

Lúcio Kowarick  
Heitor Frúgoli Jr.  
*organizadores*

PLURALIDADE URBANA  
EM SÃO PAULO

Vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais



editora ■ 34

EDITORA 34

Editora 34 Ltda.

Rua Hungria, 592 Jardim Europa CEP 01455-000

São Paulo - SP Brasil Tel/Fax (11) 3811-6777 www.editora34.com.br

Copyright © Editora 34 Ltda., 2016

*Pluralidade urbana em São Paulo* © Lúcio Kowarick e Heitor Frúgoli Jr., 2016

A FOTOCÓPIA DE QUALQUER FOLHA DESTA LIVRO É ILEGAL E CONFIGURA UMA APROPRIAÇÃO INDEVIDA DOS DIREITOS INTELECTUAIS E PATRIMONIAIS DO AUTOR.

*As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste livro são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.*

Capa, projeto gráfico e editoração eletrônica:

*Bracher & Malta Produção Gráfica*

Revisão:

*Beatriz de Freitas Moreira*

1ª Edição - 2016

CIP - Brasil. Catalogação-na-Fonte  
(Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ, Brasil)

K88p Kowarick, Lúcio  
Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais / organização de Lúcio Kowarick e Heitor Frúgoli Jr. — São Paulo: Editora 34; FAPESP, 2016 (1ª Edição).  
416 p.

ISBN 978-85-7326-616-0

1. Sociologia urbana. 2. Antropologia urbana.  
3. Cidade de São Paulo - História e crítica. 4. Cultura e política. I. Frúgoli Jr., Heitor. II. Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. III. Título.

CDD - 307.76

## Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013)

Márcio Macedo

### INTRODUÇÃO

*Cena 1.* Em 10 de dezembro de 2013 é discutido em Brasília o Projeto de Lei 3/2011, de autoria do deputado federal Maurício Rands (na época filiado ao PT, mas atualmente ex-deputado e nas fileiras do PSB-PE), que sugere o reconhecimento do movimento hip-hop como elemento da cultura popular brasileira.

*Cena 2.* No início do ano de 2014 o Projeto de Lei 6.756/2013, de autoria do deputado federal e ex-jogador de futebol Romário (PSB-RJ), cria polêmica com setores do hip-hop paulista ao propor que as atividades exercidas por indivíduos ligados ao hip-hop, como DJs, MCs, *beat boxers*, dançarinos de rua e grafiteiros, sejam reconhecidas pelo Ministério do Trabalho e possam ser registradas em carteira de trabalho.<sup>1</sup>

*Cena 3.* Em junho de 2014 o cantor MC Guimê, principal estrela do funk ostentação paulista, dá entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*, na qual afirma que sua renda mensal pode esporadicamente chegar a R\$ 1 milhão.<sup>2</sup> Ele afirma que tem como ídolo Mano Brown e exibe uma tatuagem na barriga (das muitas espalhadas pelo corpo) com os dizeres “*Bitch, don’t kill my vibe*”, referência à canção do rapper estadunidense Kendrick Lamar.

---

<sup>1</sup> DJ é uma abreviação para o termo *disc jockey*, indivíduo por fazer o controle dos toca-discos selecionando faixas a serem tocadas, realizando performances e se apresentando juntamente a MCs. MC é uma abreviação do termo *master of ceremony* (ou *microfone controller*) e se configura no indivíduo responsável por realizar a animação de festas verbalmente e/ou cantar as letras de rap tendo o acompanhamento do DJ que lhe fornece uma base musical. *Beat boxers* são os indivíduos responsáveis por reproduzir o som de uma batida musical eletrônica com a boca.

<sup>2</sup> *Folha de S. Paulo*, 29/6/2014.

Longe de adentrar na polêmica e discussão dos dois projetos de lei mencionados acima ou do perfil de MC Guimê, o intuito desse artigo é justamente tomar os três casos como uma espécie de calibre com o qual podemos medir o desenvolvimento e influência do movimento hip-hop em São Paulo e no Brasil. De subcultura juvenil popular entre jovens negros e pobres frequentadores de bailes negros nos anos 1980, ele tomou configurações culturais e políticas peculiares além de uma dimensão institucional com o Estado nos anos 2010, que apontam conquistas, potencialidades e dilemas. O hip-hop também influenciou o surgimento do funk ostentação paulista, ritmo que pouco a pouco vem dividindo o gosto dos jovens potencialmente praticantes ou simpatizantes do hip-hop.

Ao analisar a bibliografia sobre hip-hop no Brasil, e mais especificamente em São Paulo, nota-se que apesar do grande número de trabalhos publicados entre dissertações de mestrado, teses de doutorado e livros em geral, ainda há poucos esforços que buscam estabelecer uma sistematização das fases históricas e diferenciações estéticas desse movimento cultural, artístico e político. A maioria dos trabalhos se restringe a construir uma história do hip-hop paulista que se limita aos anos 1980 e 1990, com exceção dos trabalhos de Félix (2006), Pardue (2008) e Silva (2011). Nesse sentido, o objetivo desse capítulo é, partindo de uma primeira sistematização esboçada pelo antropólogo Derek Pardue (2008), mostrar a complexidade da manifestação na capital paulista a partir de um entrelaçamento entre estética, cultura e política nas suas diversas fases.

Assim sendo, busca-se traçar um histórico do hip-hop em São Paulo entre 1983 e 2013. O argumento é que em seu período de existência no Brasil uma série de fatores políticos, sociais e estéticos fizeram com que o hip-hop fosse identificado de três formas distintas. De cultura de rua, nos anos 1980, ele passaria a ser entendido como cultura negra na primeira metade dos anos 1990. Na segunda metade da mesma década, o elemento rap se tornaria hegemônico na representação do hip-hop, ao mesmo tempo que a ideia de cultura periférica toma força. Os anos 2000 veriam o reconhecimento social do hip-hop/rap como cultura periférica e sua aproximação com o poder público/Estado, organizações não governamentais (ONGs) e movimentos sociais através de projetos, editais e ações políticas.

Ainda nos anos 2000, novas cenas e estilos dentro e fora do hip-hop foram elaborados, com uma multiplicidade estética ainda pouco explorada nos trabalhos acadêmicos sobre o tema. Por fim, nota-se um certo desgaste da estética que se estrutura na ideia/representação de “cultura periférica” baseada na crítica social e valorização identitária a partir do espaço/territó-

rio. É nesse vácuo e contexto histórico marcado pelo apelo ao consumo e práticas hedonistas que o funk ostentação paulista, surgido em fins dos anos 2000, ganha terreno.

#### *HIP-HOP: CULTURA DE RUA (1983-1989)*

Esse é o título de uma das primeiras coletâneas de grupos de rap lançadas no Brasil, em 1988. O nome sumariza a perspectiva estética que informava os praticantes do hip-hop na década de 1980 em São Paulo: uma cultura de rua.<sup>3</sup> A capa do disco são duas fotos com os componentes dos grupos participantes na região central da capital. Vestindo jaquetas esportivas, tênis, bonés, calças jeans e correntes os MCs exibem a indumentária *b-boy* hegemônica no movimento naquele contexto.<sup>4</sup> Contudo, a influência da dança ia muito além do vestuário. Mesmo que nesse período o elemento *break* estivesse perdendo seu poder de atração sobre os praticantes em detrimento do rap (*MCing* e *DJing*), havia uma história de quase uma década da qual a coletânea de grupos de rap era tributária.

Em 1980 o apresentador e humorista Luiz Carlos Miele gravou um compacto no Rio de Janeiro com a faixa “Melô do Tagarela”. A música era uma versão em português de “Rapper’s Delight”, canção do trio nova-iorquino The Sugarhill Gang que havia feito estrondoso sucesso no verão americano de 1979 e que apresentou através do elemento rap a manifestação que vinha sendo gestada a quase uma década no Bronx e Harlem, bairros majoritariamente negros e latinos situados ao norte da ilha de Manhattan. “Melô do Tagarela” é tida como o primeiro registro fonográfico de algo próximo a um rap em português.

Atualmente é possível notar a circulação de mitos de origem do rap no Brasil que remetem a embolada presente nas canções do cantor Jackson do Pandeiro (1919-1982) ou que o primeiro rap em português teria sido gravado em 1964 pelo sambista Jair Rodrigues (1939-2014) na canção “Deixa

---

<sup>3</sup> A noção de cultura utilizada no decorrer do texto é pensada como uma categoriaêmica para definir o hip-hop e não necessariamente numa perspectiva sócio-antropológica. Êmica, nesse sentido, é entendido como a forma ou a definição sobre essa prática cultural provida pelos agentes produtores da mesma ou com ela envolvidos.

<sup>4</sup> *B-boy* é uma abreviação para *break boy*, que faz referência ao indivíduo que dança o *break dance*, uma das danças de rua que compõem o hip-hop. O equivalente feminino do *b-boy* é a *b-girl*. Optei por utilizar os termos *MCing* e *DJing* mantendo sua forma no gerúndio em inglês (*ing*) para captar a ideia de ação ou performance.

Isso Pra Lá”. Apesar de em ambos os casos as canções apresentarem similaridades com o rap, configurando uma espécie de canto falado, nenhum deles tinha como referência de fato esse ritmo uma vez que são anteriores ao seu surgimento. Entretanto, o canto falado não é algo restrito à experiência dos negros estadunidenses ou caribenhos, mas elemento cultural comum na experiência compartilhada de populações negras escravizadas e pertencentes à Diáspora Africana.

O período de formação do hip-hop remete ao início dos anos 1970 e ao nome de três DJs: Kool Herc (Clive Campbell); Afrika Bambaataa (Kevin Donovan) e Grandmaster Flash (Joseph Saddler). Todos com naturalidade ou ascendência caribenha, foram elaboradores de inovações que adaptavam tradições culturais e musicais negras do Caribe à realidade dos guetos nova-iorquinos. Herc trouxe a tradição dos *sound systems* (carros de som) da Jamaica para o Bronx, passando a organizar *block parties* (festas de quarteirão) e festas de salão onde ele improvisava rimas nos *breaks* (intervalos) dos discos de *soul* e *funk* da época. Com a ajuda de um toca-discos, um *mixer* (aparelho eletrônico para fazer passagens de um disco para outro) e dois vinis iguais, os *break beats* podiam ser ampliados possibilitando espaço para as performances dos MCs, que criavam rimas sobre a base musical reelaborando tradições de fala ritmada como o *toasting* jamaicano.

