

CHRISTIAN CARLOS RODRIGUES RIBEIRO

**“O MOVIMENTO HIP-HOP COMO GERADOR DE
URBANIDADE: UM ESTUDO DE CASO SOBRE GESTÃO
URBANA EM CAMPINAS”**

PUC-CAMPINAS
2006

CHRISTIAN CARLOS RODRIGUES RIBEIRO

**"O Movimento Hip-Hop como Gerador de urbanidade:
Um Estudo de Caso sobre Gestão Urbana em
Campinas"**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Urbanismo do Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias da Pontifícia Universidade Católica de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Urbanismo.

Área de Concentração: Urbanismo.

Orientadora: Prof^ª. Dr.^a Raquel Rolnik.

Dissertação defendida e aprovada em 27 de Junho de 2006 pela Comissão Examinadora constituída dos seguintes professores:



Prof^ª. Dr.^a Raquel Rolnik

Orientadora da Dissertação e Presidente da Comissão Examinadora
Pontifícia Universidade Católica de Campinas



Prof^ª. Dr.^a Silvana Barbosa Rubino

Universidade Estadual de Campinas



Prof^ª. Dr.^a Doraci Alves Lopes

Pontifícia Universidade Católica de Campinas

CHRISTIAN CARLOS RODRIGUES RIBEIRO

“O MOVIMENTO HIP-HOP COMO GERADOR DE URBANIDADE: UM
ESTUDO DE CASO SOBRE GESTÃO URBANA EM CAMPINAS”

DISSERTAÇÃO APRESENTADA COMO EXIGÊNCIA PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE
EM URBANISMO, AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO NA ÁREA DE ARQUITETURA E
URBANISMO, PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE CAMPINAS.
ORIENTADORA: PROFESSORA DOUTORA RAQUEL ROLNIK.

PUC-CAMPINAS
2006

Dedico o sucesso desta empreitada para toda minha família, pelo incentivo mais que constante, e em especial nas figuras de minha mãe Maria da Graça Ferreira Ribeiro, não há palavras que possam expressar o quanto és especial em minha vida, para meu pai Antonio Carlos Rodrigues Ribeiro (*in memoriam*) por me ensinar que sonhos só são impossíveis para quem não tenta realizá-los e ao meu amado sobrinho Gustavo Henrique Ribeiro Fraccini, por me demonstrar cotidianamente que a roda viva nunca para, sempre gira, desafiando o infinito e fazendo o destino acontecer.

Agradecimentos

A Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio e fornecimento da bolsa de estudo que me possibilitou cursar o mestrado e desenvolver esta dissertação.

A minha orientadora, Professora Doutora Raquel Rolnik, sempre me incentivando e mostrando os caminhos mais apropriados, nunca os mais fáceis, ao desenvolvimento da pesquisa.

Ao Professor Doutor Wilson Ribeiro, nosso querido Caracol, figura estimada, sempre presente com sugestões preciosas para o desenvolvimento deste estudo. Obrigado pela sua contribuição em minha banca de qualificação.

A Professora Doutora Ivone Salgado, diretora do Curso de Mestrado em Urbanismo do Centro de Ciências Exatas, Ambientais e de Tecnologias (CEATEC) da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, pelo apoio total e irrestrito durante todo meu período de aluno da pós-graduação.

Aos Professores Doutores Ricardo de Souza Moretti e Laura Machado Bueno pelo incentivo e, principalmente, aprendizado constante.

As meninas da secretaria do curso Juliana, Rose, Paula e Dona Fátima, sempre nos socorrendo e nos orientando nas horas mais difíceis.

Para a Paula e David do L'Habitat pela ajuda na fase final da dissertação e em especial, respectivamente pela ajuda com a execução do mapa e pela gravação digital dessa dissertação.

Para meus companheiro(a)s de curso Gêrsio Pelegatti, Elisamara Emiliano, Emeri Massuti, Mitie Kumasaka, Natalia Molinari, Natalia Mercedes, Silvia Rodrigues e Juliano, obrigado pela força e confiança.

A Professora Doutora Silvana Rubino pelas considerações, sugestões, críticas construtivas e elogios – mesmo que ainda não considere merecedor de tanto - em minha banca de defesa.

E em especial, para a Professora Doutora Doraci Alves Lopes, que desde os tempos de minha graduação me incentiva e estimula a realizar os meus sonhos, mesmo quando por vezes nem eu mais acredito.

Para Maria Helena Peixoto e Luzia das Graças Silva por possibilitarem toda estrutura para realização do pré – projeto desta pesquisa, no processo de seleção para ingresso deste mestrado.

Para Andyara Christina Ribeiro Fraccini, minha irmã, e meu cunhado Carlos Eduardo Fraccini pelo apoio e incentivo durante todo o período de meu mestrado.

“Jovens negros, pobres, favelados e toda uma legião de deserdados deixaram de aparecer apenas como vítimas para se tornar protagonistas de suas histórias e memórias.”

Ione da Silva Jovino

Resumo:

O objetivo principal deste trabalho é analisar a relação entre movimento hip hop e gestão urbana na cidade de Campinas a partir dos anos de 1990. Tendo o movimento hip hop, tanto de um ponto de vista cultural, quanto político, atuando como um agente político transformador da realidade urbana local. Gerando nesse processo uma inserção política, e gestora, nos destinos da cidade executada por sujeitos sociais historicamente marginalizados (jovens afro – descendentes) habitantes das periferias urbanas campinenses, modificando assim o processo de gestão urbana local. Possibilitando com isso a implementação de um modelo de “nova urbanidade” – inclusivo, democrático e participativo – modificando o caráter tradicionalista e institucional na formulação e aplicação dos processos decisórios dos rumos da cidade.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	
LISTA DE ABREVIATURAS E SÍMBOLOS.....	
RESUMO.....	
INTRODUÇÃO.....	01
1. ORIGEM E CARACTERÍSTICAS DO HIP HOP.....	11
1.1O Hip Hop enquanto movimento cultural.....	16
1.2O Hip Hop, enquanto movimento social.....	18
1.3O Hip Hop, enquanto movimento social no Brasil.....	21
2. O MOVIMENTO HIP HOP: CONCEITO E PRÁTICA.....	30
2.1 Anos 1980: Radicalização e afirmação política do Hip Hop.....	41
2.2 Anos 1990: Gangsta Rap, uma contraposição aos ideais do movimento Hip Hop?.....	46
2.3 O Movimento Hip Hop enquanto cultura mundial de contestação... ..	54
3. OS MOVIMENTOS DE RESISTENCIA NEGRA NO BRASIL DOS QUILOMBOS AO HIP HOP.....	61
3.1 O Hip Hop no Brasil.....	73
4. O HIP HOP EM CAMPINAS.....	86
4.1 A relação interna do movimento Hip Hop em Campinas.....	98
4.2 O movimento Hip Hop campinense enquanto organização formal.....	102
4.3 A Casa do Hip Hop.....	106
4.4 Áreas de atuação do movimento Hip Hop em Campinas.....	113
4.5 A territorialidade como espaço de poder para o movimento Hip Hop.....	120
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
6. REFERÊNCIAS.....	139
7. ANEXOS.....	
ANEXO A Glossário.....	166
ANEXO B Letras de música.....	172
ANEXO C Reportagem (“O hip hop detona a festa”).....	210
ANEXO D.Mapa de atuação do movimento hip hop em Campinas.....	211

ANEXO E Divisão urbana de Campinas em Departamentos Regionais de Operações.....	212
ANEXO F Folder 2. Mostra de Graffiti (Muro da SANASA).....	213
ANEXO G Lei n. 12.031 (Criação do Conselho Municipal de “Hip Hop” de Campinas).....	214
ANEXO H Fotografias.....	
- Ocupação da praça do Convívio (período natalino 2005).....	215
- Ocupação do “Largo da Catedral” (período natalino 2005).....	216
- Ocupação da praça do Convívio e “Largo da Catedral” (período natalino 2005).....	217
- Mural da SANASA Foto 01.....	218
- Mural da SANASA Foto 02.....	219
- Mural da SANASA Foto 03.....	220
- Mural da SANASA Foto 04.....	221
- Terminal de Ônibus Campinas – Sumaré.....	222
- Grafites na Avenida Amoreiras (Zona Oeste).....	223
- Grafites na Avenida Amoreiras (Zona Oeste).....	224
- Grafites na praça esportiva do DIC VI (Zona Oeste) e na Avenida Suaçuna (Região do Ouro Verde).....	225
- Comemoração do mês da Consciência Negra na praça esportiva do DIC VI.....	226
- Comemoração do mês da Consciência Negra na praça esportiva do DIC VI.....	227
- Obras grafitadas no Terminal de Ônibus do Ouro Verde (2004).....	228
- Obras grafitadas no Terminal de Ônibus do Ouro Verde (2004).....	229
- Obras grafitadas no Terminal de Ônibus do Ouro Verde (2004).....	230
- Casa do Hip Hop (Foto externa do prédio).....	231
- Casa do Hip Hop (Foto frontal do prédio).....	232
- Galpão de atividades das oficinas culturais da Casa do Hip Hop.....	233
- Lançamento do CD “Renascido das Cinzas” do grupo Sistema Negro na Estação Cultura (2005).....	234
- Reprodução da capa edição n. 04, ano 01, da revista Rap Rima, com o grupo de rap Sistema Negro.....	235

LISTA DE FIGURAS

Fotografia 01. Afrika Bambaataa (#).....	página 30
Fotografia 02. Dança de rua (#).....	página 31
Fotografia 03. Grand Master Flash (#).....	página 34
Fotografia 04. The Sugarhill Gang (#).....	página 36
Grafite digital (#).....	página 37
Reprodução de capa de LP (Tim Maia) anos 1970 (#).....	página 74
Reprodução de capa de LP (HIP – HOP. Cultura de Rua) (#).....	página 76
Fotografia 05. Casa do Hip Hop (Prédio) (*).....	página 107
Fotografia 06. Casa do Hip Hop (Espaço Interno – recepção) (*).....	página 108
Fotografia 07. Casa do Hip Hop (Espaço Interno – sala da direção) (*).....	página 108
Mapa. Principais áreas de atuação do movimento hip hop em Campinas (*)	página 211
Mapa. Divisão urbana de Campinas em Departamentos Regionais de Operações (**).....	página 212
Folder (2. Mostra de Graffiti/Muro da SANASA) (***).....	pagina 213
Fotografias 08/09. Ocupação da praça do Convívio (período natalino 2005) (*)	página 215
Fotografias 10/11. Ocupação do “Largo da Catedral” (período natalino 2005) (*).....	página 216
Fotografias 12/13. Ocupação da praça do Convívio e “Largo da Catedral” (período natalino 2005) (*).....	página 217
Fotografia 14 . Mural da SANASA (Foto01) (*).....	página 218
Fotografia 15. Mural da SANASA (Foto 02) (*).....	página 219
Fotografia 16. Mural da SANASA (Foto 03) (*).....	página 220
Fotografia 17. Mural da SANASA (Foto 04) (*).....	página 221
Fotografias 18/19. Terminal de Ônibus Campinas – Sumaré (*).....	página 222
Fotografias 20/21. Grafites na Avenida Amoreiras (Zona Oeste) (*).....	página 223
Fotografias 22/23. Grafites na Avenida Amoreiras (Zona Oeste) (*).....	página 222
Fotografias Grafites 24/25. na praça esportiva do DIC VI (Zona Oeste) e na Avenida Suaçuna (Região do Ouro Verde) (*).....	página 225
Fotografia 26. Comemoração do mês da Consciência Negra na praça esportiva do DIC VI (*).....	página 226
Fotografias 27/28. Comemoração do mês da Consciência Negra na praça esportiva do DIC VI (*).....	página 227
Fotografias 29/30. Obras grafitadas no Terminal de Ônibus do Ouro Verde (2004) (*).....	pagina 228
Fotografias 30/31. Obras grafitadas no Terminal de Ônibus do Ouro Verde (2004) (*).....	pagina 229
Fotografia 32. Obras grafitadas no Terminal de Ônibus do Ouro Verde (2004) (*).....	pagina 230

Fotografia 33. Casa do Hip Hop (Foto externa do prédio)	
(*).....	pagina 231
Fotografia 34. Casa do Hip Hop (Foto frontal do prédio)	
(*).....	pagina 232
Fotografia 35. Galpão de atividades das oficinas culturais da Casa do Hip Hop	
(*).....	pagina 233
Fotografias 36/37. Lançamento do CD “Renascido das Cinzas” do grupo	
Sistema Negro na Estação Cultura (2005) (*).....	pagina 234
Reprodução da capa edição n. 04, ano 01, da revista Rap Rima, com o	
grupo de rap Sistema Negro.....	235

(#) Fotografias e grafite digital fornecido pelo *site* Duandy03, situado no endereço eletrônico <http://geocities.yahoo.com.Br/duandy03.index.html>

(*) Fotografias, e Mapa, produzidas pelo autor da dissertação.

(**) Mapa retirado do *site* da SEPLAMA

(***) Folder produzido pela Secretaria de Cultura, Esporte e Lazer de Campinas.

Inserir os dados (Fotografias) do anexo nesta lista amanhã no L’Habitat

LISTA DE ABREVIATURAS E SIMBOLOS

CNN = Cable News Network

CD = Compact Disc

DICs = Distrito Industrial de Campinas

E.U.A= Estados Unidos da América

FEPASA= Ferrovia Paulista S. A.

FNB= Frente Negra Brasileira

IDH= Índice de Desenvolvimento Humano

K-7= Fita Cassete

MNU= Movimento Negro Unificado

MNUDCR= Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial

NWA= Niggers (Nigaz) With Attitude

OP= Orçamento Participativo

PCdoB= Partido Comunista do Brasil

PDT= Partido Democrático Trabalhista

PPPOMAR= Partido Popular Poder Para a Maioria

PT= Partido dos Trabalhadores

RZO= Razão Zona Oeste

SANASA= Sociedade de Abastecimento e Saneamento S. A.

SFH= Sistema Financeiro de Habitação

INTRODUÇÃO

Este estudo foi desenvolvido, a partir do nosso olhar enquanto pesquisador inserido nas temáticas raciais e sociais locais, como forma de destacarmos a atuação de um movimento social (*hip hop*), que através da utilização de manifestações culturais e constituição de espaços públicos políticos informais nas periferias campinenses, acaba por evidenciar uma maneira de se vivenciar, sentir e caracterizar a cidade por um viés étnico-racial (afro-descendente) e juvenil que acreditamos não ter seu valor, e importância, devidamente reconhecido.

O *hip hop* é um fenômeno tipicamente urbano, que tem revelado uma particularidade de conflitos sociais em certas regiões urbanas periféricas na relação destas com as áreas centrais das cidades, a partir dos anos de 1980, constituindo-se como um dos instrumentos para efetivação de uma “nova” urbanidade.

Acreditamos ser importante destacar que o conceito de “nova urbanidade” que apresentamos nesta pesquisa deve ser entendido como a expressão de uma vontade, e principalmente, de um direito que qualquer cidadão e grupo social, de acordo com suas especificidades e características, têm de viver, sentir e usufruir a cidade, em toda sua plenitude. Participando ativamente dos processos, como

elemento político decisório, de elaboração e aplicação da gestão urbana local, do município.

O processo de democratização e participação nas decisões das gestões dos municípios brasileiros desenvolvidos pelos denominados “novos movimentos sociais”, a partir de meados dos anos de 1970, veio a desenvolver um novo conceito de gestão urbana para as cidades.

Essa nova forma de exercício político e cidadão surge como o aprofundamento das ações reivindicatórias desenvolvidas por estes movimentos sociais, que buscavam alcançar uma participação mais direta, de seus sujeitos sociais nos processos gestores de suas cidades. Portanto, não é equívoco dizermos que essa postura política significou uma maneira de compartilhamento dos processos decisórios (gestores) da cidade entre o Estado e essa parcela organizada da sociedade civil.

A gestão participativa surge como uma forma de se democratizar os processos de gestão, garantindo assim que a administração da cidade reflita as pluralidades e diversidades que a formam e caracterizam enquanto cidade. Dentre outros exemplos desta busca por uma nova forma de gestão urbana, que resulte num processo de urbanidade mais democrático para as cidades brasileiras, podemos destacar a promulgação do “Estatuto da Cidade” (Lei n. 10.257) no ano de 2001.

Aqueles que estão engajados na transformação da cidade rumo à superação de uma ordem urbanística excludente, patrimonialista e predatória podem ter no Estatuto da Cidade um instrumento importante. Entretanto, como já é sabido entre nós, aprovar um marco legal é apenas o começo – e jamais a conclusão de uma trajetória. Fazer a lei ser implementada, universalizando a aplicação de seus princípios na reconstrução do território do país é o desafio que marcará os primeiros anos de vigência do Estatuto da Cidade. (Brasil, Estatuto da Cidade, 2001: 23)

Através da busca por esse novo processo de gestão que os novos movimentos sociais conseguem atuar na criação, ou na efetivação, de políticas públicas que atendam as demandas dos sujeitos sociais por ele representados.

Um dos movimentos sociais que, neste contexto, têm desenvolvido uma ação política nas cidades brasileiras é o *hip hop*, que através de suas ações reivindicatórias acaba por se constituir em elemento participante da tentativa de se implementar um modelo de gestão participativa, na cidade de Campinas.

Este estudo, demonstra o quanto a falta de uma política urbana democrática influencia movimentos sociais diversos, inclusive o movimento *hip hop*. Por isso, acreditamos na importância deste trabalho porque trata de um processo simultâneo de atividades culturais e organização política de jovens afro-descendentes que a maioria da cidade de Campinas desconhece. No entanto, existe uma participação ativa dos integrantes do movimento *hip hop* que atesta a condição destacada de Campinas no cenário nacional, como revela a criação da “Casa do *Hip Hop*” e o “Conselho Municipal do Hip Hop” na administração

municipal do período 2001 – 2004 (Governo Democrático e Popular), do Partido dos Trabalhadores.

Esperamos assim que esta pesquisa contribua para que a lacuna que existe em estudos desta natureza diminua, pois a bibliografia consultada não revelou nenhuma perspectiva de discussão de gestão urbana do ponto de vista que realizamos nesta dissertação, isto é, de movimentos artísticos-culturais que também são movimentos sociais e políticos.

No primeiro capítulo desenvolvemos uma discussão acerca do movimento *hip hop*, devido à especificidade de nosso objeto de estudo no exercício de suas atividades, que podem qualificá-lo como um movimento cultural e um movimento social. Optamos por produzir uma discussão que aborde essa particularidade, inicialmente pelo seu caráter no campo artístico, trabalhando conceitos e práticas próprios do movimento *hip hop* (Gilroy, 2001; Viana, 1999). Também desenvolvemos nesta parte, o caráter político do *hip hop*, como movimento social, com suas respectivas práticas e conceitos políticos (Guerreiro, 2000; Andrade, 1999), bem como a metodologia da pesquisa empreendida (Haguete, 2003; Lang, 1998; Chiazotti, 1998; Thiollent, 1985).

Ao especificarmos as diferenças conceituais e práticas que formam e caracterizam o *hip hop* enquanto movimento social, desenvolvemos neste mesmo capítulo a metodologia da pesquisa, justificando a escolha desta, de seu método e das técnicas de pesquisa empreendidas durante o estudo, além de também

destacarmos o porque do uso de entrevistas e da aplicação de questionários ao longo da mesma.

Apresentamos no segundo capítulo uma análise histórica acerca do movimento *hip hop* internacional e brasileiro, destacando-o desde a sua origem na cidade de Nova York, passando por seu processo de afirmação e radicalização nos anos de 1980. Demonstramos a partir do ano de 1990 o impacto e as conseqüências geradas pelo aparecimento do “*gangsta rap*”, como a antítese dos princípios políticos do *hip hop*, o advento do movimento *hip hop* como uma forma mundial de contestação juvenil, principalmente racial, entre outras questões (Duarte, 1999; Davis, 1993). Além disso, apresentamos seu surgimento no Brasil e sua inserção no processo secular de resistências de movimentos negros, tanto culturais como sociais (Andrade, 1999).

No terceiro capítulo desenvolvemos a parte referente ao movimento *hip hop* em Campinas, descrevendo as suas especificidades, no que se refere à música, à dança e ao grafite, destacando a importância das posses e da territorialidade para o movimento enquanto agente político e construtor de políticas públicas que acabam por atingir, preferencialmente os jovens afro-descendentes das periferias(1), desenvolvendo assim uma forma de inclusão deste segmento populacional aos processos de gestão urbana local (Ghon, 2005, Paoli & Telles, 2000). Para demonstrarmos este processo analisamos a criação da denominada “Casa do *Hip Hop*” e a criação do Conselho Municipal do *Hip Hop*, e por último

apresentamos nossas considerações finais acerca dos objetivos principais desta pesquisa.

A metodologia que embasa esta análise é a pesquisa documental, e o uso de entrevistas e questionários.

A escolha por esses instrumentos de pesquisa decorreu do fato de analisarmos um objeto de estudo que não possui um referencial teórico, ou melhor, que não nos fornece um diálogo entre as bibliografias referente as áreas social e cultural, o que nos obrigou a criarmos uma pesquisa que buscasse sanar essa lacuna por nós detectada. A partir desta constatação nos foi possível desenvolver respostas a essa dificuldade, decorrida do fato de optarmos por estudar uma forma de contestação social que exerce concomitantemente características tanto de movimentos sociais, quanto de movimentos culturais em suas manifestações/intervenções urbanas. Por isso, para solução deste dilema, optamos por essa forma de metodologia para responder as dificuldades inerentes a um processo de pesquisa científica numa sociedade que é multifacetada, diversificada e dialética:

constituída por elementos materiais e simbólicos que se entrelaçam e se consubstanciam em realidade concreta, segundo a percepção que deles tenha a população envolvida; ela é, pois, um misto de aspectos objetivos e subjetivos. (Haguette, 2003: 155)

A pesquisa documental proporcionou um melhor desenvolvimento de nossa análise, pois nos possibilitou uma interatividade com o objeto de estudo sem

perdermos nosso rigor analítico. Além de se adequar ao caráter não linear ou pré-estabelecido do mesmo.

A coleta de dados não é um processo acumulativo e linear cuja frequência, controlada e mensurada, autoriza o pesquisador, exterior à realidade estudada e dela distanciado, a estabelecer leis e prever fatos. (Chiazzoti, 1998: 89)

O uso da pesquisa documental também se deu pelo uso constante, no decorrer de nossa análise, de vasta quantidade de documentos, desde os de primeira mão (material que não passa por algum tratamento analítico), como documentos oficiais, reportagens de jornais e fotografias; como os documentos de segunda mão (material que já passou por algum tratamento analítico), como relatórios de pesquisa e tabelas/dados de pesquisa.

Em geral, a finalidade de uma pesquisa qualitativa é intervir em uma situação insatisfatória, mudar condições percebidas como transformáveis, onde pesquisador e pesquisados assumem, voluntariamente, uma posição reativa. No desenvolvimento da pesquisa, os dados colhidos em diversas etapas são constantemente analisados e avaliados. Os aspectos particulares novos descobertos no processo de análise são investigados para orientar uma ação que modifique as condições e as circunstâncias indesejadas. (Chiazzoti, 1998: 89)

A utilização de questionários e entrevistas, que se fazem presentes neste estudo, ocorre pelo viés de entendermos que a neutralidade metodológica é uma pretensão, pois *“todas as técnicas de investigação empírica, questionários e entrevistas, podem ser questionadas no plano metodológico”* (Thiollent, 1985: 67).

Para o desenvolvimento a contento da dissertação utilizamos a adoção de entrevistas e a aplicação de questionários representando uma análise mais pormenorizada e qualitativa de nosso objeto de estudo.

Os depoimentos orais (entrevistas) foram direcionados ao tema de nossa dissertação, e foram realizadas em pessoas que fazem parte, direta ou indiretamente, de nosso objeto de estudo. Sempre levando em consideração que:

A relação pesquisador-pesquisado é sempre assimétrica: o pesquisador tem um objetivo em mente, que motivou a realização da entrevista. O depoente, por sua vez, quer transmitir seu conhecimento, sua experiência, sua visão dos fatos. Os entrevistados têm uma auto-imagem que querem preservar e transmitir. (Lang, 1992: 92)

A aplicação dos questionários, por sua vez, foi utilizada em situações específicas da pesquisa como forma de equacionar questões, de trabalhar novas perspectivas surgidas no decorrer da pesquisa e principalmente a averiguação da concepção, do olhar, que os sujeitos sociais do *hip hop* possuem acerca do movimento.

Ressaltamos que a utilização dos questionários levou em consideração a necessidade de se *“manter sob controle as categorias da análise utilizadas na aplicação das técnicas de investigação para se evitar o sociocentrismo dos pesquisadores e outras formas de distorção ideológica”* (Thiollent, 1985: 25), não

no sentido de neutralidade positivista, mas em respeito à realidade social e cultural dos sujeitos sociais analisados.

Notas:

(1): Acreditamos ser importante destacar que o uso do termo periferia para o movimento hip hop, engloba as favelas e as ocupações de áreas urbanas mesmo quando estas localizam-se em regiões centrais, ou áreas nobres, por representarem territorial e espacialmente o cotidiano, o dia a dia das camadas mais populares da cidade. O termo periferia quando utilizado ao longo desta dissertação deve ser entendido por esta perspectiva.

Origem e características do *hip hop*.

O *hip hop*, movimento urbano de caráter essencialmente jovem, pode ser interpretado como mais um dos resultados direto do processo da diáspora negra, deslocação forçada de enorme contingente populacional africano, para ser utilizado como mão de obra escrava no continente americano(1).

Este processo de deslocamento territorial obrigou com que este contingente populacional produzisse um sistema baseado em processos de convivência e influência mútua já existente entre as várias culturas da região sul equatorial africana (Munanga, 1995/1996), um conjunto intrincado de relações sociais e culturais de adaptação e reconstrução identificando as populações negras (2) que vieram habitar o novo mundo. (Bastide, 1974; Mendonça, 1993; Munanga, 1995/1996; Vianna, 1999; Gil, 2004).

Os africanos, retirados da costa ocidental daquele continente, segundo Eduardo Galeano (1987: 13), “não levaram para a América somente seus braços. Levaram também suas culturas, suas chaves culturais de identidade e comunicação.”

Esta ação de resistência e preservação de seus valores culturais com o tempo desenvolve uma nova forma de cultura africana (resultante da união de diferentes povos africanos que aqui tiveram que viver e se miscigenarem) nas Américas, o que alguns antropólogos passam a definir como “*Black Atlantic*”, uma (nova) cultura negra, desenvolvida nas Américas como amálgama dos vários povos africanos que aqui vieram como escravos, de caráter universal (Matory, 1999; Vianna, 1999).

Essa forma de resistência cultural passa a reciclar os diferentes valores africanos de forma coletiva os adaptando a sua nova realidade no mundo, produzindo através desta “nova” *práxis* cultural, respostas que remetem as problemáticas por eles enfrentadas ao novo meio em que foram inseridos, sem perder contato com suas origens, com sua essência original (3).

uma mentalidade que permaneceu, se não em todos os pontos, pelo menos em um bom número deles, como a procura apaixonada das associações fraternas ou dos atos de comunhão coletiva, uma mentalidade moldada pelas velhas culturas africanas. (Bastide, 1974: 194).

Em seu artigo intitulado “O Atlântico Negro” (1999) Hermano Vianna, utilizando-se da discussão desenvolvida sobre o assunto por Paul Gilroy, apresenta o termo “*Black Atlantic*” com as seguintes palavras:

Paul Gilroy, sociólogo inglês, divulgou o termo que hoje é mais empregado por quem tenta refletir sobre a dinâmica cultural dessa diáspora: 'Black Atlantic'. Não é apenas um novo rótulo para um fenômeno antigo. É também uma nova maneira de entendê-lo. Até recentemente, a maioria dos estudos sobre 'tradições negras' era prisioneira da idéia de 'raízes'. Os pesquisadores tentavam encontrar no continente americano, e onde mais comunidades negras se estabelecessem, as 'sobrevivências' de costumes de povos africanos, que seriam julgadas autênticas ou não a partir do grau de fidelidade com que a 'origem' era preservada. O conceito 'Black Atlantic' deixa de lado a procura da 'raiz original' e cai no fluxo e refluxo intercontinental. (Vianna, 1999: In: www1.uol.com.br/fol/brasil500/dc_7_3.htm)

A partir deste processo de constituição de culturas negras no novo mundo, que os *“defendem contra um sistema que quis convertê-los em coisas”* (Galeano, 1987: 13), geradora de um novo processo de reconstrução identificador, para os africanos e seus descendentes, estes passam a incorporar elementos (nativos) indígenas e europeus para a construção destas culturas, que atuarão em muitos casos como práticas, mesmo que às vezes de forma não intencional, de resistência e identificação para este determinado grupo étnico/racial específico (negros) surgindo em muitos países americanos a gênese daquilo que viria ser chamado de cultura popular. (Vianna, 1995).

É importante ressaltar que a diáspora negra através do fenômeno *“Black Atlantic”* acaba desenvolvendo todo um processo de construção sócio-cultural que irá influenciar, em grande parte, os processos artístico-culturais desenvolvidos em ambos os lados do Atlântico nos últimos séculos, com especial ênfase nos séculos XIX e XX (Gilroy, 2001).

Este secular processo concomitante e contínuo de reconstituição, de relaboração e continuação de “uma” identidade negra, através de atividades culturais, com especial destaque para a música, se potencializa com o movimento *hip hop*, pois além de ser resultado deste amálgama das várias formas de culturas africanas que se estabeleceram, também se entrecruzaram com elementos das culturas nativas e europeias nas Américas, como outras manifestações culturais tais como o samba, a rumba, a salsa, o *calypso*, o *blues*, o *jazz*, entre outras tantas (Bastide, 1974; Hobsbawn, 1990).

O *hip hop* possui um elemento constituinte que o diferencia das demais formas de manifestações culturais negras geradas nas Américas ao longo dos séculos pelo fenômeno “*Black Atlantic*”, o fato de também ser oriundo do processo de reivindicação política da população negra norte americana que há séculos estava questionando o “*status quo*” racista e segregacionista em que historicamente se moldou os alicerces da sociedade norte-americana. (Proctor, 1967).

Pode-se entender por este processo social, cultural e político que o *hip hop* surgiu como uma nova etapa de um processo secular de resistência cultural africana, que nos Estados Unidos se viu inserido num processo de reivindicação político-social. Portanto, o *hip hop* pode ser interpretado como sendo uma fusão musical oriunda da *soul music* e do *funk*, estilos musicais em que cantores(as) como James Brown, Marvin Gaye, Curtis Mayfield, Stevie Wonder, Otis Redding,

Aretha Franklin, e conjuntos musicais como o Funkadelic/Parliament liderados por George Clinton, The Kool and the Gang, The Earth, Wind and Fire, entre outros, cantavam e exaltavam o orgulho em ser negro (*Soul Power*).

Ao mesmo tempo também pode ser considerado “herdeiro direto” do período político da época, década de 1960, que culminaram com os assassinatos do Reverendo Martin Luther King, defensor dos direitos civis, do ativista mulçumano Malcon X, crítico mordaz do sistema racista norte americano, a criação do movimento *Black is Beautiful*, do movimento *Black Power* (Carmichael & Hamilton, 1972; Lightfoot, 1969) de onde surgiria o “Partido dos Panteras Negras”, que com sua ação política reivindicatória e altamente organizada de resistência e contestação ao sistema racista dos E.U.A, defenderam a população negra que tinha o direito de decidir os rumos de suas comunidades, se tornando a maior influência e referência política para o movimento *hip hop*.

