica em uma consciência de classe quando as preposições dos, pelos, para e com, soam com o sentido de coletividade e unidade, pois acreditam em uma ação conjunta dos pretos e pobres contra a burguesia.

Nos versos iniciais da segunda estrofe, o grupo faz referências ao catolicismo quando falam de forma imperativa para chamar o padre, às religiões de matriz africanas, quando diz para mandar o “tambor rufar” e ao protestantismo quando diz “faz uma corrente”. Contudo, nos versos seguintes fica nítido que, quem canta, fala isso para a burguesia, pois uma vez que foi declarado o ódio a esta classe, ela necessita de proteção.

As rimas desta letra apontam a mais-valia como o estopim para a tragédia da classe dominante, onde o terror, na letra da música, acaba por adentrar a casa da “madame insana sádica”. A comemoração vai ser feita no “braço”, ou seja, na luta; no saque, isto é, expropriação dos bens da burguesia, na “quadrada” automática, pois as armas estarão apontadas para a elite dominante, na porta de uma fábrica em greve, afinal

é com greve que se quebra a relação que efetiva a realização da mais-valia. E os dois últimos versos, mais uma vez, demonstram o ódio em relação aos que ostentam suas riquezas na Revista Caras, onde o flash do fotógrafo desta revista será substituído pelo do “ferro” do *Mc*.

Os últimos versos da segunda estrofe colocam um quadro onde o *Mc* explica o porquê do ódio sentido pela burguesia, e, citam alguns dos elementos que fizeram o personagem/ autor da letra cantar, odiar e desejar a morte da burguesia. Onde este, segundo a letra, foi demitido por causa de uma redução de quadros na empresa onde trabalhava. Logo ele, que não estava sindicalizado, que sempre obedeceu e nunca se atrasou e, mesmo assim, ficou desempregado. Mais uma vez faz menção à coletividade, pois não foi só ele que ficou desempregado, mais uma “matilha”, ou seja, um grupo.

A última estrofe da música “Todo ódio à burguesia”, começa com um dado: cinquenta famílias dominando o Brasil, com o isso quem canta oferece a sua rima em troca de um fuzil.

Como já foi falado anteriormente pelo grupo Clãnordestino, a burguesia é como praga. Sendo assim, toda praga tem que ser exterminada, e já que diz que o sangue deles é azul, o grupo propõe o sangramento dessa classe a fim de encher suas canetas, e desta forma fazer mais *Rap* com a tinta que outrora seria o sangue da classe que domina o país.

“Vumbora”, termo que na “quebrada” significa vamos embora, chama os rimadores para a hora de rimar, pois a falta de pão, de água e de escola, ou seja, a realidade social colocou o crime não como opção, mas única oportunidade para realização neste mundo que valoriza o ter e não o ser.

O *Mc* pede para aqueles que estão do mesmo lado deixar o som dele tocar no carro, em casa (barraco), no rádio e diz que, tanto quem ouve como quem canta está do mesmo lado, pois suas crianças não tem direito a brinquedos, ou seja, as crianças da periferia não tem assegurado o direito de ser criança de fato. Eles, quem canta e quem ouve, também não tem direito a um hobby, pois a situação os obriga a fazer mais, isto é, para eles não há o direito a lazer, só a obrigação de trabalhar.

Nesta letra, o grupo faz menção à redução da maioria penal de 18 para 16 anos, que já estava sendo discutida em 2002, época da produção e gravação deste disco que aqui analiso. A mensagem contida na letra, ou o “papo” não é de louco, muito menos de “lock” (gíria que significa vacilão, otário, tolo), mas a vingança da classe trabalhadora e do povo negro vem rápida, e vem vindo em versos dos loucos comunistas, dos pretos do

norte. Ao se assumir como comunista este grupo revela, mesmo que superficialmente, de onde vem a influência para cantar a luta de classe no seu *Rap*: o pensamento, digo, as ideias marxistas.

Nos versos do ClãNordestino, as palavras são feitas de lágrimas de quem não para de sorrir, ou seja, da classe que domina, dos que com seu dinheiro podem ter o que desejar, mas sobre tudo, também, é construída com palavras feitas de sangue de quem não tem para onde ir e, então, sobrevive nas condições impostas para a população que reside na periferia. Nesse trecho surgem dois personagens históricos que são referências para a luta dos negros na atualidade, pois em suas épocas insurgiram-se contra o poder estabelecido: “Ressuscita Negro Cosme, ressuscita Rei Zumbi”, exemplifica a luta; estabelecendo a relação entre a luta atual do jovem da periferia com o passado das lutas pelo fim da escravidão. O grupo valoriza estas referências para uma luta internacional, atual ao momento em que a letra foi escrita: início do século XXI, onde o Brasil estava sendo gerido pelas rédeas da agenda neoliberal. O então presidente Fernando Henrique Cardoso endividou o país com empréstimo, onde havia a necessidade de ajustes nas despesas do Estado, privatizações, flexibilização das leis trabalhistas e tudo fechado de antemão com organismo internacionais, destacando, principalmente, o Fundo Monetário Internacional – FMI e o Banco Interamericano de Desenvolvimento – BIRD. Assim, o *Rap* feito em São Luís pelo grupo ClãNordestino defende a luta contra as ações desses mecanismo e filia seu *Rap* na trincheira da luta contra o imperialismo econômico, onde afirma: “Ressuscita Negro Cosme, ressuscita Rei Zumbi, Por vocês meu *Rap* é mantra contra o FMI”.

O refrão, cantado três vezes, nos shows onde ecoavam vozes, cantando bem alto: “Todo ódio à burguesia! Orgulho de ser da periferia!”, pode nos fazer afirmar que este grupo divulga em suas letras o mundo dividido em classes antagônicas, os que tem e os que não tem: burguesia e periferia. E, as expressões “todo ódio” e “orgulho de ser”, mostram que, para o grupo, há uma luta. Os mesmos demonstram com expressões fortes e duras à luta de classe. Outro trecho também revela essa luta e, conseqüentemente, o ódio à classe opressora: “Ver você burguês sofrer pra mim é dádiva, odeio o teu jeito de ser”.

Na passagem do “operário demitido”, ele que nem fazia parte do sindicato, a greve, a carteira de trabalho, a redução de quadros constitui elementos do mundo do trabalho, retratando tanto a luta sindical, como também o desespero do desemprego.

“Coração feito de África” é o título da faixa de número 6 do CD “A Peste Negra” do grupo ClãNordestino. Esta faixa inicia uma referência ao maior símbolo da resistência negra no Brasil: Zumbi dos Palmares. Nesta música o grupo faz uma alusão ao continente africano como sendo periferia, onde este diz: “África periferia”!

Em uma música, que pelo título espera-se apenas uma louvação às raízes africanas, encontramos uma referência evidente à luta de classe quando o ClãNordestino “reverencia a rebeldia contra a burguesia”.

O grupo apresenta, também, uma consciência histórica com a afirmação: “sei quem colonizou, aqui ficou o sofrimento em cada rosto preto”, e acrescenta os responsáveis por esse sofrimento, nos dizendo que estes responsáveis são “o invasor português” e o “burguês brasileiro”.

Em uma alusão à consciência negra e ao protagonismo dos negros o grupo diz que “só vamos poder ser donos de nós e ter em nossas mãos o nosso próprio destino quando a favela daqui e de lá se rebelar e cantar o mais celebre dos hinos”. Este hino ao qual o grupo faz referência é o da África do Sul, que nesta composição é cantado pela voz suave de Lilian.

Na demarcação de espaços, e para deixar claro que há uma luta de classes, o grupo afirma que “rima aqui tudo que o playboy não quer ouvir”, uma vez que neste *Rap* o grupo canta tanto o orgulho etno-racial com um coração feito de África, como, também, expõe claramente a existência da luta de classes e receita a união das favelas como um dos passos para a superação desse estado de miséria em que se encontra o continente africano e as periferias do Brasil.

Esta faixa conta com a participação de Gaspar, do grupo paulista Z’África Brasil, e no primeiro verso rimado por este *Mc* ele afirma que “antigamente [eram] quilombos, hoje periferia” e acrescenta que “qualquer periferia, qualquer quebrada é um pedaço d’África”. Acreditamos que esta afirmação se dá devido ao fato que os mais altos índices de concentração da população negra no Brasil se encontra nos bairros das periferias. Sendo assim, por causa desse contingente as periferias brasileiras são uma parte da África em território brasileiro.

Gaspar ainda afirma que tudo isso cantado neste *Rap* representa o que ele chama de “ideologia quilombola” e expõe Zumbi como sendo sinônimo de consciência e “terror da tirania”.

Outra participação especial nesta faixa é a do cantor maranhense de música popular brasileira Zeca Baleiro, que diz em um dos versos da sua participação: “Eu

acredito no grito que vem da periferia”. Esta música termina afirmando que “o Brasil é uma segunda África do Sul”. Supomos que esta afirmativa se dá pelo fato de que ambos os países revelaram na sua história fatos marcantes de racismo e segregação social: a África do Sul com a política do Apartheid e o Brasil com o seu racismo sutil.

A faixa 7 que leva o nome de “Fita cantada” é apenas uma introdução da faixa seguinte: a “Toada do Clã”. Toada é nome dado às músicas que são cantadas pelos grupos de bumba-meu-boi, que é considerado a maior expressão do folclore maranhense. Neste *Rap* o grupo revencia as tradições do estado do Maranhão, contando com a participação do cantor do Boi da Maioba: Chagas. Esta é a música mais conhecida deste grupo, sendo executada até nos dias de hoje na programação da Rádio Universidade FM.

“ClãNordestino é rima revolucionária” que tem “negras raízes” e que prega a revolução socialista, como nos diz o verso desta composição: “Revolução socialista nosso objetivo”. De acordo com os membros do ClãNordestino, eles “entoa[m] a canção que manda a burguesia pro inferno”, verso este que mais uma vez revela a luta de classe que eles acreditavam.

Nos versos: “Nas rimas dos meus versos tem tambores ancestrais. Por isso quando eu canto a guerra, periferia ouve a paz” e “Tambor de mina, de crioula, quadrilha. Maracatu, candomblé, alegria”, o grupo expõe seu respeito pelas tradições e religião de matriz africana, tanto com os tambores ancestrais da religiosidade como a cultura popular de origem africana, como é o caso do bumba meu boi.

Nesta música há um verso que, a nosso ver, aponta um dos motivos deste grupo ter sido expulso do “Quilombo Urbano”: “a esperança vence o medo”. Esta frase foi um dos *slogans* utilizado durante a campanha eleitoral de Luiz Inácio Lula da Silva para a presidência da república em 2002. O ClãNordestino, durante a campanha de Lula, participou de um CD com vários artistas que apoiaram o PT nas eleições daquele ano.

Em um *Rap* que faz referência a cultura popular do estado do Maranhão também há espaço para a luta de classes e para o socialismo. Os versos a seguir demonstram essa afirmação: “Dos pobres com pretos pelos pobres para os pretos”, “A foice e o martelo grafitada no pandeiro”. Por se tratar de uma música que trata das influências da cultura africana no Maranhão não poderia faltar neste *Rap* uma referência à África, fato este que pode ser notado em um dos seus últimos versos: “na voz do cantor ouço a mãe África”.

A faixa 9 leva o nome de “Eu sou + eu”. Nesta música a questão de classe evidencia o ódio à classe burguesa que é pregado nela. O verso “sangue de Jesus te repreenda, burguês. Uma oferenda ao diabo, uma prece ao rei dos reis”, ganha sentido em outro verso que diz: “Burguesia não tem sexo, não tem cor, não tem religião”. Ou seja, para o autor a posição social do indivíduo da burguesia é o que indica a quem deve ser direcionado o ódio. Esta música carrega de uma forma tão nítida o ódio de classe que o autor afirma que “linchá-lo para nós é um dever cívico”, pois, ainda segundo o autor, “eu sou mais eu, se você for mais você”, sendo que este último que o autor se refere é o jovem da periferia.

A faixa 10 intitulada “Segundo tempo” cita vários bairros da periferia de São Luís. O verso onde são listados os bairros, diz o seguinte: “Do maiobão a Cidade Operária, Maracanã, Coroadó, Coroadinho a Sacavém, Liberdade, Divinéia resposta de fato”. O verso afirma a “resposta” dos bairros, ou seja, o respeito pelas “quebradas” citadas na letra.

“Manifesto” é título da faixa de número 11 deste CD. Assim como “Todo ódio à burguesia” e “Eu sou + eu”, esta faixa, também, vem impregnada de ódio de classe. Logo, nos primeiros versos o autor já expõe que a “rima [é] de quem é ‘locomunista’”. Uma afirmativa direta em uma contração que une as palavras ‘louco’ e ‘comunista’. ‘Loco’ nesta letra não é sinônimo de doença mental, mas tem um sentido positivo, soa como sendo algo muito bom.

Os versos “revolução a mil dentro e fora do Brasil” e “que se foda o Estado” demonstram, primeiro o caráter internacionalista da revolução defendida pelo grupo, e segundo o desejo de destruir o Estado, características do pensamento político comunista.

A oligarquia da família Sarney também está presente nas rimas do grupo ClãNordestino nos versos: “É som de favelado, de S a Y mil vezes maldito” e “então que se foda o sarneyzismo”. Nestes trechos, os *Mc’s* do grupo aqui analisado revelam sua indignação com a família que exerce o poder político no estado Maranhão há mais de quarenta anos.

A defesa do socialismo e comunismo é uma constante nos versos do ClãNordestino, ainda na música “Manifesto” os *Mc’s* cantam o trecho seguinte: “então viva o comunismo [...], a poesia é macabra: morte ao capitalismo, vamos incomodar a burguesia (que maravilha), com a força que a foice e o martelo incomoda”.

O “Quilombo Urbano” é uma organização de *Hip Hop* que não se preocupa apenas com a arte, pois está envolvida em manifestações, passeatas, protestos e

debates. Como este CD teve a maioria de suas letras compostas enquanto os membros deste grupo ainda faziam parte do Q.U., a militância e o ativismo também aparecem nas letras, como por exemplo, no seguinte verso: “Aqui é Preto Nando, assim que eu me chamo e vou seguir rimando, sou militante, sou ativista”.

O pensamento socialista prega a coletivização dos meios de produção. Desta forma há nesta música um trecho que deixa nítido este pensamento:

Que tudo seja de todos e nada de ninguém  
 Que o mal se esgote e prevaleça o bem  
 Aos que tem tudo: nada! Aos que te nada: tudo!  
 ClãNordestino mudou minha visão de mundo

A mescla de referências da identidade negra com a luta anticapitalista é constante neste CD, a ponto de se intitulem *griots* formadores de consciência crítica, como nos aponta o verso a seguir: “[...] hoje comanda a luta anticapitalista, velho *griot* formador de consciência crítica”.

Essa mescla citada anteriormente continua: “debaixo dos meus *dreads* se esconde os meus versos contra o racismo, o machismo”. A luta de classe também é versada nesta música. A oposição entre proletariado e burguesia transforma-se em periferia *versus* burguesia: “detesto a burguesia, adoro a periferia”.

“Sou os *punks*, sou os bantos, os terreiros, pai de santo”, “Mais-valia burguesia ardendo no meu canto”.

Os versos acima demonstram que o ClãNordestino busca inspiração na resistência de vários seguimentos: os *punks*, por não se adaptarem aos modelos impostos pelo capitalismo; os bantos, que aqui não representam apenas uma etnia africana, mas todas as que lutaram contra as escravidão; os terreiros e os pais de santos, que resistem para poder garantir sua liberdade de professar sua fé. Devido a todas estas formas de resistências a burguesia arde, queima nos versos deste grupo.

Vale ressaltar, que o grupo se apresenta como um defensor de uma revolução internacional, e devido a isso, o mesmo diz: “prego amor a minha gente não à pátria”, deixando claro que o patriotismo não é uma das características dos que integravam o grupo. O internacionalismo também é demonstrado no verso que diz: “minha alma africana sobrevoa a Palestina”, fazendo referência à luta dos palestinos contra a invasão de seus territórios pelo Estado de Israel. O internacionalismo socialista ficará mais nítido na música “Lokomotiva da Figa”, faixa 14.

Mesmo com a defesa de uma revolução internacionalista o grupo não nega a sua localidade como, por exemplo, no verso que diz “sou nordestino, sou palmarino [...] na luta de classes eu enxergo outro Brasil”.

O grupo sabe bem se localizar no mundo e no universo, tanto que eles expõem com precisão sua localização no trecho a seguir: “o infinito, via láctea. planeta Terra, América do Sul, Brasil, Nordeste, Maranhão, São Luís, periferia, favela, o meu barraco, aqui estou”. Isto indica que sabem que o barraco da favela é um lugar da “quebrada” onde vive, a favela é um bairro esquecido da periferia da capital maranhense e, assim, sucessivamente.

A música continua afirmando que 4P (Poder Para o Povo Preto) não é só poder econômico/aquisitivo, mas poder político também.