Afrika Bambaataa por sua vez foi responsável por fundar em 1973 a primeira *posse* ou *crew* de hip-hop: a Universal Zulu Nation. Ex-membro de gangue, sua intenção foi canalizar a rivalidade das mesmas quanto ao controle dos territórios e venda de drogas para a música, e que se degladiavam entre si de forma violenta através de “batalhas” simbólicas no universo da dança e do canto falado, promovidas nas festas por ele organizadas. Bambaataa também foi responsável por cunhar no ano seguinte, 1974, o termo hip-hop, que, de forma sumária, pode ser entendido como uma expressão artística constituída por quatro elementos: *rapping*, subdividido em *DJing* e *MCing*, *graffiti* e *b-boying*.<sup>5</sup> O termo, numa tradução livre, significa “saltar” e “pular” com os quadris.

---

<sup>5</sup> *Rapping*, subdividido em *DJing* e *MCing*, faz referência a expressão musical no gênero rap com o MC performando/improvisando rimas que são acompanhadas por uma batida instrumental fornecida pelo DJ. *Graffiti* é a expressão plástica elaborada pelos *graffiti writers* através de diversas técnicas de produção de imagens e mensagens em superfícies planas como muros. O *b-boying* é a expressão corporal vista nas danças cuja performances são informadas por movimentos de diversos estilos como o *breaking*, o *poping* e o *locking*. Optei por manter os termos em inglês.

Grandmaster Flash era o mais novo dos três. Estudante de eletrônica e apaixonado por música, ele inovou a prática da discotecagem ao criar o que viria a ser conhecido como *scratch*: ruído ou sonoridade produzida ao riscar o disco vinil contra a agulha do toca-discos no sentido anti-horário. Também elaborou a técnica que seria incorporada nas performances de DJs, o *back to back*, ou seja, usar dois discos vinis iguais num toca-discos, produzindo os *break beats* (sequência de música instrumental) ou dando continuidade a música a partir de colagens de outras faixas e partes de outras canções. Essa técnica seria a precursora das novas formas de produção que foram revolucionadas pelo surgimento do *sample*, técnica eletrônica de colagem de trechos de canções.

Essas inovações culturais e tecnológicas, mais os problemas sociais vividos no contexto desses bairros e populações, criaram uma cena alternativa de diversão e práticas juvenis que só viriam a ser publicizadas muito posteriormente, em fins da década de 1970, para o restante da cidade e dos Estados Unidos.

Nova York passava por uma crise financeira nesse período por conta do processo de desindustrialização. O fator econômico junto a projetos de reestruturação urbana levou a que o Bronx, e mais especificamente o South Bronx, sofresse um grave processo de deterioração que transformou a região num cenário de guerra, devido ao esvaziamento populacional, a infestação pela economia da droga e consequentes disputas por território entre gangues. A população pobre residente no Bronx ainda sofria com o início da implementação de políticas econômicas neoliberais pelo governo estadunidense, uma vez que elas retiravam uma série de auxílios vinculados ao estado de bem-estar social. Nesse contexto, o hip-hop era uma forma de a juventude pobre, negra e latina buscar alívio e diversão em meio ao caos e à decrepitude urbana (Chang, 2005: 7-19).

O “tagarela” ou “funk falado”, forma como o rap seria chamado em São Paulo no início dos anos 1980, se tornou conhecido dos jovens negros paulistas através dos *bailes black* organizados por equipes de som. O início da “onda *break*” em São Paulo se deu efetivamente com jovens praticando esse estilo de dança na região central da cidade. Uma das figuras mais importantes desse período é Nelson Gonçalves da Silva — mais conhecido como Nelson Triunfo, cujo sobrenome remete à cidade de origem em Pernambuco —, fundador e líder da Funk Cia., grupo de dança que começou se apresentando na frente do Teatro Municipal, mas que posteriormente tomou como local fixo a esquina das ruas Dom José de Barros e 24 de Maio, este último um ponto de encontro já bastante conhecido de jovens negros

frequentadores de bailes desde aquela época.<sup>6</sup> Esporadicamente havia apresentações em outras localidades próximas, como as ruas Marconi, a Praça da República e a Praça da Sé.

O espaço da rua constituiria um elemento de afirmação e identidade do *break* e, posteriormente, do hip-hop nesse período. A formação de *gangs* de *break* (mais tarde chamadas de *crews*) trouxe conflitos com os organizadores de bailes. As reuniões de *b-boys* nos bailes e os passos de dança por eles executados atraíam a atenção dos frequentadores, algo que, de acordo com os proprietários de equipes de som, atrapalhava o bom andamento das festas, pois retirava o foco das atrações, como a música tocada pelos DJs e músicos contratados para apresentação. A indumentária dos praticantes de *break* também incomodava, uma vez que seus tênis, jaquetas esportivas, bonés e calças jeans não se enquadravam no padrão *sport chic* valorizado nos bailes *black* e que se aproximava da vestimenta social.

A ida para lugares abertos e públicos configurou, assim, um movimento que se esquivava dos constrangimentos do espaço regulado dos bailes. Ao mesmo tempo, apresentações em vias públicas poderiam render pequenos ganhos monetários ao se “passar o chapéu” no final das performances. Esses trocados complementavam a já escassa renda desses jovens, em sua maioria pobres, desempregados ou em ocupações precárias como *office-boys* (mensageiros de escritórios).

1984 foi um ano de grande movimentação para os adeptos do *break*. Nesse ano foi lançado o filme *Beat Street*, dirigido por Stan Lathan. A película seria um elemento importante no processo de formação de *b-boys* e *b-girls* em São Paulo, pois foi através dela que a concepção de que o *break* era um dos elementos de uma cultura maior chamada hip-hop começou a ser incorporada pelos jovens adeptos e praticantes da dança. Outras películas como *Flashdance* (1983), *Breakdance* (1984) e *Style Wars* (1983) também contribuíram, em menor escala, para a disseminação da ideia do que era especificamente o hip-hop entre os jovens paulistas.

Em setembro de 1984 começou a circular a revista nacional *Break*, que teve dois números. A publicação apresentava fotos, explicava o nome e origem dos principais passos da dança e descrevia o surgimento e desenvolvimento da manifestação no Brasil. Este ano ainda veria a gravação do primeiro registro fonográfico de um disco em *break beat*, que seria realizado pelo grupo Black Juniors e lançado pela gravadora RGE, intitulado *Break*, ven-

---

<sup>6</sup> Para uma biografia de Nelson Triunfo, ver o livro de Yoshinaga (2014).

dendo uma quantidade considerável de cópias e garantindo participações em programas de televisão.

A onda *break* foi tão popular nesse período que concursos de dança passaram a ser realizados em programas de auditório na TV. A Funk Cia., de Triunfo, foi convidada a participar da abertura da novela *Partido Alto* exibida pela Globo em 1984. Ao som de “Enredo do Meu Samba”, os *b-boys* do grupo de Triunfo executam passos da dança americana juntando o tradicional (samba) com o moderno (*break*).

Em idos de 1985 a “onda *break*” já dava sinais de saturação, ao menos como objeto de interesse popular. Com a chegada no Brasil do ritmo *new wave*, as *crews* de *break* deixariam de ser alvo de atenção da mídia. Nesse período também ocorreria um deslocamento das performances dos praticantes das ruas da região central da cidade para uma estação de metrô: a São Bento. A mudança se deu por conta de conflitos constantes entre *b-boys*, comerciantes e polícia. As performances reuniam um número considerável de pessoas, o que, de acordo com a polícia, também atraía e estimulava a ação de batedores de carteira, trombadinhas e dificultava o trabalho dos comerciantes. Na São Bento, *b-boys* passaram a dividir o espaço com jovens *punks* já frequentadores do local.

Comparada às ruas centrais, a São Bento representava uma melhoria. Era coberta, livre da vigilância policial e com um piso apropriado para a prática da dança. Foi nesse espaço que o hip-hop começou a se diversificar para outros elementos, como o *DJing*, o *MCing* e mesmo o *graffiti*. De acordo com Triunfo, “ali se formou o embrião do hip-hop brasileiro, porque o espaço começou a se popularizar e atrair muita gente que hoje é referência nacional, como os Racionais, o Thaíde, o Hum, os grafiteiros Os Gêmeos, o Marcelinho Back Spin e muitas outras pessoas” (depoimento de Triunfo a Buzo, 2010: 26).

Assim, nesse período tem início uma diversificação do público frequentador da São Bento e a ideia de uma cultura formada por quatro elementos começa a tomar corpo. Era comum os adeptos do hip-hop passarem pela prática de dois ou mais elementos sem necessariamente se fixarem em nenhum deles, algo que aos poucos é substituído por uma especialização apenas em um dos elementos. A São Bento era um local onde *b-boys*, MCs, DJs e grafiteiros de todas as partes da cidade se dirigiam no sentido de se socializar, praticar sua arte e trocar algo bastante escasso à época: informação.

Muitos associam essa época ao “bater lata”. Na falta de equipamentos de som apropriados para fazer a batida instrumental que acompanha o rap, MCs, DJs e *b-boys* produziam a mesma com o *beat box* (efeito de imitar as

batidas com som produzido pela boca) ou batendo nas latas de lixo do metrô. Ter “batido na lata” é, até hoje, usado como um sinal de prestígio e distinção no hip-hop paulista, que traz autoridade e respeito.