1.1) O *hip hop* enquanto movimento cultural

A produção cultural africana nunca foi compartimentada, com seus elementos estanques entre si. A música, a dança, a pintura e a ritualização simbólica (teatro), sempre foram exercidos de maneira conjunta, sendo influenciados e influenciando o cotidiano de suas comunidades, em especial por seus aspectos religiosos e sociais.

Portanto, nesse contexto podemos dizer que a música na África nunca foi dissociada da dança e da representação simbólica (interpretação) de um determinado universo cotidiano.

Essa característica permanecera ao longo do processo de diáspora africana e foi um dos principais fatores de sobrevivência e adaptação dos grupos étnicos africanos que vieram habitar como escravos o denominado “novo mundo” (Continente Americano) gerando um processo de contínua resistência cultural e simbólica das populações negras e mestiças ao longo dos séculos.

A característica cultural do movimento *hip hop* é sua face mais visível, a que mais se ressalta. Isto ocorre, pois, o *hip hop* utiliza a cultura como a sua principal forma de se fazer notar, se fazer sentir no universo urbano das cidades.

O *hip hop*, enquanto movimento cultural, gera para seus adeptos uma maneira destes se fazerem presentes, (re)valorizados em sua auto-estima, tanto racialmente quanto socialmente, ao destacar uma produção cultural contestadora e de linguajar juvenil que subverte esteriótipos negativos associados aos sujeitos sociais (afro-descendentes e jovens pobres da periferia) que o formam e o caracterizam.

Ao se fazer notar no universo urbano local, o *hip hop* demonstra simbolicamente as “outras” partes que constituem a cidade, a existência e a importância destes jovens na vida urbana local.

Essa ação cultural do *hip hop* ocorre inicialmente na autovalorização de seus sujeitos constituintes e do(s) território(s) urbano(s), periferias onde o *hip hop* se desenvolve enquanto movimento.

O *hip hop* gera, através de suas práticas culturais (música, grafite e dança), uma atitude pró-positiva de sujeitos sociais historicamente marginalizados que revelam uma maneira de se viver, sentir e exercer a cidade de forma diferente do que tradicionalmente consideramos “normal”, usual. Ele demonstra através destas práticas culturais o cotidiano, o dia a dia vivido por eles nas periferias locais, evidenciando um mal estar urbano entre centro (regiões centrais) e as periferias, denunciando séries de mazelas, como racismo e violência policial, sofrida por estes jovens.

1.2) O *hip hop*, enquanto movimento social.

O *hip hop*, através das “*block parties*” (festas de quarteirão), surge inicialmente como um processo de (re) socialização urbana e cultural dos jovens habitantes dos guetos norte-americanos.

Através do uso da música e da dança eram promovidas “batalhas” musicais ou disputas dançantes entre as gangues de rua como forma de solucionar as disputas territoriais das mesmas. Como decorrência desse processo houve uma acentuada queda nas brigas destas turmas de jovens, o que possibilitou posteriormente para que o *hip hop* passasse a ser utilizado como forma artística de autovalorização étnica (racial) e social desses jovens habitantes dos guetos.

Este processo ocasionou o uso do *hip hop* além de movimento cultural, como movimento social, quando este passou a se organizar e reivindicar melhorias urbanas para suas áreas, buscando assim combater a violência policial e propondo o reconhecimento e a inserção da comunidade negra, sejam os afro-americanos ou os grupos de afro-latinos/caribenhos chegados à América - com especial destaque para os de origem porto-riquenha, dominicana, haitiana e jamaicana - em especial a cidade de Nova York, a partir da década de 1960, tanto culturalmente quanto politicamente, nos processos gestores e administrativos da cidade. Como bem destaca Robert Farris Thompson em seu artigo “Realce, Heroísmo e as Ruas: A Arte de Jean-Michel Basquiat” constante no endereço

eletrônico: <http://www.uol.com.br/bienal/23bienal/especial/peba.htm> (XXIII Bienal Internacional de São Paulo).

Os homens e mulheres do 'hip hop' eram caribenhos e negros continentais anglófonos, bem como porto-riquenhos nova-iorquinos. Isso refletia os novos padrões de imigração desde 1966. Além disso, a presença de haitianos aumentou a ponto de, em 1985, as grandes bandas de porto Príncipe trabalharem regularmente nos salões de festas do Queens e Brooklyn. Um entrecruzamento de influências africanas oriundas das ilhas iluminava Nova York agora: afro-cubanos, afro-haitianos, afro-jamaicanos, afro-dominicanos e afro-porto-riquenhos. A África crioula, sob o domínio de cinco grupos, intensificando as influências anteriores de Garvey, Parker, Coltrane e Malcon X. (Thompson, acessado em 09 de Junho de 2006, as 15:48h)

Neste contexto, deve ser destacado que é com parte da geração de rap dos anos de 1980 que um discurso e ação política do *hip hop* começa a tomar forma e a se radicalizar, tornando possível este ser entendido tanto quanto um movimento cultural, quanto um movimento político de contestação e reivindicação exercido por marginalizados sociais dos centros urbanos.

Além disso, o *hip hop* ao começar a se desenvolver em outras regiões urbanas dos E.U.A, se tornou uma nova forma de manifestação juvenil, influenciado pela atuação política desenvolvida pelo Partido dos Panteras Negras nos anos de 1960/1970, que passa a participar ativamente das disputas eleitorais norte americanas, apoiando candidatos que assumissem compromissos com a comunidade onde este movimento surgia ou apoiando candidatos representantes das comunidades negras ou latino-americanas. Como exemplos mais

proeminentes dessa postura podemos destacar o posicionamento em favor da candidatura do senador Reverendo Jesse Jackson, histórico representante da comunidade afro-americana e figura ícone dos direitos civis norte americanos, nas prévias do Partido Democrata para as eleições presidenciais norte – americanas da década de 1980.

Neste período histórico, também podemos destacar a oposição exercida pelo movimento *hip hop* aos governos presidenciais exercidos pelo Partido Republicano, durante as gestões Reagan e George Bush (pai), incentivando a participação da população civil nos processos eleitorais, já que o exercício de votação é facultativa nos E.U.A, para que as populações negras e latino-americanas pudessem exercer esse direito e assim participassem mais ativamente no processo de representação política norte-americana.

1.3) O hip hop, enquanto movimento social no Brasil

No Brasil, a necessidade de ir além da ação política reivindicatória, exercida inicialmente pelo movimento *hip hop* que iniciou um processo de ações políticas práticas e concretas, começa a ocorrer com a administração municipal exercida na cidade de São Paulo, pela prefeita Luiza Erundina, no período de 1989-1992, onde pessoas ligadas ao movimento *hip hop* passaram a desenvolver em conjunto com o governo políticas educacionais e culturais destinadas a atender as especificidades dos jovens afro-descendentes paulistanos e a falta de opções públicas de lazer nas periferias.

Nessa mesma época, passagem da década de 1980 para a de 1990, o movimento passa à organização política para questionar as práticas policiais exercidas, em especial da polícia militar, nas periferias paulistanas.

A tomada de posição, por parcela do movimento, em desenvolver uma ação política de enfrentamento aos abusos policiais, resultou na demarcação de uma ação mais efetiva e conjunta entre o *hip hop* e outros movimentos sociais negros, como o Movimento Negro Unificado (MNU) - que surgiu no final da década de 1970 com o nome “Movimento Negro Unificado contra a Discriminação Racial (MNUDCR)” - e embora suas diferenças pragmáticas não fossem equacionadas, ao menos não foram mais impedimento para quando necessário agirem em torno de um objetivo comum.

A partir da experiência desenvolvida na cidade de São Paulo, o movimento *hip hop* passou a atuar em outras cidades do país como Porto Alegre (RS) e Santo André (SP) sendo parceiro das administrações municipais em determinadas áreas como saúde, cultura, lazer e educação; com partidos políticos de cunho progressista e também, em alguns casos, com sindicatos.

Essa nova forma de atuação do movimento *hip hop* acabou por o requalificar de um movimento contestatório, para um movimento reivindicatório sempre se baseando em suas ações culturais para exercer politicamente um papel de agente transformador da realidade social e urbana dos jovens sujeitos sociais que o formam e o caracterizam.

A busca por uma atuação política do movimento *hip hop*, assim como outros movimentos negros de atuação cultural, não foi devidamente reconhecida, ou valorizada pelos movimentos negros políticos mais formais, pois estes não reconheciam a possibilidade de exercício político ser realizado por movimentos de cunho cultural, que exerciam práticas de atuação e reivindicação diferentes das usuais.

O *hip hop* quando começa a utilizar a temática negra como processo de ação política o faz de modo similar ao desenvolvido pelos blocos afro-baianos como o *Ylê Aiyê* e o *Muzenza*, ao utilizar aspectos culturais numa estratégia de politização dos jovens afro-descendentes, com o diferencial que enquanto os

blocos afros exerciam suas ações no (re) trabalhar da história e mitologia africana, influenciados pelo processo de descolonização das colônias portuguesas durante a década de 1970, num processo de auto-estima da população afro-descendente de São Salvador, ele exercia seu papel contestando e reivindicando melhorias para as agruras desta população em seu dia a dia.

A luta dos povos africanos em direção à independência injeta uma grande dose de ufanismo dentro e fora da África e Bahia, levando à revalorização de suas raízes ancestrais e desencadeando o movimento panafricanista, que prega a unidade dos povos negros e o retorno à Pátria Mãe. Mas a força do intercâmbio entre África e Bahia é a estética afro, que traz implícita a intenção de se afastar de um eurocentrismo tão presente no imaginário brasileiro.

A “Mama África” sempre representou para os negros baianos uma fonte de inspiração e de informação muito próxima. (Guerreiro, 2000: 89).

O movimento *hip hop*, por sua vez, exerce sua ação política enaltecendo valores relacionados à negritude (beleza, orgulho, nobreza) utilizando elementos culturais e sociais já adaptados à realidade urbana brasileira como forma de exercer seu processo de autovalorização e tomada de consciência racial e social destes jovens afro-descendentes.

Devido a essa temática racial o *hip hop* passa a abordar de maneira mais enfática o universo das periferias brasileiras, locais onde se situam territorialmente, de onde exercem sua vivência e ligação com as outras partes da cidade. Com isso, o movimento passa a enfatizar em seu discurso e suas ações culturais o cotidiano das periferias, pois inicialmente as letras dos *raps* tinham uma

temática mais ligada a festas e diversão ou que destacassem a capacidade de rimas dos intérpretes.

Ao definir a periferia como seu ponto de identificação referencial em meio à malha urbana das cidades, o *hip hop* passa a defender o interesse e o bem comum de todos que nela habitam, sem distinção de raça (etnia), sexo, credo religioso ou ideológico o que não impede a sua caracterização como uma forma de movimento social negro de caráter juvenil.

O hip hop, sendo um movimento social, permite aos jovens desenvolver uma educação política e, conseqüentemente, o exercício do direito à cidadania. Nunca, na história social do país, houve uma mobilização social tão expressiva, produzida por jovens negros; esse fato é exclusividade dos anos 90.

Esse movimento negro juvenil apresenta, além da educação política, uma outra vertente educativa que é desenvolvida nas posses: trata-se da ação pedagógica do grupo, ou seja, são os instrumentos utilizados pelos jovens para pleitear direitos, atingir objetivos e intervir nas relações sociais. (Andrade, 1999: 89)

Essa nova postura do movimento *hip hop* passa a ser mais visível na década de 90, em especial na sua segunda metade, quando os *rappers* passam a criticar pessoas ligadas ao movimento que só produziam discursos contra mazelas sociais sem apontar alternativas para superá-las.

Para equacionar este dilema o movimento *hip hop* passa a estabelecer princípios, normas informais, que defendem o apoio somente à partidos políticos

que tivessem compromissos, com o movimento e a população residente nas periferias, passando a criarem agendas de atuação e de reivindicação de alcance nacional.

Esta cooperação entre o *hip hop* com partidos políticos, em especial Partido dos Trabalhadores (PT) e Partido Comunista do Brasil (PCdoB), ocasionou a participação do movimento em processo gestores de elaboração e aplicação de políticas públicas de administrações municipais em várias cidades, em maior ou menor escala, tais quais Diadema (SP) e Belo Horizonte (MG).

O processo político do *hip hop*, enquanto movimento social, entra em uma nova etapa quando em 2001, mais precisamente no dia 08 de maio, no Bairro de Madureira na cidade do Rio de Janeiro (RJ), foi fundado o “PPPOMAR- Partido Popular Poder Para a Maioria”, apoiado por parcela significativa do movimento *hip hop* nacional, como os *rappers* Xis, MV Bill, GOG, Ice Blue e KL Jay dos Racionais MC's, Rapin Hood dentre outros, como forma de defesa dos interesses dos habitantes das periferias brasileiras para que o *hip hop* fosse agente político atuante deste projeto político.

O “PPPOMAR” foi idealizado e formado por afro-descendentes que acreditam que a representação dos anseios e necessidades deste segmento da população brasileira não é devidamente representado pelos demais partidos políticos, seja os de esquerda ou os de direita. Eles afirmam que a defesa de seus interesses não esteja condicionada a um projeto maior, ou atrelado a outras

especificidades. Como destaca o produtor cultural Celso Athayde, na matéria intitulada “Poder para o povo preto, ou melhor, poder para a maioria!” na revista “Rap Brasil. Cultura de Rua”, ano 01, n. 08:

É bom que fique claro que nem a direita e nem a esquerda viabilizaram direitos para os negros no país, nem nunca fizeram uma política de felicidade para os negros neste país. Portanto, esse partido não é nem de direita, nem de esquerda, é um partido de pretos. (Athayde, 2001a: 49a)

O processo de regularização do partido ao Tribunal Supremo Eleitoral (TSE) em cartório eleitoral se encontra suspenso, pois estão sendo realizadas plenárias pelo país para divulgação dos ideais partidários dessa agremiação e coletas de assinaturas de apoio a regularização do partido, e embora a criação deste partido tenha gerado uma série de controvérsias, inclusive no seio do próprio movimento, devemos destacar que um apontamento em direção a uma ação política efetiva e concreta para melhoria de vida dos historicamente marginalizados começava a tomar forma de maneira mais nítida, visível.

Em 2004, outro aspecto que apontou para essa mudança de direção do movimento *hip hop*, o presidente da República Luis Inácio Lula da Silva, honrando o compromisso firmado na campanha da eleição presidencial de 1998 ao receber uma carta compromisso, do *rapper* Mano Brown dos Racionais MC's, contendo apoio a sua candidatura e as reivindicações do movimento *hip hop* caso fosse eleito presidente, aprovou a criação imediata de uma comissão interministerial

formada por pessoas ligadas ao *hip hop* para trabalharem conjuntamente com o governo federal que se fará representar pelo Ministro-chefe, da Secretaria Geral da Presidência da República, Luís Dulci.

Além disso, o governo se comprometeu a disponibilizar prédios do governo abandonados para o desenvolvimento das ações do movimento.

Na verdade, esse é um compromisso com a juventude brasileira que nós assumimos.

Já está aceita a idéia da criação de uma comissão do Hip Hop.

Ao mesmo tempo, vou pedir para à diretoria do patrimônio da união fazer um levantamento de alguns prédios e vocês terão que dizer que tipo de prédio necessitam. Faremos um levantamento de todos os prédios, são muitos e nenhum governo tem controle.

Meu compromisso já foi assumido com vocês. Vou pedir ao companheiro Luis Dulce convocá-los para uma primeira conversa, para fazer um roteiro e saber por onde irão começar a trabalhar, o que pode ser feito para as coisas comecem a andar. Este é um compromisso de 1998. (Luis Inácio “Lula” da Silva, 2004:21)

Os integrantes do *hip hop* nesta comissão são oriundos da denominada “Frente Brasileira de *Hip Hop*” que representa grupos organizados do movimento espalhados pelo país.

A comissão será constituída por cinco integrantes que deverão obrigatoriamente representar os três elementos constituintes da cultura *hip hop* (*dança de rua, rap* e *grafite*), através de eleições realizadas nos estados e que ao

seu final seja estabelecido uma ponte direta entre este movimento social e o governo federal, para estabelecer e aplicar políticas públicas que atendam as demandas representadas pelo movimento *hip hop*.

O *hip hop*, por todo esse processo aqui exposto, se tornou ao longo dos anos 80 um movimento que usa a cultura como meio para ser notado politicamente nos processos de gestão urbana de suas cidades, modificando a urbanidade destas *Pólis*, as tornando mais democráticas. Porém, embora toda ação do movimento *hip hop* seja política, ele só se caracteriza enquanto um movimento social quando ao exercer sua forma diferenciada e não formal de exercício político, passa a desenvolvê-lo de modo que possa interagir politicamente nos processos de elaboração e aplicação de políticas públicas locais, constituindo assim um tipo de participação da sociedade civil na gestão urbana de sua cidade.

Notas:

(1) Como destaca o antropólogo J. Lorand Matory a diáspora negra, maior imigração transoceânica da história ocasionou que:

“Do século XV ao XIX, segundo estimativas modestas, pelo menos 10 milhões de africanos foram embarcados à força para as Américas.” (Matory, 1999)

(2) O historiador João José Reis define este processo como uma “crioulização cultural” onde:

“Os escravos não se submeteram aos valores e maneiras dos senhores, forjando novos comportamentos e instituições a partir de tradições africanas. Se a influência da cultura local foi inevitável, a ‘crioulização cultural’ se deu em grande parte através de recriações étnicas e sincretismos interétnicos no interior da própria comunidade africana.” (Reis, 1995/1996: 22).

(3) Por mais paradoxal que hoje possa nos parecer devemos destacar que a época o pensamento de Bastide segundo o qual esta rearticulação da(s) cultura(s) negra(s) no Brasil só se efetivava quando esta(s) se mantinha(m) “pura”, sem intersecção com os processos sócio-culturais já desenvolvidos no novo mundo, representava o de mais moderno e progressista na academia brasileira em relação a discussão racial/papel do negro no Brasil. Já Munanga, inserido em um período mais atual dessa discussão, por sua vez, ao focar sua análise da transculturação como um elemento fundamental da cultura afro-brasileira destaca que:

“A ‘pureza’ das culturas nagô e banto é uma preocupação de alguns pesquisadores e nada tem a ver com as práticas e estratégias dos que nos legaram a chamada cultura negra no Brasil. Com efeito, os escravizados africanos e seus descendentes nunca ficaram presos aos modelos ideológicos excludentes. Suas práticas e estratégias desenvolveram-se dentro do modelo transcultural, com o objetivo de formar identidades pessoais ricas e estáveis que não podiam estruturar-se unicamente dentro dos limites de sua cultura. Tiveram uma abertura externa em duplo sentido para dar e receber influências culturais de outras comunidades, sem abrir mão de sua existência enquanto cultura e sem desrespeitar o que havia de comum entre seres humanos. Visavam a formação de identidades abertas, produzidas pela comunicação incessante com o outro, e não de identidades fechadas, geradas por barricadas culturais que excluem o outro.” (Munanga, 1995/1996: 63).

O movimento *hip hop*: conceito e prática.

O *hip hop* enquanto conceito surge em 1968, embora se aceite que enquanto movimento social e cultural se efetiva apenas em meados dos anos 70 (1), quando Afrika Bambaataa, nome de um antigo líder Zulu adotado por Kevin Donovan, no bairro do Bronx (Nova York), cunha esta expressão *hip hop*, algo como “balançar o corpo” numa tradução mais literal, para designar uma nova forma de exercício reivindicatório e libertário, baseado na construção e na busca incessante por conhecimento (2), para melhoria da população jovem afro-americana, aliado concomitantemente a procura em desenvolver uma nova forma de se fazer música.



Afrika Bambaataa

Afrika Bambaataa em contato com outros jovens de Nova York percebe que os conflitos nos guetos estão fora de controle e propõem que os jovens envolvidos

nestes embates passem a resolver suas disputas territoriais por meio de “batalhas dançantes”.

Os jovens destas gangues passam a desenvolver passos de dança influenciados nos combatentes da guerra do Vietnã (3) que de lá voltavam mutilados, perambulando a esmo pelas ruas dos guetos com passos imprecisos, “quebrados”, e na repetição dos movimentos das articulações robóticas que começavam a substituir a mão de obra negra nas indústrias norte - americana, surgindo assim os primeiros elementos daquilo que vira a ser chamado cultura *hip hop*, a dança de rua, chamada no Brasil de “*break dance*”. (Rocha; Domenich, et al. 2001).



Dança de rua

Em 1970, Bambaataa se alia aos “*Blacks Spades*”, divisão de uma gangue local e passa a divulgar os preceitos do então nascente *hip hop* através de festas de ruas (*Black Parties*) desenvolvidas para a comunidade do *South Bronx*. Em uma destas festas, Bambaataa conhece um novo tipo de trabalho musical desenvolvido pelo jamaicano DJ Kool Herc, que em meio às seleções musicais

preparada para as festas, desenvolvia “colagens musicais” com os trechos instrumentais das canções escolhidas, ao mesmo tempo em que saudava de improviso as pessoas presentes nas festas.

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

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

Sem intenção, Herc havia criado as bases daquilo que viria ser chamado de *MC* (*Máster Control* – Controlador Mestre/Mestre de Cerimônia) no universo *hip hop*, a figura do cantador, elo de ligação entre a música e a platéia. Além disso, ao produzir um ritmo sonoro repetitivo e percussivo baseado em colagens musicais e aliado a um canto falado ritmado, havia tornado realidade a música imaginada por Afrika Bambaataa para ser a “porta voz” de um novo meio de representação

política reivindicatória e libertaria da jovem população negra dos guetos norte-americanos. Ele havia dado origem ao segundo elemento do *hip hop*, a *rap music* (*rhythm and poetry* / “ritmo e poesia”).

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

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

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

Estas três pessoas, Bambaataa, Herc e Grandmaster, são consideradas os “pais” (4) do movimento *hip hop*, sendo personagens fundamentais no nascimento e consolidação deste enquanto movimento social e cultural efetivo e não uma

moda passageira, como costumeiramente costuma acontecer, motivada por interesses comerciais.



Grand Master Flash

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

Durante a década de 70 o movimento *hip hop* foi consolidando por todo o país, e nos principais guetos norte-americanos surgiram cada vez mais adeptos desta nova cultura urbana, seja através do grafite, *break* ou *rap*. O *hip hop* foi ampliando sua importância para a juventude negra/afro-latina dos centros urbanos.

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

Como consequência deste processo de consolidação do movimento *hip hop*, em outubro de 1979, a *Sugar Hill Band*, grava a primeira música *rap*, "*Rapper's Delight*", por isto o ano de 1979 é apontado como o nascimento "oficial" do *hip hop* enquanto movimento sócio cultural, mas apesar do grande sucesso comercial desta canção, foi em 1982 com Grandmaster Flash, com seu grupo "*Furios Five*", que ao gravar a música "*The Message*", consolida o movimento começando a espalhar seus conceitos, seus preceitos não apenas pelos E.U.A, mas por todo o mundo.



The Sugarhill Gang

Bambaataa, por sua vez também lança em 1982 o álbum *“Planet Rock”* com seu conjunto *“Soul Sonic Force”*. Este álbum fortemente influenciado pela música eletrônica do grupo alemão *Kraftwerk*, em especial o disco *“Trans-Europe Express”*, se tornou referência para vários gêneros musicais, como o *rock* e o *reggae* e deu origem a outras vertentes da música *rap*, como o *“free style”* (improviso semelhante ao repente nordestino), o *electro-funk* e o *“Miami sound”*, gênero musical que no Brasil tem o Rio de Janeiro como principal representante, sendo chamado por isso de *“funk carioca”*.



O terceiro elemento da cultura *hip hop*, o grafite, linguagem artística cultural adaptado ao movimento, tem sua incorporação ao hip hop concomitantemente com a do *break* e a do *rap*, com o diferencial de que sua origem não tem “pai(s)” específico(s), e é resultado de ações de grupos jovens dos guetos urbanos de Nova York que passam através desta forma de arte a grafitar imagens de seu cotidiano pelos prédios, muros, estações de metrô e trens da cidade para que estes levassem sua arte, como um plano móvel(5) para todas as partes(6).

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

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

Um dos principais representantes desta arte foi o artista plástico Jean Michel Basquiat (7) que produzia muitas de suas obras aleatoriamente pela cidade

de Nova York e tinha o grafite como uma das suas manifestações artísticas mais freqüentes.

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

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

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

Eles fizeram experiências com uma variedade fascinante de formas artísticas: formas que incorporaram e transformaram materiais não-artísticos – sucata, entulhos e objetos colhidos na rua; ambientes tridimensionais que combinavam a pintura, a arquitetura e a escultura – quando não o teatro e a dança – e que criaram evocações distorcidas (em geral, numa forma expressionista) mas vivamente reconhecíveis da vida real; happenings que saíam dos ateliês e das galerias diretamente para as ruas, a fim de afirmar sua presença e praticar ações que a um só tempo incorporariam e enriqueceriam a própria vida espontânea e aberta das ruas. (Berman, 1990: 302)

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

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

Como bem destaca Bambaataa na música, “Renegades of Funk” de 1982 do álbum “Planet Rock”:

“Agora renegadas são as pessoas com as suas
próprias filosofias
Elas mudam o curso da história
Todos os dias pessoas como você e eu
Nós somos os renegados, nós somos as pessoas
Com nossas próprias filosofias
Nós mudamos o curso da história
Todos os dias pessoas como você e eu
Ora vamos

Nós somos os renegados do funk.”

Portanto, após uma breve apresentação histórica sobre as origens do *hip hop* e dos elementos/manifestações culturais que o caracterizam, pode-se dizer que o *hip hop*, seria essencialmente:

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

2.1) Anos1980: Radicalização política e afirmação do *hip hop*

No início dos anos 80, surge nos E.U.A a primeira geração do movimento *hip hop*, aparecem os grupos, os primeiros cantores, as primeiras duplas que se destacam no universo *rap*, que passa a ser o elemento mais destacado dentro da cultura *hip hop*.

Conjuntos musicais como *RUN DMC* ou o *Public Enemy* passam a freqüentar as paradas de sucesso e a vender muito. O *RUN DMC* ao regravar em 1985 a música “*Walk this way*” do conjunto de *hard rock Aerosmith* gera o primeiro grande estouro de vendas da música *rap*, e esta regravação ganha grande destaque nas paradas musicais, com grande exposição na mídia que passa a exportar a “novidade” para o mundo. Sendo assim, o *hip hop* rompe definitivamente as “fronteiras” dos guetos, o *hip hop* se torna uma cultura urbana de caráter mundial.

Este fato leva os grandes veículos de comunicação e a chamada indústria cultural a procurar um modo de vender este novo produto cultural, produzido nas ruas dos bairros mais periféricos das cidades norte-americanas.

Os membros do movimento *hip hop* negam qualquer contato, qualquer aproximação mais intensa com a denominada indústria cultural, preferem quando

muito, participarem de alguns programas de rádio ou televisão, e só aceitam em sua maioria absoluta gravar pelo selo musical “*Def Jam*”, apontado como a casa do *rap*, ou gravar para as chamadas grandes gravadoras “*majors*” desde que com total independência artística, isto quando não fazem como o conjunto *RUN DMC* que cria seu próprio selo musical.

Este conflito entre o movimento *hip hop* e a grande indústria cultural/mídia norte-americana (Potter, 1995) se reflete com mais intensidade com o conjunto de *rap* nova yorquino *Public Enemy*, que quanto mais se destacava na sua produção musical, com reconhecimento de crítica e público, mais radicalizava seu discurso político em suas músicas. Passando a atacar o roubo musical do *rock ‘n roll* pelos brancos, classificando Elvis Presley de racista e ladrão por este motivo, criticando e denunciando abertamente o seu presidente a época, o republicano Ronald Reagan, como racista, criticam constantemente a violência policial e classificam toda a mídia como mentirosa, alienante e racista, se auto denominando por isso como a “CNN Negra”, em alusão a rede de comunicação CNN, por divulgarem a realidade dos guetos para o mundo.

Esse processo de radicalização do *Public Enemy* chega ao auge com o lançamento em 1990 do álbum “*Fear of a black planet*”, onde atacam a polícia (“*911 is a joke*”), o racismo da indústria cultural yanque (“*Burn Hollywood Burn*”) defendem a auto valorização como meio de superarem suas dificuldades (“*Brothers Gonna Work It Out*”) e criam o maior clássico da *rap music*, a canção

“Fight The Power”, onde a mídia e as condições de miséria dos guetos são os principais “alvos” atacados.



Public Enemy

É com o *Public Enemy* que o *hip hop* ganha a área de rebeldia, de insubordinação e insolência que o caracteriza até hoje, pois *“Sem meios-terminos, o PE desmascara o sistema como um panfleto terrorista que serviu de cartilha para milhões de pessoas mundo afora”*. (Matias, 2000: 6)

Por estas e outras que o *hip hop* se revela uma caixa de surpresa, com uma lógica própria, não usual, pois quanto mais agride, quanto mais revela, canta sua visão de mundo, mais ele vende e se vê classificado como mais um produto de consumo sem deixar de criticar de maneira consciente a sociedade onde se encontra inserido.

Essa aparente contradição não impede o surgimento da segunda geração de *rap* nos E.U.A, uma geração que atenua, ou melhor definindo, muda o enfoque do discurso abertamente militante, político, do *hip hop* passando a enfatizar a valorização da cultura africana, com *raps* mais pró-positivos com influência musicais mais variáveis.

Entre estas influências podemos destacar, em especial, o uso da música brasileira e música psicodélica, surgindo assim uma turma mais ligada a elementos musicais como o *jazz* e a bossa nova dando origem ao *jazz rap*, destacando-se o cantor Guru e o grupo *Digitale Planets*, e o chamado “rap viajandão”, ou neo-psicodélico onde se destacam os grupos “*De La Soul*”, responsável pela gravação do primeiro álbum psicodélico da musica *rap*, o disco “*3 Feet High & Rising*” de 1989, o grupo “*A Tribe Caled Quest*” e a dupla “*PM Dawn*”.

O final dos anos de 1980 é o último momento criativo e rebelde do movimento *hip hop* nos E.U.A, em meados dos anos 90 uma crise sem precedentes assola o movimento, em especial o *rap*. Grupos como o *Public Enemy* (considerado o maior e mais influente conjunto de *rap* do mundo) e o duo *Erick B & Rakim* (Rakim é considerado por muitos o maior poeta da cultura *hip hop*) acabam.

Conjuntos como *De La Soul* e *A Tribe Called Quest* são atacados pela crítica especializada por serem “sofisticados” demais, por não serem verdadeiros *rappers*, ou são processados por uso indevido, via *samplers*, de músicas de outros artistas sem a devida autorização (8). Bandas como o *RUN DMC* não vendem mais como antes, um vácuo toma conta do movimento e o *hip hop* entra em uma crise sem precedentes.

2.2) Anos 1990: *Gangsta rap*, uma contraposição aos ideais do movimento *hip hop*?

Esta crise do movimento *hip hop* proporciona com que uma nova geração de *rappers*, oriunda do estado da Califórnia, em especial nos subúrbios e condados mais periféricos da cidade de Los Angeles, surja para ocupar o espaço deixado pelas bandas da costa leste norte-americana.

A nova geração do *rap* inicialmente choca as autoridades locais devido à sua linguagem extremamente rude, com uma agressividade muito maior que o *rap* “tradicional” realizado na costa leste dos Estados Unidos – o denominado *rap* de Nova York – que relatava a seu modo, a realidade, a vida urbana em que se encontravam os jovens periféricos de Los Angeles. Mas, o mercado (fonográfico e áudio visual) volta sua atenção a este novo filão musical e passa a apoiá-lo com toda a sua mídia, com o total apoio e interesse das grandes gravadoras.

