

FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ
ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO
LABORATÓRIO DE FORMAÇÃO PROFISSIONAL EM VIGILÂNCIA EM SAÚDE

Tais Almeida da Silva

HIP-HOP CARIOCA

Rio de Janeiro

2011

Tais Almeida da Silva

HIP-HOP CARIOCA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio como requisito parcial para aprovação no curso técnico de nível médio em saúde com habilitação em Vigilância em Saúde.

Orientador: Flávio Henrique Marcolino da Paixão

Co-orientadora: Kelly Pereira de Carvalho

Rio de Janeiro

2011

Tais Almeida da Silva

HIP-HOP CARIOCA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio como requisito parcial para aprovação no curso técnico de nível médio em saúde com habilitação em Vigilância em Saúde.

Aprovado em 19/12/2011

BANCA EXAMINADORA

(Ms. Flávio Henrique Marcolino da Paixão – FIOCRUZ / EPSJV / LATEC)

(Jeanine Bogaerts – FIOCRUZ / EPSJV / LABFORM)

(Kelly Pereira de Carvalho FIOCRUZ / EPSJV / LABFORM)

Dedico este trabalho
ao futuro integrante do Hip-Hop na
família.
Ao meu sobrinho e a coisa mais linda
da madrinha,
Matheus Dias.

AGRADECIMENTOS

Nessa parte vou fazer algo diferente
Vou tentar agradecer usando um repente
Apesar de não dominar esse elemento
Minhas ideias se juntam em um só movimento
É a arte no momento que quer se manifestar
Mesmo sem nenhuma métrica vou tentar falar

De início agradeço ao meu orientador
Flávio Paixão ou XL que é muito trabalhador
Se divide em mil pedaços nos projetos dessa escola
Mas sempre me ajudando com ideias na cachola
Nossa! Que rima podre feita foi essa
Só em 93 o Pensador usava tipo uma dessa
Mas não se preocupe juro tentar melhorar
A rima é bem humilde, mas ela tenta informar
Sobre a importância do trabalho feito com ele
Sem essa de intelectual,
O Hip-Hop foi escrito por quem tá dentro dele

Mas agora tenho que falar de outra pessoa
She is beautiful, ela é minha co-orientadora
Apesar de não ter sido minha professora
Não me ensinou inglês, mas sobre a classe opressora
Como o XL ela também não é muito diferente
Atolada de tarefas achava um tempo pra gente
Agradeço pela ajuda e empolgação com o trabalho
Mas não precisava deixar de comer pra gente ter um papo

Não podia deixar de falar do Bando Lindos
3º Visa pra sempre! Ué, foi a Laís que disse isso?
Não vou começar a trolar a menina agora,
ela é muito minha amiga e vai ficar na memória.

De oito às cinco e meia dentro de uma escola
Nem com minha família eu passo tanta hora
Não tenho nem palavras pra descrever o que eu sinto
Acho que o silêncio e um olhar já bastam pra um amigo
Muitas coisas bonitas passamos em três anos juntos
Mas não chorem, ainda temos todo o tempo do mundo.

E por falar em família não podia esquecer
Daqueles que tiveram comigo e que me viram crescer
Queria que muito orgulho tivessem de mim agora
Uma negra branca se libertou no meio dessa história
Sei que era um castelo no canudo que vocês queriam
Mas aqui construí a consciência de um oprimido
Que vai arrancar as correntes e mover isso agora
Seja com uma pesquisa ou dançando na roda

E foi nesse balanço que eu também descobri
A família Hip-Hop e a união que existe aqui
Arcanjos e Element'os nos finais de semana
Dividia o meu tempo mesmo com tantas cobranças
Mas não me importava porque isso sempre me deu esperança
De que a cultura Hip-Hop podia trazer muitas mudanças

Por último, mas nem por isso menos importante
Nesses 3 anos sem dinheiro e com muita fome
Estou falando do Centro Gastronômico Passarela 6
Dos churros, pastel e pipoca sou a maior freguês
Ah! E perfume de milho queimado no ar
eu tenho que aguentar até o 292 passar,
e nem pense em dizer que ele demora
senão o Christopher te manda uma mensagem na hora.