Em 1985 ocorre a primeira gravação de um disco de rap. Os MCs Pepeu e Mike, sob o codinome Sebastian Boys Rap, gravam um disco em que constavam faixas como “Rap da Pipoca”, “Melô do Bastião” e “Rap do Cachorro” (Toni C., 2012: 57). Era o momento do “rap estorinha”. Pepeu era frequentador da São Bento e, diferente das outras gravações anteriores feitas no Brasil e que faziam uso da fala ritmada, estabelece uma associação direta ao ritmo rap e ao hip-hop no seu trabalho. Em 1987 a equipe de som Kaskatas lançaria a primeira coletânea de rap do Brasil, intitulada *A Ousada do Rap*, composta por sete faixas. As letras desses primeiros raps versam sobre temáticas diversas como dança, diversão, festas, sociabilidade, consumo, letras satíricas, proezas masculinas, relacionamentos, cotidiano das ruas e até mesmo letras românticas (as chamadas “melodias”) cantadas em inglês. Não há uma politização explícita nas letras e existe pouca referência aos quatro elementos do hip-hop.

A busca e conquista de autonomia de MCs e DJs em relação aos *b-boys* e grafiteiros ficaria mais explícita na divisão espacial que se estabeleceria em 1988. Rappers deixaram de frequentar a estação São Bento e passaram a se reunir na Praça Roosevelt, onde seria fundada a primeira posse de hip-hop de São Paulo, o Sindicato Negro. O Sindicato serviu como modelo para as outras posses que viriam a ser fundadas em regiões não centrais no começo dos anos 1990.<sup>7</sup> O surgimento do Clube do Rap, evento organizado pela equipe do Chic Show e que ocorria no Clube da Cidade às segundas-feiras, já evidenciava as tensões que pautavam as relações entre rappers e *b-boys*, além de ser um indício das demandas existentes entre os primeiros para a aprimoração das habilidades necessárias como MCs e DJs, dentre elas a experiência de palco.

O ano de 1988 marcou definitivamente a entrada do rap nacional no mercado fonográfico. Naquele ano foram lançadas três coletâneas. Pela Gravadora Eldorado saíria a já citada *Hip-Hop: Cultura de Rua*, trazendo como grande revelação a dupla Thaíde e DJ Hum. Ao emplacar o sucesso “Corpo Fechado” nas rádios, o grupo conseguiu realizar apresentações por várias partes do país e aparições na TV, colocando, assim, o rap em evidência pública pela primeira vez no Brasil. Pela Five Star Records, da equipe de som Chic Show, saíria a coletânea *O Som das Ruas*, que apresentava artistas

---

<sup>7</sup> Cf. *Pode Crê!*, n° 2, p. 13.

como a dupla adolescente Os Metralhas, o MC NDee Rap (posteriormente Ndee Naldinho) e o grupo romântico Sampa Crew. Por fim, pela gravadora independente Zimbabwe Records, seria lançada a coletânea *Consciência Black Volume 1*. Nela se encontravam os artistas que formariam, um ano depois, o aclamado grupo Racionais MCs. Ainda neste ano, seria lançado o primeiro álbum de um grupo de rap, a saber, *Hip Rap Hop* do grupo Região Abissal. No ano seguinte, Pepeu lançaria seu disco solo *The Culture of Rap*.

Em 25 de janeiro de 1989, num show de rap no Parque do Ibirapuera, Milton Sales, agitador cultural e responsável pela fundação do grupo Racionais MCs, fundaria o MH20: Movimento Hip-Hop Organizado, imbuindo um aspecto político que alguns grupos de rap já explicitavam através de letras engajadas que criticavam problemas como violência policial, racismo e pobreza. A primeira canção desse tipo, “Homens da Lei”, foi gravada por Thaíde & DJ Hum na coletânea *Hip-Hop: Cultura de Rua* e fazia uma crítica à ação da polícia em São Paulo.

Contudo, as canções dos futuros MCs dos Racionais, Mano Brown e Ice Blue com “Pânico na Zona Sul” e Edi Rock e KL Jay com “Tempos Difíceis”, eram as que mais apontavam uma estética que se tornaria hegemônica na década seguinte. Sob a influência de grupos americanos como Public Enemy, KRS One e N.W.A, os artistas passavam a fazer das questões sociais e políticas a matéria prima de suas letras. “Pânico na Zona Sul”, por exemplo, denunciava a ação dos “pés de pato” (justiceiros) em bairros pobres dessa região da capital paulista.

O elemento rap começava a se tornar hegemônico na representação do que se entendia por hip-hop, repetindo uma lógica que já ocorria nos Estados Unidos na segunda metade dos anos 1980. Porém, tanto o hip-hop como o rap ainda estavam associados a uma cultura de rua e as letras da maioria dos MCs falavam de diversão, festas, mulheres e fatos corriqueiros do cotidiano. Com o passar do tempo haveria um deslocamento, que levaria a uma politização das letras e uma identificação do hip-hop muito mais como uma cultura negra do que necessariamente de rua. *Holocausto Urbano*, o disco de estreia dos Racionais MCs, marca esse novo momento.

“A JUVENTUDE NEGRA AGORA TEM VOZ ATIVA”:  
HIP-HOP COMO CULTURA NEGRA (1990-1996)

O período entre 1990 e 1996 é aquele no qual a temática racial impregna a estética das letras dos grupos de rap paulistas. Isso ocorre por conta da

influência de grupos estadunidenses pertencentes à segunda geração do rap norte-americano. Dentre eles o mais importante foi, sem dúvida, o Public Enemy (PE). Desde fins dos anos 1980 o PE começou a se diferenciar no cenário do hip-hop mundial ao incorporar em suas letras uma retórica de orgulho racial e nacionalismo negro. De acordo com o crítico cultural George Nelson (1998), o PE foi responsável por transformar o envolvimento com a política no rap em algo *cool*, ou seja, legal, descolado.

Com constantes referências a lideranças históricas negras como Malcolm X, Marcus Garvey, Martin Luther King, o ministro da Nação do Islã, Louis Farrakhan, e os Black Panthers, o PE possuía uma formação que mesclava e flertava com elementos de uma organização paramilitar. Boa parte dos videoclipes do grupo era saturada de imagens que remetiam ao movimento pelos direitos civis, o período de segregação racial vigente nos Estados Unidos até os anos 1960 e a violência policial. KL Jay, dos Racionais, resume bem a influência do PE sobre seu grupo afirmando que “a ideia de protestar contra a situação racial surgiu aos poucos, mas o pontapé inicial foi quando a gente começou a ouvir Public Enemy. Lemos a autobiografia do Malcolm X. Começamos a refletir: quem é o culpado pelos nossos problemas hoje? Como a nossa gente vivia no passado? Estudamos história...” (KL Jay *apud* Pimentel, 1996).

O impacto do PE sobre o Racionais MCs é visível no seu primeiro álbum, *Holocausto Urbano*. Lançado em 1990, o disco capitalizava a boa recepção das faixas “Pânico na Zona Sul” e “Tempos Difíceis”, presentes na coletânea *Consciência Black Volume 1* lançada dois anos antes. O álbum, composto de seis faixas, se aproxima de uma espécie de aula sobre racismo, desigualdade e violência policial, contando ainda com uma faixa de aspecto machista e misógino intitulada “Mulheres Vulgares”.

A importância do PE para o rap paulista e o grupo Racionais MCs especificamente pode ser vista em 1991, quando ocorreu o primeiro show do grupo estadunidense em São Paulo. Eles se apresentaram por duas noites num palco montado na pista de atletismo do complexo poliesportivo do Ginásio do Ibirapuera. Trazido por um *pool* de equipes de bailes (Chic Show, Black Mad e Zimbabwe), o grupo contou com abertura de seu show feita pelos Racionais MCs na primeira noite de apresentação.

Em 1992, os Racionais MCs lançariam o EP *Escolha Seu Caminho*, no qual a temática racial continuava como carro chefe através das faixas “Voz Ativa”, “Escolha o Seu Caminho” e “Negro Limitado”. Na primeira faixa, Mano Brown fazia a afirmação de que “a juventude negra agora tem voz ativa” através do rap e da cultura hip-hop. Finalmente, em 1994, os Racio-

nais MCs se tornariam conhecidos de um público mais amplo e sua venda de discos aumentaria de forma exorbitante com o lançamento do álbum *Raio X Brasil*.

Apesar da hegemonia estética do rap engajado e de cunho crítico no que diz respeito ao aspecto racial, seria equivocado afirmar que havia apenas esse tipo de tendência vigente nesse contexto. Grupos que se pautavam por um estilo mais satírico e festivo também ocupavam parte da cena. Bons exemplos eram artistas como MC Pepeu e o grupo Geração Rap. O grupo RPW, por sua vez, deu início à cena “bate cabeça” com uma mistura entre rap e *hardcore* sob a influência de grupos estadunidenses como Onyx, Cypress Hill e bandas de rock. As apresentações do grupo eram coroadas por performances no qual o público incorporava elementos oriundos do *punk rock* e do *heavy metal*, como o *stage diving* (ato no qual o público sobe ao palco para em seguida mergulhar de volta no público) e o *mosh* (roda ou círculo que se forma durante o show e que se dança reproduzindo joelhadas, cotoveladas e empurrando-se um ao outro).

Um ponto importante é que, com a hegemonia do elemento rap no hip-hop paulista devido a sua faceta mais pública e vendável, o *break* e o *grafiti* passam a ser vistos de forma acessória e menos atrativa dentro do movimento. Grupos cujos componentes foram *b-boys*, como é o caso de Thaíde & DJ Hum, ainda mantinham a tradição de terem dançarinos de break atuando em suas apresentações. Contudo, no geral, havia um certo desinteresse por esses elementos pela geração que conheceu o hip-hop através do rap, pois a maioria almejava se tornar MC ou DJ.

Por volta de 1991, a Praça Roosevelt começa a perder centralidade devido a uma série de fatores, dentre elas a morte de seu principal articulador, JR Blow (Silva, 2011). Assim sendo, as posses localizadas na periferia passam a ser o espaço de revitalização do hip-hop, trazendo para o centro das discussões questões mais locais. Todos os elementos da cultura deveriam ser trabalhados nas posses que a partir de 1990 começam a se espalhar pelas várias regiões da cidade. Exemplo disso é a posse Conceitos de Rua fundada em 1990 na zona sul, além da Força Ativa fundada na zona norte e que se transferiu para a zona leste, além da posse Haussá, localizada em São Bernardo do Campo. As posses passam a ser o local onde os praticantes do hip-hop se reúnem para aprimorar suas habilidades, trocar informações e planejar atividades artísticas, políticas e sociais. Silva ainda defende a hipótese de que a descentralização do hip-hop levou ao fortalecimento das posses situadas na periferia e, conseqüentemente, impregnou a estética do movimento de aspectos vigentes na realidade dos bairros pobres e distantes da

cidade, local de residência dos jovens adeptos do hip-hop. Esse deslocamento teria levado a que jovens tomassem noção da segregação espacial e social a que estavam submetidos (Silva, 2011).