Os versos: “Casa Branca, Casa Grande o mundo é uma senzala, Karl Marx, Zumbi guiam minhas palavras” retratam o racismo em escala mundial utilizando a residência do presidente dos Estados Unidos da América e a dos senhores de engenho como símbolos desse racismo e citam Marx e Zumbi como referências de combate ao racismo e ao capitalismo.

Outra constante nas rimas do grupo ClãNordestino é a união de sentimentos classistas com o orgulho racial. A defesa do socialismo e do comunismo surge em suas letras como uma forma de se assumir enquanto classe trabalhadora e expressões, tais como, “preto” e/ou “negro” são apresentados pela defesa da raça negra em termos sociológicos, como é o caso do verso a seguir: “Sou guerreiro quilombola da América Latina, pra quem não me conhece: Preto Ghoetz comunista”.

Na faixa 12 do CD “A Peste Negra”, que leva o nome de “Quebre as algemas” surge a periferia como quilombo, quando Preto Nando chama o bairro onde cresceu de “Quilombo Sacavém”. A luta de classe aparece com o verso onde o burguês pede em sua prece para não haver revide dos que sofrem com as mazelas do sistema capitalista, mas o MC afirma que “não tem jeito, proletariado vai vencer, tem que ser assim, é tomada de poder”. Vem à tona, também, nesta letra algumas influências que orientaram o pensamento do grupo, por exemplo, o livro “As veias abertas da América Latina” de Eduardo Galeano e a Revista Marxismo Vivo, ambos serviram de inspiração para o grupo, uma vez que a luta contra o capital é uma constante em suas letras.

“Quantas histórias pra contar” é o título da faixa de número 13 do CD do ClãNordestino. Nesta música, primeiramente, nos chama atenção os três seguintes versos: “vida dura do povo de pele escura”, “quase sempre os mesmo sempre se

amontoam nas celas” e “sou um sobrevivente, um afrodescendente escrevendo outros quinhentos”. A atenção que nos despertou estes versos foi motivada pelo fato do grupo relatar que a vida dos negros no Brasil é difícil, que os negros são a maioria entre os encarcerados neste país e, mesmo com todas essas adversidades, o autor, neste caso, Preto Ghoetz, é um sobrevivente que através de seu *Rap* escreve outra história do Brasil.

Preto Ghoetz nasceu no bairro da Coréia de Cima e cresceu na Areinha, ambos da periferia da capital maranhense, e lá aprendeu as gírias, ou melhor, o “favelês”, termo utilizado para diferenciar a forma de falar dos que habitam a favela do português de norma culta, como nos indicam os versos a seguir: “Produto original da Coréia de Cima, diamante lapidado nas ruas da Areinha, lá desde moleque eu cursei o favelês, aprendi que o inimigo é burguês”.

Nesses versos, Preto Ghoetz, que nunca teve a oportunidade de fazer um curso superior, afirma que aprendeu a reconhecer o suposto inimigo nas ruas da periferia. Nós acreditamos que esse reconhecimento se deu graças a sua atuação no Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”, pois, como foi dito em capítulo anterior, era uma prática comum no MH<sup>2</sup>O Quilombo.Urbano. a realização de cursos de formação política e grupos de estudos.

A opressão racista é um dos temas mais versados nas letras deste grupo, onde as rimas são direcionadas a uma sociedade que ainda acredita no mito da democracia racial e fala tudo isso sem esquecer o capitalismo que aqui é relatado na forma de luta de classes, onde o grupo diz saber que classe é a responsável por tal situação. Dessa forma o grupo ClãNordestino dispara as rimas contra quem os oprime. Observe os versos a seguir:

Todo ódio pra quem nos oprimi  
 Todo ódio pra quem nos odeia  
 Pra quem nos rouba oportunidade  
 E depois nos joga na cadeia [...]  
 Eu sei muito bem a que classe pertence você

Dito isso o grupo relaciona a superpopulação de negros nos presídios com a realidade racista deste país, pois para este grupo a frase atribuída a Malcolm X que diz “não existe capitalismo sem racismo” é uma verdade inquestionável.

O grupo não canta o socialismo/comunismo apenas como discurso, mas como a solução para o fim das mazelas sociais e para que negros possam ter autoestima, coisa

que dia pós dia é tolhida dos indivíduos de pele escura. Os versos a seguir demonstram tal afirmação:

Mesmo que tua raça não queira  
 Igualdade é a saída  
 Se você tem carro, casa e comida  
 O pobre também tem direito a ter autoestima

O grupo se autointitula como sendo a “Nova Tropa de Zumbi”, e acrescenta que só ser militante em termos teóricos não adianta. Veja o que Preto Ghoetz relata nesta música: “Eu sou militante na prática, só na teoria não basta”. Essa afirmativa se dá pelo fato de que, durante muito tempo, os membros deste grupo participaram de inúmeras manifestações, greves, passeatas, debates, ações estas, que eles julgam ser a prática militante; o ativismo.

Periferia e negritude nas músicas deste grupo sempre andam lado a lado. O grupo grita por uma nova realidade, na qual dizem não aceitar mais a exclusão social por causa do racismo, onde o povo dos bairros empobrecidos não tem chances reais de para viver. Observemos os versos a seguir:

ser excluído por ser pobre, eu não aceito mais [...]  
 Meu coração é afro-brasileiro [...]  
 Onde nunca se quis dar chances reais ao povo do gueto [...]  
 A periferia é meu mundo

O grupo afirma que as chances oferecidas aos pobres não são as mesmas que os ricos possuem o que ocasiona a exclusão social. Mesmo com estes problemas o grupo ainda tem um coração afro-brasileiro, e assim vê que este país jamais quis dar condições de igualdade ao povo que vive na periferia, e mesmo com todos esses problemas o mundo dos *Mc's* continua sendo a periferia.

Durante muito tempo o *Rap* brasileiro ficou a margem da indústria fonográfica, sendo taxada de música de bandido. Isto se deu, principalmente, pela sua origem social e, também, pelo conteúdo de suas letras, o que fez este grupo afirmar que “quando [eles] rimam a burguesia se apavora”.

Na luta de classes rimada pelo ClãNordestino a força da classe trabalhadora se transforma em força da periferia: “isso é cultura da periferia, aqui somos a maioria, quando você souber que a foice e o martelo tá na mão já é tarde”.

A penúltima faixa do CD (faixa 14) intitulada de “Lokomotiva da Figa” inicia com a chamada de referências de luta para este grupo, chamam os nome e crianças respondem presente.

Che Guevara (presente!)  
 Emiliano Zapata (presente!)  
 Rosa Luxemburgo (presente!)  
 Rei Zumbi de Palmares (presente!)  
 Malcolm X (presente!)  
 Steve Biko (presente!)  
 Rosa e Luis Sunderman (presente!)

Os nomes acima citados são conhecidos por terem lutado pela transformação da realidade em viviam. Ernesto “Che” Guevara, médico argentino, que lutou na revolução cubana e tornou-se o maior símbolo da luta contra as desigualdades sociais na América Latina tem uma de suas fotos como sendo a mais reproduzida da história. Emiliano Zapata, líder revolucionário mexicano, lutou contra a ditadura de Pofírio Diaz. Zapata tinha por lema “Terra e Liberdade”. Rosa Luxemburgo foi líder revolucionária e filósofa, sendo uma das principais lideranças marxista do XIX, foi brutalmente assassinada e seu corpo jogado em rio. Rei Zumbi de Palmares dispensa apresentação, pois foi, e continua sendo, considerado a maior referência do povo negro no Brasil. Malcolm, este foi apresentado anteriormente no primeiro capítulo. Steve Biko foi uma dos maiores lideres negros no enfretamento ao regime do *Apartheid* na África do Sul. Rosa e Luís Sunderman foram militantes da Convergência Socialista; tendência interna do Partido dos Trabalhadores que foi expulsa deste partido e deu origem ao PSTU. Rosa e José Luís Sunderman foram assassinados em 12 de julho de 1994 depois de estarem à frente da organização de uma greve. Acredita-se que o crime teve motivações políticas, pois nada foi roubado da residência do casal.

Após a chamada dos “guerreiros camaradas” o grupo, na voz de Preto Ghoetz, diz: “A peste negra se alimenta das almas revolucionárias”, ou seja, as pessoas citadas pelo grupo são exemplos a serem seguidos, pois estes lutaram por um mundo melhor para todos.

O grupo criou a expressão “Lokomunista” para designar os manos que são da periferia e, também, comunistas. Nesta música a expressão aparece no seguinte verso: “só os lokomunistas na lokomotiva da figa, aí! ClãNordestino”. Acreditando que a luta social pode transformar a realidade, o grupo afirma que: “só depende de nós a tomada do poder”, como dito na música anterior: a periferia é a maioria.

A periferia, ou seja, o lugar de onde vieram os *Mc's* deste grupo não é esquecido mesmo com todo engajamento político que estes possuíam, o que possibilitou a eles conhecerem muitos lugares longe de suas “quebradas”. “Engajado desde o berço, não esqueço de onde vim”. Este engajamento a qual o grupo se refere neste trecho, faz menção ao engajamento da luta pela vida, pela sobrevivência, afinal não é fácil sobreviver em meio a mazelas sociais, o crime e as drogas. A luta de classe nesta faixa é mostrada mais próxima da família e dos amigos quando o grupo afirma que, tanto os familiares como os amigos dos membros do grupo são lixo para a burguesia: “minha família, meus amigos, eu sei, pro burguês são lixos”.

O orgulho racial cantado pelo grupo não se transforma em ódio contra os brancos, pelo contrário, como já foi dito anteriormente, todo ódio deles é direcionado à burguesia.

O verso a seguir demonstra o desejo de que todos, sem exceção de sexo ou cor da pele, podem lutar contra o capitalismo: “pretos e brancos, mulheres, homens, humanos, hermanos hermanas [...] vermelhos, a foice e o martelo reflexo no espelho”. Isto indica que o inimigo é de classe, não é de raça, não é de sexo, é sim a burguesia e seu capitalismo.

Anteriormente falamos que a questão do socialismo internacionalista ficaria mais evidente nesta música, pois bem, é nela que o grupo faz menção a Quarta Internacional Comunista: “Quarta Internacional na América Latina é a última trombeta para o animal capitalista”.

A Quarta Internacional (Q.I) foi fundada por Leon Trotsky, após a expulsão do mesmo da URSS, esta foi fundada por considerarem a Terceira Internacional perdida, pois estava sob a direção de Joseph Stálin. A Q.I. é uma organização internacional da classe trabalhadora que objetiva a construção do socialismo no mundo todo. Ao longo da história, ou seja, depois de sua fundação em 1938, esta organização já passou por várias divisões e, ainda hoje, há vários grupos de socialistas que a reivindicam, como é o caso da LIT-QI; organização mundial que, no Brasil, é representada pelo PSTU.

A música “Lokomotiva da figa” termina com uma afirmação emblemática: “só o fim da mais-valia alivia a tensão”. Em outras palavras, o fim do capitalismo.

A última faixa deste disco é a música “Regando as flores”, que de forma festiva faz um convite à luta contra o capitalismo e em defesa do socialismo. A letra inicia-se com duas frases atribuídas a Chê Guevara: “*Hay que endurecerse, pero sim perder la ternura jamás*” e “*Hasta la victoria siempre*”.

Alguns trechos desta letra apontam para a luta contra o capitalismo e racismo:

Sonhar o sonho dos lokomunistas  
 [...]
 O inimigo é o mesmo  
 [...]
 O riso contra a mais-valia, uma sociedade livre, contra o modo de produção capitalista  
 Arrebentar de vez com as algemas da mais-valia e da opressão  
 [...]
 Não importa se você é preto, branco  
 Não importa se você é homem ou mulher  
 Não importa se você é europeu ou latino-americano  
 Não importa se você é ateu, judeu, cristão, e muçulmano  
 A igualdade é a palavra de ordem  
 E a união é o que nos leva daqui por diante  
 Para construirmos um mundo melhor, tudo depende de nós

Com um argumento que não difere religião, sexo, lugar geográfico, cor da pele, o grupo ClãNordestino convida todos os que são explorados e oprimidos pelo capitalismo a unir-se para a construção de um mundo melhor.

#### 4.3. PRC + 1 Comuna – A Guerra é pra valer

PRC (Preto Roberto Comunista) é o nome artístico de Claudio Roberto Noronha Férrer, nascido em Belém, capital do estado Pará. Ele viveu por muito tempo na periferia daquela cidade, no bairro do Benguí. Na adolescência sua família mudou-se para a cidade de Pinheiro, na região da baixada maranhense. Residiu em neste município até a sua maioridade e, aos 25 anos veio para São Luís do Maranhão. Seu envolvimento com a música começou com o *funk*, na capital maranhense conheceu o *Hip Hop*. Sua aproximação com o “Quilombo Urbano” se deu na Praça Deodoro. Seus pais moravam no centro da cidade e nessa praça ele e seu irmão caçula, *DJ Júnior*, começaram a acompanhar as atividades da “Sexta *Hip Hop*”, que acontecia na mesma. No ano de 1998 PRC e *DJ Júnior* criaram o grupo Q.I. Engatilhado.

Garoto rebelde, PRC só estudou até a 7ª série do ensino fundamental, mas com a sua entrada no “Quilombo Urbano” desenvolveu o gosto pelo ato de ler. Ele começou a trabalhar ainda na adolescência, ajudando seus pais na fabricação de bolsa que eram vendidas para o mercado informal. Durante o ano de 2003 PRC viajou para São

Paulo com a família: seus pais, irmãos, esposa e filhos. O CD que aqui analisaremos foi todo concebido na capital paulista.

Enquanto PRC estava em São Paulo, o “Quilombo Urbano” continuava a desenvolver suas atividades e sentia a necessidade de produzir um CD de um grupo de *Rap* da organização. PRC retorna a São Luís no ano de 2007, com todas as composições já prontas e, devido à urgência que o movimento tinha em lançar algum CD, decidiram por lançar o dele, pois este já estava quase pronto, restando a apenas a gravação.

Em parceria com o extinto *Stripulia Studio* o “Quilombo Urbano” lançou este CD ainda em 2007.

Mesmo estando ausente da capital maranhense o *rapper* não esqueceu as políticas do movimento e, assim, estava pronto o primeiro CD de *Rap* do Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”.

Em entrevista concedida em 23 de setembro de 2012 o mesmo nos afirmou que o plano original era gravar o CD em São Paulo, mas como retornou a São Luís e o movimento precisava de um material fonográfico, ele encarou a responsabilidade.



Figura 07: Capa do CD “A guerra é pra valer” do *rapper* PRC  
Fonte: Acervo próprio

O CD de PRC + 1 Comuna leva o título de “A guerra é pra valer”. Quando questionamos que guerra é essa, ele foi enfático e nos disse: “é a guerra contra o sistema [capitalista], é a luta classes”.

Com uma poesia suave, bem elaborada, o *Rap* feito por PRC ganhou destaque no público do *Hip Hop* do norte-nordeste como sendo um *Rap* comunista e militante. Desde a sua capa, que estampa a foice e o martelo, símbolo do socialismo/comunismo, o CD já demonstra sua veia política.

O CD “A guerra é pra valer” é composto por 11 faixas: 1 – Introdução, 2 – Quebrada é assim, 3 – A guerra é pra valer, 4 – Família, 5 – Nem céu, nem inferno, 6 –

Pra cima da rima, 7 – Vida de preto no gueto, 8 – Evolução da mente, 9 – Minhas prisões, 10 – Pulso e 11 – Agradecimento.

Logo na faixa de número 1, na “Introdução”, PRC já demonstra sua admiração pela luta do povo pobre, onde pobre não significa só a ausência de poder aquisitivo, mas sim, sua classe social, em oposição aos ricos.

A luta do povo pobre é meu orgulho  
Exemplo pra mim e pra toda humanidade  
Não se destaca apenas pelas batalhas vencidas  
Pela força de vontade de cada indivíduo  
[...] mas sim pelo seu sofrimento sem culpa  
E acima de tudo pela sua resistência

Sob este contexto apontamos que o orgulho do *rapper* se dá, principalmente, pelo fato da resistência desse povo que sofre sem ter culpa, segundo PRC. Mas, é um povo que tem força de vontade para superar esses obstáculos.

Além da força de vontade e da resistência, PRC coloca que “o meu povo não é criminoso, não é acomodado, não é fraco, não é egoísta e nem incapaz” e responsabiliza os governantes com seus conceitos por essa situação: “os conceitos sociais impostos pelos governantes é que são preconceituosos e perversos”. Ao dizer isso, o *rapper* afirma que a ideologia da classe dominante se materializa nas condições dos indivíduos do povo pobre, ou seja, os trabalhadores são as vítimas desses conceitos.

Seguindo essa linha de raciocínio, onde os governantes são os responsáveis pelas condições de vida do povo pobre e que estes não são os culpados pelo seu sofrimento, PRC questiona: “Cadê a justiça? Cadê a paz? Cadê o respeito? Cadê a igualdade? Cadê a família? Cadê o amor? O pão e a terra?”.