Em vez de mensagens positivas, de auto valorização, ou denúncias contra as agruras do cotidiano dos guetos, surgem músicas com temáticas onde as valorizações do individualismo, armas, drogas, assassinatos, traficantes, estupros e roubos, são glorificadas, surge assim o chamado *gangsta rap*.

Arbex e Tognoli (1996) captam muito bem esta mudança ao destacarem a mudança do hip hop feito originalmente em Nova York e o realizado em Los Angeles:

As brigas entre gangues de traficantes de crack e policiais começam a fazer parte das letras e aí surge o gangsta rap, ou seja, o rap dos gângsteres. A capital não é mais o Bronx, em Nova York, mas o subúrbio de Compton, em Los Angeles, na Califórnia. Ali os jovens desempregados começam ser recrutados para o tráfico nas sessões de rap music e a América negra declara guerra aos 'policiais brancos'. Grupos como o NWA chegam a gravar canções de três minutos de duração em que um palavrão é repetido por exatas cem vezes. (Arbex; Tognoli, 1996: 72)

Acreditamos ser importante ressaltarmos que o *gangsta* surge como uma forma artística que os jovens negros californianos utilizavam para expressar as agruras de seu cotidiano nos guetos de uma cidade que se negava a aceitá-los como cidadãos (Davis, 1993). O *gangsta* surge, portanto como consequência ao fato que muitos jovens negros e chicanos, a partir dos anos 70 passam a se agruparem socialmente em torno das gangues de ruas.

As gangues se tornam uma forma de representação social na cidade e é através delas que estes jovens passam a interagir com a *Pólis*. Interação esta, que muitas vezes ocorre através de uma rebeldia sem limites, sem referenciais, ocasionando uma interação muitas vezes violenta à sua realidade local. O processo de segregação urbana e territorial durante o processo de constituição da cidade de Los Angeles, destinando os piores lugares da cidade a seus (sub)

cidadãos negros e mexicanos, muito mais apartada socialmente e culturalmente que sua contraparte Nova York dificultou o ato de sentir, viver e de interação com a cidade destes sujeitos sociais (Davis, 1993).

Explicitar essa realidade, o seu cotidiano, de uma maneira crua e violenta era o objetivo primordial deste estilo de música *rap* ou como exemplifica o *rapper* Eazy – E, líder do conjunto de *gangsta rap* “NWA” em trecho de reportagem utilizada por Mike Davis em seu livro “Cidade de Quartzos” (1993):

Estamos contando a história real do que é viver em lugares como Compton. Estamos passando a realidade (para os fãs). Somos como repórteres. Damos a eles a verdade. As pessoas de onde viemos escutam tantas mentiras que a verdade sobressai como uma ferida no polegar. (Davis, 1993: 87).

Para Davis, neste contexto, o *gangsta* surge como uma forma de preenchimento do vazio contestatório e político deixado com o declínio do “Partido dos Panteras Negras” na década de 70.

A venda, no ano de 1989, dos discos do NWA “Straight Outta Compton” (500 mil cópias) e do álbum solo de Eazy – E “*Eazy – Duz – It*” (650 mil cópias) revelam o quanto esta nova linguagem do rap é bem aceita, e principalmente rentável, e revelam que o *hip hop* é um filão que comercialmente pode ser bem aproveitado, pois:

Em contraste com sua contrapartida rap de Nova York, o Public Enemy (agora extinto), que era tribuno do nacionalismo negro, os gangster rappers de Los Angeles repudiam toda e qualquer ideologia, exceto a acumulação primitiva de riqueza, por qualquer meio necessário. Supostamente desnudando a realidade das ruas, 'contando-a como ela é', eles oferecem igualmente um espelho acrítico para viagens de poder fantasiosas de violência, sexismo e ganância. (Davis, 1993: 88)

Ou como bem destaca Eazy – E: “Não estamos fazendo discos por diversão, estamos aqui para ganhar dinheiro.” (Davis, 1993: 87)

Mas, é em meados da década de 90, em especial sua segunda metade, que desvirtuamento dos ideais do movimento *hip hop* se consolida nos E.U.A. O *gangsta rap* se torna o filão musical que mais vende naquele país, mais do que o *rock* ou a *country music*, em 1993. O álbum de estréia do rapper Snoop Doggy Dogg se torna o primeiro álbum de um novato a atingir de imediato o primeiro lugar da *Billboard* (parada musical norte-americana) com 803.000 cópias vendidas (Plasse, 1993), atingindo toda a população jovem do país sem distinção de raça, cor, credo ou religião.

O mais contraditório nesta situação é que o *rap* atinge esta posição hegemônica na cultura musical norte-americana quando passou a glorificar a “vida bandida”, passando a enaltecer esteriótipos e valores altamente negativos acerca da população negra, o que não deixa de ser uma radical negação dos princípios fundadores do próprio movimento *hip hop*.

A situação se torna tão crítica que *rappers* que haviam se retirado de cena como o *Public Enemy* e o *De La Soul* retornam a ativa para “salvar” o movimento *hip hop*, acusando a grande mídia pelo desvirtuamento do movimento e acusando os *gangstas rappers* de só se importarem com dinheiro.

Concomitantemente a esta disputa, entre a agora chamada “*old school*” – velha escola do movimento - do *hip hop* (*Public Enemy*, *De La Soul*, etc...) e os *gangstas rappers* (Puff Daddy, Dr. Dre, Ice T, Ice Cube, Tupac Shakur, ...), surge uma nova vertente dentro do movimento *hip hop*, o denominado *rap* islâmico, com muitas similaridades ao *gangsta rap* ao enfatizar em suas letras uma predileção pela “vida bandida”.

A maior expressão desse estilo de *rap* é o conjunto nova-yorquino *Wu Tang Clan* - considerado atualmente a mais importante banda de *rap* do mundo -, que tem como principais temas a morte aos comedores de porcos (brancos), morte aos infiéis (todos os não islâmicos). Além dessas temáticas o grupo desenvolve em suas músicas um forte discurso anti-semita, sexista e homofóbico, embora deva ser ressaltado que a homofobia e o sexismo sempre estiveram presentes nos discursos de grande parte do movimento *hip hop* desde o seu início (Souza & Rodrigues, 2004; Brown, 2004a). É em meados dos anos de 1990 que uma temática feminina começa a ter destaque no meio *hip hop*, através de *rappers* como Queen Lhatifhaf, Miss Eliot ou ao grupo TLC. (9)

Esta nova vertente do movimento é muito rentável (Carvalho, 2001) e por mais absurdo que possa parecer é, tal qual o *gangsta rap*, consumida majoritariamente pela jovem população branca dos subúrbios norte americanos.

Esse é, portanto o atual quadro do *hip hop* nos E.U.A onde o *rap*, por ser o elemento mais visível desta cultura, foi descaracterizado e assimilado pela grande mídia/indústria cultural e passou a ser instrumento de propagação de ideais, que nada tem dos conceitos libertários e igualitários pensados por Bambaataa no final dos anos 60. Devemos destacar no entanto, que no final dos anos 90 surge uma nova geração no *rap* (The Fugges, Lauryn Hill, The Outkast), que busca construir uma volta às origens, aos ideais do movimento hip hop com músicas mais conscientes com mensagens positivas, alegres e que falem de amor, mas mesmo referenciais do movimento como Afrika Bambaatta e Grandmaster Flash não vêm esta empreitada com muita esperança, preferindo “apostar” no desenvolvimento, no sucesso do *hip hop* em outros países, como uma cultura mundial dos marginalizados. (Bambaataa, 2002)

Para encerrar esta parte da dissertação será apresentada, de forma resumida, uma síntese das vertentes *rap* do movimento *hip hop* nos E.U.A, pois estas acabam influenciando a atuação do movimento *hip hop* em outras partes do mundo pois, apesar de sua descaracterização, ele continua a ser a principal referência estética, musical e comportamental do movimento *hip hop* mundial.

Mestres Fundadores:

Afrika Bambaataa, DJ Kool Herc, DJ Grandmaster Flash.

1ª Geração (Old School/velha escola) *rap* consciente:

Entre outros podemos destacar Public Enemy, RUN DMC, Queen Latifah, KRS-One, LL Cool J, Erick B & Rakim.

2ª Geração (Rap Psicodélico) “neo-hippie”/Jazz Rap:

Entre outros podemos destacar De La Soul, A Tribe Called Quest, Arrested Development, PM Dawn, Leadres of the New School, Spearhead.

Jazz rap: podemos destacar entre outros Guru, Gang Star, Digable Planets.

3ª Geração Anos 90:

Gangsta rap: Podemos destacar entre outros Ice T, Ice Cube, N.W.A (Niggers With Attitude), Snoop Doggy Dogg, Dr. Dre, Eminem, Tupac Shakur, Puff Daddy, Notorius Big, Bone.

Rap Mulçumano: Podemos destacar entre outros: X-Clan, Professor Griff, Wu-Tang Clan.

“Novo” Rap: Podemos destacar entre outros Lauryn Hill, The Fugges, The Outkast, Black Eyed Peas.

2.3) O movimento *hip hop* enquanto cultura mundial de contestação.

O *hip hop*, a partir dos anos 80, torna-se presença ativa em várias partes do mundo, tornando-se uma manifestação cultural adotada pela população jovem de vários países, independente de sua origem racial/étnica, religiosa, política, etc, como maneira de se fazerem ouvir e notar enquanto sujeitos sociais ativos e constituintes das sociedades que habitam. Como bem destaca David Toop (2000) em seu livro “Rap Attack # 3. African rap to global hip hop.” (10)

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

Full circle: the story begins here. (Toop, 2000: XXXII)

Esta característica do movimento, de reconstruir processos de identidades urbanas (Gilroy, 2001; Toop, 2000), explica o porquê deste ser utilizado tanto

pelas populações jovens das comunidades africanas, caribenhas e asiáticas no Reino Unido quanto pelos jovens turcos na Alemanha (Weller,2000), enquanto elemento de reconstrução de suas identidades sócio-culturais.

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

Os jovens se auto representando através do *hip hop* aproveitam para, ao mesmo tempo, defenderem suas crenças religiosas, atacar fortemente o racismo e a violência perpetrada tanto pelo Estado quanto pelos movimentos xenófobos locais às comunidades, e se fazerem notar na vida da sociedade francesa sendo mais um de seus vários elementos constituintes, concomitantemente a exigência por melhores condições de vida para estes grupos sociais (11).

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

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

Importante também destacar neste processo de “expansionismo” do *hip hop*, cujo alcance já o levou até a China e o Japão, a atuação política e cultural exercida por ele no continente africano, aonde em países como a África do Sul, se tornou um dos principais “canais” de manifestação da juventude local em expor a necessidade da constituição de um novo modelo de sociedade, opondo-se as mazelas sociais que historicamente caracterizam aquele continente. (Rocha, 1994).

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

O *hip hop*, com sua forma de exercício político reivindicatório e prático de reconstrução de identidades dos marginalizados sociais, acaba por resgatar um processo de atuação civil, baseado em manifestações culturais, que desde os anos 60 com a denominada contra-cultura não se via.

Mas, embora isso seja notável deve-se destacar que apesar do *hip hop* ser um movimento juvenil de contestação mundial (Gilroy, 2001) ele não tem um projeto global de transformação social, preferindo basear suas ações de acordo com a realidade local (micro cosmo social) onde está inserido. Portanto, o *hip hop* é um movimento contestador de alcance mundial, mas de prática política localizada, focada como todos os denominados “novos” movimentos sociais (12).

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

Notas:

(1) Oficialmente se aceita a data de 12 de novembro de 1974 como a da “oficialização” da cultura hip hop, cultura esta que engloba:

“...o break, que é sua dança oficial, o rap, que é o canto falado ao som de pick - ups ou mesmo de ritmos feitos com a boca e o corpo, e o grafite que é a arte nos muros, vagões de trens e espaços deteriorados, uma maneira de chamar a atenção para a necessidade de revitalização desses espaços. O DJ (disk jockey) atua nos pick – ups, acompanhando a fala/canto dos MCs (mestre de cerimônia). Os BBoys e as Bgirls dançam o break. (Benedito, 2004: 20)

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

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

Prosseguindo na mesma entrevista:

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

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

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

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

“Eu prefiro louvar a nossa cultura. Penso que a solução para a periferia é um carro velho, antigo. Restaurar carros velhos, antigos, móveis velhos, casas velhas e deixar de sonhar com o que ainda não está ao nosso alcance. Deixar de perder a vida por um carro novo, importado, do ano, que está longe da nossa realidade, é

uma arapuca, uma armadilha. Se você pegar um Chevette, Uno ou Fusca, pode deixar estilo louco, basta sua criatividade, seu talento, aprender a mexer com carro, funilaria, pintura e tapeçaria. Nossos pais faziam isso e nós não queremos. Antes de conhecer a cultura eu já tinha meu carro velho, meu Galaxie. A cultura dos gringos não me interessa tanto, acho que a mudança que será feita no Brasil é o que me interessa.” (Brown, 2004a: 19)

(6) Segundo Duarte (1999):

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

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

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

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

(8) O primeiro, e bem sucedido, caso de cobrança de direitos autorais para uso em samplers foi perpetrado pelo conjunto de rock “The Turtles”, pelo uso indevido de trechos da musica “The showed me” pelo conjunto de rap De La Soul na musica “Transmiting Live from Mars” do álbum “3 Feet High & Rising” de 1989.

(9) No Brasil podemos destacar o conjunto de rap campinense “Visão de Rua”. A questão de gênero no hip hop, embora importante ainda não têm uma discussão aprofundada pelo movimento, em especial as mulheres do movimento ainda sofrem com uma postura paternalista, tutora, quando não machista de seus pares quando colocam em pauta suas especificidades, sendo não por acaso que algumas mulheres mesmo reconhecendo a importância do movimento acabam por se afastar deste, buscando exercer sua ação política em outros movimentos sociais como o feminista ou em partidos políticos.

(10) Tradução realizada, pelo autor desta dissertação, para melhor entendimento da citação da obra utilizada:

“Versões de hip hop surgem e tornam-se parte das culturas da França, Brasil, Espanha, Alemanha e Japão, numa liberação de linguagens locais, uma voz universal que evidencia seu descontentamento com as políticas domésticas locais. Hip – hop é um estilo despojado, gerado das ruas para as ruas. O estranho sonho vivido fora dos ginásios escolares, nas festas de quarteirão, registrado em pequenos estúdios de gravação, anunciava que da 6 Avenida se expandiria por todo o mundo. Circulo completo: a história começa agora.” (Toop, 2000: XXXII)

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

(12) Como bem destaca José Carlos Bruni:

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

Os movimentos de resistência negra no Brasil, dos Quilombos ao *hip hop*.

O movimento *hip hop*, resultante cultural do processo “*Black Atlantic*” desenvolvido nas Américas por mais de 400 anos, ocupa hoje no Brasil um lugar de destaque, como prática de atuação política reivindicatória da jovem população afro-descendente, dando seqüência a todo um processo histórico de resistência política-cultural perpetrado por esta parcela da população brasileira ao longo da história deste país.

Este processo se caracteriza desde os tempos da escravidão, seja com a constituição de núcleos familiares (Slenes, 1999) ou da constituição de espaços físicos e comunitários nas senzalas (Rolnik, 1989,) passando pela constituição dos Quilombos (1) como uma sociedade organizada alternativa ao sistema escravista vigente da época (Pinho, 2003; Moura 1987), que acolhia em seu interior os marginalizados sociais (negros, índios e brancos pobres), constituindo-se em um “*modelo de democracia plurirracial que o Brasil ainda esta a buscar.*” (Munanga, 1995/1996: 63) – passando os Quilombos a representarem nas palavras de Osmundo Araújo Pinho seu artigo “O sol da liberdade: movimento negro e a crítica das representações raciais.”, presente na página www.comciencia.br/reportagnes/negros/15.shtm1 :

...um modelo alternativo de organização da sociedade que desafiou os poderes coloniais e reinventou um mundo africano – no caso de Palmares banto – baseado no trabalho livre, na propriedade comum da terra, em valores tradicionais holísticos etc. (Pinho, 2003: 2).

Concomitantemente aos Quilombos, ocorriam processos de revoltas/rebeliões geradas pelas populações negras contra a sua condição de escravos, ocasionando com que os afro-descendentes desenvolvessem formas de resistência aos padrões vigentes de discriminação da sociedade brasileira a eles impostos para aquela época.

Estas rebeliões ocorreram em áreas urbanas ou fazendas (Moura, 1986) até o final do regime escravocrata no Brasil, dentre as quais podemos destacar a “Revolta dos Malês” (1835) em Salvador, e as participações nos processos de direção e organização de negros escravos e forros nas revoltas da “Sabinada” (1837-1838) também ocorridas na cidade de Salvador e da “Balaiada” (1839-1842) ocorrida no Estado do Maranhão.

Essas rebeliões negras antecederam em muito a luta política dos abolicionistas, contrapondo-se a interpretação de que a população negra não teve importância significativa no processo de erradicação da escravatura no Brasil (Cardoso, 1977), vindo desde o século XVII se caracterizando em um marco histórico tão relevante, quanto a luta dos Quilombos, para a erradicação do sistema escravocrata brasileiro, enquanto que o movimento abolicionista por sua

vez só “se manifestará, organizada e politicamente, quando o sistema escravista entra em sua crise irrecuperável no final do século XIX.” (Moura, 1986: 81).

Além destas formas de resistência, podemos destacar as fugas das senzalas e as sabotagens perpetradas pelos escravos, nas atividades por eles realizadas nas fazendas e nos comércios, o que acarretava prejuízos financeiros consideráveis aos senhores de escravos, e a participação ativa destes nos clubes abolicionistas, em especial aos movimentos abolicionistas mais radicais, que se opunham aos abolicionistas conservadores ligados ao parlamento.

Esta linha radical dos abolicionistas, representada por figuras como Luiz Gama (2), como Antônio Bento e Raul Pompéia, entre outros:

... era minoria no seio do movimento e os seus membros não tinham força deliberante, ou mesmo significativa, no parlamento. A grande força política do abolicionismo era moderada e muitas vezes conservadora. (Moura, 1986: 83).

No período seguinte à abolição da escravatura (1888) e proclamação da República (1889) segue-se um hiato no processo formal de resistência afro-brasileira - prevalecendo neste período as já seculares manifestações de resistências, aparentemente simbólicas dos terreiros de candomblé (Sodré, 1988), das rodas de samba dos centros urbanos (Rolnik, 1989; Vianna, 1995) e as atividades desenvolvidas nas associações e entidades constituídas para permitir o negro exercer sua cultura, seus hábitos, religiões e tradições (Gonzales, 1982;

Martins, 1997) - que será retomada com a constituição de uma imprensa negra, fortemente combativa e defensora dos direitos da(s) comunidade(s) negra(s) do país, na década de 1910 até meados da década de 1930.

Deste período podemos ainda destacar a atuação dos jornais paulistanos “O Alfinete” (1918) e o “A Liberdade” (1919), o piracicabano “O Patrocínio” e o campinense “O Getulino”, que com demais jornais negros da época representaram uma etapa importante nos processos de reivindicações e de autovalorização na população afro-brasileira.

Na década de 30, mais precisamente em 1931, surge “o primeiro movimento político de massa do povo negro no Brasil pós-abolição: a Frente Negra Brasileira” (Nascimento, 1981b: 180) fundada em São Paulo e que tinha como objetivos básicos voltar-se “*para a defesa dos direitos civis e para a elevação moral, intelectual, artística e profissional dos negros*”. (Ferreira, 2000: 103).

A Frente Negra Brasileira (FNB) se espalha por vários núcleos nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Minas Gerais e Rio Grande do Sul, conseguindo angariar enorme popularidade entre as camadas negras destes estados.

Este movimento político tinha como principal órgão de divulgação oficial o jornal “A Voz da Raça”, que divulgava em suas linhas a necessidade de uma

integração efetiva, mas de maneira pacífica e ordeira, da população negra na sociedade brasileira, como cidadãos plenos tanto em direitos quanto em deveres.

A sua característica de “integração pacífica”, resultado de um processo comportamental de não agressão, de bom comportamento para a construção de uma “boa imagem” da população negra para o “restante” da sociedade brasileira tirando assim a marca negativa que caracterizava as manifestações culturais negras (Ferreira, 2000), foi a principal característica deste movimento social.

A FNB foi um movimento social dividido em duas alas: uma integracionista, não sendo por acaso que a FNB foi uma das principais defensoras do governo Vargas pré-ditadura, e uma ala mais a “esquerda” (3), que mesmo assim não queria ameaçar o “*status quo*” dominante, queriam “apenas” estabelecer um lugar digno para a população negra na sociedade brasileira:

A consciência política negra dessa época, reagindo primariamente contra o mais emergente aspecto do racismo, isto é, a discriminação do negro no mercado de trabalho, era de caráter integracionista, reivindicando para o negro a participação na sociedade ‘brasileira’. Não questionava, de forma sistemática, os fundamentos culturais dessa sociedade, e nem reclamava uma identidade negra específica, cultural, social ou étnica. (Nascimento, 1981b: 183).

A forma de atuação política, mesmo que para os dias de hoje possa parecer quase simbólica, exercida por este movimento social representou um marco para a história da população negra brasileira. O seu impacto e importância foram tão

grandes que em 1937, ano da instalação da ditadura Vargas (Estado Novo) e conseqüentemente proibição de qualquer exercício de política/partidária, a FNB já pensava em se constituir enquanto partido político. (Ferreira, 2000).

Mas, com a extinção de todos os partidos políticos e movimentos sindicais da época, a FNB muda seu nome para União Negra Brasileira (UNB), se tornando efetivamente uma entidade de âmbito nacional, para não encerrar suas atividades políticas, que teria sua extinção efetivada no ano de 1938 pela ditadura Vargas ao comemorar os 40 anos da abolição da escravatura. (Nascimento, 1981b).

O final da FNB gera uma nova etapa no processo da luta reivindicatória afro-brasileira, a da valorização das características culturais negras como processo de inserção social e de autovalorização desta população, ou seja, esta nova postura política delimita o fim do exercício político reivindicatório da população negra, ou pelo menos marca a busca por um novo viés, baseados em imagens negativas, depreciativas de suas próprias características culturais ou fenotípicas.

Esta autodepreciação de seus próprios valores característicos ocorriam, pois:

... as representações negativas do africano e seus descendentes no imaginário coletivo têm raízes muito antigas. Várias crônicas de viagens de navegantes portugueses, no século XV, marcadas pelo conteúdo imaginário medieval, já veiculavam

imagens, valores e estereótipos depreciativos em relação à África, alimentando a idéia do africano como inferior, aliada ao mito da superioridade do branco europeu. Tais concepções foram transplantadas para o Brasil durante o tráfico de escravos, passando por meio do processo de socialização, a fazer parte do mundo simbólico dos brasileiros.

Mesmo com a necessidade de mão-de-obra, após a Abolição, a visão sobre o afro-descendente não se modificou e ele continuou sendo objeto de rejeição.

É interessante notar que o mecanismo de adaptar-se aos valores branco-europeus, comumente associado ao estágio de submissão, não se dá somente no nível individual. (Ferreira, 2000: 103)

Portanto, toda e qualquer influência africana, fosse ela simbólica, física/material ou biológica era desvalorizada pela sociedade brasileira e essa atitude negativa em relação às heranças africanas acabava refletindo na baixa auto-estima da população afro-descendente, mas é importante ressaltar que isto também ocorria pelo fato de:

Os africanos transplantados à força para as Américas, através da Diáspora negra, tiveram seu corpo e seu *corpus* desterritorializados. Arrancados de seu *domus* familiar, esse corpo, individual e coletivo, viu-se ocupado pelos emblemas e códigos do europeu, que dele se apossou como senhor, nele grafando seus códigos lingüísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo. Assujeitados pelo perverso e violento sistema escravocrata, tornados estrangeiros, coisificados, os africanos que sobreviveram às desumanas condições da travessia marítima transcontinental foram destituídos de sua humanidade, desvestidos de seus sistemas simbólicos, menosprezados pelos ocidentais e reinvestidos por um olhar alheio, o do europeu. Esse olhar, amparado numa visão etnocêntrica e eurocêntrica, desconsiderou a história, as civilizações e culturas africanas, predominantemente ágrafas, menosprezou sua rica textualidade oral; quis invalidar seus panteões, cosmologias, teogonias; impôs, como verdade absoluta, novos operadores simbólicos, um *modus* alheio e totalizante de pensar, interpretar, organizar-se, uma nova visão do mundo, enfim. Objeto de um discurso que a inventava pelo avesso, a África aparecia no imaginário europeu como o território do primitivo e do selvagem que se contrapunha às idéias de razão e de civilização, definidoras da pretensa 'supremacia'

racial e intelectual caucasiana. O continente negro desenhava-se nos textos e nos registros do imaginário europeu como o continente das sombras, *tabula rasa* a ser prefaciada, inventariada e ocupada pela inscrição simbólica 'civilizada' das nações européias. (Martins, 1997: 24)

Para contrapor-se a tal realidade e ocupar o vazio deixado pela extinção da FNB/UNB, começa a “florescer” um pensamento crítico negro no país, fortemente influenciado pela produção acadêmica da época (anos 1940/1950) destacando-se os trabalhos desenvolvidos por Roger Bastide e Florestan Fernandes, e pela militância crítica, não mais integracionista, baseada na autovalorização e exaltação da negritude, onde podemos destacar os papéis desempenhados pelo poeta/teatrologista Solano Trindade e o professor Abdias do Nascimento, intelectuais orgânicos e militantes da auto-valorização da cultura negra no Brasil.

O exercício político baseado em processos de valorização cultural pode ser representado pela constituição do Teatro Experimental do Negro (1944-1968), idealizado por Abdias do Nascimento, sendo o teatro aqui utilizado “*como um instrumento a serviço da transformação e do melhoramento das precárias condições de existência das massas negro-africanas*”. (Nascimento, 1979: 16).

É importante ressaltar que, neste período, outra forma de manifestação de resistência afro-brasileira foram os Congressos de discussão referentes à situação do negro no Brasil, os denominados Congressos Afro-Brasileiros que acabam por solidificar uma nova etapa dos estudos referentes a este assunto, que deixam de

serem definitivamente encarados como manifestações folclóricas, pitorescas, sem a necessidade de serem analisados com o devido rigor científico.

Apesar destes avanços, os Congressos Brasileiros sofrem oposição não só das parcelas mais conservadoras da sociedade mas, de integrantes significativos da população negra que repudiam as teses aprovadas nestes congressos por considerá-los elitistas, demasiadamente acadêmico e sem uma significativa participação popular, surgindo por isso a Conferência Nacional do Negro em 1949, e os Congressos Afro-Brasileiros locais de discussão prática e teórica, com ênfase tanto ao aspecto popular quanto acadêmico.

Este processo de aprofundamento da questão racial no país aliado a um processo de revalorização da(s) cultura(s) negra(s), enquanto elemento constituinte do processo civilizatório brasileiro (Bastide, 1973; Skidmore, 1976, Ferreira, 2000) sofre um tremendo abalo com o golpe militar de 31 de março de 1964, que significa um retrocesso na atuação reivindicatória de todos os movimentos sociais progressistas daquele período.

O impacto no processo de luta do movimento negro é “gritante”, pois o governo militar passa a enaltecer o mito da democracia racial brasileira e começa a dificultar a vida dos militantes negros não alinhados ao governo. Perseguições e exílios (voluntários ou não) de militantes como Abdias do Nascimento marcam este período de refluxo na luta emancipatória do movimento negro brasileiro.

É apenas no final dos anos 1970, em pleno processo de rearticulação dos movimentos sociais urbanos (Touraine, 1977), que o processo reivindicatório afro-descendente supera este período de refluxo, voltando a desenvolver um discurso e prática política combativo e atuante, se opondo frontalmente a política de apoio ao discurso de mitocracia racial oficial perpetrado por segmentos do movimento negro da época (Nascimento, 1981a).

O Movimento Negro Unificado (MNU) surge como principal resultado deste processo histórico de rearticulação dos movimentos reivindicatórios afro-descendentes:

... seu programa básico de ação visa à desmistificação da democratização racial brasileira; a organização política dos afros-descendentes para transformá-la em movimento de massas; a busca de alianças com outros grupos voltados para a luta contra o racismo; organiza-se em partidos políticos e sindicatos; a luta pela inclusão da História da África e do Negro no Brasil nos currículos escolares; e o apoio à luta internacional contra o racismo. (Ferreira, 2000:88)

Este novo movimento social negro teve significativa atuação no processo de redemocratização brasileira e, além disso, conseguiu inserir com destaque e de maneira qualitativa a questão negra nos programas políticos dos partidos e dos sindicatos, mas não conseguiu uma efetiva participação das camadas mais humildes da população negra, apesar de se constituir em um movimento social de atuação nacional destacada.

Nem mesmo a ramificação do MNU, a Unegro, surgida como um descontentamento da interferência de partidos políticos, em especial do Partido dos Trabalhadores na atuação reivindicatória do MNU, que busca uma atuação menos “engessada” a questões partidário-ideológicas e com mais ênfase às questões étnico-raciais, conseguiu uma inserção significativa nas camadas mais humildes da população negra brasileira.

A problemática apontada pela não inserção dos movimentos negros urbanos no cotidiano de seus sujeitos sociais mais marginalizados, fator já notado nos Congressos do Negro Brasileiro nas décadas de 1940/1950, começa a reverter em meados dos anos 1980 com a chegada do movimento cultural advindo dos E.U.A, chamado *hip hop*, resultante do processo do “*Black Atlantic*” e oriundo da diáspora negra nas Américas.

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

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

3.1) O *hip hop* no Brasil.

A gênese daquilo que viria a ser chamado movimento *hip hop* no Brasil surge no final dos anos 70, início dos anos 80, no exato momento da eclosão dos denominados “novos movimentos sociais” (4), que passam a incorporar questões como a de gênero e raça no processo de constituição de um novo modelo de sociedade, mais pluralista, democrática, participativa e cidadã (Lemos, 2004; Mourad, 2000; Sader, 1997; Sader 1995), criando novas formas, novas práticas de exercício político reivindicatório.

Esse processo embrionário daquilo que viria a se tornar o *hip hop* brasileiro se caracteriza como o momento final do período de apogeu dos denominados “bailes *blacks*” das décadas de 1960 e 1970, onde a consciência racial e orgulho negro divulgados via *soul music* conjuntamente com artistas nacionais como Jorge Ben(jor), Tim Maia, Cassiano, Gerson King Combo entre outros, começavam a gerar uma nova ação comportamental, em especial na camada mais jovem da população afro-descendente.