O reconhecimento do hip-hop como um movimento de crítica social começaria a se dar em São Paulo por volta de 1990. Vivendo o momento de uma administração de esquerda à frente da prefeitura da cidade, o governo Luiza Erundina (1989-1992), a Secretaria de Educação tinha à frente da sua pasta o educador Paulo Freire. Nesse período foi elaborado pela pedagoga Sueli Chan o projeto Rap... Ensaçando a Educação, no qual, sob o aval da referida Secretaria, *b-boys*, grafiteiros, MCs e DJs iam às escolas municipais realizar debates com os alunos sobre temas como cultura, meio ambiente e qualidade de vida, com ênfase em sexualidade, drogas e violência (Silva, 1999).

Nessa mesma perspectiva ocorre a aproximação do movimento negro em relação aos grupos de rap em 1992. É fundado o Projeto Rappers, iniciativa que tinha como sede o Instituto da Mulher Negra — Geledés. Já vinha acontecendo uma negociação para o estabelecimento de uma parceria entre o Geledés e grupos de hip-hop, mas o projeto se intensificou a partir do assassinato de um jovem por um policial no metrô. A ideia central era fazer frente à perseguição policial que jovens rappers e negros sofriam (Silva, 2011).

Nesse contexto, a noção e a reivindicação de cidadania começam a tomar forma, em termos institucionais, dentro do hip-hop a partir desse projeto e da atuação das posses. Vale lembrar que tem início nesse ano uma série de chacinas que vitimizariam majoritariamente indivíduos jovens, negros e mestiços de classe pobre. A primeira delas foi a do Presídio do Carandiru, em São Paulo, 1992, seguida pela Chacina da Candelária, 1993, e Chacina de Vigário Geral, 1993, essas duas últimas ocorridas no Rio de Janeiro. Ao mesmo tempo a juventude negra, mestiça e pobre estava apartada da representação vigente na época de “jovens politizados”, espaço esse ocupado pela juventude de classe média e estudantil majoritariamente branca e que se cristalizara no movimento dos “Caras Pintadas”, que exigiam a renúncia do presidente Fernando Collor mediante denúncias de corrupção.

No Projeto Rappers passaram a se reunir jovens *b-boys*, MCs, DJs e grafiteiros no intuito de estabelecer discussões políticas, sociais, raciais e de gênero, aprimorar suas habilidades como artistas e desenvolver ações políticas e sociais junto à juventude praticante de hip-hop (Silva, 1999; Macedo e Silva, 2014). Em 1993 o projeto lançou o primeiro periódico dedicado ao hip-hop no Brasil, a revista *Pode Crê! Música, Política e Outras Artes*. Ela

vinha suprir uma lacuna existente no movimento desde o período da “onda *break*”, que era a de concentrar, organizar e disseminar informação a respeito da manifestação. Datam daí os primeiros textos buscando registrar a história do movimento no Brasil e suas conexões com os Estados Unidos, em artigos redigidos na sua maior parte por DJ Hum, do grupo Thaíde & DJ Hum. O periódico circulou de 1993 a 1994 e teve quatro números. Seu legado pode ser visto em publicações voltadas para o mesmo público que vieram posteriormente, mas que mantiveram a mesma estrutura editorial. Exemplos são a *Rap Brasil*, *Planeta Hip-Hop* e o jornal *Estação Hip-Hop*.

Outro fator que contribuiria para uma melhora no acesso a informações por parte de MCs e DJs foi o estabelecimento da MTV (Music Television) no Brasil em 1990. O canal de TV passou a transmitir o programa *Yo! MTV*, uma versão reduzida do programa *Yo! MTV Raps* veiculado na MTV americana, exibindo vídeos, reportagens e entrevistas com artistas nos Estados Unidos. Posteriormente seria produzida uma versão nacional do programa que ficaria no ar entre 1994 e 2002.

Esses programas foram importantes no sentido de construir e informar uma imagética do movimento a partir dos videoclipes veiculados, que mantinham o público brasileiro informado sobre lançamentos e novas tendências vigentes na cena hip-hop/rap estadunidense. Ainda referente a imagética, é digno de nota a procura pelos jovens dessa época de filmes que retratavam o cotidiano dos guetos negros estadunidenses. Nas falas de MCs e DJs que viveram essa época são constantes as referências a películas que o autor Baraki Kitwana (2002) classificou como *black gangster movies* ou *hood movies*, ou seja, filmes que emulavam uma versão negra e racializada dos filmes de gangsteres como *The Godfather* (1972), *Scarface* (1983), *The Untouchables* (1987) e *Goodfellas* (1990). Exemplos desse gênero são os filmes *New Jack City* (1991), *Juice* (1991), *Boyz n the Hood* (1991) e *Menace II Society* (1993).

O ano de 1993 apresentou o rap nacional como a grande novidade do cenário musical através de Gabriel, O Pensador, jovem de classe média carioca que assinou contrato com uma grande gravadora (Sony Music) depois de fazer sucesso com a *demotape* “Tô Feliz, Matei o Presidente”. Apesar do sucesso, Gabriel era pouco respeitado dentro do movimento hip-hop em São Paulo devido a sua origem de classe média, por não ter tido uma relação mais orgânica com a base do hip-hop e também por ter assinado com uma grande gravadora, o que fazia com que seu disco fosse tocado em rádios comerciais. Por outro lado, os Racionais MCs eram entendidos como o melhor grupo de rap nacional e aquele que melhor representava a juventude negra, pobre

e moradora de bairros periféricos devido às temáticas abordadas nas letras e à postura crítica em relação ao “sistema”, a mídia, a polícia e as classes média e alta. Mas é necessário afirmar que a estética pautada por uma representação de periferia onde os elementos vigentes nessa realidade estavam incorporados na forma de se fazer rap ainda estava por vir. Essas características não apareceriam ainda de forma contundente no disco de 1994 dos Racionais, *Raio X Brasil*.

Em 20 de novembro de 1995 um grande show com vários grupos de rap foi realizado no Vale do Anhangabaú, em homenagem aos 300 anos de Zumbi dos Palmares. Era nesse contexto que o hip-hop como “cultura negra” deixaria de existir para dar lugar a representação hegemônica de “cultura periférica” que se elevaria com força nos anos seguintes. “A periferia nos une!”

“PERIFERIA É PERIFERIA (EM QUALQUER LUGAR)”:  
HIP-HOP COMO CULTURA PERIFÉRICA (1997-2003)

Defendo que a noção de periferia é uma espécie de reelaboração de representações do gueto estadunidense conforme o conceito de marginalidade conectiva da antropóloga Halifu Osumare (2007). A concepção de marginalidade conectiva identifica quatro campos sociais que criam vínculos entre culturas juvenis pelo mundo e a origem do hip-hop nos Estados Unidos: rebeldia juvenil, opressão histórica, classe e cultura. Contribuindo para o argumento de Osumare, é possível dizer que os vários elementos da marginalidade conectiva podem ser cristalizados em noções que fazem referência a espacialidades simbólicas, imaginárias e/ou concretas que facilitam a tradução de ideias (Osumare, 2007). Nesse sentido, os guetos negro e latino estadunidenses, espaços marginais na estrutura social norte-americana, podem ser traduzidos em seus equivalentes no Brasil como periferia e/ou favela, apresentando similaridades e distinções.

Se entre os anos de 1993 e 1994 o rap nacional tinha alcançado o sucesso nas rádios comerciais FM pelos discos de Gabriel, O Pensador, e não oficialmente pelos Racionais MCs, 1997 representa novamente uma inflexão na história do hip-hop paulista. O quarteto paulistano lançaria nesse ano o álbum *Sobrevivendo no Inferno* pela gravadora independente Cosa Nostra. O disco seria um sucesso, chegando a 1 milhão e meio de cópias vendidas. Mas o álbum também marca a incorporação definitiva e explícita de uma estética marcada por temas vinculados à noção de periferia, como violência,

criminalidade e desigualdades sociais. Outro ponto importante é o forte teor religioso presente no álbum, tanto na iconografia do disco quanto nas letras das canções.

Das 12 faixas, uma das canções que mais fez sucesso foi “Diário de um Detento”, cuja letra descreve o Massacre do Carandiru, ocorrido em 1992, da perspectiva de um detento. Originalmente escrita por Jocenir José Fernandes Prado, ex-detento sobrevivente do episódio, foi aprimorada por Mano Brown. Ainda são dignas de nota no álbum as faixas “Jorge da Capadócia”, reinterpretação da versão original de Jorge Ben, “Fórmula Mágica da Paz” e “Rapaz Comum”. Entretanto, outra faixa intitulada “Periferia é Periferia (Em Qualquer Lugar)”, cantada no disco por Edi Rock, vincula de forma explícita o grupo a essa perspectiva estética. Com esse disco os Racionais levariam em 1998 os prêmios de melhor videoclipe e de melhor grupo de rap no Video Music Awards da MTV Brasil. A partir dessa data os Racionais seriam inseridos de vez na lista das grandes revelações da música brasileira dos anos 1990.

Tem início nesse contexto uma constante e forte ação diacrítica de transformação da categoria periferia, de signo estigmatizado a elemento identitário. A cena hip-hop paulista continuava diversificada com vários grupos trazendo novas temáticas, sonoridades, formas de rimar e levadas (*flow*). Bons exemplos são os grupos Potencial 3, De Menos Crime, Facção Central, Comando DMC, Doctor's MCs, Xis e Dentinho, Sistema Negro, RPW, Xis, Filosofia de Rua, Thaíde & DJ Hum, etc. Por outro lado, todos os grupos, de uma forma ou de outra, tinham que lidar com a representação que aos poucos ficaria associada à toda cultura hip-hop como um movimento vinculado a jovens pobres, moradores de regiões precárias, violentas e majoritariamente (embora não exclusivamente) negros e mestiços.