Com esses questionamentos, PRC coloca em xeque os discursos e os conceitos dos governantes que dizem zelar pela justiça, pela paz, pelo respeito, que buscam a igualdade social, que defendem a instituição familiar, que atuam com amor a pátria, que prometem acabar com a fome e fazer reforma agrária. Os questionamentos de PRC nos mostram o quando há incoerência entre o que os governos falam e o que acontece na prática.

PRC, nos últimos versos da “Introdução”, enfatiza a necessidade da devolução dos direitos do povo pobre e reivindica:

Que os monstros do capitalismo devolvam tudo que nos pertence desde que nascemos.

Porque mereceremos e, acima de tudo, não podemos aceitar o final premeditado.  
 Queremos tudo de volta, pois é nosso!  
 Queremos tudo de volta, pois é nosso!  
 É nosso!

Os “monstros do capitalismo” aos quais PRC se refere são os burgueses. O final premeditado pela burguesia é a acomodação e a aceitação. Deste modo, o *rapper* exige a devolução de tudo que foi tirado dos pobres desde o nascimento, pois ele acredita que existe um sofrimento sem culpa, onde quem vive na pobreza não é o responsável pela sua situação, pelo contrário, os responsáveis são os burgueses que acumulam a riqueza e determinam os padrões, sobrando para os pobres apenas a obediência às regras que lhes são impostas desde o seu nascimento.

A faixa 2, que leva o título de “Quebrada é assim”, retrata o cotidiano dos bairros da periferia de São Luís. Ao longo desta música, o autor relewa um olhar atendo aos acontecimentos que lhe rodeia, desde os pais e mães de famílias que saem cedo para o trabalho até o menino que solta pipa, como veremos mais a frente.

Os primeiros versos deste *Rap* revelam a ambiguidade que é um bairro de periferia:

Quebrada na batalha, dia a dia é correria  
 Cotidiano louco que de tudo tem um pouco  
 Pipoco é fácil ouvir, sorriso também tem  
 Assim se reconhece quem é quem

De acordo com estes versos, o “pipoco”, ou seja, os tiros de arma de fogo contrastam com os sorrisos. A periferia sempre está na batalha, está na “correria”, ou seja, lutam pela sobrevivência, correndo atrás de melhores dias, como complementa os versos a seguir: “tentar sobreviver, prosseguir, ser feliz, por mais que não se leve a vida que sempre quis”.

A periferia no *Rap* feito por PRC é apresentada como sendo um lugar de gente que luta pela sua sobrevivência, tanto de forma honesta como através do crime. Observe os versos a seguir:

Quebrada de atitude, resposta com sua goma  
 Guerreiros de rocha, guerreiros sem fama  
 Maluco, pivete, José e Maria  
 Na rua, no trampo, de noite ou de dia

“Goma” no vocabulário *hip hopiano* significa casa e “trampo” é trabalho. A responsabilidade de por o alimento na mesa faz dos pais e mães de famílias, na letra representados por “José” e “Maria”, dos “pivete” e “maluco”, guerreiros sem fama.

Para PRC a favela, ou seja, os bairros empobrecidos são lugares de resistência, pois seus moradores enfrentam e aguentam o cotidiano que esses lugares reservam aos seus moradores. Os versos a seguir nos mostram esta afirmativa: “respeito e resistência, favela representa, inventa, lamenta, aguenta, enfrenta”.

Nesta letra, o cotidiano de um bairro de periferia é demonstrado em seus diversos aspectos, e um deles é a forma de diversão tanto dos mais velhos, como, também, das crianças: “tiozinho bate um pife, moleque solta pipa, perifa na moral a elite se irrita”. O *rapper* coloca que as classes dominantes se irritam quando a periferia está tranquila, “na moral”.

A violência policial também é relatada por PRC. Ele não esquece, nesta letra, de afirmar que os jovens que comentem assalto “fazem o jogo do sistema”, como percebemos nos versos a seguir: “Os doidos mete o bicho, faz o jogo do sistema, os vermes agradece, repressão no esquema, [...] as fardas tem o dom e trabalha pro mal”. Trazendo tona nestes versos a repressão policial, onde esta está à disposição das elites e, quando o *MC* fala em trabalhar para o mal, ele está se referindo as classes dominantes.

A periferia no *Rap* feito por PRC não é uma periferia romantizada, mas a próxima da realidade. Ele afirma que, na periferia tem de tudo um pouco, é um lugar por vezes sossegado, mas também, se apresenta como um “bicho solto”, ou seja, violento, perigoso: “cotidiano louco que de tudo tem um pouco, quebrada é assim: sossegada e bicho solto”.

PRC faz uma descrição da periferia com algumas informações que são próprias das periferias de São Luís do Maranhão: “Maluco das antigas curtes as pedras na moral, moleque de responsa curte *Rap* nacional”. Curtir as “pedras” significa ouvir e apreciar o *reggae root's*. Devido a grande aceitação desse estilo musical, São Luís ganhou o título de “Jamaica brasileira”.

Outro verso que destaca bem a realidade das periferias da capital maranhense: “No samba, no reggae, no boi ou no tambor, assombração é farda numa noite de terror”. As expressões culturais aqui mencionadas por PRC são todas classificadas como cultura negra: o samba, o reggae, o bumba meu boi e o tambor de crioula ou mina. A “farda” aqui é um sinônimo de polícia.

A violência policial, frequente nos bairros de periferia, também ganha destaque nos versos de PRC: “O mal que acontece é causado pelos putos, polícia na favela sempre deixa alguém de luto”. Quanto ao mal aqui abordado por este *MC*, ele se refere as mazelas sociais, e os putos são os membros da classe dominante, o que revela, também, nas letras de PRC a questão da luta de classes.

O *Rap*, mesmo vivendo em um cotidiano de violência, acredita em uma possível transformação dessa realidade, onde a paz da/ na periferia só pode ser alcançada com a construção coletiva. Esta afirmação está presente no seguinte verso: “A paz é um sonho coletivo, pode crer! Favela que precisa pra viver, pra vencer”. A periferia é cantada com as suas contradições, onde esta é “lagrima e sorriso, defende, ataca, faz o que for preciso”. Outro verso que indica essa luta de classe é: “o sangue da quebrada vira vinho do outro lado”. A luta de classes também é demonstrada no verso que diz: “de boa ou de nada, mas bem longe dos Maurícios”. Onde os “Maurícios” são os filhos da burguesia, e este termo é um sinônimo de *playboy*.

Mesmo com todas as dicotomias citadas por PRC, ele encerra esta letra afirmando que na periferia a resistência está no sangue dos habitam nesses bairros: “Quebrada é assim, resistência tá no sangue”.

A faixa de número 3 é a que dá nome ao CD: “A guerra é pra valer”. Esta música traz em seus versos a luta de classes. Nos primeiros versos desta música, o *rapper* já diz que sua meta é destruir o inimigo, que, segundo ele, é a burguesia:

Incômodo pros putos, de rocha pros bandidos  
Corre pela meta: destruir o inimigo  
Difícil eu sei que é, impossível sei que não  
Por isso eu continuo sempre em frente, na missão

Nos versos acima a burguesia é chamada de “putos” e “inimigos”. O *rapper* fala da dificuldade de sua missão que é destruir a burguesia, mas este afirma que essa missão não é impossível e por isso ele diz que continua em frente. Diante da dificuldade que é essa “guerra”, PRC fala da importância da união entre os que vivem na periferia: “ligeiro guerrilheiro, lado a lado com os irmãos, do rolê até as horas mais difíceis, né ladrão?”. Nos versos, o termo “lado a lado” é utilizado com o significado de junto; unidos. Essa união defendida por PRC deve acontecer nos momentos de lazer, ou seja, nos “rolês” e, também, nos momentos de dificuldades. O termo “ladrão” aqui não corresponde

ao indivíduo que pratica a atividade ilícita do roubo, mas sim, os “ladrões de consciência”, os *MC*, que com suas músicas roubam a consciência dos que ouvem suas letras.

Nesta faixa PRC descreve como ele vê a burguesia: “Pilantra endinheirado vive de pisar na bola [...] safado é muita grana, juiz é contratado”. Nestes versos o *rapper* coloca a burguesia com o poder de comprar até o judiciário. O *rapper* continua descrevendo a burguesia:

Ferrari na garagem, segurança reforçada  
O cofre até a boca de grana bem lavada  
Inseto parasita, canalha vagabundo  
Espécie genocida espalhada pelo mundo  
[...] por mim já tá ferrado: direto pro enforcamento

PRC reconhece na classe burguesa um parasitismo, onde estes enriquecem com a pobreza dos vivem na periferia e por ele, a sentença que estes merecem é a morte. Questiona: “riqueza Deus te deu? – eu quero ver a testemunha”. O *rapper* acredita que, como dito anteriormente, a riqueza da burguesia é fruto da miséria da periferia e não de uma dádiva divina.

O radicalismo de PRC contra a burguesia é, mais uma vez, notada no verso que diz: “Mauricio de onda na quebrada tá fudido, pra prego é gente fina, mas pra mim é inimigo”. Nesse sentido o *MC* coloca o ódio de classe direcionado aos filhos da burguesia e classifica como “prego”, tolo, besta, bobo, os que consideram os ricos como “gente fina”. PRC é direto e afirma que estão são inimigo por serem de outra classe social.

Nos últimos versos desta letra PRC cita os que ele defende e está ao lado:

PRC tá do lado do tiozinho aposentado  
Dos pivetes de rua, dos manos lá guardado  
Do puxador de enxada e a tia que acorda cedo  
Maluco injuriado do tipo que o boy tem medo

Nestes, o *rapper* coloca com clareza os que estão do mesmo lado dele. Ele defende os trabalhadores aposentados (tiozinho), os meninos de vivem na rua, os presidiários (os manos lá guardados), o trabalhador rural (puxador de enxada).

Ele, antes de terminar esta música, diz que a favela é a sua cara e encerra dizendo: “comuna até o osso por que a guerra é pra valer”

A faixa de número 4 tem por nome “Família”. Como já foi dito, este CD foi produzido enquanto PRC morava em São Paulo. Nesta música ele descreve sua saudade do Maranhão e, principalmente, do “Quilombo Urbano”. Ele inicia a música dizendo: “O

Quilombo é minha família, Maranhão no coração, São Paulo é muita treta, maior saudade dos irmãos”.

Nesta música, ele afirma que a maior descoberta de sua vida foi o socialismo e que este transformou um maluco de quebrada em ativista:

Orgulho quilombola me mantém sempre alerta  
Socialismo na minha vida a maior descoberta  
Maluco de quebrada transformado em ativista  
Periferia Urgente balaiada futurista

PRC descobriu o socialismo nos cursos de formação política do “Quilombo Urbano”. Ele que, ao longo de sua adolescência, havia se envolvido com gangues de pichadores, tanto na cidade de Pinheiro, como aqui, em São Luís. Foi a partir do contato com o *Hip Hop* que ele passou se considerar comunista.

“Periferia Urgente” é um projeto realizado pelo Quilombo Urbano que consiste em um fim de semana de atividades culturais, esportivas e formação política nos bairros da periferia da capital maranhense e, devido a sua diferenciação em relação a outros projetos, pois este além de levar cultura e esporte ainda leva a formação política, o *rapper* compara o “Periferia Urgente” com a Balaiada. Ainda nesta música PRC faz uma lista de várias “quebradas” por onde ele passou antes de ir para São Paulo. O que demonstra sua relação com vários bairros da periferia de São Luís. O *rapper* termina o som falando: “convicto do certo não vou trocar de camisa”.

A faixa de número 5 é intitulada de “Nem céu, nem inferno”. Nesta música PRC faz uma crítica às religiosidades que esperam uma vida de fartura em outro plano espiritual e acomodam-se com a vida neste. Logo no início, o *rapper* já afirma: “desanimar é aceitar a vitória do inimigo”, ou seja, acomodar-se é deixar a burguesia vivendo em berço esplêndido enquanto “o futuro é decidido pelos vermes, os putos, por isso a favela tá vivendo no absurdo”. Esta música apresenta um recurso muito comum no *Rap*: as colagens. Colagens são trechos de outras músicas utilizadas como parte de um novo *Rap*. Neste *Rap*, PRC utiliza-se de um trecho da música “Cálice”, de Chico Buarque de Holanda.

O governo é sempre alvo das letras dos *MC de Rap* no estado do Maranhão, e com PRC não poderia ser diferente. Nesse sentido o *rapper* dispara: “Governo que propaga o sofrimento da nação”, uma vez que este não se preocupa com a realidade da periferia. Nesta música PRC cita um trecho que marcou sua vida: “por sorte, muita sorte,

pura sorte, eu estou vivo”. Este *MC* foi alvejado por um tiro no peito no centro da capital maranhense quando o confundiram com um assaltante. Nos versos a seguir, o *MC* afirma que a periferia não é culpada por ser um lugar violento, por existir a droga em seu meio, mas sim, que há um planejamento para que seja dessa forma: “Panela sem comida e carnaval o ano inteiro, guarda o troco pro loló, batida, baseado, o saldo negativo da favela é planejado”.

Quando indagamos PRC a respeito destes versos, ele nos respondeu dizendo:

Mano, se a periferia é desse jeito a culpa não é de quem mora lá, ou você acha que os pivetes daqui também não querem uma quadra, que os “tio” não querem ter tempo pra brincar com seus filhos? Você acha que os maluco da rua da vala que fazem a cocaína e crack que eles vendem? Eu tenho certeza que não, tudo isso faz parte de um plano pra manter o nosso povo acomodado (Entrevista concedida em 23/09/2012).

PRC termina esta letra afirmando que já é hora de despertar e lutar contra o opressor, pois o que a burguesia, por meio do seu governo, dá à periferia são apenas migalhas e esmolos.

Agradeça todo dia pelo sofrimento eterno  
Sorria com a esmola dos bandidos de terno  
Ou acredite em você, tem que luta pra mudar  
Nem céu, nem inferno, é hora de acordar

A faixa de número 6 do álbum “A guerra é pra valer”, do rapper PRC, é intitulada de “Pra cima da rima”. Logo no início desta música o *rapper* reconhece que a luta de classe é global: “No Brasil, no mundo todo o jogo é fogo contra fogo”. Ele diz, ainda, que os burgueses e seus representantes são preguiçosos e que não governam, apenas roubam o povo e nas eleições eles se apresentam novamente. O ódio de classe do *rapper* é demonstrado nos seguintes versos: “tua presença me dar nojo, tua voz me dar entojó, é prêmio teu pescoço pra quem come só miojo”, e acrescenta que “Maurício é só desdobro”, ou seja, para este *MC* não tem como conciliar a periferia com a burguesia, pois este tem asco do membro da classe burguesa, e que os filhos da burguesia só enganam os que são da parte pobre da cidade. PRC ainda afirma que a periferia só conhece seus deveres, não reconhece seus direitos: “direito é pra esconder, te mostram só dever”. Este *MC* ainda diz que “se a guerra é pra valer, não adianta se esconder comuna até o osso, pode crer PRC”.

A faixa 7 tem por título “Vida de preto no gueto”. Na sequência a colocamos na íntegra, e depois está a análise da mesma.