Tim Maia, período de 1970

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

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

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

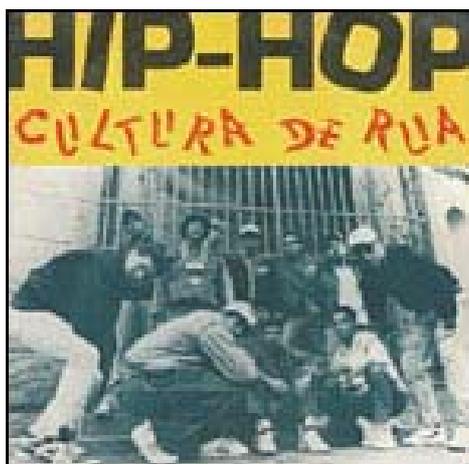
Com o decorrer do tempo, começam a surgir pela cidade de São Paulo, os primeiros grafites ligados efetivamente a uma temática *hip hop*, e principalmente começa a se ouvir pelos “cantos” da cidade um jeito diferente de se cantar. Surge no país a música *rap* e o movimento *hip hop* se torna realidade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

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

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

Mas, mesmo assim, o *hip hop* somente em 1988/1989, com o lançamento dos primeiros discos de *rap* no país “Kaskatas – A ousadia do rap made in Brazil”, em 1988, e a coletânea “*HIP – HOP. Cultura de rua. O som das ruas*” em 1989,

que lançou os expoentes do *rap* nacional, a dupla Thaide & DJ Hum, com as músicas “Corpo Fechado” e “Homens da Lei” consideradas as pioneiras do “chamado *rap* ‘consciente’ e de ‘atitude’” (Zeni, 2004) no país, que o movimento começa a conquistar o seu espaço no Brasil.



Hip Hop no Brasil

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

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

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

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

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

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

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

É importante ressaltar que esta atuação política do movimento *hip hop* ocorre num período histórico caracterizado pelo refluxo dos movimentos sociais urbanos (5). Enquanto os demais tipos de movimentos sociais urbanos, tanto reivindicatórios quanto pluriclassistas, se encontravam inseridos em um refluxo histórico, procurando novas formas de exercerem sua ação política, o movimento *hip hop* aumenta sua visibilidade e conseqüentemente sua ação política-reivindicatória nas áreas urbanas das médias e grandes cidades.

Em meados dos anos 90, apesar do *hip hop* já haver se consolidado, em especial na cidade de São Paulo, enquanto movimento social e cultural juvenil com o lançamento do 4º álbum do grupo de *rap* paulistano Racionais MC's, o cd "Sobrevivendo no Inferno", que o *hip hop* consegue seu "status" de maioria e passa a ser interpretado pelos setores formais da sociedade como um movimento social e cultural que embora de origem norte americana, foi com o decorrer dos anos adaptada, sendo transformada de acordo com as necessidades, das

demandas das populações periféricas brasileiras (Faria, 2003), em especial das populações afros-descendentes destas comunidades.

Infelizmente, existe uma tendência, sobretudo no meio da juventude, a uma globalização amorfa, 'geleificada', um liquidificador cultural com uma predominância dos temperos norte-americanos. É verdade também que a cultura brasileira tem uma riqueza muito grande. É uma gente que sabe apanhar uma tradição que vem da Jamaica ou dos EUA, e, de repente, jogá-la na periferia de São Paulo. Eu, por exemplo, nunca dei muito valor ao hip hop, até ouvir a Marília Spozito, que hoje em dia tem trabalhado com culturas da periferia por meio da (ONG) Ação Educativa.

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

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

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

formais usualmente aceitos (Rolnik, 1989), neste caso novos territórios urbanos de caracterização negra e juvenil.

Com a obtenção de reconhecimento de público e crítica pelo sucesso dos Racionais MC's, toda uma geração do *hip hop* nacional, com destaque para Gog e Câmbio Negro (Distrito Federal); R Z O e Consciência Humana (São Paulo capital); Sistema Negro e Visão de Rua (Campinas); Faces do Subúrbio (Recife) entre tantos, passa a evidenciar uma postura mais agressiva do movimento, em especial da música *rap* que se torna cada vez mais “pesada”, cada vez mais soturna, com uma linguagem de gírias típica da população jovem das periferias, quase em forma de código (Toro, 1991/1992; Hall, 2003).

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

Este período do movimento é caracterizado pela consolidação deste como uma nova forma de movimento negro juvenil (Andrade, 1999), com larga inserção nas periferias brasileiras, onde os movimentos negros tradicionais, apesar de seu valor histórico e político, nunca conseguiram uma grande inserção (Arantes, 2000; Bojunga, 1978). É através do *hip hop* que um vasto contingente populacional,

jovens da periferia, em especial os afros-descendentes, passam a exercer a busca por seus direitos cidadãos.

O discurso e a prática do movimento é desenvolvido de forma que acaba por transformá-lo, em especial o *rap*, em um:

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

Todo um processo de recuperação de símbolos positivos de negritude passa a ocorrer, ocasionando uma auto-estima dos jovens afros-descendentes, reestruturando e modificando os elementos e estigmas das culturas negras (Tella, 1999; Weller, 2000; Magro, 2002).

O *hip hop* passa, portanto, a enfatizar nos anos 90 uma defesa mais específica da jovem população afro-descendente brasileira, sem deixar de ser uma cultura da periferia para a periferia, sem distinção entre aquele(a)s que a formam e a caracterizam.

Essa postura do movimento hip hop nacional, de maior destaque a seu segmento afro-descendente juvenil, pode ser representado na música “Capítulo 4

Versículo 3”, do álbum “Sobrevivendo no Inferno” quando os Racionais MC’s cantam sua:

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

Com o processo de auto-estima da jovem população afro-descendente bem delineado num patamar simbólico, o *hip hop* passa a buscar e a constituir na prática as melhorias físicas para seu universo social como um todo, atendendo todos que habitam estes espaços periféricos, independente de sua raça/etnia, credo, sexo ou religião.

O *hip hop* passa a cobrar dos municípios melhorias concretas para suas comunidades, passam a fazer parte dos processos de discussão de gestão urbana

de algumas cidades (Campinas, Diadema, Porto Alegre, São Paulo) agindo como parceiros dos municípios em processos de requalificação urbana, de atividades culturais através das Casas do *Hip Hop*, além de passarem a apoiar candidatos em eleições para cargos no legislativo, e executivo, comprometidos com os ideais do movimento.

Com esta nova prática em seu processo de atuação política, o movimento *hip hop* apenas enfatiza os preceitos que Bambaataa no final dos anos 1960 já promulgava, a construção de uma sociedade mais justa e igualitária, se contrapondo além de continuar a enfrentar questões que lhe são básicas como o combate ao racismo e a violência policial, ao modelo de gestão urbana excludente de nossas *Pólis*, para que haja uma revalorização do espaço social e assim surja um novo conceito de cidade, de todos para todos, verdadeiramente democrática e incluyente (Lefebvre, 1991; Faria, 2003).

Notas:

- (1) Além dos Quilombos podemos citar como formas de resistência e de criação de uma (nova) identidade cultural referente a sua nova realidade mundo, a constituição de laços familiares plenos, estabelecidos em pleno período de escravidão (Xavier, 1996; Maciel, 1987; Alaniz, 1997; Slenes, 1999) e a utilização da religião como forma de resistência e de preservação de seus 'códigos' culturais.

- (2) Considerado por autores, como Zila Bernd, em pleno século 19 como exemplo de atitude:

"... precursora em nosso país de uma linha de afirmação de identidade negra que pode, no limite, ser considerada uma negritude antes do tempo." (Bernd, 1988:45)

- (3) Fundariam posteriormente a Frente Negra Socialista, ao entrarem em conflito com as tendências mais conservadoras do movimento, em especial a tendência monarquista liderada por Arlindo Veiga dos Santos. (Nascimento, 1981b)

- (4) Evers (1984) define alguma das características, alguns dos traços comuns da maioria dos denominado "novos" movimentos sociais como formados por:

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

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

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

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

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

- (5) Período em final dos anos de 1980 em que os movimento sociais se viram em crise, em meio a mudança de paradigmas ocorridas pelo esfacelamento do referencial soviético de "socialismo real", a

crise do Estado brasileiro e a implementação do modelo neoliberal na sociedade brasileira, estes movimentos sociais tiveram que manter seu processo de intervenção na arena política ao mesmo tempo em que buscavam construir novos parâmetros para essa atuação reivindicatória.

O hip hop em Campinas.

Os anos 70 marcam o reencontro da população negra com sua beleza, com sua auto-estima e orgulho próprio, cabelos eriçados, no melhor estilo *Black Power*, ou trançados através do movimento denominado “*black soul*” ou “*soul power*”, este período também se caracteriza pela contraposição a uma visão pré-determinada que toda manifestação negra no Brasil deveria ser associado a África, o que acabava por não levar em consideração “*a existência de outras maneiras dos grupos negros se expressarem culturalmente, como se outras atividades culturais não tivessem importância.*” (Silva, 1983: 245).

Em Campinas este processo de redefinição a auto-afirmação da negritude ocorre através de equipes de baile, como a Afro-Soul, que buscavam estabelecer (novos) laços entre a comunidade negra local, em especial a jovem, dando ênfase aos preceitos defendidos pelo movimento negro, como negritude e orgulho.

O baile para o jovem negro é um espaço fundamental de afirmação da sua identidade, mais do que um simples espaço de sociabilidade juvenil – não é o simples fato de estar com seus iguais em idade, mas sim o de estar com seus iguais em etnia, que vivenciam no seu cotidiano as mesmas dificuldades econômicas e sociais. (Andrade, 2000: 87).

Apesar das dificuldades enfrentadas, como as tentativas de desqualificar as essa ação de resistência negra, o movimento *soul power* em Campinas significou:

...um fator importante pois revela que o negro sente necessidade de estar junto para mostrar a sua forma de resistência, ainda que essa resistência seja precária, ela tem um caráter de contestação à dominação imposta ao negro pelos donos do poder. (Silva, 1983: 258).

Sem dúvida foi uma etapa de radicalização do processo de redescoberta iniciada nos anos 60, embora de forma lenta e gradual - estamos em plena ditadura -, que irá se transformar em um processo de politização e auto-estima da negritude local, acentuado e radicalizado no início dos anos 1980 em um novo movimento sócio-cultural (*hip hop*) de resistência que oriundo dos guetos de Nova York irá causar uma revolução sem igual para a população negra brasileira, em especial a sua juventude, tendo Campinas especial destaque nesta história.

O *hip hop* em Campinas se constitui no início dos anos de 1980, quando jovens vindo das periferias passam a ocupar espaços de convivência pública no centro da cidade para realizarem suas “rodas de dança” e com o auxílio de potentes aparelhos de som (*microsistemas*) os dançarinos (*breakboys*) executavam os passos de *break*.

Esse uso de expressões artísticas pelo *hip hop* se constituirá como a sua face mais visível na cidade de Campinas.

O local mais significativo desse período do movimento *hip hop* em Campinas foi o piso de mármore do hall de entrada do antigo Cine Jequitibá na Avenida Anchieta em frente ao colégio “Carlos Gomes”, esse local tal qual a Estação de metrô São Bento em São Paulo, pode ser definido como o nascedouro do movimento *hip hop* campinense.

Outro local de fundamental importância para o *hip hop* em Campinas foi (é) a galeria da Rua Barão de Jaguará que desde esse período, tendo a loja de discos “Color’s Discos” como pioneira, vem se constituindo em um ponto de encontro, de troca de informações/materiais dos adeptos do movimento *hip hop* bem no “coração” da cidade.

Importante destacar que a atuação nas áreas centrais da cidade ocorre como uma ação secundária do movimento, pois é através da valorização das áreas urbanas periféricas, onde ele se origina, que o *hip hop* procura modificar a não aceitação que estas áreas urbanas (periferias), e os sujeitos sociais que nela vivem, historicamente recebem das elites locais.

O *hip hop* visa com isso, a autovalorização das áreas urbanas em que atua, transformando-as de um “não lugar” (Rolnik, 2000) para um local onde as pessoas que ali habitam o possam fazer de maneira digna.

Para tanto o *hip hop* usa a cultura, no aspecto de utilizar a arte como forma de transformação social, como ferramenta, instrumento político de atuação urbana; política aqui não no seu sentido formal ou institucionalizado, mas como forma de gerar uma ação, um processo de autoestima, uma forma de autovalorização das periferias e das populações afro-descendentes destas áreas, toda forma de manifestação artística do *hip hop* é uma forma de manifestação política, mesmo que simbólica.

o conjunto de valores, crenças, atitudes, comportamentos sobre a política, entendida como algo além daquela que se desenrola nos parlamentos, no governo, ou no ato de votar. Política com “P maiúsculo”, relativa à arte da argumentação e do debate dos temas e problemas públicos e constrói uma cultura política pública. A cultura política pública envolve também símbolos, signos, mitos e ícones que expressam e catalisam os sentimentos, as crenças compartilhadas, sobre a ação dos indivíduos, agindo em grupos, em função da política (Ghon, 2005: 34)

Estes jovens, através do *hip hop*, discutem e se articulam para fazer notar as suas vontades, os seus anseios, no vasto território urbano local.

O uso das artes pelo *hip hop* é o canal de expressão que estes jovens possuem para além de expressar suas especificidades étnicas/raciais e culturais, denunciar os problemas que atingem as suas comunidades.

Após o *hip hop* se fortalecer em suas áreas urbanas de origem, ele passa a atuar nas regiões centrais da cidade, manifestando assim para um público mais amplo, para a *Pólis* como um todo, a sua existência e a sua maneira de vivenciar e caracterizar a cidade como membros atuantes e constituintes do cotidiano da “Cidade Oficial” que teima em não os reconhecê-los.

O conjunto de percepções e de visões de mundo que um grupo constrói no processo de experiência histórica ao atuarem coletivamente, aliado às representações simbólicas que também constroem ou adotam, são a parte mais relevante da cultura política de um grupo porque é a partir destes elementos que o grupo constrói sua *identidade*. Há mais um elemento importante a destacar na cultura política: as ideologias, que são os valores e as crenças que permitem agregar, dar coesão e coerência interna a um dado coletivo. (Gohn, 2005:35)

O *hip hop* busca assim, romper com a lógica excludente e segregadora destinada aos habitantes das periferias, destinados a ocuparem os “não lugares” das cidades, regiões sem aparelhos públicos (saúde, educação, cultura, lazer,...) satisfatórios, com altos índices de violência policial, de desemprego, com baixa qualidade de vida, entre outros exemplos de desigualdades sociais.

Essa ação de marcar presença nas regiões centrais ocorre pelo movimento *hip hop* quando este grafita as paredes/muros dos prédios destas áreas com desenhos, com mensagens, que refletem de maneira direta ou não, o cotidiano da vida nas periferias locais ou o perfil de seus viventes.

É comum a atuação dos grafiteiros em turmas chamadas “*crews*”, em que eles passam inicialmente a grafitar em áreas delimitadas como seu território de atuação. Quando faz parte de uma “*crew*”, o grafiteiro não pode atuar em área que não seja de seu coletivo. Mas, as regiões centrais da cidade são consideradas território livre para todas as “*crews*”, mantendo-se apenas a restrição de não grafitar em cima da arte produzida por outra turma de grafiteiros.

Outra maneira de se fazer presente nas regiões centrais da cidade se dá pelo processo de ocupação de praças, espaços públicos para a execução dos passos da dança de rua, das denominadas rodas de *break*, onde os *b. boys* e *b. girls* utilizam seu corpo como forma de, ao mesmo tempo em que exercem sua especificidade, interação com aquele espaço público, modificando e transformando o uso e significado do mesmo ao democratizar e pluralizar a vivência, naquele momento ao menos daquela parte da cidade.

Em meio ao ritmo acelerado das grandes cidades, onde as pessoas passam correndo, preocupadas com o trabalho, o *break*, literalmente, quebra esse tempo e faz as pessoas mudarem, ainda que por alguns segundos, outros deixam-se ficar durante longos minutos. Nesse momento, os *b-boys* afirmam sua existência e sua vida. (Souza & Rodrigues, 2004: 104).

A ocupação aqui tem um caráter simbólico, pois o que importa para eles não é o espaço físico em si, mas a construção de um ideário de cidade que vá além do usual, do tradicional, que respeite as pluralidades que nela habitam e coexistem. É a utilização desse espaço em um sentido muito mais amplo do que o seu usual é a sua significação enquanto território de convivência democrática, e circulação, dos variados tipos de sujeitos sociais que habitam e caracterizam a *Polis*.

O uso da música *rap* geralmente ocorre como forma de se manifestar o dia a dia, o cotidiano da periferia, a valorização da negritude ou o combate da violência policial, com “*muita força de vontade, música na veia, viver o que se canta*”, como atesta em entrevista o conjunto campinense Sistema Negro ao site www.sarcastico.com.br, acessado em 01/06 de 2006 as 13:29h.

Este estilo musical, desde os anos de 1990, não possui locais de apresentação nas áreas centrais da cidade, devido ao medo dos proprietários das casas de show em decorrência de atos de violência durante os bailes *rap*.

Os *hip hoppers* não negam que os problemas nos bailes eram freqüentes, mas defendem que muito dessa falta de espaço para shows de *rap* deriva do preconceito por ser um estilo de música/arte que se origina nas periferias e majoritariamente consumida por um público afro-descendente.

Como a realização de shows também é muito difícil de ocorrer em praças públicas, devido à montagem dos equipamentos de som e a aparelhagem do *DJ*, é comum os *rappers* utilizarem as outras manifestações artísticas do *hip hop* para divulgarem suas músicas, trocar matérias (CDs, DVDs, VHS, Fitas K-7), reportagens, letras de músicas e agendarem uma série de atividades, como palestras e ocupações, internas ao movimento *hip hop*.

É comum, nestas ocasiões, a execução de canções a capela, ritmada por efeitos de voz produzidos através da técnica do *beat box* e pelo bater da palma na mão, o que não deixa de ser uma maneira de interação com a cidade como um todo, embora neste caso, a princípio, seja mais uma forma de confraternização interna do movimento do que qualquer outra coisa.

Devido a essa dificuldade em se apresentar na cidade de Campinas, os *rappers* utilizam as rádios comunitárias ou alternativas, para que suas músicas sejam divulgadas e seu “outro” olhar acerca da cidade seja revelado. Esta utilização das rádios comunitárias atinge muito mais as periferias locais, devido ao seu curto alcance de transmissão.

A importância das rádios comunitárias para o movimento *hip hop* pode ser medida pela declaração do grupo Sistema Negro, ao site: www.sarcastico.com.br, acessado em 01/06/2006 as 13:29h, quando afirmam que “as rádios comunitárias é que estão segurando o rap nacional, lá em Campinas tem a RCP, a Pontual, Bandeira, UNICAMP, Rádio Muda...”

Mas essas dificuldades não impedem que Campinas e os municípios de sua região metropolitana, em especial Sumaré e Hortolândia, tenham conjuntos de *rap* dos mais respeitados no país.

Dentre os conjuntos locais podemos destacar o grupo de *rap* feminino Visão de Rua, oriundo da região Oeste da cidade, do bairro “Jardim Florence” e o conjunto Sistema Negro que há mais de 18 anos faz parte do cenário do *rap* nacional, visando acima de tudo proporcionar uma alternativa aos jovens de sua comunidade, o bairro da “Vila Rica”, um dos bairros negros mais tradicionais de Campinas.

O grupo é um dos que mais enfatizam o *hip hop*, como forma de evidenciar o processo de separação racial, social e urbano que ocorre não só em Campinas, mas em grande parte das cidades brasileiras.

É o som da realidade, entendeu. Nós não somos Gangsta nada, só fazemos um som pesado, um ritmo de rua mesmo, uma coisa que a gente sempre fez, desde o começo. Quem conhece o trabalho do Sistema Negro ta ligado que sempre falamos coisas pesadas. Não é a toa que todo mundo conhece o Sistema Negro pelas letras, as idéias são bem periferias mesmo, entendeu.”
(Sistema Negro, 2001a: 18a)

Como bem destacam os versos de “Bem Vindos ao Inferno” do álbum “Na febre” de 2001.

“Pode pensar que o que eu falo é forte de mais, mais é a vida como ela é, e nada mais, observe vire e chegue a uma conclusão: porque bairro pobre é miséria e baixaria?
Então, nunca fomos lembrados por nenhum filha da puta eleito não sei porque acharam algum defeito aqui só mora preto.
Não merecemos respeito, nem se quer temos ajuda e nem tão pouco direito, mais observe a vila de brancos requentados, tem policiais nas ruas dando bom dia aos vigias
Mas em Campinas você pode crer tem policiais nas ruas enquadrando você.
Estamos esquecidos nesse lugar sujo desgraçado, não tem jeito o meu destino é morrer nesse buraco.”
(Sistema Negro, 2001)

Em Campinas não há um número preciso sobre quantos são, de fato, os grupos de *rap* local, mas estima-se que variem entre 150 a 200 grupos, com uma maior concentração destes na região Oeste da cidade, em especial nos DICS e em torno da área do “Ouro Verde”.

Para atingir as regiões centrais urbanas, a música rap se faz presente em atividades culturais promovidas pelos governos locais, como os festivais “Rap em Trânsito” ocorridos na “Concha Acústica da lagoa do Taquaral”, localizado no “Parque Portugal” ou em atividades realizadas no Largo do Rosário, no Teatro de Arena, entre outros espaços públicos.

Como os governos locais geralmente fornecem o equipamento de som nestas ocasiões fica mais fácil para os *rappers* se apresentarem nesses eventos e mandarem as suas mensagens, as suas vivências do cotidiano, para um público mais amplo ao qual está acostumado, acabando nesse processo por destacar a existência de uma pluralidade, uma diversidade urbana normalmente oculta, escondida nas regiões mais ermas do município.

A partir da prática de se fazer presente nas regiões centrais da cidade, o *hip hop* conseguiu por meio de demanda apresentada ao Orçamento Participativo de 2001 no seu “Segmento de Juventude”, mediada pela atuação do “Conselho Municipal do Hip Hop”, a criação da denominada “Casa do Hip Hop” como o local onde este movimento poderia exercer suas atividades artísticas, além do uso deste espaço físico se tornar um ponto referencial, para toda a cidade, da existência dessa forma diferenciada de se viver e interpretar a *Pólis*.

Neste local, ocorrem as oficinas culturais (dança de rua, grafite, música *rap*) do movimento, para todos que queiram aprender acerca das manifestações culturais do *hip hop*.

Os encontros informais do movimento nos finais de semana, antes ocorriam no piso de mármore do hall de entrada do Palácio dos Jequitibas (sede do Executivo Municipal e do poder Legislativo até 2005). Além disso, é agora na

“Casa do Hip Hop”, localizada na antiga estação ferroviária de Campinas (FEPASA), que são realizados as apresentações dos grupos de *rap* de Campinas e região.

Os *hip hoppers* passam com essa ocupação da área central da cidade a constituir, mesmo que de maneira não consciente, uma (res)socialização do uso dos espaços públicos produzindo novas relações na “ordem” urbana local de uma das cidades onde ao longo de pelo menos dois séculos (Xavier, 1996; Bittencourt, 2002; Martins, 2002; Monteiro, 2002) se criou um dos maiores exemplos de segregação urbana do país.

4.1) A relação interna do movimento *hip hop* em Campinas.

O movimento *hip hop* em Campinas tem se revelado muito rico e dinâmico em sua complexidade de relações internas.

Várias vertentes o formam e o caracterizam e, embora o *hip hop* possa ser considerado um novo movimento social de caráter político progressista, para muitos de seus sujeitos sociais constituintes - como outros dos denominados novos movimentos sociais (Bobbio, 1995; Negri, 1998) - a dicotomia entre esquerda e direita, a *priore*, não é relevante, pois o que importa é ter atendido as demandas representadas pelo movimento, é ver a melhoria da qualidade de vida da população localizada nas periferias da cidade.

Acreditamos ser importante ressaltar que o movimento *hip hop* não nega esta dicotomia, ou a existência dessa díade, ele apenas enfatiza que o atendimento as suas demandas, independente do espectro político – ideológico empossado no Estado (poder executivo) é a sua prioridade. É neste sentido que deve ser entendido essa postura do movimento *hip hop*

A ênfase dada à importância das populações da periferia acaba por revelar uma divisão significativa no movimento *hip hop* campinense de que a questão racial não deve ser primordial para o movimento, pois pode acabar desenvolvendo relações racistas nas periferias, dividindo os marginalizados sociais em vez de aglutiná-los em torno da cultura *hip hop*.

Esta visão, embora importante, se contrapõe frontalmente à parte considerável do movimento que defende o *hip hop* como uma das formas de reivindicação e identificação da população afro-descendente local, sem negar que o *hip hop* pode ser utilizado por qualquer sujeito social em benefício daqueles que habitam as periferias, e que não enfatizar esta característica seria sim, uma prática racista e de convivência a estrutura social “reinante” em Campinas.

O grupo defende que o *hip hop* é um movimento político que exerce um combate ao processo de discriminação racial que sofrem os jovens afro-descendentes campinenses; defendendo a criação de políticas públicas específicas ou conjuntas que atinjam este segmento da juventude local, sem deixar de optar também pela melhoria de vida para os habitantes da periferia

como um todo, através do atendimento de demandas por eles apresentadas, enquanto movimento social urbano juvenil.

Mas, embora o fator da politização étnico/racial seja um dos motivos para a divisão do movimento *hip hop* local, o que apontamos como o principal para esta cizânia do movimento é que não há um consenso, ou melhor, um entendimento mínimo, sobre como deve se comportar este movimento em relação aos denominados movimentos sociais tradicionais (Partidos Políticos e Sindicatos).

A grosso modo, podemos dividir o *hip hop* local entre os politicamente organizados (institucionais) e os artisticamente engajados (informais), destaco que essas denominações foram criadas para melhor diferenciar a atuação de cada grupo, de cada vertente, do movimento *hip hop* local. As expressões mais utilizadas por ambas as partes para se referirem a seus antagonistas são “aquele(a)s”, “ele(a)s”, o(a)s “outro(a)s”.

Os adeptos do movimento, ligados à vertente artística, defendem que o movimento *hip hop* deve se manter isolado, representando especificamente os interesses de seu universo social constituinte, evitando assim que suas orientações e vontades sejam postas de lado ou desvirtuadas pelos interesses dos denominados movimentos sociais tradicionais. Embora reconheçam o *hip hop* como uma forma de exercício político, pregam que sua atuação não pode ser

partidária. Como bem destaca a *b. girl* Ângela, negra, residente na região sul da cidade a mais de década (15 anos) adepta da cultura *hip hop*:

A relação de troca de experiências é boa, porém quando essa troca vira troca de interesses é aí que é muito ruim...
(Declaração, obtida em trabalho de campo, de Ângela, *b. girl*, em 17, de março de 2006)

Esta vertente do movimento constitui a parte mais visível do *hip hop* no dia a dia da cidade, devido as suas atividades artísticas cotidianas e informais que ocorrem pelos quatro cantos da cidade sem a necessidade de uma liderança organizada ou representativa para isso.

Revelam com isso uma prática até mesmo involuntária de política anarquista muito similar com outras formas de contestação juvenis, como o movimento *punk*, que contestam a ordem social, através de expressões artísticas, como a música e o grafite por exemplo, sem exercer uma forma de ação política formalmente organizada ou institucionalizada.

4.2) O movimento *hip hop* campinense enquanto organização formal.

Por sua vez, a outra parcela do movimento, os institucionais, defende que o *hip hop* deve saber como se inter-relacionar com os demais tipos de movimentos sociais existentes que possam auxiliá-los em seus objetivos, em suas metas, sem desvirtuar dos seus princípios.

Para eles, o exercício de uma política cultural desenvolvida pelo *hip hop* na cidade de Campinas, desde a sua origem em meados dos anos de 1980, embora gere uma série de mudanças no cotidiano das periferias locais e dos sujeitos sociais que nela vivem, passou a não atender as expectativas de sua parcela do movimento.

Para esta parcela do movimento não basta “apenas” ocupar as áreas centrais promovendo ações de *break*, grafite ou *rap*. Ela defende a necessidade de uma atuação política mais formal, mais organizada e representativa do *hip hop* local indo além da prática política não formal para estabelecer canais de negociação enquanto agente político e tornar atendidas as demandas de seu grupo social constituinte.

Esta parcela do movimento passa a exercer papel de destaque na política local a partir dos anos 90 (César, 1998) ao começarem evidenciar seus anseios, suas metas e propostas (entre outras podemos destacar o combate veemente ao racismo e a violência policial, melhoria das condições de vida das periferias, da rede pública de saúde e educação...) para a construção de uma cidade mais justa e democrática.

A união política do *hip hop* com movimentos sociais “tradicionais”, como partidos políticos e sindicatos, se evidencia em 1998 quando a candidatura à deputado federal de Durval de Carvalho pelo Partido dos Trabalhadores é abertamente apoiada por parcelas significativas do movimento *hip hop*, o que ocasionou uma maior visibilidade do *hip hop* para toda a cidade e possibilitou ao PT “ampliar seus canais de comunicação com a juventude da periferia” (César, 1998: 4), e em 2000 com a candidatura a vereador do *rapper* Paulo Shetara (1) pelo Partido Comunista do Brasil, auto intitulado como o candidato do movimento *hip hop*.

Neste sentido, o *hip hop* passa a interagir com os partidos políticos, em especial PT e PCdoB, visando uma maior inserção das reivindicações defendidas pelo movimento na “vida” política da cidade.

Acreditamos ser importante ressaltar, que paralelamente a esta atuação conjunta com os partidos políticos, o movimento *hip hop* passa a efetuar uma ação política mais conjunta com segmentos do movimento negro local que lutam pela preservação da memória negra na cidade de Campinas.

As ações políticas desenvolvidas pelo movimento *hip hop* começam a apresentar resultados práticos a partir da posse do novo governo municipal (Gestão Democrática e Popular), assumido por Antonio da Costa Santos do PT em 2001.

Este momento representa o período no qual parte de suas reivindicações começam a serem atendidas(2), passando o movimento a utilizar os canais de participação política locais como o Orçamento Participativo e o Congresso da Cidade, para exporem suas reivindicações de maneira pública para toda cidade e utilizar os espaços institucionais, como a Coordenadoria Especial de Promoção da Igualdade Racial de Campinas, Conselho de Desenvolvimento e Participação da Comunidade Negra de Campinas, a Coordenadoria Municipal de Juventude e a Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo para uma atuação política conjunta.

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

Ao se fazerem reconhecer como sujeitos capazes de interlocução pública, a presença desses atores coletivos na cena política teve o efeito de desestabilizar ou mesmo subverter hierarquias simbólicas que os fixavam em lugares subalternizados por entre uma trama densa de discriminações e exclusões, ao impor critérios igualitários de reconhecimento e princípios democráticos de legitimidade. Trazendo para o debate questões e temas antes silenciados ou considerados como não pertinentes para a deliberação política, essas arenas públicas tiveram (e têm) o sentido de um alargamento do campo do político por via de uma noção ampliada e redefinida de direitos e cidadania, não restrita ao ordenamento institucional do estado, mas como referências por onde se elabora a exigência ética de reciprocidade e equidade nas relações sociais, aí incluído as dimensões as mais prosaicas e cotidianas da vida social por onde discriminações e exclusões se processam. (Paoli & Telles, 2000: 106)

4.3) A Casa do *Hip Hop*.

A constituição da “Casa do Hip Hop” em Campinas se deu, como já citado, por demanda do OP de 2002, por parcela do movimento que visava à criação de um local para desenvolvimento de suas atividades.

O fato do local da casa ser na antiga Estação Ferroviária de Campinas ocorreu pela disposição de seu espaço físico, com suas plataformas e galpões possibilitar opções para o desenvolvimento de oficinas e apresentações neste local.

O uso desse conjunto de prédios, onde também se encontra locada a Secretaria Municipal de Cultura e Esporte, ocorreu também como forma de se demarcar o início do processo de revitalização da região central de Campinas

utilizando atividades culturais para devolver a circulação de pessoas e incentivar o uso, enquanto espaço público, daquela região (centro histórico) da cidade.