Essa percepção se tornaria ainda mais forte em 1998, com a publicação de uma edição especial da revista *Caros Amigos* intitulada “Movimento Hip-Hop: A Periferia Mostra Seu Magnífico Rosto Novo”. Com 31 páginas, a revista fazia uma espécie de balanço do movimento até aquele momento em São Paulo e o interpretava como manifestação cultural e política periférica, ou seja, majoritariamente apreciada e compartilhada por jovens moradores de bairros afastados, precários e violentos da capital e de outras cidades de médio e grande porte. Percebe-se também pela leitura e pelo perfil do público leitor da revista, de orientação ideológica de esquerda, uma espécie de alerta para a existência do movimento e do quanto vários praticantes tinham uma clara orientação político-ideológica de esquerda. A decisão de produzir um número especial do periódico focado no hip-hop teria vindo da

boa repercussão de uma entrevista publicada na revista com Mano Brown, em janeiro desse mesmo ano.<sup>8</sup>

#### À ARTICULAÇÃO ENTRE RAÇA, CLASSE E TERRITÓRIO NA ESTÉTICA PERIFÉRICA

A elaboração da estética do hip-hop em meados dos anos 1990, numa transição de “cultura negra” para “cultura periférica”, também estabelece uma nova percepção a respeito das relações raciais dentro do movimento. No caso de São Paulo, a influência musical e política do grupo Public Enemy, em sintonia com um contexto local onde situações em que as noções de raça e racismo eram cotidianamente vivenciadas por jovens negros, fez com que a recepção desse grupo levasse a elaboração de letras que descreviam essa problemática deste ponto de vista. Até aquele contexto, não eram vistos como atores políticos ou se enquadravam na representação de juventude engajada politicamente, majoritariamente estudantil, de classe média e cursando o ensino médio ou superior. Os jovens artistas críticos eram negros e/ou mestiços, nordestinos ou filhos de famílias migrantes, trabalhadores e com educação incompleta ou precária. Era a juventude que sofria a ação dos justiceiros descritos por Mano Brown na letra de “Pânico na Zona Sul” e trazidos ao conhecimento de um público mais amplo pelo livro do jornalista Caco Barcellos, *Rota 66* (1997), obra bastante popular entre os jovens vinculados ao hip-hop.

Contudo, a faceta extremamente racializada e muitas vezes misógina das letras de rap e do posicionamento de certos MCs e DJs levava a que muitas vezes conflitos emergissem em relação a jovens que participavam do movimento, mas que eram brancos e/ou mulheres, que não se “contentavam” a fazer apenas o papel de namoradas de tal MC ou DJ e se aventuravam a tomar o palco, rimando e controlando os toca-discos. Esses conflitos ficam evidentes em duas passagens da revista *Pode Crê!*. Na primeira, a MC Rúbia, pertencente ao grupo RPW, fala das dificuldades em ser mulher e branca no meio hip-hop. Na segunda, a revista chama a atenção para um incidente ocorrido em 1993, em que o rapper Peter Muhammad espancou o DJ Man (grupo Filosofia de Rua) devido a desavenças quanto à canção do grupo de Man intitulada “A Cor da Pele Não Influi em Nada” (1993).

---

<sup>8</sup> Ver *Caros Amigos*, nº 10, 1998, pp. 30-4.

O discurso racializado das letras de rap vinculadas à estética negra davam ênfase ao pertencimento e a valorização de uma identidade racial supostamente perdida ou desprezada por jovens pobres. Nesse diapasão, variáveis de gênero (homem), raça (negro), classe (baixa/pobre) e orientação sexual (heterossexual) são articulados, com a produção de um perfil valorizado que distribui capital simbólico e prestígio de forma desigual entre os jovens apreciadores ou vinculados ao movimento. Assim sendo, ser um homem negro, heterossexual e pobre é o modelo valorizado dentro desse contexto.

Um ponto importante a ser lembrado é que a imagética dessa representação é estimulada pelo consumo de vídeos de música norte-americanos, majoritariamente de rap e R&B, e os já citados *hood movies*.<sup>9</sup> O contexto racializado de relações binárias entre negros e brancos vivenciada nos Estados Unidos é promovido como um padrão a ser seguido e valorizado. Livio Sansone se refere a esse contexto como um processo de globalização negra em que ocorre “a internacionalização, através do processo geral de globalização, de panoramas étnicos e de símbolos e produtos correlatos, associados à representação da cultura e a identidade negras nos Estados Unidos” (Sansone, 2004: 311). Vale lembrar que a recepção dessas imagens se dá num contexto onde esses jovens estão inseridos numa espécie de invisibilidade nas mídias atuantes na época, como televisão e revistas.

Por outro lado, a noção de periferia que começa a adentrar o hip-hop nesse período propicia um deslocamento ou reestruturação da questão racial. O discurso das letras de rap desse período estabeleciam uma espécie de denúncia do racismo, no qual a variável da classe social se encontrava subordinada à noção de raça e que, de certo modo, se aproximava em muito do posicionamento do movimento negro brasileiro. Esse discurso também se configurava num poderoso argumento denunciador e oposto à noção de democracia racial, algo tão caro às tradições brasileiras, perspectiva que interpreta o Brasil como um país ausente de conflitos raciais e no qual a noção de raça não teria sido incorporada na estruturação das dinâmicas das relações sociais. Todavia, como já foi afirmado, essa perspectiva mais racializada do hip-hop como “cultura negra” excluía indivíduos não negros que tinham uma relação ativa dentro do movimento ou eram simpatizantes.

---

<sup>9</sup> R&B é a denominação da indústria fonográfica estadunidense para o equivalente contemporâneo do ritmo *soul* dos anos 1960 e 1970, a partir dos anos 1980. De forma geral, o termo faz referência a um gênero onde prevalece baladas românticas.

Através da mudança de orientação estética do movimento foi possível equacionar esse “problema”. A categoria periferia, portanto, desloca a discussão ou a origem dos problemas dos jovens hip-hoppers do elemento “raça” para a categoria “classe”, através de um construto espacial.

Nesse sentido, *periferia é um espaço social, territorial e político que se estrutura a partir de um denominador comum para jovens negros, mestiços, nordestinos e brancos: a classe pobre*. Esse denominador comum (periferia = classe pobre) gera uma *experiência partilhada por todos esses jovens que estão submetidos aos problemas sociais vigentes nesse espaço social, como violência policial, tráfico de drogas, racismo, desemprego, segregação social, ausência de equipamentos urbanos de lazer, ausência de reconhecimento social etc.* Para além da experiência em comum vivenciada em problemas cotidianos, *a população periférica também compartilharia elementos culturais em comum, o que traria ou fortaleceria uma ideia de pertencimento e identidade.*

Nesse ponto em específico, a cultura negra, através de seus diversos elementos, seria algo estruturante uma vez que a “cultura periférica”, pela experiência de pobreza/classe, criaria um “*melting pot*” no samba, hip-hop, forró, escolas de samba, futebol de várzea, samba rock, bailes *black*, samba de raiz, pagode, pixação, *graffiti*, torcidas organizadas, motoboys, baloeiros, que dentre outras práticas culturais, trariam uma definição do que constitui a periferia. Assim sendo, o popular, uma categoria bastante comum na tradição da sociologia da cultura brasileira dos anos 1970 e 1980, viria a se tornar o periférico dos anos 1990 em diante, em sua rearticulação no espaço urbano.

Em seu trabalho sobre a “pixação” em São Paulo, Alexandre Pereira mostrou em sua pesquisa como a ideia de uma “cultura de rua” aproximava as práticas de diversos grupos que estabeleciam uma relação ativa com equipamentos urbanos da cidade (Pereira, 2005). Penso que, devido a uma série de fatores políticos e sociais, a ideia de “periferia” conseguiu rearticular os mesmos grupos especificados pelo autor a partir de uma combinação entre classe, raça e espaço, considerando que classe aqui é uma categoria determinante, enquanto raça e espaço são categorias subordinadas, variáveis e passíveis de manipulação.

Como já citado anteriormente, a noção de periferia no Brasil representaria uma espécie de tradução simbólica do equivalente “gueto” negro e/ou latino estadunidense. A periferia brasileira seria o meio pelo qual a experiência de jovens pobres e de origens raciais diversas seriam equiparadas a de jovens negros e latinos moradores dos guetos norte-americanos e com experiências e problemas similares. Mas a periferia teria contornos próprios no

que diz respeito à forma de organizar suas relações étnico-raciais. O elemento negro é central, mas ele encontra-se mesclado à lógica de dominação, onde a experiência de discriminação não pode ser pensada sem uma vinculação à classe.

Nesse ponto tem início a delimitação de uma noção que eu chamaria de “democracia sem dente”. Ouvi essa expressão, ao realizar trabalho de campo, numa fala do escritor Toni C., biógrafo do rapper Sabotage, assassinado em 2003. De acordo com ele, o fato de Sabotage não ter os dentes da frente resumia a experiência da democracia brasileira, em que as pessoas seriam iguais ao experimentar a pobreza, uma vez que a ausência de dentes é um dos marcadores mais visíveis de classe em nosso país. Para além disso, vários outros artistas de rap são banguelas e alguns, mesmo possuindo recursos, se recusam a tratar dos dentes, uma vez que esse seria um fator identificador de distinção social.

Penso que a noção de “democracia sem dente”, citada por Toni C., também pode ser interpretada como uma síntese do projeto estético e político vigente no rap/hip-hop paulista na virada dos anos 1990 para 2000, onde a crítica à noção de democracia racial vigente no contexto anterior do hip-hop como “cultura negra” é trocada por uma incorporação de uma noção de “democracia sem dente” de baixo para cima. Ou seja, a noção de democracia racial é um construto intelectual e político das elites brasileiras dos anos 1940 e 1950 que foi imposta ao país num movimento de cima para baixo, das classes mais elevadas para as mais baixas. No contexto do hip-hop periférico, a “democracia sem dente” estabelece uma lógica de atuação antirracista vigente na periferia devido a equalização ou minimização das diferenças via classe/pobreza e espaço/território.