A distância muitas vezes não separa  
 Muitas coisas com outras nem se compara  
 Parabéns pela atitude, vitória é o que vai ter  
 Em frente, avante, sem medo de perder  
 Armadilhas na estrada, quem fez? Os “gravatinha”  
 Fuderam sua vida e quase arrancaram a minha  
 Perdido em meio a guerra muito tempo eu fiquei  
 Não sabia o porquê do sofrimento que passei  
 Chegados, aliados de verdade eu descobri  
 Responsáveis pelos versos bolados do preto aqui  
 Sorri, chorei, noite em claro eu já passei  
 Quem vive no “prejú” é quem sabe por isso eu sei  
 Maria acorda cedo, José já foi pra guerra  
 O crime bate a porta, Joãozinho então se entrega  
 Família rala sofre e o governo faz o quê?  
 Distorce as ações do MST  
 Na TV, pro’cê ver pilantragem ao vivo  
 Pro “boy” é só notícia, mas pro crime é incentivo  
 Perigo é Casa Branca, Bin Ladem é só fachada  
 Pra fome do nordeste o terrorismo é piada  
 Na calçada mais um “beck”, PM click-cleck (Bum)  
 Elite se diverte com chacina de pivete  
 Moleque se humilha no farol o dia inteiro  
 As “mina” quer dinheiro e liberdade num puteiro  
 Versão brasileira e rotineira na favela  
 País do futebol, do carnaval e das novelas  
 Na cela transparente e lutando do meu jeito  
 Pra verdade aparecer, vida de preto no gueto

Aqui é desse jeito, os versos faz efeito  
 Relógio vagabundo tenta acompanhar é lona!  
 Carrego aqui no peito vida de preto no gueto  
 Erga sua cabeça que a verdade vem à tona

Um “trampo” é muita “treta” consegui  
 É “mato” o playboyzinho de *Cherokee*  
 Maluco sonha alto, na mente tem assalto  
 Escrito nas estrelas é um caralho! Mãos pro alto!  
 Ostentação na cara, três oito na cintura  
 O sonho é perseguido, veraneio, viatura  
 “embaça” nas quebradas, por nada tem rajada  
 O fardo é pesado mais que vida complicada  
 O farofão de ovo põe sorriso no moleque  
 Ingenuidade é foda, miséria ta sem breque  
 Desgraça é compatível com seqüestro, sepultura  
 Esquece a faculdade, esquece a formatura  
 Perdura na cabeça o pensamento homicida  
 Bebê que grita forte (por que?) não tem comida  
 Maluco ta sem “trampo” e ver bandido comprar carro  
 No bolso “nenhum puto”, nem pro maço de cigarro  
 Vitrine colorida, barraco alugado  
 Comercial na tela, moleque adoentado  
 Bolacha com “Q suco” no barraco é uma festa  
 O povo é esforçado, o sistema é que não presta  
 Detesta quando eu falo a verdade em poesia

Odeia meu orgulho de ser da periferia  
 Deturpa o Hip Hop, só compra mente fraca  
 Engana com migalha, meu Rap contra-ataca  
 Destaca o sofrimento da favela, muita treta  
 Ataca o governo que trabalha pro capeta  
 Respeito no conceito, sangue bom é desse jeito!  
 Carrego aqui no peito vida de preto no gueto

Aqui é desse jeito, os versos faz efeito  
 Relógio vagabundo tenta acompanhar é lona!  
 Carrego aqui no peito vida de preto no gueto  
 Erga sua cabeça que a verdade vem à tona

Neurose, mundo cão, depressão meu B.O.  
 Seguro o meu pipoco, tem veneno bem pior  
 Chorar faz muito bem, como faz, aprendi  
 Irmãos que não desistem me fazem prosseguir  
 Veja bem! Pensamento podre sempre tem também  
 Correto e perfeito eu nunca conheci ninguém  
 Além do que, a vida é pra viver, conhecer, aprender  
 Sorrir, chorar, ganhar, perder, pode crer!  
 Respeito é necessário, tem que ter pra lutar  
 Coragem e esperança nunca pode faltar  
 Maluco abandonado numa cela chora  
 A mãe que ver seu filho entrar pro crime ora  
 A força de vontade que abandona o coração  
 O vírus da maldade que se espalha no mundão  
 A tempo nunca para, pivete vira homem  
 Noel vira piada, bicho papão é fome  
 Polícia é pesadelo pra pivete sem escola  
 Ou rouba, ou passa fome, ou então pede esmola  
 Se liga vagabundo por que o cerco é eficaz  
 Encare os problemas de frente, se for capaz  
 Vergonha é roubar e não levar o roubo  
 Os 10 mandamentos pra favela é mais que o dobro  
 Revolução na mente e na atitude é necessária  
 A luta pelo certo nunca, nunca é solitária  
 Nos becos, vielas, no frio da cela  
 Guerreiro não desiste medroso sempre “gela”  
 Desculpa vagabundo, não tem bom sem um defeito  
 Verdade nua e crua, vida de preto no gueto

Aqui é desse jeito, os versos faz efeito  
 Relógio vagabundo tenta acompanhar é lona!  
 Carrego aqui no peito vida de preto no gueto  
 Erga sua cabeça que a verdade vem à tona

O primeiro verso da música faz referência à época em que PRC morou por quatro anos em São Paulo, onde escreveu a maior parte das letras que compõe este Cd. Este foi o primeiro Cd lançado pelo Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”. Deve ser mencionado que, antes de ir para a capital paulista, Preto Roberto Comunista já era militante do QU. Quando este retornou para São Luís encontrou o *Studio Stripulia* montado, onde ele mesmo foi o responsável pela gravação, mixagem e masterização de seu CD. Coube ao Quilombo Urbano a prensagem e comercialização

deste, como forma de autogestão financeira para a organização *hip hopiana* da qual PRC fazia parte.

Voltando aos versos, o *Mc* afirma que existem coisas que não se comparam umas com as outras, parabeniza quem toma atitude, incentiva a luta, “vitória é o que vai ter”. E questiona quem fez as armadilhas que são enfrentadas no seu cotidiano e responde com um termo que faz referência a classe dominante: “os gravatinhas”. E responsabiliza-os pela situação que pessoas iguais a ele enfrentam, na frase onde o *rapper* afirma que, quase arrancaram a vida dele. Este relaciona a tentativa de assassinato que sofreu ao ser confundido com um assaltante nas proximidades da Fonte das Pedras, em São Luís, quando ele foi alvejado com um disparo de arma fogo no peito.

PRC assume que ficou muito tempo perdido em meio a guerra. E nós entendemos que o autor da letra esteja relacionando essa guerra a luta de classe, visto que, ele afirma que não sabia o porquê de seu sofrimento e diz que foram os amigos de verdade que o incentivaram a fazer rimas e se declarar preto, assumindo, uma identidade étnica. O autor coloca-se entre os pobres, ou como ele diz: “quem vive no ‘prejú’ é quem sabe, por isso eu sei”. Um reconhecimento de sua situação social e relatado utilizando-se de nomes comuns atividades cotidianas da periferia, onde tem gente que acorda cedo, gente que enfrenta a guerra do desemprego e gente que se entrega quando o crime se oferece como ultima ou única opção.

O *Mc* pergunta o que o governo faz acerca do sofrimento e do esforço das famílias da periferia e responde dizendo que o “distorce as ações do MST”, movimento que luta por Reforma Agrária e tem em suas bases famílias que buscam através da pressão no Estado um pedaço de terra para produzir. Demonstra, também, a sua posição em relação a grande mídia, tendo como carro-chefe a televisão, onde afirma que na TV tem “pilantragem ao vivo”, onde para o boy (gíria que se refere aos *playboys*: aos jovens ricos) é só mais uma notícia e mais, para a quem está no crime pode ser só mais um incentivo. Expõe sua visão anti-imperialista quando afirma, através de uma metonímia, que o perigo é os Estados Unidos da América, e vocifera dizendo que “pra fome do nordeste o terrorismo é piada”. E coloca, mais uma vez, exemplos de fatos corriqueiros na periferia: o ato de muitos jovens fumarem maconha e o extermínio da juventude negra pelas forças de repressão do Estado, este ultimo vem em forma de onomatopeia (click, cleck) imitando o som de uma pistola automática ao ser engatilhada.

Seguindo nossa interpretação, percebemos que PRC coloca o que ele chama de “versão brasileira e rotineira na favela”, onde há crianças que se humilham o dia inteiro

nos semáforos e as “mina” procuram liberdade e estabilidade financeira se prostituindo em um país que se orgulha de ser o país do futebol, do carnaval e das novelas e onde o próprio *Mc* se encontra preso em uma “detenção sem muro”<sup>195</sup>. PRC revela um dos motivos de sua música, ou seja, ele quis demonstrar o que acredita como verdade e para demonstrar essa verdade ele descreve uma “vida de preto no gueto”; um sujeito negro que reside na periferia.

No refrão PRC afirma que o “verso faz efeito” e para justificar que, do jeito que ele faz é diferenciado, utiliza-se de uma colagem (parte ou trecho de outra música) do grupo paulista RZO, onde estes falam que não é qualquer um que pode acompanhar o jeito feito por eles e PRC traz isso para si, afinal ele “carrega no peito a vida de um preto no gueto”. No início da segunda estrofe, o autor da música analisada, de forma violenta afirma que um emprego é muito difícil conseguir, que um “playboy” em um carro importado (aqui ele utiliza uma *Cherokee*) torna-se presa fácil para quem sonha alto e não tem outro meio de alcançar sonhos materiais, uma vez que o autor questiona a afirmação cristã que explica tudo como obra divina, onde ele propõe que nada está escrito nas estrelas e assim existem jovens que correm atrás de sonhos gritando “mãos pro alto”, isto é, partem para a criminalidade. Como ele fala no início da música que as armadilhas que surgem no caminho são obras da elite, ele fala que os sonhos na periferia são perseguidos pelo poder policial, onde a PM “embaça” e por nada tem rajada, tornando assim a vida um fardo e complicada.

Preto Roberto Comunista expõe a ingenuidade das crianças da periferia, onde uma simples farofa de ovo já faz brilhar seus sorrisos. Não compreendem a situação na qual estão inseridas, afinal, segundo ele, desgraça (miséria, descaso social, desigualdade...) é compatível com a criminalidade, com a morte, tanto para os que praticam o ato violento como para quem os sofre. No caso de quem sofre perdura uma espécie de “pensamento homicida”, onde existe a situação extrema de fome, exemplificada na expressão: “bebê que grita forte (por quê?) não tem comida”.

No decorrer da letra PRC expõe a situação desse indivíduo que enfrenta a situação cantada por ele. O “maluco” da letra está desempregado, ele observa quem está envolvido com o crime comprar carro, e ele sem dinheiro nem para as coisas do dia-dia. Na televisão, colocada aqui como “vitrine colorida” são exibidos os comerciais que

---

<sup>195</sup> “Detenção sem muro” – título de um rap do grupo paulista Fação Central, nesta letra este grupo caracteriza a periferia como um presídio, onde todos estão presos há condições impostas.

vendem a alegria e seu filho está adoentado, mais uma preocupação, afinal, o serviço público de saúde para a população de baixa renda é precário.

O *rapper* diz que a televisão deturpa o *Hip Hop*. Dessa forma, essa deturpação atinge o *Rap*. “Ilude o povo com migalhas”. Já esta crítica é direcionada para as políticas de cunho assistencialista do governo, implantadas a partir do mandato de Fernando Henrique Cardoso e ampliadas durante a gestão de Luís Inácio Lula da Silva. É nesse sentido que ele afirma que o seu *Rap* é um contra-ataque e denuncia que o “governo trabalha pro capeta” e, capeta aqui, simboliza a burguesia. Ele finaliza esta estrofe dizendo que o respeito se faz pelo conceito, que é desse jeito, pois ele carrega no peito uma vida de preto no gueto. Logo no começo da terceira estrofe, PRC coloca como ele observa o mundo em que vive e o descreve como “mundo cão” e “neurose”, onde a depressão é o seu B.O. (boletim de ocorrência). Mas ele, (o *Mc*), segura e suporta a situação a ele imposta. Contudo, tem situações bem pior. Reconhece em suas amizades um suporte para prosseguir em sua luta e põe em cena que existe “pensamento podre”, pois segundo ele, não há um ser correto e perfeito ao mesmo tempo, pois “a vida é para viver, conhecer, aprender, sorrir, sonhar, ganhar, perder”.

O autor expõe a necessidade de ter respeito na luta na qual ele está inserido, mas, sobretudo, coragem e esperança não podem faltar, pois neste mundo quem vive no sistema penitenciário chora, e, a mãe que observa seu filho adentrar o mundo do crime, se apega na religião, pois “a força de vontade abandona o coração” e a maldade, como um vírus, se espalha por esse mundo onde o próprio *Mc* está inserido.

O *Mc* lança um olhar a respeito do tempo, onde este nunca para. O pivete de ontem vai virar homem, e aquela inocência que foi observada nas crianças já não mais existirá. É nesse sentido que Papai Noel vira piada e que não se tem mais medo do bicho-papão, mas sim da fome. Nessa passagem, o autor coloca que a juventude que cresceu sem escola tem a polícia como seu pior pesadelo, pois com a situação de calamidade em que se encontra a população dos bairros empobrecidos, ou o sujeito rouba ou passa fome ou pede esmola. E encerra esse trecho com dizendo para a juventude ficar esperta, pois segundo ele, “o cerco é eficaz” e os problemas devem ser encarados de frente.

No ultimo trecho desta música, PRC questiona os 10 mandamentos do cristianismo, onde considera este pensamento como algo que coloca em situação de submissão, por isso é necessário uma transformação radical no pensamento do indivíduo, assim como em suas atitudes. Coloca, também, que a luta por transformação social é coletiva, nunca solitária e cita a periferia e o sistema carcerário como locais de

resistências onde “guerreiro não desiste” e o “medroso sempre gela”, ou seja, considera a periferia e os presídios como cenários que podem ser transformados, tanto os sujeitos que estão nesses locais, como o próprio local. Finaliza a última estrofe pedindo desculpa, pois pondera que não há bom sem um defeito e tudo que ele expôs nesta letra, considera como a verdade da vida de preto no gueto.

O título desta música, “Vida de preto no gueto”, já dá indícios sobre o que o *Mc* aborda em seu *Rap*. Para além de uma simples descrição do que seria essa vida de preto no gueto, PRC elabora uma explicação de como a vida dos negros da periferia é. Este *Mc* vale-se da realidade social em que está inserido. PRC morou em vários bairros da capital maranhense, entre eles, podemos destacar Cidade Olímpica, Sá Viana e João Paulo. Trabalha até hoje como costureiro, fabricando bolsa para venda no comércio informal. Estudou somente até a sétima série do antigo ensino fundamental. Esta música, assim como a do ClãNordestino, apontam elementos semelhantes, tanto no que diz respeito ao orgulho periférico, a consciência de Classe e a defesa da identidade negra, como também nas temáticas cantadas. Expressões como “gravatinhas”, “*boy*”, “*playboy*”, são utilizadas para caracterizar a burguesia. Preto, aqui nesta música e na do Clã, não representa simplesmente um recorte étnico-racial, mas também classista, ou seja, a luta de classes que existe entre a burguesia e o proletariado aqui pode ser entendida como a luta entre a burguesia e os pretos pobres.

Esta letra aborda uma periferia que não é apenas a da capital maranhense, mas procura elencar elementos que aproximam os bairros que enfrentam as mesmas situações. Só pra lembrar, PRC passou quatro anos residindo na capital paulista, onde escreveu boa parte das letras que compõe o seu único Cd gravado, e desta experiência ele conseguiu observar a semelhança que há entre a periferia do extremo leste de São Paulo, onde viveu em São Miguel Paulista, com as “quebradas” de São Luís, como, por exemplo, a Cidade Olímpica. Tanto lá como cá, a periferia nesta música chamada de gueto, enfrentam situações sociais parecidas, tanto no que diz respeito a situações estruturais como também culturais. Isto é, no que diz respeito a práticas de uma população empobrecida que enfrenta seu cotidiano.

A faixa de número 8 é chamada de “Evolução da mente”. Uma faixa curta se comparada com a maioria das letras, pois esta tem apenas dois minutos e oito segundos. Nesta música, a evolução é deixar de acreditar que o sofrimento do povo pobre ocorre “por que Deus quer”, ou como diz o *rapper*: “sofrer sem querer, nunca traz merecimento”.

A faixa de número 9 que tem por nome “Minhas prisões” aborda tanto as prisões psicológicas que cada indivíduo traz dentro de si mesmo quanto as prisões físicas e ideológicas, que aprisionam os moradores dos bairros empobrecidos da capital maranhense. PRC afirma nesta letra que cada um sabe, e reconhece quais são suas prisões e seus medos:

‘Cê sabe qual que é, a aflição que te domina.  
 ‘Cê sabe qual que é, o lado seu que predomina.  
 ‘Cê sabe qual que é, se analisar de mente aberta. ‘  
 ‘Cê sabe qual que é, do teu defeito a coisa certa”.

PRC ainda acredita em uma coletividade como forma de superação dessas prisões “invisíveis”. Ele afirma: “cada um, cada um, quando é um não faço parte”. Com essa afirmativa o *rapper* coloca que a luta coletiva é a melhor arma para lutar contra essas prisões.

Na vitória dessa luta de classe rimada por PRC é que se encontra a saída para as prisões colocadas por ele nesta letra:

Se a gente tivesse tudo que a gente quisesse  
 E a tempestade passasse para que a bonança viesse  
 Quisera que os sonhos estivessem ao alcance  
 E cada um tivesse de repente a sua chance  
 Tormentos queimariam na fogueira da igualdade  
 E as grades invisíveis sumiriam de verdade

A tempestade, neste trecho, simboliza a sociedade capitalista e a bonança o socialismo. PRC fala que quando os sonhos forem acessíveis a todos, ou seja, quando houver uma igualdade plena, só assim deixará de existir prisões invisíveis.

A penúltima faixa deste CD intitulada de “Pulso” é uma listagem rimada de várias mazelas sociais, onde o refrão indica que mesmo com toda essa problemática enfrentada no dia a dia a periferia ainda vive, ou seja, “o pulso ainda pulsa”.