Casa do Hip Hop

Casa do Hip Hop



A constituição dessa casa não se deu sem conflito ou disputa, o já destacado racha interno do movimento *hip hop*, aliada a um estranhamento por parcela da sociedade local que não entendia o porque de um espaço físico como aquele, em especial no centro da cidade, para um movimento de origem “estrangeira”. Uma série de repúdios a inserção do movimento *hip hop* em Campinas é destacada na “Xeque – Mate”, coluna política do jornal “Correio Popular” durante o período de 2002/2004.

O reconhecimento deste local como um referencial, um abrigo, para todo o movimento *hip hop* de Campinas e região metropolitana também foi dificultada pelo fato de parte do *hip hop* local acreditar que a periferia estava sendo abandonada, ou relegada, com a escolha da casa se dando na região central da cidade sem participação do movimento na escolha desse local.

Para muitos, a não participação do movimento na escolha do local da “Casa do Hip Hop” caracterizou a submissão do *hip hop* ante aos interesses do poder público municipal.

Outros fatores de conflito em torno da “Casa do Hip Hop” seria o fato desse espaço ser teoricamente um local de convivência para todos os adeptos do movimento, sendo por isso denominada como a grande “posse” do *hip hop* campinense, mas a sua administração ficar restrita a parcela organizada do

movimento e a administração municipal, o que relega aos *hip hoppers* informais apenas ao uso do local. Não sendo por acaso que muitos apontam a necessidade da criação de um efetivo espaço para o movimento *hip hop* em Campinas.

Sentimos a necessidade de um espaço adequado onde a cultura pode se expressar e as pessoas tenham acesso (Declaração, obtida em trabalho de campo, fornecida por Ângela, b. girl, em 17 março de 2006).

Além disso, detectamos que a administração da “Casa do Hip Hop” varia de acordo com os interesses do partido político que ocupa o executivo municipal denota uma ingerência na autonomia do *hip hop*, o que dificulta a consolidação de uma “marca”, de um perfil referencial para a casa. O que acaba por produzir divergências internas no próprio movimento organizado do *hip hop*.

Outro fator que acreditamos atrapalhar a consolidação deste segmento do *hip hop* local, é o fato do denominado “Conselho Municipal do Hip Hop”, (Lei nº 12.031) instituído por decreto no dia 16 de julho de 2004, criado como órgão colegiado de caráter consultivo e interlocutor do movimento com os poderes executivo e legislativo municipal, não estar exercendo a contento suas prerrogativas básicas de atuar como um órgão de discussão sobre políticas públicas para o movimento, fiscalizando os atos do poder público, e elaborando de seu regimento interno. Além de organizar as denominadas conferências municipais de *hip hop*.

O que impede uma maior participação, mais ampla, dos adeptos do movimento nos processos de definição e monitoração de políticas públicas, ocasionando um mau uso deste instrumento de gestão urbana, pois para a sociedade civil, em especial para os movimentos populares, as conferências municipais

são grandes encontros, realizados periodicamente, com ampla divulgação e participação popular. São momentos onde são 'costurados' os pactos entre o poder público e a sociedade. (Santoro; Cymbalista; Cardoso, 2005: 16).

O conselho não está funcionando como previsto, devido a não aceitação que alguns do movimento promovem em relação à escolha dos membros representantes do *hip hop* no conselho (3), e principalmente pelo não respeito a importância da participação da sociedade civil nos processos decisórios da administração municipal, ao não divulgar corretamente as reuniões ou as atividades encaminhadas pelo conselho.

Esta postura de desrespeito para com o movimento *hip hop* e aos seus canais de participação política organizada, é um fato que vêm ocorrendo desde a administração "Governo Democrático e Popular" (2001/2004) comandada pelo Partido dos Trabalhadores durante a gestão da prefeita Izalene Tiene, mas que se acentuou na administração "Primeiro para os que mais necessitam" comandada

pelo Partido Democrático Trabalhista na figura do prefeito Helio dos Santos, quando as formas de participação civil na administração pública (4) estão sendo cerceadas e dificultadas em sua ação política.

O que demonstra o quanto à participação da Sociedade Civil nos processos gestores das cidades ainda é efêmero, prejudicado pela ação dos governos executivos locais que não entendem, ou não tem interesse na consolidação dessa forma de se administrar a “coisa” pública.

Essa atitude das administrações municipais em relação aos órgãos de representação civil nos processos de administração da “coisa” pública revela o quanto o processo de democratização, de participação popular, na gestão de nossas cidades é impedido pela opção de não se reconhecer à mudança de paradigmas políticos exercidas pelos movimentos sociais quando estes através de suas ações acabam por colocar em xeque a pratica tradicionalista da política ao modificar “as próprias fronteiras do que deve ser definido como arena política: seus participantes, instituições, processos, agenda e campo de ação”. (Alvarez; Dagnino & Escobar, 2000: 16).

4.4) Áreas de atuação do movimento *hip hop* em Campinas.

Na cidade de Campinas o movimento *hip hop* se “espalha” por toda a sua periferia e além disso, também se manifesta, como já citado, nos lugares públicos, nas áreas centrais da cidade como o Paço Municipal e o Teatro de Arena nos finais de semana, a Concha Acústica do Taquaral, a Estação Cultura na antiga estação ferroviária da FEPASA, os viadutos e as vias expressas utilizadas pelos grafiteiros, além da utilização de espaços de convivência pública como o Shopping Barão de Jaguará, evidenciando esta ocupação de espaços físicos pelo movimento *hip hop* a existência de uma dinâmica social e cultural que também constitui e caracteriza a cidade.

O *hip hop* nas áreas periféricas exerce uma valorização do espaço urbano, através do desenvolvimento de oficinas culturais (Grafitagem do Terminal Ouro Verde em 2004 e Terminal Barão Geraldo em 2005), apoio a cursinhos vestibulares de cunho popular (Herbet de Souza localizado na Região do Ouro Verde) e (às vezes) através de atuação conjunta com outros movimentos sociais quando podem serem atendidos os interesses de seu respectivo micro cosmo social.

Destacamos em Campinas a região Oeste (mancha urbana que se acentua em meados dos anos 1970), por ela se constituir em um território urbano de

grande presença populacional negra, como a principal área de atuação do movimento *hip hop* em Campinas.

Este recorte territorial foi escolhido devido ao fato que, a constituição, nesta região, destes territórios negros urbanos surgiu como decorrência do processo de expulsão das populações afro-descendentes da região central da cidade, na primeira metade do século XX (Maciel, 1997; Xavier, 1996; Monteiro, 2002) e da incorporação de grande parcela dos migrantes que chegaram em na cidade ao final dos anos 1960, início dos anos 1970 (5), no grande processo de expansão industrial característico da cidade, que consolidou Campinas e sua região metropolitana, como grande centro de destaque industrial/comercial/tecnológico no cenário nacional.

O período 1965 a 1979, marca a formação de sua segunda periferia com a construção de conjuntos habitacionais financiados pelo SFH em áreas distantes da área urbanizada e abertura de loteamentos populares com pouca ou nenhuma infra – estrutura. Em geral, a compra do lote incluía 1 ou 2 milheiros de tijolos para o cômodo que, em poucas semanas, serviria de moradia para a família (diferente da formação da primeira periferia, quando os lotes foram adquiridos pela classe média de Campinas e de outros lugares, com a esperança de valorização com o prometido ‘desenvolvimento’ da cidade) (Carvalho; Pires; Santos et al, 2002: 125)

Em Campinas, a formação destes territórios negros, que engloba bairros (núcleos habitacionais) “novos” na história da cidade como os DICs, Região do

Ouro Verde, Parque Dom Pedro, Núcleo Residencial Mauro Marcondes e o Bairro Vida Nova situados nas administrações Regionais Noroeste e Sudoeste - criadas durante a administração de Chico Amaral (1997-200) em que a Zona Oeste foi desmembrada entre região Noroeste (DICs/Ouro Verde) e região Sudeste (Campo Grande).

Essa nova periferia constituída acabou por constituir um “palco” perfeito para a atuação do movimento *hip hop* devido à vivência de número considerável de jovens afro-descendentes nestas áreas urbanas.

A formação destes territórios negros urbanos representa desde os tempos coloniais a forma pela qual a população negra encontra, não só em Campinas, mas em todo Brasil, para:

...apresentar e discutir o próprio conceito de território urbano, espaço vivido, obra coletiva construída peça a peça por um certo grupo social. Assim, ao falarmos de territórios negros, estamos contando não apenas uma história de exclusão, mas também de construção de singularidade e elaboração de um repertório comum. (Rolnik, 1989: 30)

Importante destacar que outras regiões da cidade como a Sul, com os bairros da Vila Formosa e da Vila Georgina, ou a região Norte, com o Núcleo Residencial da Vila Miguel Vicente Cury, onde também foram instaladas algumas das famílias negras expulsas da região central da cidade, também constituem

territórios negros urbanos, mas pelas especificidades já destacadas escolhemos focalizar preferencialmente a atuação do movimento *hip hop* na Região Oeste de Campinas, que para um melhor desenvolvimento da pesquisa denominaremos de região Oeste ampliada, com a inclusão dos Bairros do São Bernardo, da Vila Rica e do Morro dos Macacos que constituem a “porta de entrada” da “outra” Campinas, a cidade depois do “lado de lá” da Anhanguera. (Martins, 2000a)

Esta região Oeste ampliada, a partir do Bairro do São Bernardo, constitui os piores índices de IDH da cidade, com os piores índices sociais e econômicos e é a região de maior aglomeração da população negra na cidade (6), segundo dados oficiais da administração municipal (7) embora se separarmos a região Oeste (Noroeste e Sudoeste) teremos a região Noroeste (DICs, Região do Ouro Verde) , como o principal território negro da cidade, seguido respectivamente pelas regiões Sul(Vila Formosa, Região do Swift, Jardim São Vicente, Vila Georgina) e Noroeste (Região do Campo Grande, Parque Floresta, Satélite Íris).

O universo dos jovens afro-descendentes que constituem estes territórios não dispõe de muitas formas de lazer, diversões, fornecidas ou desenvolvidas pelo poder público.

O movimento *hip hop* surge em seus bairros, em suas regiões primeiramente como forma de alternativa cultural, de divertimento, de ir para as “baladas” como se expressam comumente os jovens entre seus pares.

É com o passar de uma convivência maior destes jovens afro-descendentes com os elementos do *hip hop*, que a utilização deste enquanto cultura crítica, conscientizadora e socialmente transformadora passa efetivamente a ocorrer.

Os jovens da periferia campinense, em especial os afro-descendentes, possuem um sentimento de pertencimento ambíguo com a “cidade oficial”, um misto contrastante de atração e repulsa, de revolta misturada a um anseio mal escondido de serem aceitos, reconhecidos como são de fato, sem interpretações depreciativas ou pré-concebidas pela “cidade oficial” que historicamente nunca os reconheceu como sujeitos sociais, como um de seus cidadãos plenos em direitos.

Esta situação acaba por gerar uma revolta destes jovens que passam a radicalizar seu processo de convívio, de socialização na *Pólis*, desenvolvendo atitudes de contestação a esta realidade de desalento a que estão inseridos (desemprego elevado, ensino precário, falta de instrumentos públicos culturais-educacionais - esportivos, violência policial, etc, etc...), acabando por muitas vezes desenvolver ações de transgressão violentas, e às vezes até mesmo criminosas, que acabam perpetuando um círculo de segregação e violência impostas a esta comunidade, a este segmento populacional desde os tempos mais remotos da fundação de Campinas.

É por esta característica potencial de insurgência que o movimento *hip hop*, remetendo aos seus ideais originários desenvolvidos no bairro nova yorquino do *Bronx*, atua como canalizador desta(s) revolta(s) juvenis visando a utilização dessa energia questionadora, dessa revolta tão inerente a esta faixa etária (15 a 29 anos) em algo contestador mas de ação pró-positiva, requalificadora.

Para tanto, o movimento *hip hop* passa a incorporar o sentimento ou as ações, de revolta destes jovens – partindo do princípio de que a revolta é uma tomada de consciência (crítica ou não) de sua realidade no mundo e de sua não aceitação aos papéis sociais comumente definidos ou caracterizados a serem exercidos por estes sujeitos sociais ao longo de sua vida, e conseqüentemente o lugar pré-definido de cada um na cidade (sociedade) - partindo sempre do local, do regional, do cotidiano destes para iniciar seu papel de movimento social e cultural transformador.

Importante ressaltar que assim como outros tipos característicos de novos movimentos sociais, a “interpretação da realidade da vida cotidiana” esta baseada na constatação de que esta é (Berger; Luckman, 1978):

organizada em torno do ‘aqui’ de meu corpo e do ‘agora’ do meu presente.

Este ‘aqui e agora’ é o foco de minha atenção à realidade da vida cotidiana. Aquilo que é ‘aqui e agora’ apresentado a mim na vida cotidiana é o realissimum de minha consciência. (Berger; Luckman, 1978: 39)

4.5) A territorialidade como espaço de poder para o movimento *hip hop*.

O *hip hop*, como movimento em Campinas através de seu discurso e prática, se contrapõe a um tipo de gestão urbana segregadora para que haja uma valorização do espaço social e assim surja um novo conceito de cidade.

Este conceito de urbanidade carrega em si à vontade, o anseio de sujeitos sociais historicamente marginalizados, excluídos, de serem vistos e respeitados como cidadãos plenos e seguros de seus direitos (Azevedo Júnior, 2001) ou como bem define Adriano Dog D, vocalista do grupo de *rap* campinense Júri Criminal, na matéria “Musicas atestam violência da periferia” do jornal Correio Popular de 11 de agosto de 1998:

A gente fala o que sente na pele, o que a gente é. Isso faz o rap de Campinas parecer mais pesado, mais cruel que o das outras cidades – estamos mais para o Gangsta rap de Los Angeles do que para o rap comercial de Nova York – mas nossa idéia é mostrar o que acontece, denunciar os problemas à população e assim, quem sabe obter respostas e melhorias. (Correio Popular, Campinas, 11/10/1998)

A territorialidade, como espaço de poder para o *hip hop*, ocorre quando o reconhecimento da sua realidade urbana e social – e portanto desta mesma territorialidade - em que está inserido, passa a ser identificado como uma

“quebrada”, que pode ser uma rua, um quarteirão, um bairro, ou seja, o local onde os jovens que formam o *hip hop*, enquanto movimento, tomam consciência do seu “não lugar” que ocupam no espaço urbano local. A quebrada também pode significar uma referência à área (região) na cidade onde os *hip hoppers* atuam.

A expressão “quebrada” é utilizada como referência aos locais ermos, mal localizados, de difícil acesso e “escondidos” do olhar da “cidade oficial” em que os sujeitos sociais do *hip hop* habitam.

É através do cotidiano nas quebradas que os *hip hoppers*, começam a buscarem maneiras de modificar a realidade urbana em que se encontram inseridos. Dessa tomada de consciência que as “posses” surgem como local aonde estes jovens passam a se reunir para através de suas atividades culturais iniciarem processos de atuação e reivindicação política para a melhoria da qualidade de vida dos habitantes da “quebrada”.

Neste sentido, podemos definir as “posses” como um espaço de poder político, público e não estatal, onde os sujeitos sociais utilizam o movimento *hip hop*, para reafirmarem de maneira coletiva, sua busca concomitante de se melhorar a qualidade de vida urbana da periferia por um viés juvenil, como busca a valorização da negritude e o combate ao racismo, partindo desse processo de articulação política local o exercício de elaboração de formas de intervenção no universo urbano campinense.

É nas “posses”, ao afirmarem territorialmente sua existência no espaço urbano da cidade, que o processo de atuação política por um viés institucional começa a se formar:

o grupo fortalece sua identidade étnica e geracional como condição única para a superação do mundo da exclusão e, mais ainda, do mundo da violência simbólica. Reafirmam, como jovens, sua capacidade de apresentar idéias, compartilhar opiniões e sugerir mudanças sociais. Promovem como negros, o cultivo à auto-estima e à luta pelo direito à cidadania. (Andrade, 1999: 91)

O movimento *hip hop* acaba por iniciar sua política reivindicatória, transformadora da realidade urbana em que se encontra inserido através das “posses”, mudando a “quebrada”, onde estão inseridos os sujeitos sociais que o formam e o caracterizam enquanto movimento político e cultural.

O *hip hop* acaba por transformar assim a periferia, ou parte dela, como local de referência urbana importante, vivente e pulsante ao dia a dia de sua *Pólis* que teima em não reconhecer sua importância como espaço urbano constituinte e fundamental ao desenvolvimento da cidade. Através das posses, o movimento consegue efetivar sua contestação à urbanidade desenvolvida na cidade e forçar um diálogo, forçar uma visualização, um reconhecimento de sua existência e de suas especificidades pela cidade “oficial”.

O que Vera Silva Telles e Maria Célia Paoli definem como arenas públicas.

Constituídas em um campo de conflito, plural e descentrado, essas arenas públicas são feitas, refeitas ou redefinidas a cada momento, seguindo a temporalidade dos próprios conflitos. É como *acontecimento* que se pode perceber o seu significado político. Nesses espaços de representação, de negociação e interlocução pública, operários, moradores pobres, famílias sem-teto, mulheres, negros e minorias discriminadas – são esses personagens que fizeram seu aparecimento na cena pública brasileira nos últimos tempos – se fazem ver e reconhecer como sujeitos que se pronunciam sobre o justo e o injusto ao formular reivindicações e demandas e, nesses termos, reelaboram suas condições de existência, com tudo o que estas carregam em termos de valores e tradições, necessidades e aspirações, como questões que dizem respeito ao julgamento ético e à deliberação política. (Paoli & Telles, 2000: 106)

Através dessa utilização de espaços urbanos (centro e periferia), que tradicionalmente possuem valores de convivência e de inclusão social diferenciados, o *hip hop* termina por democratizar os espaços urbanos do município, reinventando a lógica da tradição dos espaços públicos, ao realizar suas atividades políticas e culturais nesses espaços.

Estas atividades desenvolvidas pelo movimento *hip hop* acaba indo além das práticas de oposição/crítica ao racismo e a violência policial (que geralmente são os principais temas combatidos pelos adeptos deste conjunto social e cultural), por gerar através de seu discurso e prática um redimensionamento, uma rearticulação da noção de lugar destinada aos setores periféricos dos centros

urbanos, ao reivindicar a existência da cidade como um todo, sem segregação urbana (Arantes, 2000). Ou seja, por esta ótica, o *hip hop* pode ser interpretado como um fenômeno social resultante, além de fatores já conhecidos, como o racismo e a violência policial, do processo de exclusão territorial que estão situadas às periferias. (Rolnik, 2000).

O movimento *hip hop* almeja uma transformação qualitativa, mesmo que limitada e restrita, a pelo menos uma parte do tecido urbano que constitui a cidade de Campinas.

O *hip hop*, enquanto movimento cultural e político, revela as opiniões e contradições ao modelo de desenvolvimento capitalista periférico que vem se perpetuando no país, refletindo na gestão desigual dos espaços urbanos que ocasiona consequências sociais, como o aumento da violência policial, a falta de saneamento básico, a precariedade dos estabelecimentos de ensino. Todos estes fatores emergem em manifestações como o movimento *hip hop*, principalmente no seu elemento mais notório, a música *rap*, tornando-a presença comum em qualquer periferia do país.

Para desenvolver estas atividades a contento nas periferias o movimento cria suas “posses”, “áreas”, “quebradas”, locais de convivência informal, onde são criadas e postas em práticas as atividades culturais, políticas e de lazer em benefício destas comunidades onde o *hip hop* está inserido.

No universo de ações políticas reivindicatórias desenvolvidas pelo movimento *hip hop*, as “posses” ocupam um lugar fundamental, pois é nesse espaço de convivência que se constitui um recorte no tecido urbano local e onde se desenvolvem ações, atividades e posturas que efetivam a constituição de uma nova territorialidade.

Com a constituição de espaços de prática cidadã reivindicatória, de espaços de poder não formais e institucionalizados, ocorre um “alargamento” das noções de participação política a que tradicionalmente estamos acostumados, gerando um desenvolvimento de novas práticas e inserção de novas temáticas (agendas) aos processos políticos institucionalizados.

Antes de mais nada, devemos destacar que as “posses” tem como função primordial serem um espaço físico de encontro entre os jovens e suas comunidades, onde estes desenvolvem através do *hip hop*, atividades políticas e culturais de acordo com as necessidades e especificidades da região, do bairro, da rua, ou como dizem os adeptos do movimento das “quebradas”, onde se encontram inseridos em meio ao universo cotidiano, diversificado e dinâmico, das periferias brasileiras.

As “posses” nesta óptica podem ser interpretadas como esferas públicas, espaços de política e poder de caráter civil, não institucionalizados, “onde a

cidadania pode ser exercida e os interesses da sociedade não somente representados, mas também fundamentalmente remodelados.” (Alvarez; Dagnino; Escobar, 2000: 16)

A constituição deste espaço público não formal de poder representa uma conexão de poder da vida cotidiana com o Estado sem a mediação de um líder, sem a presença de intermediários entre o povo e o poder (Governo/Estado), se contrapondo a imposição de uma ordem social não democrática do centro para a periferia que historicamente caracteriza os espaços públicos no Brasil.

É neste universo social, fragmentado, conflituoso, pobre, miserável e diversificado que o movimento *hip hop* se forma e se caracteriza, é nesta “quebrada” que ele delimita sua inserção e participação nos destinos de sua sociedade, é percebendo ou vivenciando a precariedade da presença do poder público ou da insuficiência de aparelhos urbanísticos em sua região que os adeptos do movimento começam a se postar ante sua realidade-mundo buscando efetivamente transformá-la, buscando exercer um contraponto às práticas de gestão urbana local que dificultam com que os moradores da(s) periferia(s) se façam sujeitos sociais e políticos em pleno exercício de seus direitos cidadãos nos processos no governo dos centros urbanos.

O movimento *hip hop* ao constituir esta nova territorialidade de poder exerce um duplo processo de valorização, através da tomada de consciência, do direito de pertencimento a *Polis*, tanto dos habitantes das periferias quanto dos habitantes da chamada “cidade oficial” (Rolnik, 1997).

Acreditamos ser importante destacar que o movimento *hip hop* utiliza espaços de atuação não usuais, que vão além do espaço físico de suas “posses” - utilizando ruas, praças públicas, escolas (quando autorizadas pelas direções destas), igrejas, associações de amigos de bairro para desenvolver sua ação política sócio-cultural, isto quando não usam o denominado espaço virtual (internet) como forma de ampliar o seu processo reivindicatório, potencializar e socializar sua ação política e cultural com outros militantes do *hip hop* espalhados por outras partes da cidade, estado, país, mundo - e assim ampliar o espaço reivindicatório exercido localmente pelo movimento.

Os sujeitos sociais representados pelo movimento *hip hop* constituem através das “posses” um exercício (prática política cotidiana e direta). Os cânones de representação política formal e indireta que historicamente sempre foram utilizados para perpetuar uma prática política elitista e excludente são profundamente abalados por esta prática política oriunda de uma nova territorialidade de poder que acarreta o surgimento de uma efetiva democratização dos processos decisórios dos municípios, nos modelos de gestão urbana local.

A ação política desenvolvida pelas “posses”, este fomento ao exercício de uma cultura política participativa e cidadã, pode ser entendida como uma efetiva contribuição de uma parcela significativa da sociedade civil, que ao constituir espaços públicos de convivência informal elaboram uma nova territorialidade de poder que visa ao seu final contribuir:

... no amadurecimento político de todas as partes e para a inversão de prioridades na gestão pública.

A cultura participativa é também importante na formação cultural de sujeitos sociais ativos, inventivos, capazes de mover a sociedade para alternativas sociopolíticas inovadoras. Pode assegurar a continuidade dos projetos significativos para a sociedade, a moralização da coisa pública, a gestão transparente e ética, formação de comunidades vigilantes dos direitos conquistados, difusão da criação e fruição cultural nos espaços públicos. Enfim, pode ser componente básico para o enraizamento e valorização da criação sociocultural e do pertencimento a localidade. (Faria & Moreira, 2005: 29)

As “posses” exercem a demarcação física espaço/urbano da existência de outras vontades, de outras formas de sociabilidades existentes nas cidades, outras formas e práticas de poder que vão além dos processos formais e institucionais ou moralmente aceitos pelas parcelas dirigentes de nossa sociedade.

A constituição destes espaços de poderes públicos nas periferias da cidade significam na prática um deslocamento de poder nos processos decisórios da cidade, uma democratização da vida pública e política da *Pólis* e, mesmo que

forçosamente, um reconhecimento da dita “cidade oficial” para a “não cidade” enquanto elemento constituinte e marcante de sua dinâmica, de sua história.

As “posses”, muito mais que um local de reuniões ou de atividades para os adeptos do movimento *hip hop*, acabam simbolicamente sendo a explicitação para os habitantes da periferia de sua importância e valor para o dia a dia da sociedade/cidade que teimam em não aceitá-los, ou reconhecê-los como sujeitos políticos constituintes de seu meio, ou seja, simboliza a sua existência como sujeitos de característica próprias, específicas e formadoras, tal qual os habitantes da “cidade oficial”, da Polis urbana onde se encontram inseridos.

As ações práticas desenvolvidas pelo movimento *hip hop*, enquanto elemento constituinte e decisório nos rumos da cidade, evidencia que a utilização da “coisa pública” esta passando a ser entendida como mais uma das maneiras de se construir uma sociedade mais justa e igualitária, questionando o próprio conceito de urbanidade excludente e segregador que historicamente caracteriza a gestão urbana de Campinas.

Ao desenvolverem esta política reivindicatória o movimento *hip hop* acaba por socializar e ampliar a noção e uso dos denominados espaços públicos, politizando os mesmos e principalmente, revitalizando e democratizando o corpo urbano de sua “quebrada”, de sua região, melhorando a qualidade de vida não só desta localidade mas da cidade como um todo.

Notas:

- (1) Atualmente ocupa a função de agente cultural responsável pela ‘ligação’ entre a “Casa do Hip Hop” e a Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo local, foi candidato (não eleito) na eleição municipal de 2004 ao cargo de vereador pelo Partido Democrático Trabalhista (PDT).
- (2) Podemos destacar nesse sentido; a promulgação da Lei 11. 128 de 14 de janeiro de 2002, que institui o dia 20 de novembro - Dia da Consciência Negra – como feriado municipal em Campinas, o projeto dessa lei, protocolado com o número 75.797-01, de autoria do atual deputado estadual, a época vereador, Sebastião Arcanjo, foi resultado da reivindicação de vários movimentos negros locais, dentre os quais o *hip hop* se fez presente através pelo ‘Movimento Hip Hop de Campinas – Rima & Cia’ e a ‘União dos Grafiteiros de Campinas’. A lei foi sancionada pela prefeita Izalene Tiene (PT), que assumiu o cargo de prefeita após o assassinato em 10 de setembro de 2001; o reconhecimento, em 2001, pela Coordenadoria de políticas para a juventude da importância do *hip hop* como fator de inclusão social e cidadã nas periferias locais; a demanda aprovada no Orçamento participativo “Capoeira na Escola” e o “Projeto para igualdade racial” ambos parte do processo de implementação da lei federal n. 10.639 que torna obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira em escolas públicas e particulares; o “Programa Políticas da Cor” cursinho pré-vestibular voltado a afro-descendentes; a implementação do “Programa de Aconselhamento Genético da Doença Falciforme”, lançado em 2001 visando capacitação de 250 profissionais para atuação ao combate e prevenção de uma das doenças de maior incidência na população afro-descendente no Brasil.
- (3) A escolha se deu por indicação, sem eleição direta, privilegiando a parcela institucional do movimento.
- O órgão, de acordo com seu regimento, deve ser formado por 27 conselheiros e 7 suplentes, devendo ter uma representação equânime dos três elementos constituintes da cultura *hip hop*, (dança de rua, grafite e *rap*) por eleição direta, além da participação de representantes do poder público executivo local das secretarias com quem o movimento mais desenvolve atividades como as da saúde, assistência social, educação, juventude e cultura.
- (4) Maior exemplo disso é a perda do caráter deliberativo do OP em Campinas ocorrida já nos primeiros meses da administração “Primeiro para os que mais necessitam”, mas essa ação política do governo executivo municipal também é estendida para os Conselhos Tutelares da Criança e do Adolescente, Conselho da Comunidade Negra, entre outros canais de participação civil na administração pública local.)
- (5) Para uma análise mais aprofundada acerca, não só dessa região da periferia campinense, mas da constituição das demais áreas de periferia, assim como da formação das favelas e ocupações urbanas locais e do processo reivindicatório desenvolvido pelo direito a moradia nestas localidades - o que não deixa de ser uma forma de se fazer sentir e viver a cidade de acordo com suas especificidades – sugerimos a leitura das seguintes obras: “FAVELA código CIDADE: ‘O muito falar e o não fazer é suar em vão.’ (Assembléia do Povo – 1980 a 1986). (2000) Tese de Doutorado de autoria de Tércia Pilomia De Paoli; “Marginais da história? O movimento de favelados da Assembléia do Povo.” (1997) de autoria da Professora Doutora Doraci Alves Lopes; “ De migrantes a favelados: estudo de um processo migratório.” (1986) de autoria de Maria José de Mattos Taube.
- (6) A composição da população negra no universo populacional total de Campinas, embora significativo, é variável, não preciso, pois seus números variam desde 23,97% segundo o último senso demográfico do IBGE (2003), até 49,15% divulgado pelo Correio Popular em sua edição do dia 20/11/2005 através de seu Instituto DataCorp de pesquisa.

- (7) Dados estes atualizados em 27/12/2005 e disponibilizados no site da Secretária Municipal de Saúde, através do seu (re)cadastro para o programa PAIDÉIA, acessar: <http://tabnet.saude.campinas.sp.gov.br/>

A não importância dada para os órgãos civis (conselhos e OPs) como instrumentos de participação popular nos processos gestores dos governos locais é um fenômeno que não se restringe somente a cidade de Campinas, mas sim ao Brasil como um todo. O que demonstra quanto à participação da sociedade civil, nos processos gestores das cidades ainda é efêmero (1).

Os governos, independente de seu espectro político – ideológico, ao demonstrarem seu desconforto com essa prática política não institucional de gestão local desenvolvida pelos novos movimentos sociais, acabam por reproduzir velhas práticas, tradicionalistas, de incorporar, assimilar as demandas destes movimentos como algo que fosse de sua própria premissa política administrativa, buscando com essa postura diluir e controlar o processo emancipatório das formas de representação política popular informal.

Essa postura das administrações municipais acaba por impedir o alargamento da noção, e prática, de gestão urbana a que estamos tradicionalmente acostumados, impedindo a consolidação dessa forma de se administrar a “coisa” pública, através desse novo exercício de cultura política.

A interlocução e o exercício da vida política/cultural na esfera pública contribui para o desenvolvimento de uma nova cultura política pública no país, construída a partir de critérios do campo dos direitos humanos (entendido como a somatória dos direitos

sociais, econômicos, políticos e culturais, e não como uma estrutura hierarquizada de direitos). A cultura política pública pressupõe uma cultura ética, com civilidade e respeito ao outro. Essa nova cultura política se contrapõe à tradição autoritária que desconhece a existência de esferas públicas, assim como se contrapõe também às práticas clientelistas ou corporativas de grupos patrimonialistas, oligárquicos, ou modernos/privatistas. Trata-se de uma cultura política gerada por processos nos quais diferentes interesses são reconhecidos, representados e negociados, via mediações sociopolíticas e culturais. (Ghon, 2005:35)

Ao destacarmos a importância de elementos não usuais, não tradicionais para um tipo de prática de exercício político com ênfase nos aspectos de gênero, raça, faixa etária, cultura, entre outros, revelamos a existência de organizações políticas de caráter democrático e participativo, não estatal, resultado da pluralidade de relações e seus processos de disputas características de nossa sociedade.