Em 1999 ocorre a fundação da Casa de Hip-Hop de Diadema, com a presença de Afrika Bambaataa. A instituição se tornaria a representante oficial da Zulu Nation no Brasil e Nino Brown, importante figura histórica do hip-hop paulistano, que havia começado a se comunicar com Bambaataa por cartas em meados dos anos 1990, se tornaria o representante da Zulu Nation, sendo coroado por Bambaataa como King Nino Brown. O surgimento da casa foi possível devido a uma articulação de ativistas do movimento negro, do hip-hop e de certa abertura na administração da prefeitura de Diadema, que se encontrava sob a liderança do Partido dos Trabalhadores nesse período.

Shows de artistas internacionais não era algo incomum para o público apreciador de rap/hip-hop de São Paulo. Desde os anos 1980 as equipes de som se organizavam e traziam DJs e rappers norte-americanos, que se apre-

sentavam em ginásios poliesportivos e clubes de São Paulo e algumas cidades do interior paulista. Contudo, esses eventos eram pontuais, não realizados dentro de uma perspectiva que entendia o hip-hop como um movimento mais amplo, formado por quatro elementos e com uma história específica. A Casa de Hip-Hop de Diadema também sinaliza um momento de transição, no qual as posses de hip-hop já começam a perder a centralidade que haviam construído no movimento, desde o início dos anos 1990. Isso ocorre *pari passu* a um processo que podemos denominar de institucionalização e partidarização do hip-hop, que começa a tomar força a partir dessa década.

Institucionalização nesse contexto pode ser entendida como o processo de aproximação do hip-hop, através de seus praticantes, para com grupos políticos organizados no movimento social, ONGs e, em uma última fase, o Estado. Como vimos, em São Paulo, o primeiro projeto que viabilizou uma aproximação entre órgãos estatais e o movimento hip-hop foi o projeto Rap... Ensaçando a Educação, elaborado e implementado no governo municipal de Luiza Erundina (Silva, 1999: 34-5). Um segundo exemplo da institucionalização, mas através de movimento social, mais especificamente o movimento de mulheres negras, foi o Projeto Rappers, elaborado e implementado pelo Geledés em 1992 (Silva, 1999: 93-110). Posteriormente à fundação da Casa de Hip-Hop de Diadema, mais especificamente em 2001, é organizada a Primeira Semana de Cultura Hip-Hop, por parte de posses e coletivos de hip-hop, dentro da ONG Ação Educativa. Esse evento se estenderia por 10 anos e marcaria um período no qual o hip-hop passa a ser o viés de contato de organizações não governamentais com a população jovem moradora da periferia.

O processo de politização do hip-hop paulista era reflexo de um movimento que ocorria em nível nacional e pode ser comprovada pela participação de diversas posses, coletivos e personalidades do movimento no Fórum Mundial Social, ocorrido em Porto Alegre em 2001. Nesse evento tem início uma articulação de ativistas no sentido de promover o Fórum Nacional de Hip-Hop, que viria de fato a ocorrer em 2003, como parte das atividades do Fórum Mundial Social daquele ano. Uma das figuras mais importantes que trabalharam no sentido de criar uma plataforma política foi o rapper e ativista Preto Ghóez. As discussões do evento tiveram seu foco em questões de raça, gênero e classe, e ao final foi elaborado um documento no qual os grupos associados ao hip-hop declaravam apoio a Lula na campanha de eleição para presidente.

Em 2002 ocorreria o lançamento do quarto álbum do grupo Racionais MCs, intitulado *Nada Como um Dia Após o Outro*. O álbum receberia uma

série de elogios da crítica, firmando o grupo como o melhor expoente do rap paulista e brasileiro.

Ironicamente, é nesse mesmo ano que começa a se estruturar com força na região da Baixada Santista, litoral paulista, uma nova cena musical que anos mais tarde subiria a Serra do Mar para conquistar o mesmo público do rap/hip-hop em São Paulo: o funk. O funk carioca já contava com apreciadores na região da Baixada Santista desde os anos 1990, mas não conseguia se inserir com força no hip-hop paulista devido à ação das equipes de som que possuíam gravadoras e selos independentes que produziam grupos de rap e samba, e que não tinham interesse que o funk conquistasse parte do mercado. Com o declínio das equipes de som e, conseqüentemente, de suas gravadoras a partir do final dos anos 1990, o funk passa a ter passe livre na capital, ao mesmo tempo que mudanças econômicas, inovações tecnológicas — como o acesso a microcomputadores e softwares de produção musical — e a expansão da internet vieram a promover mudanças tanto no rap/hip-hop paulistano como no funk santista.

Ainda em 2001 ocorreria o surgimento do Sarau da Cooperifa, que não aparecia num vácuo cultural e político, muito pelo contrário. No ano anterior, o rapper e escritor Ferréz havia publicado seu livro *Capão Pecado* (2000), que colocava o bairro cantado pelos Racionais MCs como local de produção cultural para além do rap. Posteriormente, o autor de *Capão Pecado* organizaria a publicação de coletâneas de contos em edições especiais da revista *Caros Amigos* e que viria com o rótulo de “literatura marginal”, termo cunhado pela mídia para nomear seu trabalho e que Ferréz acabou incorporando para qualificar a estética sua e de outros escritores, que produziam textos explorando temáticas de violência, drogas, racismo e desigualdade, numa perspectiva autóctone dos moradores de bairros pobres e periféricos da cidade.

Sérgio Vaz, principal organizador da Cooperifa, já havia publicado alguns livros de poesia e circulava por um circuito de produção cultural associado a bairros periféricos, quando passou a ter mais contato com o rap em fins dos anos 1990 (Vaz, 2008). Foi nesse contexto e do encontro de produtores culturais de diferentes orientações e fazeres que surgiu a ideia de um sarau de poesia na periferia. Lá passaram a se reunir moradores, rappers, curiosos, artistas alternativos e outras personalidades com o intuito de apreciar e apresentar poesias de autoria própria ou de outros autores. Vaz explica a fundação dessa manifestação afirmando que ele e seu amigo Pezão, “numa noite fria de outubro de 2001”, criaram “na senzala moderna chamada periferia o Sarau da Cooperifa, movimento que anos mais tarde iria se

tornar um dos maiores e mais respeitados quilombos culturais da cidade” (Vaz, 2008: 89). No decorrer dos anos 2000, os saraus se multiplicaram por todas as regiões da periferia paulistana, configurando um espaço de ação política e cultural. Rappers encontraram nos saraus um *locus* distinto dos bailes e shows de rap onde suas rimas eram bem recebidas e entendidas como poesias. Simultaneamente, o rap/hip-hop havia em parte propiciado e influenciado a estruturação dos saraus, o que observamos no relato de organizadores dos mesmos, como Vaz.

#### HIP-HOP COMO “CULTURA PERIFÉRICA” SOCIALMENTE RECONHECIDA, “FUNK OSTENTAÇÃO” E A NOVA “CULTURA DA POBREZA”

No início do ano de 2004, o então empossado presidente da República Luís Inácio “Lula” da Silva recebeu personalidades do movimento hip-hop em Brasília, num encontro político liderado pelo rapper carioca MV Bill. Apesar de a aproximação com o governo Lula não ser unanimidade dentro do hip-hop, várias organizações do movimento haviam apoiado a sua candidatura à presidência no ano anterior e o encontro se dava justamente no sentido de firmar tal apoio à nova administração do país, ao mesmo tempo que se buscava articular a criação de políticas públicas voltadas para o hip-hop e a juventude dele praticante.

Essa entrada do hip-hop na política institucional não se restringia apenas à explicitação de apoio a políticos que representassem interesses populares nas esferas municipal, estadual e federal. Vários praticantes do hip-hop lançaram candidaturas a vereador, deputado estadual e federal. De acordo com Toni C., nas eleições de 2008 ocorreram em todo o país cerca de trinta candidaturas de indivíduos vinculados ao hip-hop a cargos eletivos (C., 2012: 78).

De certa forma, as relações entre hip-hop e Estado se estreitavam, considerando a feição popular do governo Lula. No entanto, mesmo em administrações não ligadas ao PT, a influência do hip-hop tornara-se visível. Exemplo disso é que o governo estadual de São Paulo, sob administração tucana, apoiaria em 2007 a realização do Primeiro Encontro Paulista de Hip-Hop, através do Conselho para o Desenvolvimento da Comunidade Negra. Posteriormente, uma Assessoria Especial para o Hip-Hop seria criada dentro do governo estadual e vinculada à Secretaria Estadual de Cultura. Aos poucos, o hip-hop como “cultura periférica” ou cultura dos jovens da periferia passava a gozar de reconhecimento social e era entendido como

forma de expressão que conseguia acessar os jovens dos segmentos mais humildes da população.

A organização política do hip-hop também ocorria numa perspectiva de gênero, uma vez que nesse mesmo ano é criado o Hip-Hop Mulher, um coletivo de hip-hop que se reúne periodicamente na ONG Ação Educativa e que atualmente possui um programa pela internet. A Ação Educativa também abrigaria anualmente, entre os anos de 2001 a 2010, a Semana de Cultura Hip-Hop, evento que contava com oficinas, mesas de debate, exposições e shows e era organizado por posses e coletivos de hip-hop que se reuniam na ONG. Desde 2011 a ONG vem organizando o evento “Estéticas da Periferia”, que tenta dar conta da diversidade de manifestações culturais e políticas que pululam na periferia paulistana desde a última década. Por fim, fóruns de hip-hop também se espalham pelo interior do estado de São Paulo mostrando a vitalidade do movimento em localidades fora da capital (Santos, 2011).