Covardia, fome, guerra, corrupção  
 Pena de morte, genocídio, exploração  
 [...]  
 Capitalismo, racismo, repressão  
 Fascismo, machismo, escravidão  
 [...]  
 Ambição, individualismo, cinismo, pornografia  
 Traição, ignorância, preconceito, mais-valia  
 [...]  
 Analfabetismo, abandono, ganância, ostentação  
 Neoliberalismo, miséria, monopólio, ingratidão

[...]  
 Desmatamento, ALCA, coca-cola, imperialismo  
 Oligarquia, FMI e Neonazismo  
 [...]  
 Exploração sexual, poluição, juro, alienação  
 Latifúndio, falsa democracia, direita, ilusão  
 [...]  
 Pobreza, tristeza, chacina, desprezo  
 Estado, polícia, congresso, governo  
 [...]  
 Hegemonia, pretensão, dolarização  
 Nike, Nestlé, falsa esquerda, privatização  
 [...]  
 Consumismo, submissão, inveja, desigualdade  
 Prostituição, mortalidade infantil, perversidade  
 Desespero, desgraça, injustiça, hipocrisia  
 Mentira e sofrimento, a mesma coisa todo dia

PRC expõe, nesta letra, muitas das mazelas e problemas sociais que afligem a humanidade. Nos versos do refrão que diz: “mais-valia, capitalismo, tirania, imperialismo, e o pulso ainda pulsa”, o *rapper* coloca que, mesmo com todas essas dificuldades, mesmo sofrendo na pele o peso do fardo do capital, o pulso ainda pulsa, o coração ainda bate, ou seja, ainda há esperança, ainda existe vida, e se ainda existe vida, ainda existe luta contra exploração e opressão.

PRC finaliza seu CD com a faixa de número 11 intitulada “Agradecimento”, onde ele agradece “aos verdadeiros irmãos” não só aos irmãos de sangue, mas de “sangue e de quebrada”; “aqueles que realmente se importam com o bem-estar do outro”, ou seja, agradece aos que lutam por uma sociedade justa e igualitária, “aqueles que não desistiram e aqueles que se envolvem e fazem parte dessa guerra por um mundo melhor”.

O *rapper* diz que tem um grande respeito e admiração pela periferia: “Ai quebrada, mó respeito e consideração deste soldado voluntário, subordinado as necessidades do povo preto e pobre”. E encerra o CD dizendo: “Viva o socialismo revolucionário! Pela igualdade absoluta!”.

#### **4.3 Gíria Vermelha – A hora do revide**

O grupo de *Rap* Gíria Vermelha é formado por Rosenverck Estrela Santos, conhecido no movimento *Hip Hop* como Comandante Verck, e Hertz da Conceição Dias, chamado de Preto Hertz.

Hertz Dias é um dos pioneiros no *Hip Hop* em São Luís e foi um dos primeiros dançarinos de *break* da capital maranhense, sendo um dos fundadores do Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”, e, também, um dos primeiros a cantar *Rap* no Estado do Maranhão, nessa época seu nome artístico era *Mc Hertz*. Preto Hertz foi criado no bairro do Monte Castelo, na periferia da capital maranhense. Aos 18 anos de idade abandonou a escola e só concluiu seu ensino médio depois dos 25 anos. Aos 27 anos foi aprovado no vestibular da Universidade Federal do Maranhão e graduou-se em História no ano de 2002. Entrou em contato com o *Hip Hop* por meio de vídeos de *break*, o que o influenciou a ser dançarino. Atualmente, além de cantar *Rap* no grupo Gíria Vermelha, é professor da rede municipal e estadual, com mestrado em educação pela UFMA. Junto com Negro Lamar e Preto Nando montou o grupo Navalhas Negras, que existiu até a criação do grupo ClãNordestino.

Comandante Verck foi criado no bairro da Cidade Operária. Quando ainda fazia o ensino médio em uma escola do centro da cidade se envolveu na construção e liderança de uma gangue de pichadores, a GR (Garotos Rebeldes). Gangue esta que é considerada como a primeira de São Luís. Por causa da pichação, este *Mc* foi detido pela polícia várias vezes. Estabeleceu contato com o *Hip Hop* na Praça Deodoro, no centro da capital maranhense, onde se reunia tanto a GR como os membros do *Hip Hop*. Desse contato, Comandante Verck juntamente com Preto Ghoetz criaram o grupo de *Rap* Milícia Neopalmarina, que foi dissolvido para dar origem ao ClãNordestino. Na atualidade, além de ser *Mc* no grupo Gíria Vermelha. Atualmente é professor da UFMA no campus de Pinheiro, é graduado em História e é mestre em educação, ambos pela Universidade Federal do Maranhão.

Com a expulsão do ClãNordestino do conjunto do “Quilombo Urbano”, Preto Hertz e Comandante Verck, que foram os únicos que continuaram nesta organização *hip hopiana*, decidiram por montar outro grupo: o Gíria Vermelha, que conta com a participação de Luciana Pinheiro, cantora de MPB na noite de São Luís.

Estes dois *Mc's* estão nos quadros de militância do Quilombo Urbano há tempos e fizeram sua formação política dentro dos marcos defendidos pelo movimento. O Gíria Vermelha surgiu no ano de 2004, dois anos após a expulsão dos membros do ClãNordestino.

Após quatro anos de existência o Gíria Vermelha lança seu primeiro CD. Este CD tem por título “A hora do Revide”. Este álbum é composto por 16 faixas que trazem

canções recheadas de temas que abordam o cotidiano periférico, identidade racial e consciência de classes.

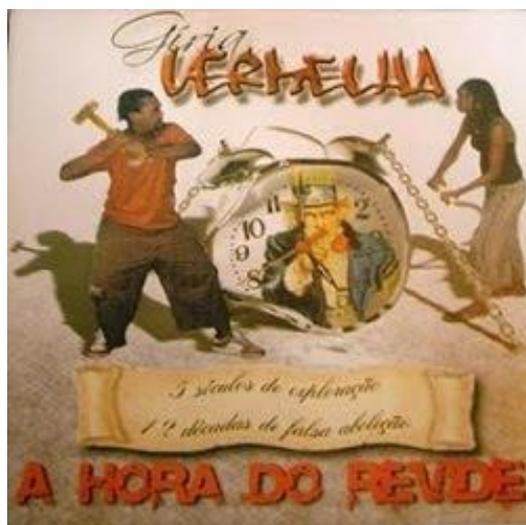


Figura 08: Capa do CD “A hora do revide” do grupo Gíria Vermelha.  
Fonte: Acervo próprio

As faixas deste CD são: 1 – Olá, o filme vai passar; 2 – Hip Hop militante; 3 – Lutar é preciso; 4 – O imortal; 5 – Baile dos lokos e das rosas; 6 – Héroi de preto é preto; 7 – Amigo invisível; 8 – Milho aos pombos; 9 – Faz de conta; 10 – Coração destemido; 11 – Sofrimento e dor; 12 – Liberdade sem fronteiras; 13 – A hora do revide; 14 – Tão só; 15 – Jardim de pedra e 16 – Sonho que se sonha junto.

O CD “A hora do revide” inicia com a faixa intitulada “Olá, o filme vai passar” que nos versos já dá indicação para que e para quem está direcionada esta obra:

Aos leões da chácara maldita  
Aos cães de guarda da elite  
Avise que o filme vai passar  
Protagonizado pelos guerreiros da favela  
Quem tá com nós, tá com ela  
Quem diria? Quem diria?  
Que uma semente plantada ha vinte anos atrás  
nos jardins suspensos da indignação  
daria no que deu  
Quilombo Urbano, a fortaleza dos plebeus  
Quem conspirou se perdeu, parceiro!  
Firma a foice e o martelo nos corações dos guerreiros  
É hip hop de verdade, é hip hop pela base  
Pois, castelo de areia “num guenta” tempestade”.

Os versos acima são da primeira faixa do CD “A hora do revide”, onde os Mc’s mandam avisar que vão passar tipo um filme e quem protagonizará esse filme serão os

“guerreiros da favela”. Estes versos colocam a organização *hip hopiana*, que os membros deste grupo compõem, como sendo a “fortaleza dos plebeus”, onde plebeu tem por significado a classe trabalhadora. A questão de classe já surge logo na primeira faixa com a simbologia da foice e do martelo que são símbolos da luta pelo socialismo.

A faixa de número 2 chamada de “*Hip Hop militante*” expõe o que podemos conceituar de *Hip Hop militante*, como sendo um movimento político cultural e o Quilombo Urbano, movimento da qual os membros deste grupo fazem parte. De acordo com Dias, o *Hip Hop Militante*

Possui uma práxis política que é fruto de um resgate combinado e ressignificado dos discursos socialistas de esquerda das décadas de 70 e 80 e do “radicalismo racial” do movimento negro deste mesmo período. Portanto, o Hip Hop, em nossa acepção, é um movimento político-cultural que se mobiliza em torno da questão de classe e de raça.<sup>196</sup>

Desta forma, a letra “*Hip Hop militante*” traz em seus versos tanto a questão de classe quanto a questão de raça, e coloca o território da periferia como sendo o seu local de atuação.

Os primeiros versos desta música nos dizem: “*Hip Hop militante*, tá na veia, tá no sangue, Preto Verck comandante, na elite: bang bang”. Estes versos apontam que a letra é direcionada contra a elite, onde a onomatopeia “bang bang”, utilizada pra reproduzir o som de tiros de arma de fogo, é nitidamente dirigida às classes dominantes, o que reforça o que foi dito anteriormente a respeito da questão de classe, que nesta música fica ainda mais evidente nos seguintes versos: “muito mais do que artista, ativista é que sou, muito mais que ódio aos *boys*, tenho amor pelo meu povo”. Por se tratar de um movimento que a *priori* é cultural, Preto Verck afirma que este é muito mais que artista, ou seja, por utilizar o *Rap* como instrumento de mobilização para transformação da realidade dos que vivem na periferia. O *Mc* aqui em questão transformou-se em ativista, ou seja, um militante que tem mais amor pelo seu povo; o povo da periferia; a classe trabalhadora, do que ódio aos *boys*; à classe dominante.

No trecho cantado por Preto Hertz, este *Mc* fala, ou melhor, canta: “já nasceu o movimento que os boyzinhos amarelam” e acrescenta: “com a favela organizada e consciente não há quem possa”. Partindo das afirmações feitas nesta letra,

<sup>196</sup> DIAS, Hertz da Conceição. **História e práxis social do Movimento Hip Hop Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”**. p. 17.

compreendemos que o *Mc* fala da organização da periferia para sua emancipação, por isso o mesmo fala de organização e consciência, tudo isso em uma perspectiva de luta de classes aos moldes do marxismo, tanto que, em outro trecho o *Mc* se diz “criminoso anti-Estado”, isto é, o *rapper* deseja o fim do Estado; um dos objetivos defendidos pelos socialistas.

Esta música conta com a participação de Guto, *Mc* do grupo de *Rap* Raio X Nordeste, que também faz parte do “Quilombo Urbano”, que canta a última estrofe desta música. Ele começa sua estrofe citando alguns bairros da periferia de São Luís: “Cidade Olímpica, C.O., Liberdade é só guerreiro”. Neste trecho o *Mc* faz referência à resistência dos que vivem na periferia.

Em outro trecho o *Mc* canta: “Por justiça e por amor nossos versos são vermelhos”. Os “versos vermelhos” que o *Mc* se refere são versos socialistas; versos que combatem a injustiça do sistema capitalista.

A faixa de número 3 do CD “A hora do revide” é chamada de “Lutar é preciso”. Esta música se inicia com versos da letra da “Internacional Comunista” que dizem: “De pé ó vítimas da fome, de pé famélicos da terra”. Este trecho ganhou nova melodia cantada pela voz suave de Luciana Pinheiro. A letra traz em suas rimas o internacionalismo socialista e demonstra a necessidade de organização da classe trabalhadora de forma internacional para a superação do capitalismo. No verso que diz: “Vai à luta, pois teu povo é pobre e sofre”, o grupo atenta para a necessidade de lutar pela transformação da sociedade, pois o povo que sofre é o que o *Mc* faz parte; o povo pobre e trabalhador. Desta forma, o grupo ainda diz: “mova-se, pra ver se a coisa muda, a arte pela arte pra nós é surda e muda”. Em outro trecho o grupo canta: “Negro, branco, índio, mulheres homens, uni-vos!”, ou seja, nesta passagem é cantada a necessidade de união de todos que sofrem com o capitalismo.

A música “O imortal”, faixa de número 4 do CD, conta, na perspectiva de Preto Hertz, a vida de um menino vítima do sistema capitalista. Este menino é despojado de todos os seus direitos, contudo o imortal ganha consciência de classe e começa a apontar suas armas para a burguesia. Fato que, fica nítido no seguinte verso: “Esse é o pique da luta de classes, o imortal ressuscita Marx, os coveiros da burguesia, espalhados por todas as partes”. A luta de classe nesta letra vem ao lado da referência a Karl Marx, o que mais uma vez demonstra que tipo de luta de classe o grupo canta. Ou seja, o *Gíria Vermelha* relata em suas letras uma luta de classes fincada nos pensadores marxistas, sendo a dicotomia entre burguesia e proletariado demonstrada com rimas que colocam o povo que

vive na periferia como o proletariado e a burguesia como sendo os membros do Estado e donos das grandes empresas. “Sob os escombros do capital, sangra você burguesia”. Verso que demonstra e deseja a queda do capitalismo e a derrota da classe social que se beneficia com a sua permanência. Assim, como diz Marx que o capitalismo criou o proletariado, classe que pode destruir o capitalismo. O Gíria Vermelha afirma que quem criou o “imortal” foi a burguesia: “O imortal é tua cria”. Assim como para Marx o proletariado pode vir a destruir o capitalismo, o mesmo se aplica para o “imortal”, sendo que, este representa na letra todos os jovens de periferia que enfrentam as mazelas sociais que o capitalismo é responsável.

A música da faixa de número 5 intitulada de “Baile dos lokos e das rosas” é a música mais conhecida do grupo. Ela vem sendo tocada até os dias de hoje na Rádio Universidade FM da UFMA. O baile é uma festa onde os “lokos” são os homens que fazem parte do movimento *Hip Hop* e as “rosas” são a mulheres. De acordo com a letra da música esse baile é diferente, pois é um baile que os homens e mulheres fazem contra o capitalismo: “vamos dar um grande baile na cidade, com passeatas, militância de verdade, vejo os lokos e as rosas de mãos dadas. É! Conspiração anunciada”. A conspiração falada na letra desta música é anticapitalista. O grupo defende a união entre os homens e mulheres para a superação do capitalismo, pois o mesmo afirma: “Você tem que entender, sangue bom, revolução, pretitude é bom”. Ao fazer essa afirmação o grupo atenta para uma revolução socialista com a questão racial presente.

A faixa de número 6, cujo título é “Héroi de preto é preto” é uma das mais emblemáticas no que tange a questão da luta de classes e racial, devido a esse fato decidimos citá-la na íntegra:

Sabe quem eu sou? Moleque de quebrada  
nascido na “perifa” briguenta até os talo  
gosto de basquete, jogo uma bola  
passei pela escola, me formei em História  
sabe o meu nome? Não precisa não importa  
mas coletivamente por vim, não há quem possa  
sou Quilombo Urbano Hip Hop Militante  
sou mano de atitude, sou mina de “responça”  
sou mano de “quebrada”, sou mina de favela  
sou todos os que lutam por um mundo sem miséria  
pra frente com os ideias de foice e martelo  
herói de preto é preto forjado na favela  
sou fugas e mais fugas, sou a morte do senhor  
sou filho da revolta que a escravidão gerou  
herdeiro do quilombo, sou rapper do nordeste  
sou gíria bem vermelha que luta pelo certo

sou mano de quebrada, sou mina de favela  
 sou todos os que luta por um mundo sem miséria  
 sou mano de atitude, sou mina que é de fibra  
 herói de preto é preto tipo Cosme e Firmina

herói de preto é preto eu falo o “boy” se morde  
 meus heróis não morreram de overdose  
 como ter o opressor, herói de grife, de moda?  
 Que te ensina a ser racista e faz campanha contra as cotas?  
 ‘cê conhece a minha história? A de Ras Mauro? A de Verck?  
 ‘cê conhece a história do Q.U.? ‘cê conhece?  
 ‘cê conhece a história do aluno problemático?  
 Cujo herói viraram vultos negros no livro didático  
 Herói de preto é preto, pretitude além da cor  
 Seja preto, seja branco, só não seja traidor  
 Canguru de sangue azul, eu tô ligado que é um monte  
 Tipo aqueles lá que pulam de ong em ong  
 Tipo aquela lá, princesinha de papel  
 Mulher preta de atitude não se espelha em Isabel  
 Meus heróis eu conheci no hip hop, não na escola  
 Professor desinformado deturpou minha história  
 Ora bolas, minha senhora! Ver se pode?  
 Meus primeiros professores foram Racionais e Gog  
 Hoje eu sou educador, mas não professo o conformismo  
 Nem virei refém daquele livro  
 Como o “boy” quer! Como quer o MEC  
 O homem preto favelado que não pensa não reflete  
 Raciocina com a bunda, tipo Gretchen  
 Herói de preto é preto, herói de “boy” não serve  
 sou mano de quebrada, sou mina de favela  
 sou todos os que luta por um mundo sem miséria  
 sou mano de atitude, sou mina que é de fibra  
 herói de preto é preto tipo Cosme e Firmina

A letra aqui analisada inicia-se com a parte que foi composta por Preto Verck. Este começo revela que o *Mc* é um moleque de “quebrada” que nasceu na periferia violenta, que joga basquete e futebol e, diferentemente, da maioria da periferia, passou pela universidade e se formou em história. Hoje tanto ele como Preto Hertz são professores de história com mestrado em educação.