Neste sentido podemos destacar a atuação política do *hip hop*, inserida em um contexto histórico e social de mudança nas formas de se gerir uma cidade, ampliando as formas de embate político nesse processo, o que Antonio da Costa Santos define como consequência de um

Pressuposto, historicamente colocado nestas últimas duas décadas, de que a administração pública e a gestão da cidade constituíram-se numa questão socialmente problematizada pela sociedade civil e movimentos sociais urbanos, como também pelos partidos políticos e pelo próprio Estado, como instrumento de transformação da cidade herdada.

Este embate político terá espaço numa cada vez mais anunciada gestão democrática da cidade, por meio de um

Estado reformado na perspectiva de sua democratização, desprivatização e capitalização. (Santos, 2002: 384)

Com isso, estas organizações políticas acabam por utilizar o conceito de sociedade civil não como máscara do conflito de classes existentes na sociedade capitalista, mas sim, ampliando a análise destes conflitos para além dos aspectos econômicos e políticos tradicionalmente utilizados.

Nesse aspecto reconhecemos que a atuação cultural do *hip hop* altera a concepção e utilização do espaço urbano local, evidenciando a existência de outras formas de se vivenciar a cidade.

A ação cultural do *hip hop* promove uma alteração, modificação, simbólica do grupo social/étnico que o compõe ao destacar a sua existência, com suas particularidades, em meio ao universo urbano local.

Mas, as transformações que afetam e modificam de maneira efetiva (concreta) a vida destes jovens afro-descendentes e do micro cosmos social em que estão inseridos, são produzidas pela parte do movimento que desenvolve uma atuação política mais institucionalizada, destacando a existência de um outro modo de se sentir, de se viver a cidade, para o desenvolvimento de uma atuação mais pró-positiva nos processos de elaboração e aplicação nos processos de gestão das política públicas locais.

O *hip hop*, por si só, já significa uma atuação de contestação à realidade urbana, apontando e questionando as agruras da cidade, mas a transformação efetiva desta realidade ocorre quando ele troca sua posição questionadora por uma posição transformadora ao desenvolver uma participação organizada, formalmente representado como agente político formador e aplicador de políticas públicas.

Enquanto movimento social, o *hip hop* ainda não está plenamente constituído na cidade de Campinas, embora seja presente e atuante como tal, pois ainda não definiu devido às suas divergências internas, qual é de fato a sua potencialidade enquanto agente de transformação social e político.

Talvez, ele nem venha a se realizar por completo enquanto movimento social, pode ser que sucumba as suas disputas internas ou não consiga se fazer respeitar enquanto força política pelo executivo local, mas é inegável que o *hip hop* ao conseguir formular e implementar políticas públicas e ter constituído o “Conselho Municipal do Hip Hop” e a “Casa do Hip Hop” se provou enquanto um fator de transformação qualitativo da realidade urbana, política, social e cultural local.

Devemos destacar que embora a atuação do “Conselho Municipal do Hip Hop”, e a utilização da “Casa do Hip Hop”, tenha se caracterizado até agora abaixo das expectativas, não significa que a atuação desta vertente institucional

do movimento não deva ser destacada, ou que sua participação e influência na formulação e aplicação de políticas públicas locais não deva ser reconhecida.

Estas políticas públicas ao incorporarem demandas baseadas como racialidade e faixa etária, representaram a incorporação de uma forma de se viver e sentir a cidade por um recorte étnico e juvenil que obrigou o poder público (estatal) local, tanto o executivo quanto o legislativo, a reconhecerem a existência de uma forma de poder político, não formal e usual que acaba por gerar um processo de gestão urbana mais participativo e democrático, se tornando um agente político gerador de urbanidade na cidade de Campinas.

O *hip hop* ao optar por uma atuação política mais pró-positiva se torna um instrumento de democratização, para seus sujeitos sociais que o constituem enquanto movimento, dos processos políticos da gestão urbana local.

Em alguns casos, os movimentos sociais não somente conseguiram traduzir suas agendas em políticas públicas e expandir as fronteiras da política institucional, como também lutaram de maneira significativa para redefinir o próprio sentido de noções convencionais de cidadania, representação política e participação e, em consequência, da própria democracia. (Alvarez; Dagnino & Escobar, 2000: 16)

Ocasionalmente com isso, uma formalidade política para uma parcela de um segmento populacional (juventude afro-descendente) historicamente ignorados

como sujeitos sociais plenamente constituídos de direitos nos processos decisórios de gestões das cidades brasileiras.

Acreditamos por isso, que a atuação política transformadora do *hip hop*, enquanto movimento social, está comprovada, ficando a dúvida e a expectativa, de como será a consolidação, ou não, deste movimento em seu futuro.

Notas:

(1) Para uma discussão mais aprofundada acerca dessa questão da participação da sociedade civil (movimentos populares) nos processos gestores da cidade, indicamos a leitura das seguintes obras: "Sociedade Civil e Espaços Públicos no Brasil" de autoria de Evelina Dagnino (2002); "Aproximações ao Enigma: que quer dizer desenvolvimento local?" de autoria de Francisco de Oliveira (2002); "As administrações democráticas e populares em questão" de autoria de Celso Daniel (1990).

Livros:

ALANIZ, Anna Gicelle García. **Ingênuos e Libertos – Estratégias de sobrevivência familiar em épocas de transição. 1871-1895.** Campinas: Área de Publicações CMU/ UNICAMP, 1997. (Coleção Campiniana, n. 11)

ALVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina & ESCOBAR, Arturo. **Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos: novas leituras.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. Capítulo 01: O cultural e o político nos movimentos sociais latino-americanos. p. 15-57. (Humanitas).

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

ANDRADE, Elaine Nunes de. **Rap e Educação. Rap é Educação.** 1. edição. São Paulo: Selo Negro Edições, 1999. Capítulo 6: Hip Hop: movimento negro juvenil. p. 83-91.

ARANTES, Otília Beatriz Fiori. **O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos.** 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ARBEX, José; TOGNOLI, Cláudio Julio. **Mundo Pós-Moderno**. São Paulo: Editora Scipione LTDA, 1996.

BASTIDE, Roger. **As Américas Negras**. Tradução de Eduardo de Oliveira e Oliveira. 5. edição. São Paulo: DIFEL-Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

BERGER, Peter L.; LUCKMANN, Thomas. **A construção social da realidade. Tratado de Sociologia do Conhecimento**. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. 4. edição. Petrópolis: Editora Vozes LTDA, 1978.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade**. Tradução por Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. 8. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BERND, Zilá. **O que é negritude**. São Paulo: Editora Brasiliense S/A. 1988. (Coleção Primeiros Passos, n. 209)

BOBBIO, Norberto. **Direita e Esquerda. Razões e significados de uma distinção política**. Tradução por Marco Aurélio Nogueira. 2. reimpressão. São Paulo: Editora da Unesp, 1995.

BRUNI, José Carlos. Há uma crise nas Ciências Sociais? In: NETO, José Castilho Marques; LAHUERTA, Milton (orgs.) **O pensamento em crise e as artimanhas do poder**. São Paulo: Editora UNESP, 1988. p. 23-24.

CARDOSO, Fernando Henrique. Formação do Capitalismo e as Classes Sociais na América Latina: Problemas e Algumas Questões de Métodos. In: ALBUQUERQUE, J. A. Guilhon (Coord.) **Classes Médias e Política no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977. p. 53-82.

CARMICHAEL, Stokely ; HAMILTON, Charles V. **PODER NEGRO – la política de liberación em Estados Unidos**. Traducción por Florentino M. Torner. 5. edición. México D.F: Siglo Veintiuno Editores, AS. 1972.

CHIAZZOTTI, Antonio. **Pesquisa em ciências humanas e sociais**. São Paulo, Cortez, 1998. (Biblioteca da educação. Série 1. Escola; v. 16) p. 89-106.

CUNHA, Olívia Maria Gomes da. DEPOIS DA FESTA. Movimentos negros e “políticas de identidade” no Brasil. In: ALVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina & ARTURO, Escobar. **Cultura e política nos movimentos latino-americanos: novas leituras**. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2000. Capítulo 09: 333-380.

DAGNINO. Evelina. **Sociedade Civil e Espaços Públicos no Brasil**. São Paulo: paz e Terra, 2002. Capítulo 01: sociedade Civil e Espaços Públicos no Brasil. p. 9 – 15.

DAVID, Mike. **Cidade de Quartzo. Escavando o futuro em Los Angeles.** Tradução por Renato Aguiar. 1. edição. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda, 1993.

DUARTE, Geni Rosa. A arte na (da) periferia: sobre...vivências. In: ANDRADE, Elaine Nunes de. **Rap e Educação. Rap é Educação.** 1. edição. São Paulo: selo Negro Edições. 1999. Capítulo 1: p. 13-22.

FARIA, Hamilton. **Agenda Cultural para o Brasil do presente.** São Paulo: Instituto Polis, 2003. (Cadernos Polis, n. 6)

FERREIRA, Ricardo Franklin. **Afro-Descendente: Identidade em construção.** Rio de Janeiro; São Paulo: Pallas Editora; EDUC – Editora da PUC – SP, 2000.

FLORES, Juan; Román, Miriam Jiménez. A Nova Nueva York. In: ARANTES, A. Antonio (org.) **Espaço da diferença.** Campinas: Papyrus Editora, 2000. Cap. 06, p. 116-131.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro. Modernidade e dupla consciência.** Tradução por Cid Knipel Moreira. 1. ed. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Candido Mendes/Centro de Estudos Afro – Asiáticos, 2001.

GOHN, Maria da Glória. **O protagonismo da sociedade civil: movimentos sociais, Ongs e redes solidárias.** São Paulo: Cortez, 2005. (Coleção questões da nossa época; v. 123)

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador.** 1 ed. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2000. 320p. (Coleção todos os Cantos)

GONZÁLES, Lélia. O movimento negro na última década. In: GONZALES, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro.** Rio de Janeiro: Editora Marco Zero Limitada, 1982. (Coleção 2 pontos, v. 3)

HAGHETTE, Teresa Maria Frota. **Metodologias qualitativas na Sociologia.** 9. edição. Petrópolis, 2003. p. 146-170.

HALL, Stuart. **A questão da identidade cultural.** Tradução por Andréa B. M. Jacinto ; Simone M. Frangella. 3 edição revista e ampliada. Campinas: IFCH/UNICAMP, 2003. (Textos didáticos, n. 18)

HOBSBAWN, Eric J. Tradução por Angela Noronha. **História Social do Jazz.** 2. edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

KEHL, Maria Rita. **Função Fraterna.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000. Parte 02, Capítulo : 04: A fratria orfã. p. 209- 244.

LEFEBVRE, Henry. **O direito à cidade**. Tradução por Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Editora Moraes Ltda, 1991.

LINDOLFO FILHO, João. O hip hop e a radiografia das metrópoles na ótica dos excluídos. In: PORTO, Maria do Rosário S., et al (orgs.). **Negro, educação e multiculturalismo**. 1. ed. São Paulo: Editora Panorama, 2002. Segunda parte, cap. 05, p. 125-135.

LIGHTFOOT, Claude M. **O Poder Negro em Revolta**. Tradução por Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S.A., 1969. (Série RUMOS DA CULTURA MODERNA, vol. 28)

LOPES, Doraci Alves. **Marginais da história? O movimento dos favelados da Assembléia do Povo**. Campinas: Editora Alínea, 1997.

MACIEL, Cleber da Silva. **Discriminações Raciais: negros em Campinas. (1888-1921)**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1987. (Coleção tempo e memória. Série Campiniana, n. 1)

MARTINS, José Pedro Soares. **Campinas Século XX: 100 anos de História**. Campinas: Rede Anhanguera de Comunicação, 2000.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: O reinado do Rosário no Jatobá**, São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997. (Coleção Perspectiva)

MOURA, Clóvis. **Quilombos. Resistência ao escravismo**. São Paulo: Editora Ática, 1987. (Série Princípios, n. 106)

MOURA, Clóvis. **Os quilombos e a rebelião negra**. 6. edição. São Paulo: Editora Brasiliense S. A., 1986. (tudo é história, n. 12)

NASCIMENTO, Abdias. **Sortilégio II: mistério negro de Zumbi redivivo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. Prólogo da edição de 1979, p. 13-16. (Coleção Teatro, v.5)

NASCIMENTO, Abdias do. **Sitiados em Lagos. Autodefesa de um negro acossado pelo racismo**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1981a.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **PAN-AFRICANISMO NA AMÉRICA DO SUL. Emergência de uma rebelião negra**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1981b.

OLIVEIRA, Francisco de. Aproximações ao Enigma: que quer dizer desenvolvimento local? In: CACCIA - BAVA, Silvio; PAULICS, Veronika; SPINK, Peter (organizadores). **Novos contornos da gestão local: conceitos em**

construção. São Paulo: Polis/Programa Gestão Pública e Cidadania; FGV-EAESP, 2002. p. 11 - 31

PAOLI, Maria Célia; TELLES, Vera Silva. Conflitos e negociações no Brasil Contemporâneo. In: ALVAREZ, Sonia E.; DAGNINO, Evelina & ARTURO, Escobar. **Cultura e política nos movimentos latino-americanos: novas leituras.** Belo Horizonte: Editora UFMG. 2000. Capítulo 03. p. 103-148.

PORTER, Russel A. **Spectacular Vernaculars. Hip-Hop and the Politics of Postmodernism.** New York: State University of New York Press, 1995.

PROCTOR, Samuel D. **O Negro Jovem da América.** Tradução por Ernani Jayme Lima. 1. edição. Rio de Janeiro: Bloch Editores S. A., 1967.

ROCHA, Janaina; DOMENICH, Mirella; CASSEANO, Patrícia. **HIP HOP a periferia grita.** 1. edição. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2001.

ROLNIK, Raquel. **A Cidade e a Lei: Legislação, Política Urbana e Territórios na Cidade de São Paulo.** São Paulo: Studio Nobel/FAPESP. 1997.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade.** São Paulo: Editora Brasiliense. 1988. (Coleção Primeiros Passos, n. 203

SADER, Éder. **Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-1980.** 3. reimpressão. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A. 1995.

SANTORO, Paula Freire; CYMBALISTA, Renato; CARDOZO, Patrícia de Menezes. **PLANO DIRETOR participar é um direito.** 1. edição. São Paulo: Editora Instituto Pólis. 2005.

SANTOS, Milton. **A Urbanização Brasileira.** São Paulo: Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia HUCITEC Ltda. 1983.

SANTOS, Antonio da Costa. **Campinas, das origens ao futuro: compra e venda de terra e água e um tombamento na primeira sesmaria da Freguesia de Nossa Senhora da Conceição das Campinas do Mato Grosso de Jundiá (1732 – 1992).** Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. "Black Soul": Aglutinação espontânea ou identidade étnica – Uma contribuição ao estudo das manifestações culturais no meio negro. In: Silva, Luiz Antonio Machado da. **Movimentos Sociais Urbanos, minorias étnicas e outros estudos.** Brasília: ANPOCS, 1983. p. 245 – 262.

SILVA, José Carlos Gomes da. Arte e Educação: a experiência do movimento Hip Hop paulistano. In Andrade, Elaine Nunes de. **Rap e Educação. Rap é Educação.** 1 ed. São Paulo. Selo Negro Edições, 1999, 23 - 38.

SKIDMORE, Thomas E. **Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro.** Tradução por Raul de Sá Barbosa. 2. edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976. (Estudos brasileiros, v. 9)

SLENES, Robert W. **Na Senzala, uma flor. Esperanças e recordações na formação da família escrava – Brasil Sudeste, século XIX.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. (Histórias do Brasil)

SODRÉ, Muniz. **O Terreiro e a Cidade. A forma social Negro-brasileira.** Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 1988. (Coleção Negros em Libertação, n. 1)

SOUZA, Marcelo Lopes de; RODRIGUES, Glauco Bruce. **Planejamento urbano e ativismos sociais.** São Paulo: UNESP, 2004. Cap. 05: MTST e hip hop: os “novíssimos ativismos urbanos.”: p. 96-114.

TAUBE, Maria José de Mattos. **De migrantes a favelados: estudo de um processo migratório.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1986. (Série Teses, vol. I)

TAUBE, Maria José de Mattos. **De migrantes a favelados: estudo de um processo migratório.** Campinas: Editora da UNICAMP, 1986. (Série Teses, vol. II)

TELLA, Marco Aurélio Paz. Rap, memória e identidade. In: Andrade. Elaine Nunes de. **Rap e Educação. Rap é Educação.** 1.ed. São Paulo. Selo Negro Edições, 1999, 55-63.

THIOLLENT, Michel. **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária.** São Paulo: Livraria e Editora POLIS LTDA. 1980.

TOOP, David. **Rap Attack # 3. African rap to global hip hop.** Expanded third edition. London: Serpent's Tail. 2000.

TOURAINÉ, Alain. Movimentos Sociais e Ideologias nas Sociedades Dependentes. In: ALBUQUERQUE, J. A. Guilhon. (Coord.) **Classes Médias e Política no Brasil.** Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1977. p. 35-52.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/Editora UFRJ. 1995.

XAVIER, Regina Célia Lima. **A conquista da liberdade. Libertos em Campinas na segunda metade do século XIX.** 1 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1996. (Coleção Campiniana)

Dissertações/Teses:

MOURAD, Laila Nazem. **Democratização do Acesso à Terra Urbana em Diadema.** Campinas, 2000.137 p. Dissertação (Mestrado em Urbanismo) Pontifícia Universidade Católica de Campinas.

PAOLI, Tércia Pilomia De. **FAVELA código CIDADE: “O muito falar e o não fazer é um suor em vão.” (Assembléia do Povo – 1980 a 1986).** Campinas, 2000, 246p. Tese (Doutorado em História) Universidade Estadual de Campinas.

Periódicos Científicos:

BITTENCOURT, Luiz Cláudio. “Campinas Centro Histórico: Rupturas e (DES)continuidades.” **Oculum Ensaio – Revista de Arquitetura e Urbanismo**, Campinas, n. 1, p. 4-11, dezembro, 2000.

DANIEL, Celso. As administrações democráticas e populares em questão. **Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos**, São Paulo, n. 30, p. 11 – 27, ano X, 1990.

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

LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo. Reflexões sobre a pesquisa sociológica. São Paulo, CERU, 1992. Documentos e depoimentos na pesquisa histórico-sociológica. p. 78-96. (**Textos CERU**. Série 2; n. 3)

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

MARTINS, Valter. Nos arredores do Mercado Grande: Mudança Urbana e Agitação Social em Campinas na Segunda Metade do Século XIX. **Oculum Ensaio – Revista de Arquitetura e Urbanismo**, Campinas, n. 1, p. 44-57, janeiro, 2002.

MENDONÇA, Luciana Ferreira Moura. “As mulheres negras do Oriashé: Música e negritude no contexto urbano.” **Cadernos de Campo**, n. 3, ano III, 1993, p. 47-62.

MONTEIRO, Ana Maria Reis de Góes. “Ramos de Azevedo e seu projeto de posturas para uma nova campinas.” **Oculum Ensaios – Revista de Arquitetura e Urbanismo**, campinas, n. 1, p. 24-43, janeiro, 2002.

MUNANGA, Kabenguele. Origem e histórico do quilombo na África. **Revista USP**, n. 28, dezembro/fevereiro, 1995/1996, p. 56-63.

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

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

ROLNIK, Raquel. Instrumentos Urbanísticos: concepção e gestão. **Oculum Ensaios – Revista de Arquitetura e Urbanismo**, Campinas, n. 1, p. 5-11, dezembro, 2000.

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

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

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

Periódicos não Científicos:

ATHAYDE, Celso. Poder para o povo preto, ou melhor, poder para a maioria! **Rap Brasil**, São Paulo, ano 1, n. 8, 55, 2001?

BAMBAATAA. Afrika. Bambaataa bombástico. Uma viagem pela história do Hip-Hop e da música negra mundial. **Rap Brasil**, São Paulo, ano IV, n. 24, 27-31, 2003? (Entrevista)

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

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

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

FARIA, Hamilton; MOREIRA, Altair. “Cultura e Governança um olhar transversal de futuro para o município.” In: **Mobilização Cidadã e Inovações Democráticas nas Cidades. (Pólis Edição Especial, FÓRUM SOCIAL MUNDIAL 2005)**, São Paulo, p. 26-31, 2005.

SILVA, Luís Inácio Lula da. **Rap Brasil**, São Paulo, ano IV, n. 23, p. 21, 2004. (Pronunciamento).

SISTEMA NEGRO. “Sistema Negro no ar...” **Rap Rima**, São Paulo, ano I, n. 4, p. 17 – 21, 2001a.

Imprensa:**Documentos não oficiais:**

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

Folhateen.

ASSEF, Claudia. Rap francês quer provar que é “três cool”. **Folha de São Paulo**,

São Paulo, p. 8, 22 de janeiro de 2001. Folhateen.

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

CARVALHO, Mario César. Guerrilha Urbana ataca com ritmo e poesia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. A 12, 23 de dezembro de 2001. Todos os mundos do Islã.

CÉSAR, João Batista. CONEXÃO RAP. A rebeldia dos rappers da periferia de Campinas chega à política e quase provoca crise no PT. **Correio Popular**, Campinas, 6 de setembro de 1998. Eleições 98.

MATIAS, Alexandre. Cultura de rua. **Correio Popular**, Campinas, p. 6, 13 de agosto de 2000. Eleições 2000.

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

Musicas atestam violência da periferia. Campinas. **Correio Popular**. 11 de outubro de 1998. Cidades. P. 5.

NEGRI, Antonio. Mundo sem herói. **Folha de São Paulo**, São Paulo, p. 5 – 3, 22 de novembro de 1998. Mais!

PLASSE, Marcel. Rap celebra violência do gueto e chega às paradas. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 27 de dezembro de 1994.

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

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

Documentos Oficiais

Decretos/Leis:

BRASIL. Estatuto da Cidade (2001). **Estatuto da cidade: Lei n. 10.257, 10 de julho de 2001, que estabelece diretrizes gerais da política urbana**. Brasília:

Câmara dos Deputados, Coordenação de Publicações, 2001. (Série fontes de referencia. Legislação; n. 40)

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

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

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

Publicações Oficiais:

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

COORDENADORIA DE POLÍTICAS PARA JUVENTUDE. **Políticas Públicas de Juventude. Governo Democrático e Popular 2001 – 2004.** Campinas, 2001 a.

GOVERNO DEMOCRÁTICO E POPULAR DE CAMPINAS. **CONGRESSO DA CIDADE. Campinas mais humana. Texto Base do 1. Congresso da Cidade de Campinas.** Dezembro de 2003.

GALEANO, Eduardo. Direito dos povos e direito à vida. América Latina - 500 anos de Conquista. **Comitê Internacional América 500 anos de Conquista. (Seção Brasil)**, p. 9-13, 1987.

GOVERNO DEMOCRÁTICO E POPULAR DE CAMPINAS. **“4 Anos. Orçamento Participativo Campinas.”**Campinas, Maio de 2004.

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

LEMOS, Pedro Rocha. Além do voto... Como participar. **Jornal Ordem do Dia. Publicação da Câmara Municipal de Campinas.** Campinas, ano 01, n. 10, p.2, novembro/dezembro de 2004.

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

SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, ESPORTES E TURISMO. **Revista Cultura, Arte e Lazer**. Campinas, n. 27, p.27, 1-15 de setembro de 2003.

WEBGRAFIA (Documentação Oficial)

GIL, Gilberto. **Texto do ministro Gilberto Gil sobre a exposição África**. Brasília, 19 de Janeiro de 2004. In: www.cultura.gov.br/corpo.php acessado em 05/06/06 as 15:50h

IBGE-

CensoDemográfico.In:

www.sidra.ibge.gov.br/bda/tabela/protanl.asp?z=cd&o=7&i=P, acessado as 10:53h do dia 23/11/2005.

WEBGRAFIA

MATORY, J. Lorand. Jeje: repensando nações e transnacionalismo. **Mana**.Vol. 5, n. 1, Rio de Janeiro, Abril de 1999.In: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_serial&pid=0104-9313&ing=En&nrm=iso acessado em 05/06/06 as 15:43h

PINHO, Osmundo de Araujo. **“O sol da liberdade”: movimento negro e a crítica das representações raciais.”** In www.comciencia.br/reportagens/negros/15.shtm1, acessado em 05/06/06 as 15:44h

Sistema Negro. www.sarcastico.com.br, acessado em 01/06/2006 as 13:29h (Entrevista)

THOMPSON, Robert Farris. **“ Realeza, Heroísmo e as Ruas: A Arte de Jean-Michel Basquiat.”** (XXIII Bienal Internacional de São Paulo) In: <http://www1uol.com.br/bienal/23bienal/especial/peba.htm>, acessado em 09/06/06 as 15:48h

VIANNA, Hermano. **O Atlântico Negro.** In: www1.uol.com.br/fof/brasil500/dc_7_3.htm, acessado em 05/06/06 as 15:45h

ZENI, Bruno. O negro drama do rap: entre a lei do cão e a lei da selva. **Estudos Avançados.** Vol. 18, n. 50, São Paulo, 2004. (versão impressa) In: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=s0103-40142004000100020&lng=pt&nrm=iso, acessado em 05/06/06 as 15:47h

DISCOGRAFIA:

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

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

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

SISTEMA NEGRO. **Bem Vindos ao Inferno**. s/data, coletânea alternativa.

SISTEMA NEGRO. **Jogada Final**. s/data, coletânea alternativa.

ANEXOS

Anexo A

GLOSSÁRIO

Áreas: Verificar verbetes acerca da expressão quebrada.

B. boys/B.boy: Representante do gênero masculino que executa passos da dança de rua como o *break*.

B. Girls/B. girl: Representante do gênero feminino que executa passos da dança de rua como o *break*.

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

Baladas: Atividades sociais, como festas, bailes, *shows*, freqüentadas pelos adeptos do movimento *hip hop*.

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

Black Atlantic: Processo de relações culturais e sociais desenvolvidas em ambos os lados do Atlântico resultado do amálgama das várias culturas africanas, que vieram habitar o “novo mundo” ao longo dos últimos cinco séculos, com as

culturas nativas (indígenas) e européias, que desde meados do século XX encontra-se na gênese daquilo que veio a ser denominado como cultura pop mundial.

Black is beautiful: Movimento de contestação social, correlato ao *Black Power*, dos anos de 1960 e 1970, exercia uma atuação mais centrada na valorização da beleza, auto-estima e manifestação do orgulho da negritude.

Black Power: Movimento de contestação social originário dos anos de 1960, que pregava o pleno direito cidadão à população negra norte americana, fortemente influenciado pelos movimentos de direitos civis iniciados na década de 1950. Com o passar dos anos tornou-se um referencial de auto-afirmação da população negra mundial, sendo até hoje referência para as entidades de direitos cidadãos do povo negro.

Black soul: Movimento de meados dos anos de 1970 até meados de 1980, caracterização da utilização dos bailes *blacks* como ponto de encontro e politização da comunidade negra.

Black Spades: Divisão de uma gangue localizada na parte sul do bairro nova yorquino do *Bronx*.

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

Blues: Gênero musical desenvolvido a partir dos lamentos dos escravos nas plantações de algodão da região sul dos Estados Unidos, se tornou o gênero musical mais influente da musica norte americana, base de estilos musicais como *jazz, rock and roll, rock, reagge, soul, funk, discoteca, rap, trip hop*, entre outros tantos.

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

Break boys: Dançarinos de *break*.

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

Bronx: Bairro tradicionalíssimo da cidade de Nova York.

Calypso: Gênero musical desenvolvido na região do caribe, um dos gêneros exportados para o mundo a partir, em especial, da segunda metade do século XX.

Chicanos: Corruptela da palavra mexicanos, que pode ou não, dependendo de quando e como for utilizada, ser considerada uma forma de ofensa aos membros desta comunidade.

CNN: Conglomerado de comunicação a qual faz parte este canal de notícias norte americano de alcance mundial.

Crew: Equipe de grafiteiro(a)s

Crews: Junção de equipes do(a)s grafiteiro(a)s

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

Def Jam: Primeira grande selo musical de rap, popularmente chamada de “Casa do Rap”.

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

Disk jokey: Ver *DJ/Dj/dj*.

Electro-funk: Gênero musical oriundo da *rap music*, criado por Afrika Bambaataa em no LP “*Plante Rock*”.

Free style: Técnica de improvisação de versos sobre temas aleatórios, ou como forma de representar um desafio de um(a) *rapper* para outro(a) muito semelhante ao repente nordestino ou ao partido alto carioca.

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

Funk carioca: Gênero musical de uma derivação do estilo de *rap* denominado como “*Miami sound*”, se desenvolveu na cidade do Rio de Janeiro no mesmo período em que o *rap* surgia em São Paulo. Não possui nenhuma ligação com o gênero *funk* original, ou o desenvolvido no Brasil como, por exemplo, o da Banda *Black Rio*.

Gangsta: Corruptela do termo *gângster*.

Gangsta Rap: Vertente da música rap oriunda dos guetos e condados de *Los Angeles* que caracterizada pelo relato cruel do cotidiano e pela glorificação a um estilo de vida bandida, fora da lei, daí o termo *gangsta* se tornou a principal contraposição aos princípios iniciais da cultura *hip hop*.

Gangstas rappers: Representantes do estilo de vida *gangsta*.

Hard rock: Derivação direta do estilo de se tocar *rock*, com uma maior ênfase nos efeitos de distorção das guitarras, som gravado e tocado mais alto e mais pesado.

Hip Hop: Expressão cunhada por Afrika Bambaataa em final dos anos de 1960, cujo significado seria algo em torno de pular e gritar ou balançar o corpo.

Hip hoppers: Adeptos da cultura e movimento *hip hop*.

Jazz: Gênero musical oriundo do **blues**, com forte influência da música clássica européia, considerado a grande contribuição artística da cultura norte-americana, para o século XX. Originou, entre tantos estilos musicais como bossa nova, *soul*, *funk*, *reggae* e o *rap*.

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

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

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

Partido dos Panteras Negras: Com o lema “todo poder para o povo” este partido de influência maoísta criado nos anos de 1960, representou a mais radical experiência de representação política direta pela população negra dos E.U.A atuando nos guetos das cidades norte-americanas exercia sua ação reivindicatória, e contestatória, ao sistema racista vigente a época, a partir de seus núcleos de atuação política estruturados nas comunidades negras. Por influência do governo norte-americano, através de sua polícia federal (FBI) teve sua atuação política cerceada e suas principais lideranças políticas presas ou assassinadas o que levou o movimento à praticamente desaparecer em final dos anos de 1970. É, politicamente, a principal influência para o *hip hop* enquanto movimento social.

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

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

Posses: Demarcação territorial, dentro do universo urbano local, da especificidade representada pelo movimento *hip hop* na cidade.

Punk rock: Gênero musical originário da cena cultural de *Nova York* que pregava a criação de uma volta ao jeito de se tocar *rock and roll* de maneira mais simples. É a partir do surgimento de sua vertente inglesa do movimento, por sua vez fortemente influenciada pelo *reagge* jamaicano – em especial Bob Marley – que o *punk* ganha sua faceta mais conhecida a de contestação explícita a sociedade de consumo em que se encontrava inserido.

Punk rocker/Punk(s): adepto(a) do movimento *punk*.

Punker: Consultar verbete *punk rocker*.

Quebrada: Denominação dada pelos adeptos do movimento às regiões, localidades, onde vivem ou circulam.