Porém, o reconhecimento do hip-hop não se dava sem problemas e atitudes de retrocesso associadas ao estigma da violência presente no rap. Exemplo disso foi a pancadaria verificada no Centro da cidade de São Paulo no momento do show do grupo Racionais MCs durante a Virada Cultural de 2007. Polícia, artistas e público trocaram acusações de quem teria começado o tumulto que se alastrou por toda a região central naquela madrugada. O impacto desse incidente pode ser verificado nas versões seguintes da Virada Cultural:

“E com mais de 20 anos, [o hip-hop] deixou de ser encarado como moda, é um estilo consolidado que cresce mais e mais. Alguns casos viraram notícia, como o da Virada Cultural de 2008, quando o palco do hip-hop era o mais afastado, o de mais difícil acesso e o único com forte esquema policial, dando geral em quem chegava para assistir aos shows. Surgiram vários protestos, principalmente na internet, e a solução foi no ano seguinte não ter mais o palco de hip-hop. Uma ou outra atração ligada ao movimento foi espalhada pela cidade, mas nenhuma delas era exclusiva para os adeptos do hip-hop. Ver isso acontecer há tão pouco tempo, e na cidade de São Paulo, berço da cultura no país, é de fato um caso para se preocupar” (Buzo, 2010: 39).

No plano estético, o rap paulistano também vinha sofrendo mudanças bastante evidentes. O rap de temática mais periférica, que abordava temas

relacionados a violência, desigualdade social, drogas e racismo, ainda era hegemônico. Artistas como Racionais MCs, Rappin' Hood, Xis, SP Funk, RZO (Rapaziada Zona Oeste) e Sabotage representam o que de melhor se produziu no rap paulistano da segunda metade dos anos 1990 e início dos 2000. Sabotage, que teria a curta carreira de dois anos interrompida por seu assassinato em janeiro de 2003, conseguiria reconhecimento artístico para além do universo do hip-hop através de aparições nos filmes *O Invasor* e *Carandiru*, além de gravar com coletivos de música como o Instituto.

Contudo, uma cena mais underground associada às batalhas de MCs que se disseminaram a partir dos anos 2000 começou a moldar novos rappers que traziam temáticas diversas para o universo de suas rimas. Dessa cena underground ou de batalhas de MCs surgiram ou alcançaram maior visibilidade artistas de uma nova escola do hip-hop, como Kamau (ex-grupo Consequência), Criolo (anteriormente “Criolo Doido”), Parteum (ex-grupo Mizouri Sana), Slim Rimografia, Emicida, Projota, Rashid, dentre outros. Parte desses novos artistas compartilhava a característica de serem hábeis improvisadores.

Entretanto, não apenas estilo, estética e temática das letras separavam a geração de Sabotage em relação à de Emicida. Sabotage teve seu primeiro e único álbum gravado pelo selo do grupo Racionais MCs, o Cosa Nostra. Emicida lançou suas diversos *singles*, *mixtapes* e álbuns pela internet ou vendendo os mesmos na rua e em shows. Mais: enquanto o disco de Sabotage foi produzido em estúdio e bancado por um selo independente de propriedade de Mano Brown, as primeiras músicas de Emicida foram produzidas em casa através de softwares instalados em um computador pessoal. Entre o “Rap é Compromisso” de Sabotage em 2001 e o “Triunfo” de Emicida em 2008, há uma série de transformações tecnológicas.

O barateamento de bens tecnológicos, como microcomputadores pessoais e softwares, levou a que o processo de produção musical deixasse de ser realizado exclusivamente em grandes estúdios. No início dos anos 1990, somente as grandes gravadoras e equipes de baile tinham recursos financeiros para produzir e gravar um disco de rap. Na segunda metade dos anos 1990, rappers como Thaíde & DJ Hum e Racionais MCs começaram a abrir selos independentes, como o Brava Gente e o Cosa Nostra. Na segunda metade dos anos 2000, a produção e, posteriormente, gravação de um disco de rap estaria totalmente alocada em microcomputadores pessoais e estúdios caseiros. *Pari passu* a isso, a rede mundial de computadores — internet — tornou-se o espaço por excelência de promoção, venda e divulgação de artistas novos e ausentes de grandes recursos financeiros ou capital social. Esse pro-

cesso foi também impulsionado pelo advento da música digital e o surgimento de sites como o YouTube.

Após algum tempo, o rótulo dado ao ritmo produzido em Santos, já citado anteriormente, e em bairros periféricos de São Paulo, foi “funk ostentação”. As letras falavam basicamente de um estilo de vida ostentatório e de consumo conspicuo através da exibição de carros importados, motos, joias, roupas de grife, bebidas e mulheres sensuais nos videoclipes. A estética dos vídeos é totalmente influenciada por vídeos de rap norte-americano como Rick Ross, Wiz Khalifa, 50 Cent, dentre outros. Uma peculiaridade é que a maioria dos artistas de “funk ostentação” até fins dos anos 2000 era pouco conhecido da grande mídia, mas os artistas faziam bastante sucesso entre o público jovem e periférico da cidade. Boa parte deles não lançava álbuns, mas apenas videoclipes pelo YouTube, que eram e são assistidos por milhões de fãs.

Entretanto, conjuntamente à maior visibilidade que o funk ostentação passou a ter a partir dos anos 2010, um processo de criminalização e perseguição a MCs desse ritmo também se instaurou. Nesse ano uma série de assassinatos de MCs de funk tiveram início na Baixada Santista e em São Paulo: até 2013, dez artistas foram mortos em circunstâncias ainda não esclarecidas. Um dos crimes que mais abalou a cena funk foi o assassinato do MC Daleste, ocorrido em julho de 2013, no momento em que o artista se apresentava num show na cidade de Campinas. Suspeita-se que os crimes tenham sido cometidos em retaliação à associação de facções criminosas com MCs e produtores de funk. Ao mesmo tempo, a ocorrência de festas de funk, conhecidas como “pancadões”, que ocorrem majoritariamente na periferia de São Paulo, tem levado a apresentação de projetos de lei por vereadores de orientação ideológico mais conservadora que determinam a proibição desses eventos em vias públicas.<sup>10</sup>

#### CONSIDERAÇÕES FINAIS

A popularidade e expansão do “funk ostentação” entre a juventude pobre e periférica *pari passu* ao crescente ganho de reconhecimento social

---

<sup>10</sup> O projeto de lei 2/2013 dos vereadores Conte Lopes (PTB) e Coronel Camilo (PSD), que proíbe a realização de eventos de funk em vias públicas, foi aprovado na Câmara Municipal de São Paulo em 23/4/2013, mas foi vetado pelo prefeito Fernando Haddad em 8/1/2014.

do hip-hop e sua institucionalização fornecem o contexto no qual o hip-hop hoje se encontra. Se por um lado há projetos de fomento ao desenvolvimento da cultura hip-hop — como o Prêmio de Cultura Hip-Hop Preto Ghóez, lançado pela primeira vez em 2010 pelo Ministério da Cultura, ou projetos que visam regulamentar as atividades de praticantes do ponto de vista trabalhista, além de outros que visam incorporar o hip-hop no panteão da cultura brasileira —, o poder de transgressão do hip-hop perde cada mais força devido ao “engessamento” do seu discurso tanto do ponto de vista estético como político. As críticas à desigualdade, violência, racismo e segregação tinham um lugar bastante apropriado e recepção garantida num contexto de economia instável, ausência de empregos para jovens e nenhuma alteração da desigualdade econômica. Entretanto, após 12 anos de administração federal do PT, num período de estabilidade econômica e ganho de poder de consumo das classes populares e diminuição das desigualdades, o discurso de denúncia perde força e espaço para a celebração do consumo conspicuo e hedonismo sexual, visto sobretudo no “funk ostentação”.

Por outro lado, dois fatores contribuem para uma transformação significativa da estética do hip-hop e ascensão do “funk ostentação” e de novos MCs de hip-hop: as mudanças tecnológicas e a institucionalização crescente do movimento hip-hop. O barateamento e maior acesso por parte da população mais carente a bens eletrônicos como computadores *pari passu* a digitalização da música, a expansão da internet e o desenvolvimento de *softwares* que possibilitam a produção musical sem a necessidade de grandes estúdios reconfigurou o mercado de música em geral. Nesse processo, novos MCs como Emicida ou MC Guimê não necessitam da intermediação de gravadoras e selos para produzir, divulgar e vender sua música. A institucionalização do hip-hop, por outro lado, se deu no processo de reconhecimento social dessa manifestação e o acesso a recursos vindos tanto do Estado como de outras instituições. Entretanto, esse mesmo processo resultou em desgaste estético e perda do poder transgressor presente nas práticas do hip-hop que passam a ser vistas e utilizadas pelo Estado, ONGs, partidos políticos e movimentos sociais em geral como formas legítimas e eficientes de contato e intervenção no cotidiano de jovens pobres, urbanos e pertencentes a diferentes minorias.

Esse fenômeno ocorre justamente no momento em que elementos estéticos e práticas culturais ligadas às populações mais carentes vêm se configurando em material simbólico que serve à produção de novas mercadorias a serem consumidas pelas mais diversas classes sociais, desde programas de TV até passeios por favelas para turistas estrangeiros. Há também um interesse generalizado pela produção cultural da periferia, consubstanciada em

coletivos culturais que se organizam em torno de saraus, companhias teatrais, produtores audiovisuais ou grupos musicais. Para citar dois exemplos concretos, o rap mais contemporâneo de Criolo e Emicida, a partir das letras e produção musical, está muito mais próximo de uma tradição reconhecida da música popular brasileira do que estavam os Racionais MCs nos anos 1990. Entretanto, os três artistas possuem essa aura de capital simbólico que os associa à periferia, seja ela o Capão Redondo de Mano Brown, o Grajaú de Criolo ou a Cachoeirinha de Emicida. Por outro lado, nenhum dos três faz mais sucesso — tanto em termos midiáticos como monetários — do que MC Guimê, o MC de “funk ostentação” que tem Mano Brown como ídolo.

O papel do hip-hop em São Paulo nos últimos 30 anos foi justamente de ser a “liga” que, num primeiro momento, construiu uma estética autócotone, a periférica, que possibilitou a elaboração de um discurso performático de pertencimento à periferia que se dá numa perspectiva de metonímia ou sinédoque, como aponta Gayatri Spivak (2005),<sup>11</sup> mas que também pode ser sumarizado em máximas repetidas nesses espaços como “É tudo nosso!”, “Tamo junto e misturado!” ou ainda na forma como ideias e ações estruturadas no valor/princípio da “humildade” são “atuadas” pela população originária desses territórios. Nessas “performances” ocorre uma negociação e reconstrução constante de categorias como raça e classe.