Quando o autor questiona se sabem o seu nome, ele mesmo responde que não importa, pois para ele a resposta deve ser coletiva, ou seja, na classe ou em uma identidade coletiva, como na étnico-racial, ou ainda, na organização da qual o grupo está inserido, neste caso, o Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”. Ele é mais um mano de “quebrada” com atitude, pode ser também a “mina de favela” a “mina de resposta”. E dá um sentido mais coletivo quando afirma que ele é “todos os que lutam por um mundo sem miséria”. Preto Verck expõe a defesa do socialismo utilizando-se do verso: “pra frente com as ideias de foice e martelo”, onde a foice e martelo fazem uma alusão ao comunismo, simbolizando a unidade entre os trabalhadores do campo,

representados pela foice e os trabalhadores da cidade, representados pelo martelo. Coloca que herói de preto é preto, construído na favela, ou seja, os heróis, ou as referências históricas, devem ser forjadas de acordo com o que se vive, “forjado na favela”, e , resgata a historicidade dos negros pela resistência a escravidão, pois ele, o *MC*, é “fugas e mais fugas”, “a morte do senhor”, “filho da revolta que a escravidão gerou”. Foi desse jeito que este *MC* fez a relação entre a construção das referências históricas com a sua realidade concreta.

No passado, homens e mulheres escravizados lutaram pelo fim desse sistema que subjogava homens e mulheres vindos da África, assim como seus descendentes. Verck faz uma relação entre o passado e atualidade, pois ele cantando em pleno século XXI ainda é “herdeiro do quilombo”, é um filho da revolta, mesmo nascendo depois de 1888, gerado pela escravidão que durou no país quase quatro séculos, pelo menos do ponto de vista da legislação.

Os versos do refrão cantado, tanto por Preto Verck como por Preto Hertz, demonstram que eles são serem coletivos com um lugar, com uma luta, com uma prática e exemplificam dois personagens como referências de luta: Negro Cosme e Maria Firmina dos Reis.

Assim, a história da Balaiada, onde Negro Cosme foi um dos líderes, é tomada pelos *Mc's* como exemplo a ser seguido. Visto que, neste movimento, lutavam indivíduos que se sentiam explorados pelo sistema vigente e, por isso, rebelaram-se contra ele em busca de melhores condições de vida. Trata-se de um movimento que contribuiu para forjar uma identidade negra, pois os que cantam estas referências acreditam estarem lutando contra as mazelas que fazem a “favela” sofrer.

A segunda estrofe, composta por Preto Hertz, inicia reafirmando a estrofe de Preto Verck, quando o primeiro repete: “herói de preto é preto”, e, expressa que a elite se incomoda com a autoafirmação de sua identidade e seus heróis, pois estes não morreram de overdose (como cantava Cazusa) e questiona os heróis construídos a partir das ideias da classe dominante. Preto Hertz questiona que quem quer que eles tenham outros heróis que não seja o que foi forjado dentro da periferia, conhece a história do próprio autor, a de Ras Mauro (militante do Quilombo Urbano, membro do grupo de Rap Q.I. Engatilhado e Dj), a de Verck e, sobretudo, a história do Quilombo Urbano. O aluno problemático citado na letra é o próprio autor. Este teve que abandonar a escola aos 18 anos onde foi vítima de racismo, e denuncia que os heróis negros tornaram-se apenas vultos nos livros didáticos de história.

A letra nos oferece elementos para acreditar que o recorte racial feito por este grupo é feito de forma específica, pois como o autor afirma: “seja branco, seja preto, só não seja traidor”. Este verso pode significar que as questões raciais são específicas de um determinado grupo, e este grupo é o mais castigado. Pois, além de enfrentar a exploração do trabalho imposta pelo sistema capitalista, ainda sofre com a opressão enquanto sujeito negro. Nesse sentido, na luta da classe trabalhadora, a cor não separa, mas sim, as atitudes e a própria classe social na qual o sujeito está inserido.

O grupo faz uma crítica aos *ongueiros*, sujeitos que vivem de criar ong's com projetos assistencialistas e não combate quem, segundo os Mc's do grupo, produz a miséria. Isto é, não lutam contra o poder do capital. E, afirma neste trecho, que as mulheres pretas de atitude não devem ter como exemplo a “princesinha de papel”; a princesa Isabel, como referência.

O autor revela de onde vem a sua formação, digamos política, pois construiu essas referências por dentro do Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”. O mesmo critica os professores de história que apenas reproduzem o que está nos livros didáticos, e assume que, seus primeiros mestres, no que tange a informações sobre os heróis negros, este os teve através do *Rap* com o auxílio do grupo paulistano Racionais Mc's e do *rapper* brasileiro Gog. Finalizando a estrofe e a letra, Hertz coloca que hoje é educador, mas não reproduz a mesma história que a elite e o MEC desejam, mas uma história onde o herói de preto é preto e os heróis construídos pela burguesia não atendem aos interesses dos que vivem e sobrevivem em meio ao descaso social do Estado.

A música “herói de preto é preto” traz em seu bojo a afirmação de uma identidade negra, que se apega a valores oriundos do pensamento socialista, onde esta não se manifesta apenas na cor da pele; nos fenótipos negróides, nem só em práticas, mas sim em posturas de enfrentamento da classe trabalhadora. Os heróis cantados por este grupo são, de certo modo, personagens da história que enfrentaram as condições impostas com resistência, pois acreditavam que era preciso fazer diferente, isto é, era necessário transformar a realidade na qual eles viviam.

A faixa de número 7 tem por nome “Amigo invisível”. Esta música celebra a amizade entre Preto Hertz e Preto Verck e conta com a participação de Preto Roob, *Mc* do grupo Raio X Nordeste. O sentimento de amor que existe entre os amigos é o tema central desta canção, contudo na participação de Preto Roob mais uma vez vem à tona a questão racial com o verso que diz: “Sou descendente de Zumbi, militante do Maranhão”.

Trecho este que referencia Zumbi dos Palmares como influência e há, ainda, um destaque para a militância feita por este *Mc* no “Quilombo Urbano”. Ainda na participação de Preto Roob, este *rapper* afirma que, para além da amizade, o socialismo é o que guia estes que cantam esta música: “O socialismo é o que nos guia”.

“Milho aos pombos” é nome da faixa de número 8. Esta letra faz uma crítica à forma como muitas religiões atuam. Neste caso, principalmente, as de origem cristã, como as neopetencostais. O grupo faz a crítica, mas não prega o fim das religiões. Essa crítica se dá, principalmente, pelo fato de se criar a expectativa de uma pós-vida em paraíso celestial, o que para este grupo vai de encontro à transformação da realidade. O verso a seguir aponta para essa afirmação: “o Jardim do Édem construído aqui mesmo na terra”.

O refrão desta música diz:

Eu não vou ficar de forma alguma  
Jogando milho aos pombos, nas praças nas ruas  
Eu não vou ficar em meio à guerra  
Orando na janela se o milagre não se opera

O refrão citado acima se refere ao fato de que muitos adeptos de certas religiões e/ou seitas não lutam para alcançar a transformação da sociedade, mas ficam a espera de um paraíso celeste e acreditam que tudo está escrito segundo a vontade de Deus. Em outro trecho, o grupo deixa mais nítido a crítica feita às religiões e acrescenta a política de privatização como sendo um mal:

Há mais de dois mil anos que os manos esperam a volta do messias  
O salvador, o redentor, a profecia não se cumpriu  
Brasil é muita tetra  
Jardim do Édem às avessa, cadela no cio  
Lá vem o canil: europeu, norte americano  
Propagando o mal, tudo privatizando

Nessa passagem o grupo identifica os Estados Unidos da América (norte-americano) e as potências europeias como responsáveis pela privatização de empresas estatais do país. Fato este que indica o descontentamento do grupo com as políticas neoliberais implementadas no Brasil a partir do governo de Fernando Collor de Melo e seguidas pelos governos de Itamar Franco, Fernando Henrique Cardoso, Luís Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff. De acordo com o grupo, essa política “gera pobreza, fome, miséria” e atenta para o fato de não acreditar em um único salvador da pátria, mas sim,

em um processo onde o povo que é explorado possa se unir e transformar essa realidade: “É por isso que eu não acredito em exército de um homem só, o redentor do meu povo será o meu povo e só”.

Ao final da música Preto Hertz discursa o que consideramos ser o eixo central desta letra:

Historicamente a religião tem servido aos interesses burgueses.  
 Lutero foi conivente com o massacre de mais de cem mil camponeses.  
 A escravização do meu povo também teve a benção do papa,  
 Hitler, Mussolini e o golpe militar de 64. cê tá lembrado  
 Da marcha da família com deus pela liberdade?  
 O resultado foi sangue, sofrimento e lágrimas.  
 Quantos inocentes na idade média não foram queimados vivos?  
 Quantos comunistas pela igreja não foram taxados de anticristo?  
 Ora, não é deus que defende a igualdade dos seres humanos?  
 Não foi por isso que seu filho unigênito foi crucificado pelo império romano?  
 Eu vejo o passado enraizado no presente.  
 E no congresso, quantos deputados evangélicos não apoiam o presidente?  
 E sim a reencarnação daquele que na mão carrega um tridente, evidentemente.  
 Se você quer seguir sua crença, siga.  
 Reúna o povo escolhido e prossiga,  
 Vá em frente, adiante, esqueça a missa, se levante,  
 Pois não adianta só ficar falando que deus é dez, que deus é grande.  
 Tem que fazer por onde.  
 A redenção do povo pobre não tá no céu, nem na palavra do monge.  
 Nem de longe.  
 Aqui é gíria vermelha, o espectro do gueto,  
 Pra insurreição, destruição do cativo.  
 É nisso que eu creio!

Diante do exposto acima, acreditamos que o grupo aqui expõe tanto um sentimento classista, que defende uma revolução socialista quanto, também, coloca sua revolta direcionada aos que se utilizam das religiões para frear a luta da classe trabalhadora.

A faixa de número 10 leva o nome de “Coração destemido”, na qual o grupo revela o que há em seus corações. Segundo o grupo, o coração deles é “vermelho, destemido, produz tudo que eu vomito: gírias e palavrões que desafia o inimigo”. A cor vermelha desse coração cantado pelo Gíria Vermelha deve-se ao fato de ser socialista. Já destemido por, mesmo que seja na música, o grupo diz enfrentar seus inimigos que são a burguesia e o sistema capitalista. Em outro trecho o grupo se localiza na periferia de São Luís do Maranhão: “Na “Jamaica Brasileira”, do *Hip Hop* de trincheira, de pura militância, da favela representa”. Neste verso o grupo coloca que sua luta feita por meio do *Hip Hop* é de militância e representa a favela, e acrescenta ainda: “dignidade em busca de uma pátria socialista”.

A luta de classe surge novamente nos versos que dizem: “Gíria Vermelha, intransigentemente, do lado norte-leste, lutando fielmente contra a burguesia, sem trégua nem recuo, somando corações do Quilombo com orgulho”. Os corações dos militantes do “Quilombo Urbano” se somam aos corações dos membros do grupo e isso demonstra que a organização *hip hopiana* que o grupo faz parte é um soma de corações destemidos que enfrentam a burguesia por meio da cultura *Hip Hop*.

A faixa de número 11, chamada de “Sentimento e dor” é a introdução da faixa 12, esta chamada de “Liberdade sem fronteira”.

A faixa 11 é recitada por Preto Hertz e diz:

Ei, jogador! Passa a bola que a história tá sendo escrita  
 As escrituras sagradas da periferia  
 É! Tem mãe que chora, pastor dizendo glória  
 Glória, aleluia!  
 Cabeça de cuia arrepia o pedestre  
 Barrado, stressado, vomita no rap  
 Morador das antigas não esquece a história  
 Do barracão da favela que virou escola  
 De palha, de taipa, de chão de barro batido  
 Do professor desiludido com a profissão  
 Da mão a palmatória  
 Do pretinho de perna cinzenta que chora  
 Sua frio, a tabuada, o calafrio  
 A rua, o rio, a liberdade  
 A bola, a pipa, a infância de verdade  
 As drogras, as grades, as gangues: desastres  
 Faça as contas: o que sobrou entre nós, a final de contas?  
 Os cumpade, as cumades, o amor  
 As rosas, no velório as flores pro mano que era de rocha  
 Com tiro nas costas a favela agoniza  
 A igreja, o refugio, a viúva na missa  
 A cabeça do padre em transe  
 O ouro da igreja atixa a gangue  
 - Sacristão, por favor, chama os “home”  
 Tanta riqueza assim não combina com fome  
 Me diz quem aguenta  
 Geração destroçada dos anos noventa  
 Malandrão das antigas ninguém mais respeita  
 Moleque de quinze, chapado quer treta  
 Hei! Malandrão, tipo a rebeldia no sangue  
 De avião de merla a bikelanche  
 Na mente a lembrança das fitas passada  
 No corpo as marcas da vida escrava  
 A filha mais nova no pré-escolar  
 Tem vida de adulta lá no Promorar  
 Floresta em festa é sem hora  
 Os tiozinhos, as coroa  
 Aí, doidão! Para a bola!  
 Cadê os campos? os parques? as quadras? as praças?  
 É só droga e arma, polícia pra rapa  
 Tem algo errado aí  
 Da rua da Vala a Vila Maruim  
 Quem vai iniciar o processo de paz?

Me diz quem vai?  
 O delegado, o advogado, o pastor, o pai de santo  
 Os olho de “thundera” que fica de canto  
 Vai sonhando, parceiro, que o pesadelo é real: a guerra  
 Sofrimento e dor no coração da favela.

Nessa letra o autor relata o sentimento e a dor do bairro da Liberdade, onde Preto Hertz morou por vários anos. Ele retrata aqui, um pouco do seria (ou é), a guerra interna na periferia entre as áreas que existem no bairro da Liberdade.

A faixa de número 12, “Liberdade sem fronteiras”, é um relato do cotidiano desse bairro que enfrenta o problema da guerra interna, onde localidades dentro do próprio bairro se enfrentam deixando um saldo de violência e morte para quem nele habita. “Liberdade sem fronteira” também é o nome da posse que o Quilombo organiza naquele bairro na intenção de minimizar os danos causados por essa guerra interna. Nessa letra o grupo diz: “Quem mora na favela sabe bem como é: pobreza pela frente, miséria pelos lados”. Com conhecimento de causa *in lócus*, o grupo se refere aos problemas estruturais que esse bairro enfrenta, onde a miséria e pobreza são uma constante. Por outro lado, o grupo também reconhece a criatividade e a resistência que os moradores da Liberdade têm em seu cotidiano: “criatividade e resistência, sonho e protesto, trincheira e poesia, são marcas de quem vive e luta na periferia”, o grupo afirma ainda que há uma necessidade e um sonho em transformar a realidade desse bairro, pois lá e em qualquer periferia, “ninguém nasce bandido”.

O grupo afirma, ainda, que no bairro da Liberdade há resistência e alegria e que o povo que ali vive é brava gente: “Resistência e alegria, liberdade é brava gente!”. Nesta letra o grupo conta com a participação de Sonieyanke, militante do Quilombo Urbano, membro do grupo de *Rap* Dialeto Preto e morador do bairro da Liberdade. Este *Mc* diz que associaram o bairro em questão “ao crime e as drogas”. Contudo, ele diz que a juventude desse bairro não deve se envolver com playboys, que no *Rap* é utilizado como sinônimo de burguesia.

A faixa de número 13 traz o mesmo título desde álbum: “A hora do revide”. Trata-se de uma letra de forte conteúdo anticapitalista, onde se identifica, nitidamente, as convicções socialistas do grupo aqui analisado. Estas convicções estão recheadas de orgulho periférico e de classe.

Os primeiros versos desta letra demonstram, de forma clara, o pensamento do grupo no que diz respeito à transformação da sociedade vigente:

Condição mínima, nem mais, nem menos  
 Expropriação da burguesia, primeiro momento  
 Abra as cortinas, comece logo a cena  
 Revolução Socialista não é coisa de cinema  
 Não tem nenhum Babenco, nenhum Spielberg  
 Quem escreve esse roteiro não é o Shakespeare  
 É só gente da favela, rápida e letal

Os versos acima indicam que na luta de classes rimada pelo grupo o proletariado vive na favela. Os roteiristas dessa cena não serão os da elite dominante, mas sim, os explorados que habitam os bairros periféricos. O que o grupo exige são condições mínimas de sobrevivência. Fato este que o capitalismo não dispõe para todos e, para que isso venha a acontecer, o Gíria Vermelha prega a expropriação das riquezas da burguesia.