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

Rap music: Literalmente música *rap*.

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

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

Reagge: Estilo musical influenciado pelo *blues*, *jazz*, *rock and roll*, *rock* e *soul music*, também recebeu influência religiosa do movimento rastafari, o que acarretou indiretamente uma influência política dos preceitos pan-africanistas do líder negro Marcus Garvey.

Rock: Estilo musical derivado do *rock and roll*, fortemente influenciado pelo *blues*, sua origem é dividida entre o processo de adaptação e autofagia dos *blues* –com a eletrificação, distorção deste gênero- realizado tanto pelos jovens britânicos quanto pelos jovens norte americanos nos anos de 1960.

Rock and roll: Estilo baseado no *blues*, com influências da *country music*, que substituiu o *jazz* como a música jovem moderna norte americana dando origem a um dos maiores fenômenos da música *pop* mundial.

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

Status quo: Denominação para uma situação imutável, pré-estabelecida, já referendada.

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

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

Soul power: Movimento inspirado na *soul music*, divulgação dos preceitos de beleza, orgulho, dignidade da negritude através deste gênero musical.

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

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

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

Underground: Literalmente subterrâneo, mas a expressão é relacionada para significar um modo de produção alternativa, neste caso uma forma de cultura.

Música: Renegades Of Funk

Artista: Afrika Bambaata

Albúm: Planet Rock

No matter how hard you try, you can't stop us now

No matter how hard you try, you can't stop us now

Since the prehistoric ages and the days of ancient Greece

On down through the Middle Ages

When the earth kept going through changes

Then the renaissance came, times continue to change

Nothing stays the same, there were always renegades

Like Chief Sitting Bull, Tom Payne

Doctor Martin Luther King, Malcom X

They were renegades of the time and age

So many renegades

We're the Renegades of Funk

From a different solar system many many galaxies away

We are the force of another creation

A new musical revelation

And we're on this musical mission to help the others listen

And groove from land to land singing electronic chants like

Assimilation

Revelation

Destroy all nations

Destroy all nations

Now renegades are people with their own philosophies

They change the course of history

Everyday people like you and me

We're the renegades, we're the people with our own philosophies

We change the course of history

Everyday people like you and me

We're the renegades of funk

Poppin', sockin', rockin' with a side of hip-hop

Because where we're goin' there ain't no stoppin'

Poppin', sockin', rockin' with a side of hip-hop

Because where we're goin' there ain't no stoppin'

We're the renegades of funk

We're teachers of the funk

And not of empty popping

We're blessed with the Force and the sight of
electronics

With the bass, and the treble

The horns and our vocals

You know everytime we pop into the beat we get fresh (c'mon!)

There was a time when our music

Was something called the big street beat

People would gather from all around

To get down to the bass sound

You had to be a renegade those days

To take a man on the dance floor

Say jam sucker

Say jam sucker

Say groove, sucker

Now groove, sucker

Say dance, sucker

Say dance, sucker

Say move, sucker

Now move, sucker

We're the renegades of funk

Tradução: Renegados do funk

Não importa o quanto você tente, agora você não pode nos deter

Não importa o quanto você tente, agora você não pode nos deter

Nós somos os renegados desta era atômica

Esta era atômica de renegados

Renegados desta era atômica

Esta era atômica de renegados

Desde as idades Pré-históricas e os dias da Grécia antiga

Completamente através da Idade Média

O planeta Terra continuou passando por mudanças

E então nenhum renascimento veio, e com o tempo ela continuou a mudar

Nada se manteve intacto, mas sempre houve os renegados

Como Touro Sentado, Tom Paine

Dr. Martin Luther King, Malcom X,

Eles eram os renegados do seu tempo e Era

Tantos renegados

Nós somos os renegados do funk

Vindos de um sistema solar diferente há muitas e muitas galáxias distantes

Nós somos a força de outra criação

Uma nova revelação musical

E nós estamos nesta missão musical para ajudar os outros a escutar

E marcando de um lugar a outro cantando cânticos eletrônicos como

nação Zulu

Revelações

Destrua nossas nações

Agora renegadas são as pessoas com as suas próprias filosofias

Elas mudam o curso da história

Todos os dias pessoas como você e eu

Nós somos os renegados, nós somos as pessoas

Com nossas próprias filosofias

Nós mudamos o curso da história

Todos os dias pessoas como você e eu

Ora vamos

Nós somos os renegados do medo

Estourando, socando, balançando pondo um pouco de hip-hop

Porque onde nós estamos indo não há nenhuma barreira

Estourando, socando, pondo um pouco de hip-hop

Porque onde nós estamos indo não há nenhuma barreira

Estourando, socando, balançando, pondo um pouco de hip-hop

Porque estamos estourando, socando, balançando pondo um pouco de hip-hop

Estourando, socando, balançando pondo um pouco de hip-hop

Nós somos os renegados do funk

Nós somos os professores do funk

E não de se rebelar em vão

Nós somos abençoados com a força e a pontaria dos eletrônicos

Com o baixo, e o triângulo as trompas e nossa voz

Porque toda hora em que eu explodo em um ritmo nós nos estimulamos

Havia um tempo em que nossa música

Era algo chamada a batida de Papagaios da Rua

Pessoas apareciam de todos os arredores

Para se envolver com o grande ritmo

Você teve que ser um renegado naqueles dias

Para levar um homem ao piso de dança

Diga "Jam"(*) otário

Diga "Jam" otário

Diga "marcando" otário

Diga "marcando" otário

Diga "dançar" otário

Diga "dançar" otário

Agora se mexa otário

Agora se mexa otário

Nós somos os renegados do funk

*JAM (JUST ACOUSTIC MUSIC - apenas musica acústica)

Musica: Fear Of a Black Planet

Artista: Public Enemy

Albúm: The Fear of Black Planet

Man, you ain't gotta worry 'bout a thing
'bout your daughter, no, she's not my type
(but suppose she said she loved me?)
Are you afraid of the mix of black and white?
We're livin' in a land where the law say
The mixing of race makes the blood impure
She's a woman, i'm a man
By the look on your face i see ya can't stand it

Black man, black woman, black baby
White man, white woman, white baby

White man, black woman, black baby

Black man, white woman, black baby

Man, you need to calm down, don't get mad

I don't need your sista

(but suppose she says she loves me?)

Would you still love her or would you dismiss her?

(hey!) what is pure? who is pure?

Is it european state of being, i ain't sure

If the whole world was to come through peace and love

Then what would we be made of?

Excuse us for the news

You might not be amused

But did you know white comes from black

No need to be confused

Excuse us for the news

I question those accused

Why is this fear of black from white

Influence who you choose?

Man, i don't want your wife

Stop screamin' it's not the end of your life

(but suppose she says she loves me?)

What's wrong with some color in your family tree? (yeah!)

I don't know

I'm just a rhyme sayer

Skins protected against the ozone layers

Breakdown, 2001

It might be best black or just brown, countdown

Black man, black woman, black baby

White man, white woman, white baby

Black man, white woman, black baby

White man, black woman, black baby

Check it out

I've been wonderin' why

People living in fear of my shade (of my high-top fade)

I'm not the one that's runnin' but they got me on the run

Treat me like i have a gun

All i got is genes and chromosomes

Consider me black to the bone

All i want is peace and love on this planet

Ain't how that god planned it?

Excuse us for the news

You might not be amused

But did you know white comes from black?

No need to be confused

Excuse us for the news

I question those accused

Why is this fear of black from white influence who you choose?

Tradução: O medo de um Planeta Negro

Cara, você não precisa se preocupar com nada
sobre sua filha, não, ela não é meu tipo.

(mas vamos supor que ela dissesse que me ama)

Você tem medo de misturar preto com branco?

Nós moramos em uma terra, onde a lei diz que
a mistura de raças faz o sangue ficar impuro

Ela é uma mulher e eu um homem

Mas pela expressão na sua cara

Vejo que você não aguenta isso

Homem negro, mulher negra, nenê negro

Homem branco, mulher branca, nenê branco

Homem branco, mulher negra, nenê negro (refrão)

Homem negro, mulher branca, nenê negro

Cara, fique calmo, não fique nervoso!

Eu não quero sua irmã

(mas vamos supor, que ela dissesse que me ama)

Você ainda a amaria, ou você a dispensaria?

O que é puro? Quem é puro?

Será que é o estado europeu de ser?

Não tenho certeza.
Se o mundo todo fosse vir, através da paz e amor
Então do que seríamos feito?

Nos desculpe pela notícia
Você pode ficar abobado
Mas você sabia que o branco vem do preto?
Não há necessidade para estar confuso
Nos desculpe pela notícia
Eu questiono os acusados
Por que esse medo do preto com branco
influencia quem você escolhe?

Cara, se liga, eu não quero sua mulher
Pare de gritar, não é o fim da sua vida
(mas, vamos supor que ela dissesse que me ama)
Qual o problema com um pouco de cor na sua família?
Eu não sei

Eu sou apenas um poeta,
pele protegida contra a camada de ozônio
Talvez seja melhor ser preto ou só marrom, contagem regressiva
na quebrada de 2001

Homem negro, mulher negra, nenê negro
Homem branco, mulher branca, nenê branco
Homem branco, mulher negra, nenê negro (refrão)
Homem negro, mulher branca, nenê negro

Estive imaginando, porque
as pessoas vivem com medo do meu tom de pele,
ou de meu estilo de cabelo
Não sou eu que estou correndo,
mas eles me põem na correria,

me tratam como se tivesse uma arma.

Tudo o que tenho são genes e cromossomos
Me considere preto até o osso
Tudo o que quero é paz e amor nesse planeta
Não foi assim que Deus planejou?

Nos desculpe pela noticia
Você pode ficar abobado
Mas você sabia que o branco vem do preto?
Não há necessidade para estar confuso
Nos desculpe pela noticia
Eu questiono os acusados
Por que esse medo do preto com branco
Influência quem você escolhe?

Música: Corpo fechado

Artista: Thaíde & Dj Hum

Albúm: Hip – Hop Cultura de rua

Me atire uma pedra

Que eu te atiro uma granada

Se tocar em minha face sua vida está selada

Por tanto meu amigo, pense bem no que fará

Porque eu não sei, se outra chance você terá ...

Você não sabe de onde eu vim

E não sabe pra onde eu vou

Mais pra sua informação vou te falar quem eu sou

Meu nome é thaíde

E não tenho r.g.

Não tenho c.i.c.

Perdi a profissional

Nasci numa favela

De parto natural

Numa sexta feira

Cinco que chovia

Pra valer

Os demônios me protejem e os deuses também

Ogum, iemanjá e outros santos ao além

Eu já te disse o meu nome

Meu nome é thaíde

Meu corpo é fechado e não aceita revide, thaíde ...

Na 43 eu escrevi o meu nome numa cela

Queimei um camburão

Que desceu na favela

Em briga de rua já quebraram meu nariz

Não há nada nesta vida que eu já não fiz

Vivo nas ruas com minha liberdade

Fugi da escola com 10 anos de idade

As ruas da cidade foram minha educação

A minha lei sempre foi a lei do cão

Não me arrependo de nada que eu fiz

Saber que eu vou pro céu não me deixa feliz

Essa prece que tu rezas eu já muito rezei

E pro deus que tu confessas eu já muito me expliquei

Thaíde

Tenho o coração mole mas também sou vingativo

Por tanto pense bem se quer aprontar comigo

Se achas que esse neguinho sua bronca logo esquece
Então não perca tempo pergunte a quem conhece
Eu só gosto de quem gosta de mim
Mas se for os meus amigos eu luto até o fim
Se mexer com a minha mãe
Meu dj ou minha mina você pode estar ciente sua sorte está perdida
Pode demorar mas eu sempre pago minhas contas
Também não sou louco pra dar soco, em faca de ponta
Sempre cobro as minha contas com juro e correção
16 toneladas eu seguro numa mão thaíde
Não nasci loirinho com o olho verdinho
Sou caboclinho comum nada bonitinho
Feio e esperto com cara de mal
Mas graças a deus totalmente normal
Thaíde ...
Mas meu nome é thaíde ...

Música: Febre Do Hip-Hop

Artista: Thaíde & DJ Hum

Albúm: Assim caminha a humanidade

Ha, ha, ha! thaíde mais louco que nunca

Vâmo que vâmo!

Hip hop não é brincadeira, não!

Segura a sua onda...

Vâmo que vâmo, então

Deixa comigo!

Se liga, mana, se liga, mano

O tempo não pára. então, se prepara pro seu adianto

Dj hum comanda o som da música que vem da periferia

Graças a deus, a grande maioria (quem diria?)

Balançando barracos, tremendo mansões

Papo frente a frente com policiais e ladrões

Às vezes incomodamos com verbos pesados

Surgiu um boato de fato

Somos pretos pesados!

Mandando sempre um pecado em nosso recado
E que se mudem os incomodados, sai voado
É sempre assim, do começo ao fim
Falam um monte de você, de mim
Querem que falemos só de coisas bonitas
Tipo samambaia, xaxim
Não é pra isso que estamos aqui
Meu irmão dj hum
Yêh, yêh, yêh! mando o verbo pra você
O papo não é grupo, é atitude e proceder
De milianos, da antiga, de muita caminhada
Do baile da pesada, sem presepada. quente, quente
O mais quente do pedaço
Scratches e batidas nas picapes, eu arregaço!
A febre se espalha, contamina e continua
Nos carros, nas praças, nas rimas, nas ruas
O som é forte e trinca, a viagem começa
Quem é do esquema, agüenta; quem não é, se estrepa
Se dedicando a letra e rima
Thaíde & dj hum no rap, a mais antiga firma!

Termômetro explodiu!
Não deu pra segurar, a febre é muito forte!
E não vai baixar...

Pow-pow-pow

Pa-pá-pá-pá

Peso que vem daqui!

Peso que vem de lá!

Criando rima nervosa

Olhando em cima e embaixo

Viajo pelo espaço, sem tirar o pé do chão

Sou da escuridão, negro gato espreitando a situação

Leva fé, meu irmão. observação

Dizem que sou malandro porque falo gíria, ando gingando

Na verdade, a malandragem

Tá na maneira como vou rimando contra a maré

E se o bicho pega, a gente solta o bicho, sabe como é que é...

Mas isso é só pra zé mané...

Um e um, dois. dois e dois, quatro

Matemática simples que me ajuda

A tirar a pedra do sapato

Opa! só uso tênis

Tô na dúvida: é nós na fita,

Nós com eles ou nós contra eles?

Palavras sobrepostas mandam a monotonia embora

Cavaleiros da verdade, apocalipse agora

Submarino na superfície e torpedo à toda

E, como já foi dito, alado negro da força, morô, mano?

Tenho uma preferência, mas quero que todos me escutem

Eu vim pra incomodar. os incomodados que se mudem

Digo sempre pra molecada: violência não tá com nada, estudem

Olhem sempre aonde pisam, cuidado, não se machuquem

Esta loucura não é pra quem quer, mas é pra quem pode

O quê?

Sentir a febre do hip hop

Às vezes me perguntam

Sinceramente, te confesso, eu não sei também

Não consigo ficar parado, inerte

A vida me pede. tô colado na correria feito chiclete

Sempre esperto com as loucuras que a gente comete

Quem não segue o caminho correto quase sempre se perde

E num desses perdidos da vida eu me achei

Quase sempre tô sorrindo as lágrimas que chorei

Uma frase já não basta pra dizer tudo que sinto

Dói demais no coração. sou muito emotivo

E essa rima me lembrou uma canção

Por isso é melhor se acostumar a ver e ouvir loucuras

Vai ser pego de surpresa no meio das ruas

Eu não sou a doença, nem tampouco a cura

Mas sou a verdade nua e crua!

Não é conselho, é apenas um toque

Se eu tô redondamente enganado, me prove

Chamo atenção sem me preocupar com o ibope

Minha voz corrompe seus tímpanos

É a febre do hip hop

Música: Capítulo 4, Versículo 3

Artista: Racionais MC's

Álbum: "Sobrevivendo no Inferno"

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial...

Há cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras...

Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros...

Há cada 4 horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo...

Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente!

Minha intenção é ruim, esvazia o lugar.

Eu tô em cima, eu tô a fim, um - dois pra atirar.

Eu sou bem pior do que você tá vendo.

O preto aqui não tem dó, é cem por cento veneno.

A primeira faz BUM, a segunda faz TÁ !

Eu tenho uma missão, e não vou parar.

Meu estilo é pesado e faz tremer o chão,

minha palavra vale um tiro, eu tenho muito munição.

Na quebra ou na ascensão, minha atitude vai além.

E tenho disposição pro mal e pro bem.
Talvez eu seja um sádico, um anjo, um mágico,
juiz ou réu, um bandido do céu.
Malandro ou otário, padre sanguinário,
franco atirador se for necessário.
Revolucionário, insano ou marginal.
Antigo e moderno, imortal.
Fronteira do céu com o inferno astral,
imprevisível como um ataque cardíaco no verso.
Violentamente pacífico, verídico,
vim pra sabotar seu raciocínio.
Vim abalar o seu sistema nervoso e sangüíneo.
Pra mim ainda é pouco, dá cachorro louco,
número 1 um guia. Terrorista da periferia,
uni-duni-tê, o que eu tenho pra você:
um rap venenoso ou uma rajada de PT?
E a profecia se fez como previsto:
Um nove nove sete! Depois de Cristo.
A fúria negra ressuscita outra vez.
Racionais, capítulo 4 - versículo 3.

Mas em São Paulo, pra mim tá sempre bom.
Eu tô na rua de bombeta e moletom.

Dim, dim, don! RAP é o som

tem mano no opala marrom.

E aí.... Chama o Guilherme, chama o Vane,

chama o Dinho. E o Gui? Marquinho,

chama o Éder, vamo aí.

Se os outros manos vem, pela ordem tudo bem melhor.

Quem é quem no bilhar, no dominó.

Colô dois manos, um acenou pra mim.

de jaco de cetim, tênis calça jeans.

Ei Brown, sai fora, nem vai, nem cola!

Não vale a pena dar idéia pra esse tipo aí.

Ontem à noite eu vi, na beira do asfalto,

tragando a morte, soprando a vida pro alto.

Ó os cara, só a pó, pele o osso,

no fundo do poço, mais flagrante no bolso.

Veja bem, ninguém é mais que ninguém,

veja bem, veja bem! E eles são nosso irmãos também.

Mas de cocaína e crack, whisky e conhaque,

os mano morre rapidinho, sem lugar de destaque.

Mas quem sou eu pra falar de quem cheira ou quem fuma?

nem dá! Nunca tive porra nenhuma.

Você fuma o que tem, entope o nariz,

bebe tudo o que vê, faça o diabo feliz!

Você vai terminar tipo o outro mano lá,

que era um preto tipo A e nem entrava numa.
Mó estilo, de calça Calvin Clain e tênis Puma.
Um jeito humilde de ser, no trampo e no rolê.
Curtia um funk, jogava uma bola,
buscava a preta dele no portão da escola.
Mó exemplo pra nós, mó moral, mó ibope.
Mas começou colar com os branquinhos do shopping!
Aí já era..... Ih, mano, outra vida, outro pique.
E só mina de elite, balada, vários drink.
Putá de butique, toda aquela porra.
Sexo sem limite, sodoma e gomorra.
Faz uns nove anos,
tem uns quinze dias atrás eu vi o mano.
Cê tem que vê
pedindo cigarro pro tiozinho no ponto,
dente tudo zoadado, bolso sem nenhum conto.
O cara cheira mal, azia senti mesmo,
muito louco de sei lá o quê, logo cedo!
Agora não oferece mais perigo.
E viciado, doente, fudido. Inofensivo.
Um dia um PM negro veio me embaça,
e disse pra eu me por no meu lugar.
Eu vejo um mano nessas condições... não dá!
Será assim que eu deveria estar?

Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor,
pelo rádio, jornal, revista e outdoor.

Te oferece dinheiro, conversa com calma,
contamina seu caráter, rouba sua alma.

Depois te joga na merda sozinho.

Eu sou um preto tipo A, e não neguinho!

Minha palavra alivia sua dor,

ilumina minha alma, louvado seja o meu senhor.

Que não deixa o mano aqui desandar, ah!

E nem sentar o dedo em nenhum pilantra.

Mas que nenhum filha da puta ignore a minha lei.

Racionais, capítulo 4 - versículo 3.

Quatro minutos se passaram e ninguém viu

o monstro que nasceu em algum lugar do Brasil.

Talvez o mano que trampa de baixo de um carro sujo de óleo,
que enquadra o carro forte na febre, com sangue nos olhos.

O mano que entrega envelope o dia inteiro no sol,

ou o que vende chocolate de farol em farol.

Talvez cara que defende pobre no tribunal,

ou que procura vida nova na condicional.

Alguém num banco de madeira, lendo à luz de vela,

ouvindo um rádio velho no fundo de uma cela

ou da família real, e negro como eu sou.....

o príncipe guerreiro que defende o gooooool.

E eu não mudo, mas eu não me iludo,

os mano cú-de-burro têm, eu sei de tudo.

Em troca de dinheiro e um carro bom

tem mano que rebola e usa até batom.

Vários partridos falam merda, pra todo mundo rir....

Ah, ah! Pra ver branquinho aplaudir.

É, na sua área tem fulano até pior,

cada um cada um, você se sente só.

Tem mano que te aponta uma pistola e fala sério,

explode sua cara por um toca fita velho.

Click! bláu, bláu, bláu e acabou. Sem dó e sem dor,

foda-se sua cor.

Limpa o sangue com a camisa, e manda se fuder.

Você sabe por quê? Pra onde vai, pra que vai?

De bar em bar, esquina em esquina,

pegar 50 conto, trocar por cocaína.

Enfim, o filme acabou pra você,

a bala não é de festim, aqui não tem duble.

Vários manos da baixada fluminense à Ceilândia,

eu sei; as ruas não são como a Disneylândia.

De Guaianases ao extremo sul de Santo Amaro.

Ser um preto tipo A custa caro.

É foda. Foda é assistir a propaganda e ver.

Não dá pra ver aquilo pra você.

Playboy Morgado de brinco, puro trouxa.

Roubado dentro do carro na avenida Rebouças.

Correntinha das moças, madame de bolsa, a dinheiro.

Não tive pai, não sou herdeiro.

Se eu fosse aquele cara que se humilha no sinal,

por menos de um real, minha chance era pouca.

Mas se eu fosse aquele moleque de tôca,

que engatilha e enfia o cano dentro da sua boca,

de quebrada, sem roupa, você e sua mina.....

um-dois, nem me viu. Já sumi na neblina.

Mas não. permaneço vivo, eu sigo a mística.

Vinte e sete anos, contrariando a estatística.

Seu comercial de TV não me engana.

Eu não preciso de status, nem fama.

Seu carro e sua grana já não me seduz

e nem a sua puta de olhos azuis.

Eu sou apenas um rapaz latino-americano

apoiado por mais de 50.000 mano.

Efeito colateral que o seu sistema fez!

Racionais, capítulo 4 -versículo 3.

Música: Mágico de oz

Artista: Racionais MC's

Álbum: "Sobrevivendo no Inferno"

Aquele moleque, sobrevive como manda o dia a dia,
tá na correria, como vive a maioria,
preto desde nascença escuro de sol,
eu to pra ver ali igual no futebol,
sair um dia das ruas é a meta final
viver desceute, sem ter na mente o mal,
tem o instinto, que a liberdade deu,
tem a malícia, que a cada esquina deu,
conhece puta, traficante ladrão, toda raça
uma par de alucinado e nunca embaçou,
confia nele mais do que na polícia,
quem confia em polícia, eu não sou louco,
a noite chega, e o frio também, sem demora
e a pedra o consumo a cada hora,
pra aquecer ou pra esquecer, viciar,
deve ser pra se adormecer, pra sonhar,
viajar na paranóia na escuridão,

um poço fundo de lama, mais um irmão,
não quer crescer, ser fugitivo do passado,
envergonhar-se aos 25 ter chegado,
queria que Deus ouvisse a minha voz
e transformasse aqui no mundo mágico de Oz ...

Queria que Deus ouvisse a minha Voz !!!

(Que Deus Ouvisse a minha Voz)

No mundo mágico de Oz

Hey mano, será que ele terá uma chance,
quem vive nesta porra, merece uma arrevanche,
é um dom que você tem de viver,
é um dom que você recebe pra sobreviver,
história chata, mas você tá ligado? que é bom lembrar,
que quem entrar é um em cem, pra voltar,
quer dinheiro pra vender, tem um monte aí,
tem dinheiro quer usar, tem um monte aí,
tudo dentro de casa, vira fumaça, é foda,
será que DEUS deve ta provando minha raça? só desgraça,
gira em torno daqui, falei do JB, é o que queria fazer,
rezei pra um moleque que pediu,
qualquer trocado qualquer moeda, me ajuda tio?
pra mim não faz falta, uma moeda não neguei,
e não quero saber, o que que pega se eu erre,

independente, a minha parte eu fiz,
tirei um sorriso ingênuo, fiquei um terço feliz,
se diz que moleque de rua rouba,
o governo, a polícia no Brasil quem não rouba?
Ele só não tem diploma pra roubar,
ele não se esconde atrás de uma farda suja,
é tudo uma questão de reflexão irmão,
é uma questão de pensar, AH, a polícia sempre dá o mau exemplo,
lava minha rua de sangue,
leva o ódio pra dentro, pra dentro, de cada canto da cidade,
pra cima dos quatro extremos da simplicidade,
a minha liberdade foi roubada, minha dignidade violentada,
que nada, os manos se ligar, parar de se matar, amaldiçoar,
levar pra longe daqui essa porra,
não quero que um filho meu um dia Deus me livre morra,
ou um parente meu acabe com um tiro na boca,
é preciso morrer pra Deus ouvir minha voz,
ou transformar aqui no mundo mágico de Oz ...

Jardim Filhos da Terra e tal, Jardim Hebron,
Jaçanã, Jova Rural, Piquiri e Mazém,
Nova Galvão, Jardim Corisco, Fontaros e então,
Campo Limpo, Guarulhos Jardim Peri, JB,

Edu Chaves e Tucuruvi, Alo Doze, Mimosa e São Rafael,

Zaki narchi tem lugar no céu,

Às vezes eu fico pensando se Deus existe mesmo, moro?

Porque meu povo já sofreu demais, e continua sofrendo até hoje !

Só quero ver os moleque nos farol, na rua, muito louco de cola,

de pedra, e eu penso que poderia ser um filho meu, moro?

Mas aí ! Eu tenho fé, eu tenho fé ... em Deus

Música: Bem vindo ao inferno

Artista: Sistema Negro

Albúm: Bem Vindos ao Inferno.

Encaro a vida de frente, pois sei aonde moro cara, não sou pensador, sou da rua aonde é a lei da bala lugar marcado pelo jornal e pela polícia cartão postal da violência, da cocaína vila predominante pela raça preta mais sempre fica na mira de uma escopeta vivendo na precariedade, gente pobre que sobrevive a cada dia cara como pode, vendendo farinha, maconha um grande comercio ele sente mais no momento é o que dá dinheiro carros do ano subindo descendo nas ruas da vila aliados, drogados espertos com a pt na cinta prepara para o confronto direto com a polícia quem pode mais chora menos vamos ver quem é que fica criança jogando bola no campinho da creche rapaziada na quadra rachando um basquete mulherada fofocando antes e depois do almoço quem foi quem vai ser o próximo a ser morto a lei da vila não é nada amigável na lei do cão meu irmão não é nada favorável é só rezar pedir proteção pro santo cristo e na sala depois compra um

38 e duas caixas de bala se não é um conselho e sem uma
Orientação cada macaco no seu galho sempre de prontidão, pois o
inferno é aqui não existe outro lugar vacilou ficou pequeno pode
acreditar

Esse lugar é um pesadelo periférico

Pra sobreviver aqui tem que ser mágico 2x.

O sol se Põe, se Põe a noite na seqüência vem o outro lado da
moeda vai brilhar não vejo ninguém na rua o limite é o portão
olhos abertos e atentos a qualquer confusão, carro virando a
esquina farol alto devagar to esperto com a mão no ferro vendo o
que vai dar infelizmente é a polícia não tem como escapar dois
manos meus são enquadrados na porta do bar (porrrrrra) mão na
cabeça perna aberta serão entrada e tudo diz que os conhece e já
derão estou queimando fumo mais nada é encontrado eles estão
liberados com sua boca sangrando e alguns ossos quebrados
observo da minha casa e vejo tudo calado estão acostumado com
tudo isso pois essa é e sempre será a rotina de onde eu moro
sempre culpado por tudo que rola nesse submundo é a verdade
mais clara estampada nos jornais noticiário na tv, rádio e
outros mais diz igual a preto real essa é e realidade querendo
ou não em Campinas se torna o marginal padrão não tem como

escapar o clima preto no ar a marginalidade cresce a tendência
é piora

Vários vizinhos eu vejo compra vende-se está casa estão
cheios da área triste dizendo assim pois o inferno é aqui não
existe outro lugar vacilo já era pode acredita

Esse lugar é um pesadelo periférico

Pra sobreviver aqui tem que ser mágico (Repetir o refrão 2x)

Pode pensar que o que eu falo é forte de mais, mais é a vida
como ela é e nada mais observe vire e chegue e uma conclusão por
que bairro pobre é só miséria e baixaria então nunca fomos
lembrados por nenhum filho da puta eleito não sei porque acharam
algum defeito aqui só mora preto não merecemos respeito nem se
quer temos ajuda e nem tão pouco direito mais observe a vila de
brancos requentados tem policiais nas ruas dando bom dia aos
vigias mais em Campinas você pode crer tem policiais nas ruas
enquadrando você estamos esquecidos nesse lugar sujo desgraçado
não tem jeito o meu destino é morrer nesse buraco é aqui que eu
fui criado correndo pelas ruas atrás de doze balas e agora mano
10 anos depois não posso esquecer meu passado que na vila foi
plantado é violento mais eu gosto é a minha vida é revólver,
maconha, polícia e cocaína não venha pra cá sem ser convidado

ande esperto maluco com tudo tome cuidado, pois o inferno é aqui
não existe outro lugar vacilou já era pode acreditar.

Esse lugar é um pesadelo periférico

Pra sobreviver aqui tem que ser mágico (Repetir o refrão 2x)

Música: Verão Na VR

Artista: Sistema Negro

Álbúm: Jogada Final

Crianças brincam aonde eu costumava brincar
no bom e velho quando se encontram no mesmo lugar
no pavilha eu sei tamanho onde anda 15 anos
quanto tempo faz sem os caminhos estilingue já não ouço mais,
meus endereços automáticas
caminha especialidade no momento 0
com tranquilidade meu parceiro foi nada,
sem erro, vacilo, deu mancada
se reunimos toda sexta lá na quadra
para discutir como anda vida da rapaziada
e os adultos incentiva a molecada e crianças esperto
cientes sem mancada
todos fazem o que pode estão ligados
se souber sair serão bem chegados
as ruas vivem lotadas repletas me acompanham com a galera
pretos de todas idades e tamanho assistem seus filhos
e netos tomarem aquele
banho de mangueira
dia de sol atitudes aqui não falta não falta basketball
as vacas já fazem parte da paisagem
assusta os usuários sempre de passagem

motos e carros importados aqui estão é embaçado
com os homem mas também causado em impressão
a miseria isola nós por aqui comunidade nota dez
e dai os vícios é pros trouxa
diz meu mano o outro com o canudo
pronto pra cheirar está esperando
e assim as coisas vão no mesmo tom né
você está na VR é calor é verão.
Bem vindos a VR chega, chega mais
só mano firmeza só mano de paz
Nasci aqui, cresci aqui hrum, hrum é verão na VR sim
Aqui poderia ser Compton ou então Long Beach
mas aqui é Vila Rica chega de tolice
quem souber chegar serão chegados,
quem pisar na bola vacilar um abraço,
pego num pagou, pagou num pegou deu tudo na mesma
foi ai que embaçou ter atitude na vida assim se revela
sou de periferia questão de favela, favela,
Racionais fala Mano Brown pode vir expressão
curtir um rap nacional, bola rap pesado
tudo aquilo que bom
você está na vr é calor é verão
quem quiser acreditar pode acreditar
o negrão está na area e vimos para agitar

mas o cd está em casa, casa

mas uma vez coloca o disco para a rapaziada.