O hip-hop também forneceu um modelo de organização, ligação e inspiração para outras manifestações culturais e organizações políticas, como literatura marginal, grupos teatrais, coletivos de produção audiovisual, saraus literários, funk ostentação e coletivos em torno da questão do extermínio da juventude negra. Por fim, o hip-hop, e mais especificamente o elemento rap, incorporou na sua estética elementos vindos de fenômenos importantes da sociedade brasileira a partir dos anos 1990, como a religiosidade evangélica e neopentecostal ou ainda o crime organizado. É válido destacar que, no rap, essas linhagens estéticas são contempladas por grupos vinculados a uma cena “*gangsta*” — na ausência de outro termo, mas algo bastante compartilhado como um “estilo” no meio rap (como no caso do grupo Fação Central) — e outra “*gospel*”, de tom e temática religiosa bem representada pelo grupo Apocalipse 16.

A “democracia sem dente”, citada pelo escritor Toni C. ao descrever o rapper Sabotage, resume acertadamente a perspectiva inserida na estética

---

<sup>11</sup> “The point is to have access to the situation, the metonym, through a self-synecdoche that can be withdrawn when necessary rather than confused with identity” (Spivak, 2005: 482).

periférica criada pelo hip-hop: na pobreza representada num sorriso banguela somos todos iguais (manos, irmãos), não importa se negros ou brancos, do hip-hop ou não. Nesse sentido, pode-se dizer que hoje vivemos uma espécie de “cultura da pobreza”, não nos moldes do que o antropólogo Oscar Lewis (1969) descreveu para determinadas populações carentes estadunidenses e que se referia a práticas desviantes desenvolvidas por esses grupos, que os impediam de romper o ciclo de reprodução da pobreza de uma geração para outra. No contexto de São Paulo e até mesmo do Brasil dos anos 2010 a “cultura da pobreza” está mais próxima da ideia de Gilberto Freyre (1992 [1933]), de que aquilo que era entendido como nosso maior entrave para o desenvolvimento (a herança racial negro/mestiça vista de forma negativa em fins do século XIX pela intelectualidade local) passaria a ser positivado como nossa especificidade e material simbólico e material a ser explorado pelos mais diversos grupos. Tudo isso para o horror das elites mais tradicionais. Como afirma Mano Brown, “Entrei pelo rádio, tomei, cê nem viu...”.

#### BIBLIOGRAFIA

- BARCELLOS, Caco (1997). *Rota 66*. São Paulo: Globo.
- BUZO, Alessandro (2010). *Hip-hop: dentro do movimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- C., TONI (2012). *O hip-hop está morto! A história do hip-hop no Brasil*. São Paulo: Literarua.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Um bom lugar: biografia oficial de Mauro Mateus dos Santos — Sabotage*. São Paulo: Literarua.
- CHANG, Jeff (2005). *Can't Stop Won't Stop: A History of the Hip-Hop Generation*. Nova York: Picador.
- FÉLIX, João B. J. (2006). “Movimento hip-hop: arte e cultura”. Tese de doutorado (Antropologia Social), Universidade de São Paulo.
- FERRÉZ (2000). *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial.
- FREYRE, Gilberto (1992). *Casa-grande & senzala*. Rio de Janeiro: Record.
- GEORGE, Nelson (1998). *Hip-Hop America*. Nova York/Londres: Penguin Books.
- KITWANA, Bakari (2002). *The Hip-Hop Generation: Young Black and the Crisis in Africa-American Culture*. Nova York: Basic Civitas Books.
- LEWIS, Oscar (1969). “The Culture of Poverty”. In: MOYNIHAN, Daniel Patrick (org.), *On Understanding Poverty: Perspectives from the Social Sciences*. Nova York: Basic Books.
- MACEDO, Márcio (2007). “Baladas black e rodas de samba da Terra da Garoa”. In: MAGNANI, José Guilherme Cantor; SOUZA, Bruna Mantese de (orgs.), *Jovens*

*na metrópole: etnografias dos circuitos de lazer, encontro e sociabilidade*. São Paulo: Terceiro Nome.

- MACEDO, Márcio; SILVA, Uvander V. (2014). “*Pode Crê! Música, Política e Outras Artes: militantes negros e jovens artistas unidos na consolidação e publicização de uma ‘cena hip-hop’ na cidade de São Paulo nos anos 1990*” (comunicação no prelo).
- OSUMARE, Halifu (2007). *The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop: Power Moves*. Nova York: Palgrave Macmillan.
- PARDUE, Derek (2008). *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip-Hop*. Nova York: Palgrave Macmillan.
- PEREIRA, Alexandre B. (2005). “De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo”. Dissertação de mestrado (Antropologia Social), Universidade de São Paulo.
- PIMENTEL, Spensy (1996). “O livro vermelho do hip-hop”. Monografia de conclusão de curso (Escola de Comunicação e Artes), Universidade de São Paulo.
- ROSE, Tricia (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- SANSONE, Livio (2004). *Negritude sem etnicidade: o local e o global nas relações raciais e na produção da cultura negra do Brasil*. Salvador/Rio de Janeiro: EdUFBA/Pallas.
- SANTOS, Jaqueline L. (2011). “Negro, jovem e hip-hopper: história, narrativa e identidade em Sorocaba”. Dissertação de mestrado (Ciências Sociais), Universidade Estadual Paulista, Campus de Marília.
- SILVA, José C. G. (1999). “Arte e educação: a experiência do movimento hip-hop paulistano”. In: ANDRADE, Elaine N. (org.), *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus.
- \_\_\_\_\_ (2011). “Sounds of Youth in the Metropolis: The Different Routes of the Hip-Hop Movement in the City of São Paulo”. *Vibrant*, vol. 8, nº 1, pp. 70-94.
- SILVA, Maria Aparecida da (Cidinha) (1999). “Projeto Rappers: uma iniciativa pioneira e vitoriosa de interlocução entre uma organização de mulheres negras e a juventude no Brasil”. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org.), *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo: Summus.
- SPIVAK, Gayatri C. (2005). “Scattered Speculations on the Subaltern and the Popular”. *Postcolonial Studies*, vol. 8, nº 4, pp. 475-86.
- VAZ, Sérgio (2008). *Cooperifa: antropofagia periférica*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- YOSHINAGA, Gilberto (2014). *Nelson Triunfo: do sertão ao hip-hop*. São Paulo: Shuriken Produções/Literarua.

#### FILMOGRAFIA

- CHALFANT, Henry; SILVER, Tony (1983). *Style Wars*.
- HANSON, Curtis (2002). *8 Mile*.
- KONZILLA (2013). *Funk Ostentação: O Filme*.

LATHAN, Stan (1984). *Beat Street*.  
LYNE, Adrian (1983). *Flashdance*.  
SILBERG, Joel (1984). *Breakdance: The Movie*.

## DISCOGRAFIA

*Break*, Black Juniors, 1984, RGE.  
*Consciência Black Volume 1*, Zimbabwe Records, 1988.  
*Dia a Dia da Periferia*, GOG, Só Balanço, 1994.  
*Gabriel, o Pensador*, Gabriel, o Pensador, Sony Music, 1993.  
*Hip Rap Hop*, Região Abissal, 1988, Continental.  
*Hip-Hop: Cultura de Rua*, Gravadora Eldorado, 1988.  
*Holocausto Urbano*, Racionais MCs, Zimbabwe Records, 1990.  
*Melô do Tagarela*, Miele, 1980.  
*O Som das Ruas*, Five Star Records, 1988.  
*Ousadia do Rap*, Kaskatas Records, 1987.  
*Raio X Brasil*, Racionais MCs, Zimbabwe Records, 1994.  
*Rapper's Delight*, The Sugarhill Gang, 1979.  
*Sebastian Boys Rap*, Pepeu & Mike, 1987.  
*The Culture of Rap*, Pepeu, Kaskatas Records, 1989.

## JORNAIS, REVISTAS E OUTRAS FONTES

“Amigo de Neymar, MC Guimê fala de maconha, ostentação e seu ‘hino’ da Copa”.  
*Folha de S. Paulo*, 29/6/2014.  
*Caros Amigos*, ano 1, nº 10, janeiro de 1998, pp. 30-4.  
\_\_\_\_\_, “Especial Movimento Hip-Hop”, ano 1, nº 3, 1998.  
\_\_\_\_\_, “Especial Hip-Hop Hoje”, ano 8, nº 24, junho de 2005.  
LOPES, Conte; CAMILO, Coronel (2013). Projeto de Lei 01-00002/2013. “Proíbe a utilização de vias públicas, praças, parques e jardins e demais logradouros públicos para realização de bailes funks, ou de quaisquer eventos musicais não autorizados, e dá outras providências”, <<http://www.camara.sp.gov.br/>> (acesso em 12/12/2014).  
*Pode Crê! Música, Política e Outras Artes*, ano 1, agosto/setembro de 1993, nº 2, p. 13.  
\_\_\_\_\_, “Acontece” (Skinny), ano 2, nº 3, 1994, p. 8.  
\_\_\_\_\_, “Rúbia é branca, e daí?” (Ildslaine Silva), ano 2, nº 4, 1994, p. 21.  
RANDS, Maurício. Projeto de Lei 3/2011. “Declara o Movimento Hip-Hop manifestação de cultura popular de alcance nacional, e dá outras providências”, <<http://www2.camara.leg.br/>> (acesso em 12/12/2014).

ROMÁRIO. Projeto de Lei 6756/2013. “Dispõe sobre a regulamentação das profissões e atividades integrantes da cultura Hip-Hop”, <<http://www2.camara.leg.br/>> (acesso em 12/12/2014).

“Virada Cultural se transforma em campo de batalha no Centro de SP”, *Folha de S. Paulo* online, 6/5/2007, <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u135031.shtml>> (acesso em 12/12/2014).