O grupo reafirma o que foi acima exposto nos seguintes versos:

Balançando as estruturas, a periferia de todo mundo  
 Não perder pra nenhum puto  
 Já dizia o velho Marx: “Proletários de todos os países uni-vos”  
 Condição elementar para a implantação do comunismo

Utilizando uma expressão de Karl Marx, o grupo sintetiza a necessidade de unidade entre o proletariado do mundo, colocando a periferia como local; território, desse proletariado. O grupo assume, também, a defesa do comunismo como forma de regime a existir após a queda do capitalismo. Contudo, como o grupo pertence a uma organização socialista, esta passagem do capitalismo para o comunismo não será feita sem antes passar pelo socialismo.

O grupo canta que só com a união da maioria esse objetivo poderá ser atingido.

O refrão dessa música avisa a burguesia que:

A hora do revide tá chegando  
 Revolução proletária, periferia armada  
 “Todos em frente, todos ao ataque”  
 “é doutor, seu Titanic afundou”

O grupo canta uma revolução armada, ou seja, por meio do confronto direto entre o proletariado e a burguesia. Em outro verso essa afirmativa também pode ser constatada: “Brasil periferia armada, pátria de fuzil”. Nesta letra, o Gíria Vermelha aponta como seria o Brasil após essa revolução defendida em seus versos: “rua sem gambé, empresa sem patrão, a mãe estende a mão ao céu e agradece, sua prece por justiça

finalmente Deus ouviu”. Este trecho indica que a polícia deixaria de existir – gambé é uma gíria utilizada para designar os policiais que ocupam a periferia –, haveria justiça de fato, a mãe que agradece a Deus teve sua prece atendida por meio de sua luta e de seus iguais.

O grupo faz outra menção aos escritos de Marx, que afirmam que o espectro do comunismo se propaga e coloca o capitalismo no fio da navalha: “é o espectro do comunismo que se alastra, é espírito do capitalismo no fio da navalha”, fala de uma sonhada revolução socialista, uma ligação da questão racial com a questão de classes. Esta “ligação” entre essas duas questões (a classista e a racial) é demonstrada por meio de personagens históricos que servem de referências para a luta destes *Mc's*:

Acenda o pavio, o gueto explodiu  
 Chama Lênin, Negro Cosme, Chama Trotsky, Zumbi  
 Chama lá Preta Dandara, chama Luiza Mahim  
 Sou, sou, sou assim  
 Consciência para si

Esta música indica que este grupo concilia a luta contra o racismo com a luta pelo fim do capitalismo.

Ainda nesta música, o grupo diz que a culpa pelas mazelas sociais são os burgueses. Essa afirmação é vista no verso a seguir: “os burgueses são culpados até os ossos”.

Os versos finais desta música indicam que o grupo pensa na construção de um Estado onde os trabalhadores da cidade e do campo estejam no controle das decisões:

Ao final desta canção o grupo diz:  
 Seja bem-vindo ao Brasil sem conto do vigário  
 Seja bem-vindo ao Brasil sem latifundiário  
 Seja bem-vindo ao Brasil revolucionário  
 Seja bem-vindo ao mais novo Estado operário e camponês

A faixa de número 14, chamada de “Tão só”, trata da história de um jovem morador do bairro da Liberdade. Esse jovem, descrito nesta letra, está envolvido com o crime e, conseqüentemente, com a guerra interna na periferia.

Na história narrada pelo grupo nesta música, o jovem tem uma namorada que está grávida e o pai dela é um grande ativista político que orienta o jovem dizendo:

Essa vida é sem futuro rapaz, entenda  
 Sua mente é uma prisão sem muros, que pena

O sistema quer você vacilão, muito louco  
Parabéns para você cidadão bicho solto

Esse trecho para o grupo indica que os jovens que moram na periferia e adentram o mundo do crime acabam por fazer justamente o que o sistema quer, ou seja, quando um jovem de periferia começa a fazer parte da criminalidade a possibilidade de organização para a transformação da realidade é perdida e, desta forma, o jovem cai na armadilha, não sendo mais um perigo para a sociedade capitalista.

A faixa de número 15 que tem por título “Jardim de Pedra”, traz, também, a conciliação entre a questão racial e de classe. O verso que diz “família Negro Cosme versus Ana Jansen” indica tanto a divisão entre brancos e negros quanto a questão social onde, Negro Cosme representa os negros e a classe subalternizada e, Ana Jansen representa a classe branca e rica.

O grupo fala também que os pretos da favela são ousados. Na letra essa informação vem por meio da expressão “levado da breca”, afirma ainda, que existem vários indivíduos iguais aos membros do grupo nos bairros de periferia em São Luís:

Quem vem da favela é pretinho sapeca  
Levado da breca, não sou pateta  
Vai me enxerga, me observa  
Bate o meu retrato  
Vai ver que tem um monte igual a mim no Coroadó  
Na Liberdade, Anjo da Guarda, na C.O.

Os iguais aos membros do grupo são jovens negros que sofrem com o descaso social e tentam mudar a sua realidade, muito mais que a aparência fenotípica, as semelhanças são referentes a situação social e ao desejo de mudança.

Nesta letra o grupo faz referência ao Quilombo Urbano, com o verso que diz: “Comunista que o *boy* odeia, pro Quilombo é motivo de orgulho”.

O Quilombo Urbano, por ser um movimento de cunho socialista, segundo o grupo, se orgulha de ter em suas fileiras membros que se autoproclamam socialistas e comunistas.

A última faixa do CD “A hora do revide”, do grupo Gíria Vermelha, tem por título “Sonha que se sonha junto”. Esta faixa indica que o sonho de uma sociedade socialista deve ser um sonho coletivo. A música conta com a participação do *rapper* PRC, que canta a última estrofe da música.

Em um dos trechos desta música o grupo faz menção ao que ocorreu na cidade maranhense de Alcântara, onde para a instalação do Centro de Lançamento de Alcântara – CLA várias comunidades tradicionais foram removidas: “Alcântara sangrando, nosso povo na desgraça, o governo brasileiro quer o extermínio de minha raça”. Os quilombos que ali existiam foram forçados a dar espaço para um centro de lançamento de foguetes espaciais, mesmo tendo na Constituição Federal um artigo que trata da posse das terras dos remanescentes de quilombos, coisa que não foi observada quando foi implantado o CLA.

Nos versos que dizem: “Solidariedade é tudo, os ricos ficam putos, não quer ver o amor prevalecer, vende a foto mais esquece os propósitos de Che”. O grupo critica a falta de solidariedade no mundo capitalista. Este mundo que vende a camisa com a estampa de Che Guevara, mas por outro lado omite a história deste que foi um dos maiores opositores ao sistema capitalista na América Latina.

O grupo revela ainda que, a periferia é uma das suas maiores fontes de inspiração, afirmando que o grupo se move, canta e luta em prol dela. O Gíria reafirma que este sonho que se sonha junto é vermelho; é comunista:

É você que me inspira, é você que me comove  
 Por você periferia que meu coração se move  
 Ei, você que acredita no futuro  
 Pegue a foice e o martelo, rasgue as cercas, rompa os muros  
 Sonho que se sonha junto tem valor, nem Freud explica  
 Sonho que se sonha junto é vermelho, é comunista

Nesta passagem, o futuro que o grupo diz acreditar é um futuro de socialismo no mundo, onde a foice e o martelo surgem como instrumento para quebrar as barreiras que impedem esse sonho de existir.

Na estrofe em que PRC canta, o *rapper* elabora uma canção que aponta as questões raciais e classistas como parte desse sonho coletivo:

Sonho que se sonha junto é pesadelo pra elite  
 Vem sonhar junto com nós, é meu apelo, meu convite  
 O coletivo é o bem maior, antes junto do que só  
 [...]  
 Palhaçada é fome zero, safadeza sem mistério  
 Tá chapado de preto lá nos presídios e cemitérios  
 Nosso critério é a igualdade, que tira o sono dos covardes  
 Somos parte dessa guerra contra o mal, sem maquiagem  
 [...]  
 Na veia corre o sangue de um povo sofredor  
 No peito bate um coração vermelho e lutador

[...]  
PRC, Gíria Vermelha, Quilombo Urbano é nosso elo  
Bandeira sempre erguida com a foice e o martelo.

Para o *rapper* PRC e o Gíria Vermelha o socialismo é um pesadelo para a burguesia e, quanto mais indivíduos de periferia sonharem esse sonho, ficará mais difícil de impedi que tal sonho se concretize. O *rapper* ainda faz crítica ao Programa Fome Zero, criado durante o governo de Luís Inácio Lula da Silva, que visava erradicar a fome do Brasil, mas que ficou no meio do caminho, e a fome continuam a ser um dos males deste país. A crítica também se estende ao sistema carcerário, onde a maioria dos encarcerados é de origem periférica e negra, assim como o numero de óbitos no Brasil que também atingem, principalmente, os jovens da periferia e de pele escura.

O *rapper* se reconhece como um lutador que tem origem entre os negros e assume sua posição política de defesa do socialismo, tanto com o coração vermelho como também com a organização a qual fazia parte.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os *Rap's*, que aqui analisamos, por si só não revelam toda a complexidade expressas em suas letras, pois para uma compreensão mais aprofundada, torna-se necessário fazer as conexões entre os que cantam esses *Rap's* com seu lugar social, com a história de vida dos *Mc's*, ou seja, é preciso verificar de onde parte o pensamento desses “pensadores”; como eles expõem seus pensamentos; qual a finalidade pretendida com as letras cantadas e por que cantam o que cantam.

Nesse sentido, é importante destacar que dentre os *Mc's* que compõem os grupos analisados, encontramos profissionais autônomos, professores, educadores sociais e desempregados. Essas ocupações se apresentam nas letras cantadas por estes. Assim, uma das características da música *Rap* é ser cantada em primeira pessoa, isto é, há a utilização do “eu” e o “nós” nas letras, o que permite nos permitiu relacionar e conectar os *Mc's* e suas músicas com as identidades musicalizadas pelos *rap's* aqui analisados.

O lugar de onde falam estes *Mc's* é a periferia da capital maranhense, são bairros que sofrem com a ausência de políticas públicas; com índices de violência absurdos, incluindo aqui a rotineira violência policial; o desemprego e subemprego “a olho nu”. A periferia de São Luís é o lugar onde vivem estes *Mc's*, desta forma, os sujeitos que fazem *rap* presenciam e vivem em *lócus o que cantam*, ou seja, são experiências vividas por eles ou por outros próximos a eles que tornam-se fonte de inspiração para as composições que retratam o cotidiano de suas localidades.

Dessa forma, quando tratamos da questão da territorialidade, a periferia surge nas letras do *Rap* tanto como o lugar onde vivem os que cantam, como, também, lugar a ser transformado, pois as letras retratam a periferia sem romantismo, sem falsear a realidade e o fazem porque, no nosso entendimento, ao relatarem as condições concretas que a periferia enfrenta, os *Mc's* apresentam os motivos pelo quais esse território necessita ser transformado.

Assim, a periferia vem à tona como o local de maior importância para as suas relações sociais, visto que, é nela onde os *Mc's* que cantam os *rap's* que analisamos passaram a maior de suas vidas e isto lhes foi importante para musicar essa realidade. Foi a partir da periferia que estes relataram musicalmente as condições objetivas e subjetivas enfrentadas por eles e, deste modo, colocaram em exposição tanto as identidades culturais como suas convicções políticas.

O crime, as drogas, a falta de saneamento básico, bem como os altos índices de desemprego e subemprego, fatos corriqueiros em qualquer bairro de periferia, ao se juntarem ao desejo de transformação dessa realidade, conduzem os *Mc's* a escreverem suas letras com um pé fincado nessa triste realidade e almejar uma transformação radical desse cotidiano enfrentado.

Neste caso, o território periférico, além de ser o local vivido por esses *Mc's*, transforma-se em identidade territorial. Além de relatarem esse caos social que os seus bairros enfrentam, eles também querem fazer dali um “bom lugar”. Vale ressaltar que essa transformação, segundo as letras aqui analisadas, só será alcançada com uma revolução, e esta não será uma revolução qualquer. Tanto o grupo ClãNordestino, quanto o *rapper* PRC e o grupo Gíria Vermelha defendem em suas letras, de forma explícita, que essa revolução será socialista ou afro-socialista. Os grupos aqui analisados não querem só expor a condição que a periferia da capital maranhense enfrenta. O desejo dos mesmos vai mais além, pois ao defenderem o socialismo em suas letras os *rappers* colocam em xeque o sistema capitalista, pois em várias letras citadas neste trabalho identificamos nos grupos o sonho de transformar o Brasil e o mundo, e essa transformação, segundo os mesmos, seria através da revolução socialista.

A questão racial presente nas letras analisadas revela a opção dos *Mc's* pelo termo “PRETO” em detrimento do termo “NEGRO”. Com uma forte influência do líder negro norte-americano Malcolm X, essa opção evidencia-se tanto nos nomes de alguns *rappers*, como, também, nas letras dos grupos. Como exemplos de nomes, podemos citar: Preto Verck, Preto Hertz, Preto Ghoetz, Preto Nando e Preto Roberto Comunista. Quanto às letras, tem uma que é significativa tanto por seu título quanto por seu conteúdo: “Herói de preto é preto” do grupo Gíria Vermelha. A questão racial e a identidade negra (ou preta, como sugere os *Mc's*) se revelam nas letras como uma identificação tanto cultural quanto social, pois a raça, como entendemos, é uma construção social que os *Mc's* utilizam para denunciar o racismo ainda existente na sociedade brasileira.

A respeito da questão racial os *Mc's* utilizaram-se tanto aspectos fenotípicos quando elementos de construção sociopolítica. Rimam aspectos que tratam da pele escura e do cabelo crespo como elementos próprio de uma determinada parcela da sociedade, contudo apresentam a condição que esses sujeitos enfrentam por apresentarem tais características e articulam como são vivenciadas a exclusão e a exploração dos negros no Brasil e no Maranhão.

Essa autodefinição parte do reconhecimento da história de lutas do povo negro contra a escravidão, pois essa luta por liberdade deixou um legado de referências que são exaltados pelos grupos aqui analisados. Dentre essas referências históricas, estão incluídas nas letras dos *rap's* feito em São Luís, a figura de Zumbi dos Palmares, Negro Cosme, Luiza Mahim, Preta Dandara, Malcolm X, Maria Firmina dos Reis, entre outros.

A identidade racial aqui abordada como uma identidade de cunho político-social está relacionada à luta contra o racismo. Desse modo, vale sublinhar que o termo “PRETO” carrega, em si, uma tripla identidade, isto é, étnica, classista e territorial. Pois esse negro rimado no *Rap* dos grupos aqui analisados não é qualquer negro, é um negro que tem como território a periferia e tem seu cotidiano vinculado a classe trabalhadora. Nesse sentido, a “Pretitude” traz em, sua gênese, o orgulho racial construído a partir do reconhecimento da história de luta dos povos escravizados do Brasil, como também a identificação com o local de vivência deste *Mc's*, neste acaso a periferia de São Luís do Maranhão, assim como a consciência de classe, indicando que para além de negros, eles são trabalhadores.

Essa pretitude de forma alguma se transforma em ódio racial, pois maior que essa suposta divisão entre brancos e negros, o *Rap* aqui apresentado, aponta para uma divisão estrutural da sociedade, ou seja, há uma divisão maior e essa é a entre as classes sociais, desta forma o movimento *Hip Hop*, assim como o *Rap* passou a defender a posição de que o povo morador da periferia também era discriminado, tivesse pele ‘escura’ ou ‘clara’ e identificou que os bairros periféricos são locais de moradia da classe trabalhadora. Devido a esse fato, acreditamos que a defesa da periferia pode ter contribuído para a superação e avanço da consciência dos sujeitos que compuseram as letras analisadas, pois a periferia maranhense não é monoétnica, mas percebe-se que ela seja monoclássista, ou seja, a periferia apresenta-se como lugar de moradia da classe trabalhadora e esta classe no Brasil, mesmo tendo em sua maioria a composição negra, ela apresenta também sujeitos não-negros..

Deste modo, a experiência de classe social está para além da divisão racial, pois tanto os negros como os brancos pobres que moram na periferia sofrem com a falta de estrutura que esses bairros enfrentam, assim, o *Hip Hop* começou a compreender que os ‘brancos’ pobres também eram aliados de sua ‘guerra’, mas só os que habitavam/habitam a periferia; as quebradas.

A questão da territorialidade é, também, algo recorrente no *Rap* feito no Maranhão, porque há o reconhecimento de que essa identidade é diaspórica, uma vez

que os *Mc's* enxergam na África uma das suas raízes, pois a luta dos africanos que foram escravizados pela sua liberdade ecoa em suas letras como exemplos a serem seguidos. Outra faceta da complexidade dessa identidade territorial apresenta-se pela via de que esta não é algo meramente geográfico, ou seja, não se apresenta apenas como sendo a periferia da capital maranhense, visto que esta periferia encontra-se interligada com outras localidades fora das fronteiras do estado do Maranhão. Contudo, estas enfrentam situações econômicas, sociais, culturais e até mesmo religiosas parecidas, pois além de cantarem a periferia local, citando bairros como Liberdade, Coroado, Coroadinho, Cidade Operária, Jaracaty, os *rappers* utilizam-se de bairros de outros estados da federação para demonstrar que a periferia nos molde que aqui é cantado é uma só. O exemplo dessa afirmação é o grupo Gíria Vermelha que cita a Vila Irmã Dulce, bairro periférico da capital piauiense.