Refrão

A cor não inclui não resolve problema

brancos e negros vivemos no mesmo sistema

união, amizade são os aliados para vencer qualquer barreira

todos estão desligados olha o churrasco rolando

o movimento não para em frente a igreja,

cara não podemos perder esse churrasco por nada

trocar ideias com os manos ver como anda a parada

e por falar em parada vamos fazer a proxima visitar

dona Maria que sempre está ótima, sempre pra cima,

sempre contente trocando ideias conosco dando conselho

pra gente isso sim é o meu povo

espero muito em breve encontrar de novo

vou caminhar preciso rezar pra poder

chegar me despeço de todos no portão

você está na vila rica um abraço até mais

ANEXO C

O hip hop detona a testa

ARI FERREIRA

Milltantes do hip hop em Campinas discutem hoje, no seminário Rap em Trânsito, qual será a participação do movimento nas comemorações dos 500 anos do Descobrimento

JOÃO BATISTA CÉSAR

Grafiteiros, rappers, breakers da região de Campinas estarão reunidos, a partir das 9 horas de hoje, no Externato São João, para discutir o futuro do movimento hip hop, dentro do terceiro seminário Rap em Trânsito. O tema principal deste ano será o posicionamento do movimento dentro das festividades oficiais dos 500 anos do Descobrimento do Brasil.

"Não há o que comemorar; foram 500 anos de saques e derramamento de sangue" diz José Luiz dos Santos, um dos organizadores do seminário. Ele, que pertence ao grupo Inimigos do Sistema, costuma assumir a identidade de Dr. Sinistro quando fala de hip hop. Ele ressalta a importância de que a juventude, que tem sido atraída para o movimento, saiba que os índios foram e continuam sendo exterminados e que os negros foram assassinados e violentados das mais diferentes maneiras nestes 500 anos.

Com crescimento constante nos últimos anos, o movimento hip hop vem se tornando uma das principais manifestações culturais da periferia das grandes cidades. Principalmente entre a população negra. Sua origem pode ser buscada nas grandes cidades americanas, cada qual com sua peculiaridade.



Break em balé na periferia de Campinas

RAP

Dentro do movimento hip hop, o rap é o segmento mais visível. Com suas letras cáusticas, desvinculadas da melodia suingada, e a postura agressiva dos músicos, o rap não pára de conquistar adeptos. Os grupos mais famosos são o Racionais MC, o Sistema Negro, o Consciência Humana, Câmbio Negro, o Thaide e DJ Hum.

José Luiz dos Santos acredita que cerca de 70 grupos da região orbitem no universo abrangido pelo seminário. O rap de São Paulo, mais dançante, tem origem nos guetos de Nova York; o de Campinas vem de Los Angeles, é mais denso, e é chamado gangsta rap. Da nova geração na cidade, destaca-se o grupo DLN (Defensores da Liberdade Negra).

O break é a dança da cultura hip

hop, "jogado" ao som dos raps. Os organizadores do seminário estimam que além dos 40 grupos que costumam se reunir regularmente existam outros tantos isolados e espalhados por aí. O grupo mais famoso é o Radicais Suburbanos, com quase dez anos de existência.

Por fim, o grafite, a pintura mural, que vem crescendo muito, principalmente na região dos DICs. A Rodovia Santos Dumont está virando um corredor de grafites. Há pelo menos 20 grupos em atividade, a maioria deles formada por estudantes secundaristas. Os grupos mais evidentes são o Menos, o Virgula e o Mirs.

CONSCIÊNCIA

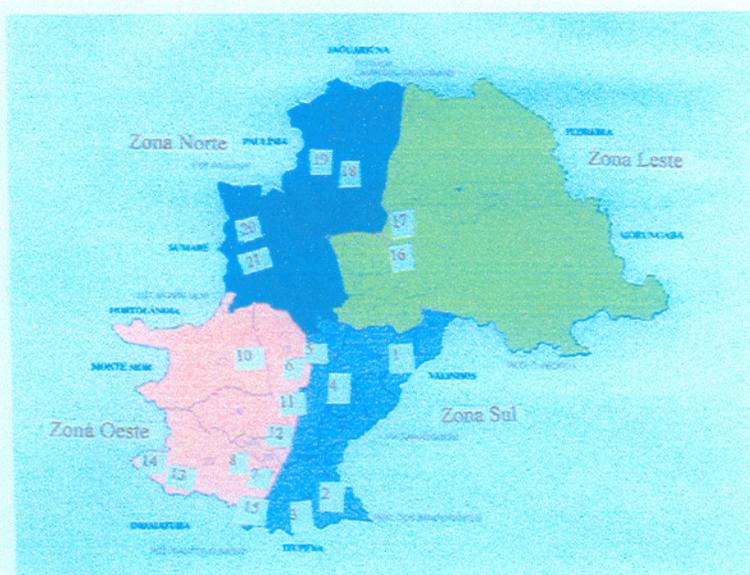
No encontro também será discutida a influência da cultura hip hop nos

meios de comunicação e seu potencial na educação e formação da juventude de periferia. "O movimento hip hop é uma alternativa, talvez a única, que pode tirar os jovens da marginalidade, das drogas, da ignorância, fazendo com que eles reflitam a respeito de sua comunidade e tudo aquilo que a cerca", diz José Luiz dos Santos. Ele acredita que o grafite possa ser ainda uma alternativa econômica para os jovens de periferia, que podem se profissionalizar, fazendo silks e desenhos comercialmente.

III Seminário Rap em Trânsito - Hoje, a partir das 9 horas, no Externato São João, Rua General Câmara, 177. Com palestras, seminários, oficinas e apresentações de grupos de rap, break e trabalhos de grafite

ANEXO D

Principais áreas de atuação do movimento hip hop em Campinas

**ZONA SUL (Lilás)**

- 1 Vila formosa
- 2 Jardim são Vicente
- 3 Jardim Von Zumbem
- 4 Vila Georgina

ZONA OESTE (Salmão)

- 5 São Bernardo
- 6 Vila Rica
- 7 DICs
- 8 Região Ouro verde
- 9 Vila União
- 10 Jardim Campos Elisios
- 11 Jardim do Lago
- 12 Vila Pompéia
- 13 Mauro Marcondes
- 14 Vida Nova
- 15 Campo Grande

ZONA LESTE (Verde)

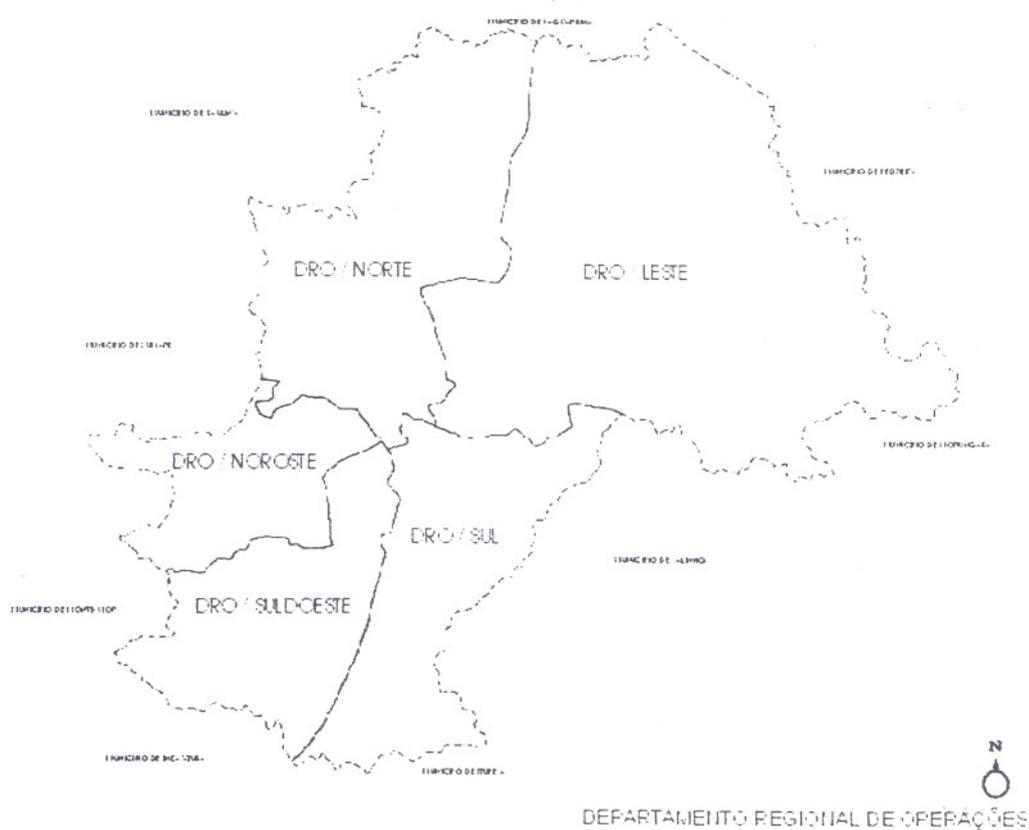
- 16 Vila Miguel Vicente Cury
- 17 Vila Costa e Silva

ZONA NORTE (Roxo)

- 18 São Marcos
- 19 San Martin (CDHU)
- 20 Vila Pe. Anchieta/ Aparecidinha
- 21 Vila Boa Vista

ANEXO E

Divisão urbana de Campinas em Departamentos Regionais de Operações - D.R.O.



Fonte do Mapa: Secretaria de Planejamento e Meio Ambiente de Campinas (SEPLAMA)

ro da S

ANEXO F



17 e 18 de Julho
CAMPINAS

Muro da Sanasa (ao lado da Fiat Tempo e do Extra Abolição)

ANEXO G



PODER EXECUTIVO

GABINETE DA PREFEITA

LEI Nº 12.031, DE 16 DE JULHO DE 2004

DISPÕE SOBRE A CRIAÇÃO DO CONSELHO MUNICIPAL DE "HIP HOP" DE CAMPINAS E DA OUTRAS PROVIDÊNCIAS

A Câmara Municipal aprovou e eu, Prefeita do Município de Campinas, sanciono e promulgo a seguinte lei:

Art. 1º - Fica criado o Conselho Municipal de "Hip Hop" de Campinas órgão colegiado de caráter consultivo, de apoio, memória e difusão, além de facilitar e colaborar do movimento cultural "Hip Hop".

§ 1º - Sua estrutura funcional será composta de um Coordenador Geral, eleito dentre os Secretários Executivos do Conselho Municipal de "Hip Hop".

§ 2º - Os Secretários Executivos do Conselho Municipal de "Hip Hop" serão 4 (quatro) membros titulares e 4 (quatro) suplentes de cada um dos elementos da cultura "Hip Hop" a seguir descritos, todos eleitos dentre conselheiros titulares:

I - B.girl e B.boy, que atue em grupo ou não;

II - grafite, que atue em grupo (crew) ou não;

III - MC, que atue em grupo ou não;

IV - DJ, que atue em grupo ou não.

§ 3º - O Coordenador Geral e os Secretários Executivos serão eleitos por votação secreta, por maioria absoluta dos membros do Conselho na primeira reunião após a posse.

§ 4º - As atribuições do Coordenador Geral e dos Secretários Executivos serão estabelecidas no Regimento Interno elaborado pelo Conselho Municipal de "Hip Hop" e fixado através de decreto do Poder Executivo.

Art. 2º - São atribuições do Conselho Municipal de "Hip Hop":

I - análise de planos, programas e projetos voltados ao desenvolvimento sócio-econômico, cultural e político do movimento enquanto público alvo ou enquanto protagonista de ações direcionadas à sociedade em geral;

II - proposição de diretrizes e adoção de medidas de implementação de políticas públicas voltadas à promoção e ao desenvolvimento do movimento;

III - manifestação sobre projetos de lei e decretos relativos aos direitos à afirmação cultural do movimento, sendo-lhe facultado o oferecimento de contribuições para o seu aperfeiçoamento;

IV - proposição de subsídios com relação ao pleno desenvolvimento, afirmação e valorização cultural do movimento;

V - realização de campanhas de informação e divulgação de ações e iniciativas do movimento;

VI - fiscalização dos atos do poder público, no que se refira a iniciativas relacionadas com o movimento;

VII - manutenção de intercâmbio com entidades e organizações, públicas e privadas, de pesquisas, estudos ou atividades voltadas ao movimento hip hop como público alvo, ou que o envolvam enquanto protagonista;

VIII - indicação de representantes do movimento em quaisquer órgãos ou fóruns que tenham por finalidade a discussão de políticas públicas de caráter cultural geral;

IX - elaboração de seu Regimento Interno, cuja alteração poderá ser promovida, mediante apresentação de proposta de emenda submetida por um terço dos componentes do Conselho, restando aprovada a modificação se contar com a maioria absoluta de seus membros.

Art. 3º - O Conselho Municipal de "Hip Hop" terá a seguinte composição:

I - 01 (um) representante da Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo;

II - 01 (um) representante da Secretaria Municipal de Educação;

III - 01 (um) representante da Secretaria Municipal de Assistência Social;

IV - 01 (um) representante da Secretaria Municipal de Saúde;

V - 02 (dois) representantes do Gabinete do(a) Prefeito(a);

VI - 21 (vinte e um) representantes do movimento hip hop eleitos na Conferência Municipal de "Hip Hop".

§ 1º - Serão membros titulares os eleitos na Conferência, podendo ser substituídos, no caso de impedimentos e sucedidos, no caso de vaga, pelos suplentes, em número de 07 (sete), observando-se as disposições contidas no parágrafo 2º do artigo 9º desta lei.

§ 2º - A representação das Secretarias Municipais elencadas para compor o Conselho Municipal de "Hip Hop" dar-se-á por 01 (um) membro titular e 01 (um) suplente.

§ 3º - Os representantes da Prefeitura Municipal serão indicados pelos respectivos órgãos.

Art. 4º - O mandato dos membros do Conselho Municipal de "Hip Hop" será de 02 (dois) anos, admitida uma recondução.

§ 1º - A ausência por 03 (três) reuniões seguidas ou 05 (cinco) alternadas, num período de 12 (doze) meses, implicará na perda automática do mandato junto ao Conselho.

§ 2º - Todos os conselheiros terão direito à voz e somente os titulares a voto.

Art. 5º - O Regimento Interno do Conselho Municipal de "Hip Hop", aprovado pela maioria absoluta de seus membros, disporá sobre seu funcionamento, bem como sobre a destituição e a substituição de representantes.

Art. 6º - O Conselho Municipal de "Hip Hop" manterá registro próprio e sistemático de seu funcionamento e atos.

Art. 7º - O Poder Público, através da imprensa oficial do Município, assegurará a publicação de todos os atos do Conselho Municipal de "Hip Hop".

Art. 8º - O Executivo Municipal, por meio da Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo, assegurará a organização do Conselho Municipal de "Hip Hop", fornecendo os meios necessários para sua instalação e funcionamento.

Art. 9º - As eleições dos representantes constantes do inciso VI do art. 3º serão feitas durante a Conferência Municipal de "Hip Hop", através do registro de chapas.

§ 1º - Cada chapa será composta, necessariamente, por representantes dos 4 (quatro) elementos do "Hip Hop", ou seja, Grafiteiro(a), B.girl/B.boy, MC e DJ, da nova e da velha escola, em número de 28 (vinte e oito), sendo 21 (vinte e um) indicados como titulares e 7 (sete) como suplentes, os quais deverão ser, comprovadamente, militantes do movimento cultural "Hip Hop" e ter sua prática orientada pelo quinto elemento: a consciência do "Hip Hop".

§ 2º - Os membros que compõem a chapa deverão ser apresentados em ordem crescente de ocupação das vagas, como titulares, e de substituição ou sucessão, como suplentes, para o caso de haver impedimentos dos titulares ou vacância, obedecendo-se ao critério de proporcionalidade contido no art. 10 desta lei.

§ 3º - Não poderão ser integrantes das chapas os ocupantes de cargos comissionados na Prefeitura Municipal de Campinas ou na Câmara Municipal de Campinas.

Art. 10 - Para garantir a representação de toda a comunidade "Hip Hop" no Conselho, o conjunto de representantes do movimento será constituído de forma proporcional por integrantes das chapas que tiveram votação, obedecendo ao percentual de votos obtidos por cada uma nas eleições.

Parágrafo único - Caso haja apenas uma chapa inscrita, serão seus membros declarados representantes do movimento "Hip Hop" no Conselho.

Art. 11 - Será responsável pelo processo eleitoral, desde a inscrição das chapas até a declaração da chapa eleita, a Comissão Eleitoral, composta por:

I - 01 (um) representante da Secretaria Municipal de Cultura, Esportes e Turismo;

II - 02 (dois) representantes do Gabinete do(a) Prefeito(a).

Art. 12 - Terão direito à voz e ao voto, como delegados, integrantes do movimento cultural "Hip Hop" de Campinas, aqueles que comprovadamente atuem como:

I - B.girl e B.boy, em grupo ou não;

II - grafiteiros(as), em grupo (crew) ou não;

III - MC, que atue em grupo ou não;

IV - DJ, que atue em grupo ou não.

Art. 13 - Terão direito à voz, como observadores, os militantes que, comprovadamente, desenvolvem trabalho relacionado ao movimento "Hip Hop" em:

I - rádios comunitárias;

II - posses, equipes ou grupos.

Art. 14 - Poderá participar como convidado, sem direito a voz e voto, qualquer cidadão ou cidadã que seja simpaticante ou se interesse pelo movimento "Hip Hop".

Art. 15 - O Poder Executivo, em sessão própria, instalará o Conselho Municipal de "Hip Hop", dando, na mesma ocasião, posse aos seus membros.

Art. 16 - Será realizada a II Conferência Municipal de "Hip Hop" no prazo de 7 (sete) meses a contar da publicação desta lei.

Art. 17 - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Art. 18 - Revogam-se as disposições em contrário.

Campinas, 16 de julho de 2004

IZALENE TIENE

Prefeita Municipal

PROT 04/10/2004

autoria: Prefeitura Municipal de Campinas

DECRETO N.º 14.822 DE 16 DE JULHO DE 2004

DISPÕE SOBRE ABERTURA DE CRÉDITO ADICIONAL SUPLEMENTAR, NO VALOR DE R\$ 1.445,45 (um mil e quatrocentos e quarenta e cinco reais e quarenta e cinco centavos)

A Prefeitura de Campinas, no uso de suas atribuições legais e em conformidade com o disposto no artigo 4º da Lei n.º 11.847 de 30 de Dezembro de 2.003,

DECRETA:

Artigo 1º - Fica aberto um crédito adicional, no valor de R\$ 1.445,45 (um mil e quatrocentos e quarenta e cinco reais e quarenta e cinco centavos) suplementar ao Orçamento-Programa vigente, na seguinte classificação:

20.01	SECRETARIA MUN. DE SERV. PÚBLICOS E COORD. DAS AR'S	
15.451.5066.3003	OBRAS DE INFRA-ESTRUTURA	
449051	OBRAS E INSTALAÇÕES	R\$ 1.445,45

Artigo 2º - O Crédito aberto pelo artigo anterior será coberto com recursos provenientes da anulação parcial no referido Orçamento-Programa, da seguinte dotação:

10.01	SECRETARIA MUNICIPAL DE OBRAS E PROJETOS	
15.451.5066.3003	OBAS DE INFRA-ESTRUTURA	
449051	OBAS E INSTALAÇÕES	R\$ 1.445,45

Artigo 3º - Este Decreto entra em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Campinas, 16 de julho de 2004

IZALENE TIENE

Prefeita Municipal

JOSE LUIS PIO ROMERA

Sec. Mun. de Finanças

Decreto elaborado no Departamento de Contabilidade e Orçamento da Secretaria Municipal de Finanças com os elementos constantes do Ofício n.º 129/04/SMOP e Protocolo n.º 04/10/27383/PG/SMSP e publicado na Coordenadoria de Gabinete da Prefeitura, na data supra.

LAURO CAMARA MARCONDES

Secretário de Gabinete e Governo

EXPEDIENTE DESPACHADO PELA EXM.ª SRA. PREFEITA MUNICIPAL

Em, 16 de julho de 2004

De Secretaria de Administração - Protocolado n.º 03/10/21499

À vista dos elementos constantes do presente processo administrativo, em especial, da solicitação de fls. 588 da Secretaria de Administração, bem como dos pareceres de fls. 588/verso - 591 e 593 da Secretaria de Assuntos Jurídicos e da Cidadania, que indicam, respectivamente, a necessidade e a ausência de impedimentos legais, AUTORIZO o Reequilíbrio de Preços do Termo de Contrato n.º 169/03, celebrado entre o Município de Campinas e a empresa Petrobrás Distribuidora S/A, cujo objeto é o fornecimento parcelado de combustíveis, conforme o parecer de fls. 570 - 572, nas seguintes condições:

a) Preço da gasolina C de R\$ 1,5919 para R\$ 1,7133. Por consequência, Autorizo a despesa no montante de R\$ 618.674,80, correspondente à diferença de R\$ 0,1214 (R\$ 1,7133 - R\$ 1,5919), multiplicado pelo quantitativo de litros de gasolina remanescente no contrato em 18/06/04 (5.096.168 litros).

b) Preço do álcool de R\$ 0,5771 para R\$ 0,7285. Por consequência, Autorizo a despesa no montante de R\$ 31.612,32, correspondente à diferença de R\$ 0,1514 (R\$ 0,7285 - R\$ 0,5771), multiplicado pelo quantitativo de litros de álcool remanescente no contrato em 18/06/04 (208.800 litros).

c) Preço do óleo diesel de R\$ 1,2817 para R\$ 1,3861. Por consequência, Autorizo a despesa no montante de R\$ 84.520,40, correspondente à diferença de R\$ 0,1044 (R\$ 1,3861 - R\$ 1,2817), multiplicado pelo quantitativo de litros de óleo diesel remanescente no contrato em 18/06/04 (4.641.000 litros).

Fica igualmente deferida, a Re-ritificação do Termo de Contrato, nos exatos termos da minuta acostada às fls. 577 - 587 destes autos; A Secretaria de Assuntos Jurídicos e da Cidadania/DALJ, para a lavratura dos competentes Termos Aditivos de Reequilíbrio de Preços e de Re-Ratificação, e a seguir, à Secretaria de Administração, para as demais providências.

IZALENE TIENE

Prefeita Municipal

EXPEDIENTE DESPACHADO PELA EXM.ª SRA. PREFEITA MUNICIPAL

Em, 16 de julho de 2004

De Gabinete da Prefeita - Protocolado: 03/10/33.579

À vista da manifestação do Departamento de Informatização deste Gabinete, e do parecer de fls. retro da Secretaria de Gabinete e Governo, que indicam a necessidade e a ausência de impedimentos legais, AUTORIZO:

1 - A prorrogação do contrato celebrado com a Informática de Municípios Associados S.A. - IMA, pelo prazo de 12 (doze) meses, a contar de 17/07/2004.

2 - A despesa decorrente, no importe de R\$ 11.614.080,00 (onze milhões, seiscentos e quatorze mil e oitenta e três mil e cento e vinte reais) irá onerar as dotações do presente exercício e o restante, o exercício subsequente. Com relação aos serviços extraordinários, o valor estimado é de R\$ 4.000.000,00 (quatro milhões de reais), a serem executados nos termos da Ordem de Serviço 619, de 07 de outubro de 2003.

3 - A SMAJC para lavratura do Termo de Prorrogação do Convênio.

IZALENE TIENE

Prefeita Municipal

LICITAÇÕES E CONTRATOS

COMISSÃO PERMANENTE DE LICITAÇÕES PARA ASSUNTOS DA SECRETARIA MUNICIPAL DE SAÚDE

RESULTADO DE JULGAMENTO QUANTO À HABILITAÇÃO

Processo Administrativo n.º 04/10/22.493 - Interessado: Secretaria Municipal de Saúde - Assunto: Concorrência n.º 022/2004 - Objeto: Registro de Preços de medicamentos de uso ginecológico e DST/AIDS para uso nas Unidades de Saúde.

A Comissão Permanente de Licitações para Assuntos da Secretaria Municipal de Saúde, após análise dos documentos apresentados na licitação sob referência, decide por:

1) HABILITAR as empresas abaixo relacionadas:

- UCI FARMACIA INDUSTRIA FARMACÉUTICA LTDA.;

- MANTIQUEIRA DISTRIBUIDORA DE PRODUTOS HOSPITALARES LTDA. - EPP;

- INTERLAB FARMACÉUTICA LTDA.;

- HOME CARE MEDICAL LTDA.;

- LABORATÓRIO QUÍMICO FARMACÉUTICO BERGAMO LTDA.;

- BENNATI DISTRIBUIDORA HOSPITALAR LTDA.;

- BH FARMA COMÉRCIO LTDA.;

- IGE FARMA LABORATÓRIOS S/A.;

- SANVAL COMÉRCIO E INDÚSTRIA LTDA.;

- DISTRIBUIDORA DE DROGAS RN LTDA.;

- AGLON COMÉRCIO E REPRESENTAÇÕES LTDA.;

- PRO-DIET FARMACÉUTICA LTDA.;

- NUNESFARMA DISTRIBUIDORA DE PRODUTOS FARMACÉUTICOS LTDA.;

- EMS S/A.;

- SCHERING DO BRASIL QUÍMICA E FARMACÉUTICA LTDA.;

- PRATIDONADUZZI & CIA LTDA.;

- BAYER S/A.;

- COMERCIAL CIRÚRGICA RIOCLARENSE LTDA.;

- UNIÃO QUÍMICA FARMACÉUTICA NACIONAL S/A.;

- BIOLAB SANUS FARMACÉUTICA LTDA.

02) INABILITAR a empresa REPRESS DISTRIBUIDORA LTDA. por ter apresentado a Prova de regularidade relativa ao Fundo de Garantia por Tempo de Serviço - FGTS vencido, descumprindo o subitem 7.5.4 do Edital Licitação.

A Comissão comunica que, caso não haja recurso, a sessão pública para abertura dos envelopes proposta das empresas habilitadas será realizada às 09h00 do dia 27/07/2004, em sala própria, localizada no endereço abaixo mencionado.

ANEXO H



Ocupação da praça do Convívio, região central, no período de festividades natalinas(2005)



Ocupação do “Largo da Catedral”, no período de festividades natalinas (2005)

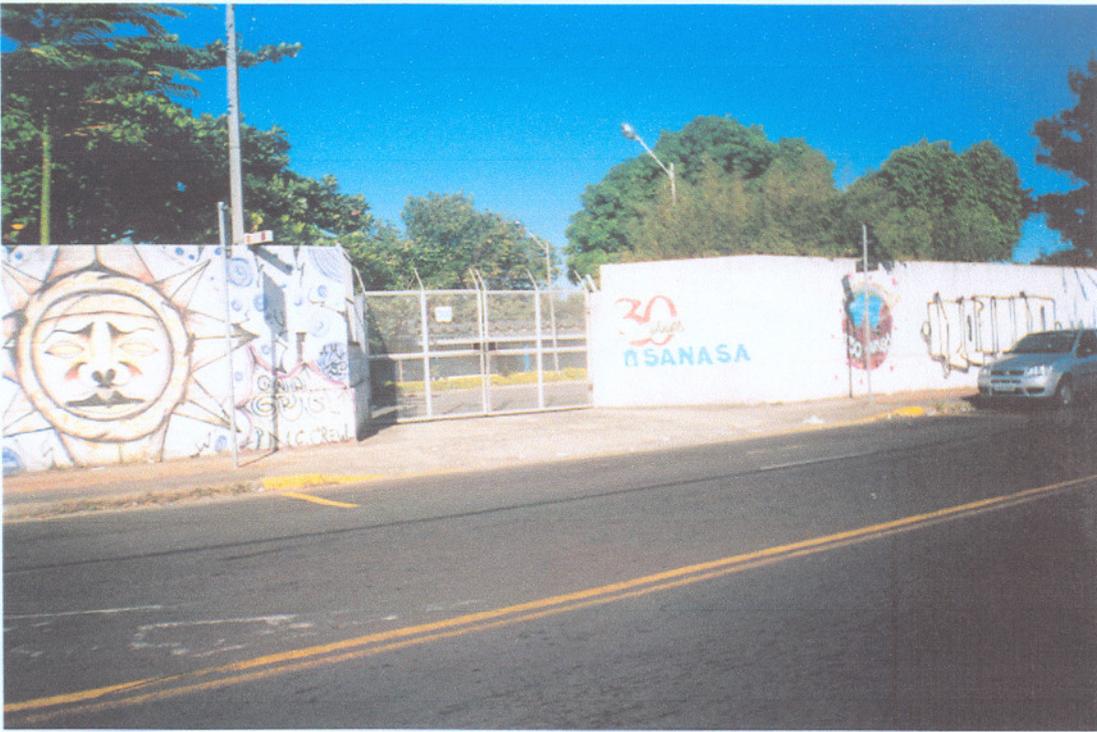




Ocupação da praça do Convívio, região central, no período de festividades natalinas(2005)



Ocupação do “Largo da Catedral”, no período de festividades natalinas (2005)



Mural da SANASA (foto 01)



Mural da SANASA (Foto 02)



Mural da SANASA (Foto 03)

Grafites (Muro da Sanasa) Região da Ponte Preta, Zona Sul.



Grafites Terminal de Ônibus Campinas/Sumaré Região Central.



Grafitos na Avenida Amoreiras, Região do Ouro Verde (Zona Oeste)





Graffiti na Avenida Amoreiras, Jardim Yeda (Zona Oeste)



Graffiti na Avenida Amoreiras, Bairro do São Bernardo



Graffiti na praça esportiva do DIC VI (Zona Oeste)



Graffiti na Avenida Suaçuna, Região do Ouro Verde, (Zona Oeste)



Comemoração do mês da Consciência Negra na praça esportiva do DIC VI

Comemoração do mês da Consciência Negra na praça esportiva do DIC VI (2006)



Processo de grafiteagem fase inicial



Processo de grafiteagem terminado



Obras grafitadas no Terminal de Ônibus do Ouro Verde no ano de 2004



Obras grafitadas no Terminal de Ônibus do "Ouro Verde"



Obras grafitadas no Terminal de Ônibus do “Ouro Verde”





Casa do Hip Hop

Casa do Hip Hop de Campinas





Casa do Hip Hop. Galpão de atividades artísticas.



RAP

ríma

Wu-Tang

Tradução da música
"C.R.E.A.M."



Ano 1 - Nº 4
RS 3,90

Tudo sobre a final do
HIP HOP DJ 2000

Produção com...

ZÉ Gonzales

Letra ilustrada... (PLANET HEMP/OZ CUTS)

DEUS CRIA a ROTA MATA

Freestyle/Improviso/repente...

MC MARECHAL (L&B)

Vinil raro com...

Caverna

RAP...

Eve, Lauren, Colapso,
Balanço Negro e outros

SOU PRETO... SOU...

SISTEMA NEGRO

ATÉ A ÚLTIMA GOTA DE SANGUE.