A questão de classe, nos *rap's* feito pelos grupos aqui analisados, está presente em quase todas as letras, seja na forma de afirmar que vivemos uma luta de classe nesta sociedade, seja na forma de reconhecer o socialismo como única forma de superação desse estado de calamidade em se encontram os bairros de periferia. Os grupos definem-se como integrantes da classe trabalhadora e colocam que essa classe social mora em um lugar específico - a periferia e tem uma cor/raça: negra. Em todos os CD's aqui analisados essas identidades de classe, negra e territorial se mesclam para assim forjar um sujeito que compreende seu lugar nesta sociedade.

Os *Mc's* que cantam esse *Rap* tem a noção do que cantam, pois ao longo da história do *Hip Hop* na capital maranhense o "Quilombo Urbano", movimento por onde todos os *Mc's* que aqui analisamos passaram realizou vários momentos de formação política, o que evidencia que as letras elaboradas por esses *rappers* tem fundamento tanto na literatura política de viés esquerdista como, também, na literatura acadêmica, visto que vários militantes desta organização passaram pela universidade.

O conceito de classe trabalhadora, que o *Rap* feito no Maranhão defende encontramos elementos fortes da influência marxista, seja nos nomes de personagens históricos, como Lenin e Trotsky, que são citados nas letras ou em frases atribuídas ao próprio Marx, que também fazem parte das letras aqui analisadas.

Lembrando que toda música tem por objetivo ser ouvida por um público, no *Rap* esse público é a juventude das periferias. Nesse sentido, o que os grupos pretendiam com esses CD's era que as suas músicas fossem ouvidas e assimiladas por quem as

escutassem para que, assim, mais jovens viessem a ter a mesma consciência que estes *rappers* tiveram quando elaboram esses álbuns.

Vale ressaltar, ainda, que a organização por onde passaram estes *Mc's* neste ano de 2014 está completando 25 anos de existência. O indica que esse discurso proferido por esses *Mc's*, nos anos de 2003, 2007 e 2008, continua vivo, visto que o estatuto desta organização não sofreu alteração e ainda há grupos que cantam a periferia com a mesma convicção destes aqui analisados.

O grupo ClãNordestino foi extinto após a morte de Preto Ghóez. O *rapper* PRC começou a preparar um novo trabalho, mas ficou no meio do caminho. O mesmo gravou umas músicas, mas estas não fizeram parte de nenhum novo álbum. Duas destas músicas foram copiladas na coletânea que comemorou os 20 anos do Quilombo Urbano. Já o grupo Gíria Vermelha, lançou um miniálbum com 6 faixas este ano.

Por fim, esperamos contribuído para uma melhor compreensão a respeito do *Rap* produzido em São Luís. Encerro com um trecho do grupo Gíria Vermelha que diz:

Acenda o pavio, o gueto explodiu  
Chama Lênin, Negro Cosme, Chama Trotsky, Zumbi  
Chama lá Preta Dandara, chama Luiza Mahim  
Sou, sou, sou assim  
Consciência para si

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Giovanni Antonio Pinto e SELEGRIN, Esdras Fred Rodrigues. **A condição de proletariedade: esboço de uma analítica existencial da classe do proletariado.** In Revista Mediações: *Dossiê Classes sociais e transformações no mundo do trabalho*. v.16, n.1, jan/jun. Londrina-PR: 2011.
- ANDRADE, Julia Pinheiro. **Cidade Cantada – Educação e Experiência estética.** Unesp. São Paulo, 2010.
- ARAÚJO, Alanna Maria da Silva. **Hip Hop: um movimento sócio-político-educacional que se manifesta através da arte.** Universidade Federal do Maranhão. Monografia Graduação em Educação Artística. São Luís, 2005.
- BARRETO, Silvia Gonçalves Paes. **Hip Hop na Região Metropolitana de Recife: Identificação, expressão cultural e visibilidade.** Universidade Federal de Pernambuco. Dissertação de Mestrado em Sociologia. Recife, 2004.
- BENJAMIM, César. **Tortuosos caminhos.** In *Revista Caros Amigos*, n.63, junho de 2002.
- BERCHT, Verônica. **Raça, genes e história.** in *Um olhar negro sobre o Brasil – dezoito anos de UNEGRO*. Editora Anita Garibaldi, São Paulo: 2007.
- BÍBLIA SAGRADA. Tradução João Ferreira de Almeida. 9ª Edição. Geográfica Editora, Santo André-SP: 2007
- BOURDIEU, Pierre. **Espaço social e poder simbólico.** In: \_\_\_\_\_. *Coisas ditas*. São Paulo: Brasiliense, 1987. P. 149-198.
- BRADLEY, H. **Fractured identities.** Cambridge: Polity Press, 1996.
- CASSEANO, Patrícia. DOMENICH, Mirella. Rocha, Janaína. **HIP HOP: a periferia grita.** Perseu Abramo. São Paulo, 1999.
- CAPUTO, Stela Guedes. **Nem guerra entre gangues, nem paz entre classes.** In. Classe, Revista da Associação dos Docentes da UFF. Ano 2-nº 3, Janeiro/fevereiro/março, 2010.
- CARRIL, Lourdes. **Quilombo, favela e periferia: a longa busca da cidadania.** São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006.
- CERTEAU, Michel de. **A escrita da História.** Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1997.
- COSTA, S. **O Papel da Dança na (Sub)Cultura Hip Hop.** Universidade do Porto. Dissertação. Universidade do Porto. Porto, 2008.
- CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais.** Bauru: EDUSC, 1999.
- DARBY, Derrick e SHELBY, Tommie, **Hip hop e a filosofia,** São Paulo: Madras, 2006.

DIAS, Hertz da Conceição. **História e práxis social do Movimento Hip Hop Organizado do Maranhão “Quilombo Urbano”**. Universidade Federal do Maranhão. Monografia Graduação em História. São Luís, 2002.

\_\_\_\_\_. **A posse da Liberdade: a integração neoliberal e a ruptura político-pedagógica do Hip Hop em São Luís, a partir dos anos 1990**. Dissertação Mestrado em Educação. UFMA, 2009.

\_\_\_\_\_. e SANTOS, Rosenverck Estrela dos. **Juventude e periferia em tempos neoliberais: cultura, revolução e hip hop**. Rio de Janeiro: Ed. Câmara Brasileira de Jovens Escritores, CBJE, 2012.

DI MÉO, G. **Géographie Sociale et Territoires**. Paris: Nathan, 1998.

EAGLETON, Terry. **Ideologia**. Boitempo Editorial. São Paulo: 1997.

FAUSTINO, Osvaldo. **Hip Hop: A cultura da periferia que não para de Crescer**. Raça Brasil. São Paulo. Símbolo, Ano 4 N° 38, 2000.

FELIX, J. B. **Chic Show e Zimbabwe e a construção da identidade nos bailes Black paulistano**. Dissertação (Mestrado em Antropologia). FFLCH/USP, São Paulo, 2000.

FOUCAULT, Michael. **A verdade e as formas jurídicas**. Rio de Janeiro: Editora Nau, 2005.

FRADIQUE, T. **Fixar o Movimento: Representações da música rap em Portugal**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

GAY, Peter. **O estilo na história: Gibbon, Ranke, Macaulay, Burckhardt**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. (introdução e conclusão).

GERRTZ, Clifford. **Uma descrição densa: por uma teoria interpretativa da cultura**. In: \_\_\_\_\_. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989. P. 13-41.

GHIBAUDI, Javier Walter. **Classe e Território: Trabalho, ação coletiva e projetos na periferia de Buenos Aires**. Tese de Doutorado, UFRJ. Rio de Janeiro: 2010.

GINZBURG, Carlo. **Apontar e citar: a verdade da história**. *Revista de História*. São Paulo, n. 2, p. 91-106. 1991.

\_\_\_\_\_. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

GÍRIA VERMELHA. **A hora do revide**. Hunther Studio, São Luís, 2008.

GIMENO, Patrícia Curi. **Poética Versão: A construção da periferia no Rap**. UNICAMP. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Campinas, 2009.

GOFFMAN, Ken (R. U. Sirius) e Joy, Dan. **Contracultura através dos tempos**: do mito de Prometeu à cultura digital; introdução de Timonhy Leary; Tradução Alexandre Martins. – Rio de Janeiro: Ediouro, 2007

GRESPLAN, Jorge. *Considerações sobre o Método*. In: PINSKI, Carla Bassanei (org.) **Fontes Históricas**. São Paulo: Contexto, 2010.

GUIMARÃES, Antonio Sergio. **Cor e Raça**. In: *Raça: novas perspectivas antropológicas*. SANSORE, Livio, PINHO, Osmundo Araújo (Orgs). 2. ed. Rev. Salvador: Associação Brasileira de Antropologia, EDUFBA, 2008.

\_\_\_\_\_. **Como trabalhar com “raça” em sociologia**. In Educação e Pesquisa. Vol. 29, n. 1, jan/jul. São Paulo: 2003.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

\_\_\_\_\_. **Territórios Alternativos**. São Paulo: Contexto, 2006.

\_\_\_\_\_. **Concepções de território para entender a desterritorialização**. In: SANTOS, Milton; BECKER, Bertha K. et al. *Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial*. 3.ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HARVEY, Alex. **Autobiografia de Malcolm X**. Rio de Janeiro, Record, 1992.

HOBSBAWM, **A era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. Eric. **História Social do Jazz**. Terra e Paz, Rio de Janeiro, 1995.

IVO, Anete B. L. **A Periferia em Debate: questões teóricas e de pesquisa**. In Revista CRH v. 23, n. 58, jan/abr. Salvador: 2010.

JENKINS, Keith. O que é história? In: \_\_\_\_\_. *A história repensada*. São Paulo: Contexto, 2001. P. 23-53.

LIMA, Marília Patelli Juliani de Souza. **A crise social e os jovens da Região Metropolitana de São Paulo: desemprego, violência e Hip Hop**. UNICAMP. Dissertação Mestrado. Campinas, 2006.

MARTINS, Rosana. **Hip Hop – O estilo que ninguém segura**. Santo André: ESETec Editores, 2005.

MARX, Karl. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Editora Global, 2006.

MARX, K. **O Capital: crítica da economia política – vol. I – livro primeiro – tomo 2**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

MIRANDA, Jorge Hilton de Assis. **Relação de mercado e trabalho social no Hip Hop**. IN: Cadernos do CEAS, número 223. Salvador, 2006

MITCHELL, Jamine. **Nacionalidade e diáspora negra na música de Marcelo D2**. In. Tensões. Agosto, 2010.

OLIVEIRA, Fátima. **Saúde da população negra**. Organização Pan-Americana de Saúde, Brasília: 2003.

OLIVEIRA, Maria Izabel de Moraes. **História Intelectual e Teoria Política: confluências**. In: LOPES, Marcos (org.) *Grandes nomes da história intelectual*. São Paulo: Contexto, 2003.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. **Identidade, Etnia e Estrutura social**. São Paulo: Pioneira Editora, 1976.

PERISSINOTTO, Renato Monseff. **O 18 Brumário e a análise de classe contemporânea**. In *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, n. 71. São Paulo:2007.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. **O livro vermelho do Hip Hop**. Universidade de São Paulo. Monografia. São Paulo, 1997.

POTTER, Russel. **Spectacular Vernacular: hip hop and the politics of postmodernism**. Albany, New York: University of New York Press, 1995.

PRC: **A guerra é pra valer**. São Luís: Stripulia, 2006. 1 CD.

QUILOMBO URBANO, Movimento *Hip Hop* Organizado do Maranhão. **Estatuto**. São Luis, 1999.

RACIONAIS MC'S. **Holocausto Urbano**. Kaskastas Records. São Paulo, 1992. (disco)

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do Poder**. São Paulo: Ática, 1993.

\_\_\_\_\_. **A produção das estruturas territoriais e sua representação**. In: SAQUET, M. e SPOSITO, E. (Org.). *Territórios e territorialidades: teorias, processos e conflitos*. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

RAIO X DO NORDESTE. **Bancada Hip Hop**. In. 20 Anos de Quilombo Urbano (faixa 3). Periafricana Produções: São Luís, 2009.

RIBEIRO, Antonio Ailton Penha. **Ideologia forte no bumbo e na caixa: Hip Hop, raça e classe**. Universidade Federal do Maranhão. Monografia Graduação em História. São Luís, 2010.

RIBEIRO, Renato J. **A filosofia política na história**. In: \_\_\_\_\_ Ao leitor sem medo: Hobbes escrevendo contra seu tempo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2000.

ROSE, Tricia. **Black Noise. Rap music and Black culture in contemporary America.** Hanover, London: University Press of New England/Wesleyan University Press, 1997.

SANTOS, Jaqueline Lima. **Negro, jovem e Hip Hopper: História, narrativa e identidade em Sorocaba.** Dissertação de Mestrado. UNESP, Marília-SP: 2011.

SANTOS, Milton. **Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

SANTOS, Rosenverck Estrela. **Hip Hop Brasil: origens e desdobramentos sociais.** Universidade Federal do Maranhão. Monografia Graduação em História. São Luís, 2002.

\_\_\_\_\_. **Hip Hop e Educação Popular em São Luís do Maranhão: uma análise da organização Quilombo Urbano.** Universidade Federal do Maranhão. Dissertação Mestrado. São Luís, 2007.

\_\_\_\_\_. **A História do Hip Hop em São Luís do Maranhão: Periferização da cidade e resistência político-cultural da juventude negra nos anos 1990.** Revista Outros Tempos, vol. 5, nº 6, dez. 2008.

\_\_\_\_\_. **Hip Hop Brasil: história e intervenções político-culturais.** Rio de Janeiro: CBJE, 2012.

\_\_\_\_\_. **Juventude, cultura e resistência política na periferia.** in DIAS, Hertz da Conceição e SANTOS, Rosenverck Estrela. *Juventude e periferia em tempos neoliberais.* Rio de Janeiro: CBJE, 2012.

SAQUET, Marcos. **Abordagens e concepções de território.** São Paulo: Expressão Popular, 2007.

\_\_\_\_\_. **O território: diferentes interpretações na literatura italiana.** In: RIBAS, A. D.; SPOSITO, E. S.; SAQUET, M. A. *Território e Desenvolvimento: diferentes abordagens.* Francisco Beltrão: Unioeste, 2004.

\_\_\_\_\_. **Os tempos e os territórios da colonização italiana.** Porto Alegre: EST Edições, 2003.

SEMERARO, Giovanni. **Intelectuais “orgânicos” em tempos de pós-modernidade.** In Cad. CEDES, vol. 26, n. 70, set/dez, Campinas: 2006.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. **Da terra das primaveras à Ilha do amor.** São Luís: Edufma, 1995.

SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana.** UNICAMP. Tese. Campinas, 1998.

SILVA, Kalina Vanderlei e SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de conceitos históricos.** Contexto, São Paulo: 2009.

SILVA, Luciane Soares da. **O Rap – um movimento cultural global?** In. *Sociedade e Cultura*, vol. 9, N° 1, jan/jun. 2006.

SKINNER, Quentin. **Significado e comprensión en la historia de las ideas.** Prisma: revista de historia intelectual, nº4, 2000.

\_\_\_\_\_. **As fundações do pensamento político moderno.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SOUZA, Marcelo José Lopes de. **O território: sobre espaço e poder. Autonomia e desenvolvimento.** In CASTRO, I. E. de; GOMES, P. C. da C.; CORRÉA, R. L. (Orgs.). *Geografia: conceitos e temas.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

TANAKA, Giselle Megumi Martino. **Periferia: conceitos, práticas e discursos – Práticas sociais e processos urbanos na metrópole de São Paulo.** Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo, São Paulo: 2006.

TAYLOR, Charles. **Multiculturalisme. Différence et démocratie.** Paris: Flammarion, 1994.

TAVARES, Breitner. **Geração Hip Hop e a Construção do Imaginário na Periferia do Distrito Federal.** In: *Revista Sociedade e Estado*, vol. 25, N° 2, maio/agosto, 2010.

TELLA, Marco Aurélio Paz. **Rap, memória e identidade.** In. ANDRADE, Elaine Nunes de. (Org.). *Rap e educação, rap é educação.* São Paulo: Selo Negro, 1999.

THOMPSON, E. P. **A formação da classe operária inglesa – A árvore da liberdade.** São Paulo: Editora Paz e Terra, 2004.

\_\_\_\_\_. **The Politics of theory.** In: SAMUEL, Raphael (Ed.). *People's history and socialist-theory.* London: Routledge, 1981.

VIANA, Hermano. **O mundo Funk carioca.** Rio de Janeiro: Zahar, 1988.