Não sabia o quão difícil era fazer um rap
Admiro aqueles que com talento conseguem
Desculpe pelas pessoas que aqui não citei
Pra falar de todas, teria que repetir o ano mais uma vez.
Com essas modéstias palavras me despeço por aqui
Obrigada Politécnica mas eu ainda tenho que dormir.

A autora

*“É melhor tentar e falhar, que preocupar-se e
ver a vida passar.
É melhor tentar, ainda que em vão que sentar-
se, fazendo nada até o final.
Eu prefiro na chuva caminhar, que em dias
frios em casa me esconder.
Prefiro ser feliz embora louco, que em
conformidade viver”
(Martin Luther King)*

RESUMO

A aluna enviará por e-mail.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 HISTÓRIA DO MOVIMENTO CULTURAL HIP-HOP NOS EUA	13
2.1 CONTEXTO HISTÓRICO ANTERIOR AO HIP-HOP	13
2.2 A TRANSFORMAÇÃO MOSTRA SUA VERDADEIRA CARA	17
2.3 MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS DESTE CENÁRIO	19
2.4 SURGIMENTO DO HIP-HOP	21
2.5 UM MOVIMENTO EM CONSTANTE TRANSFORMAÇÃO	23
3 HIP-HOP BRASILEIRO	26
3.1 A CULTURA CARIOCA SE APRESENTA AO GRANDE PÚBLICO	29
3.2 A ATUAL CONFIGURAÇÃO DO MOVIMENTO CULTURAL HIP-HOP NO RIO DE JANEIRO	37
REFERÊNCIAS	42
BIBLIOGRAFIA	44
ANEXO A - Estatuto da Associação de Hip-Hop Atitude Consciente (ATCON)	45
ANEXO B - Carta escrita pelo próprio King Nino Brown, Presidente da Zulu Nation Brasil	47

1 INTRODUÇÃO

“Ouvir o Hip Hop é uma coisa normal, entender o Hip Hop é onde está o mal” (Planet Hemp - Eu tiro é onda). O Movimento Cultural Hip-Hop adentrou não só o território brasileiro, mas também em diversos outros países através dos meios de comunicação. A popularização do break, do grafite e do rap foi tamanha que em pouco tempo a mídia já transportava através de filmes, programas de tv e rádios os elementos dessa cultura. Contudo, nesse transporte bastante frágil o Hip-Hop sofreu diversas interferências que culminaram no aparecimento de novos significados para o movimento. Segundo Guarato (2008, p.63), “as apropriações geram diferenciações nos usos, o processo de assimilação produz re-significações”. Desta maneira, muitos dos significados que surgiram nesse processo, distanciaram o Hip-Hop de seu papel como um Movimento Social.

Em contrapartida, alguns indivíduos lutam para que a proposta de transformação social que surge desde o início do movimento Hip-Hop se prevaleça. Entretanto, cabe destacar que o campo de atuação do Hip-Hop é muito amplo, isto é, ele pode interferir em diferentes tipos de sociedade de diversas maneiras. Desta forma, mesmo todos os atores sociais (grupos e outros indivíduos) do Hip-Hop tendo em mente o mesmo intuito de transformar a sociedade, diferentes visões sobre o modo de atuação do Hip-Hop serão apresentadas. Portanto, em todos os territórios em que o Hip-Hop se instalou foi travada uma espécie de jogo de forças de representações do mesmo. Isto é, de um lado temos a disputa entre o Hip-Hop que traz a crítica social nos seus elementos, e de outro temos o Hip-Hop “midiático” que não se compromete com a denúncia social, como também, temos a disputa entre a atuação crítica do Hip-Hop que é vista apenas pelo caráter de transformação individual contra àqueles que buscam a transformação da sociedade por inteiro.

Em vista disso, o propósito desse trabalho foi entender como esse jogo de forças acaba por culminar em um movimento Hip-Hop próprio do Rio de Janeiro, isto é, estudar as atuais representações sociais do Hip-Hop carioca a fim de tentar compreender a dinâmica do movimento na cidade. Para efetuar esse objetivo, tentarei ao longo desse trabalho responder as seguintes questões: Qual foi a trajetória do Hip-Hop no Rio de Janeiro que configurou o atual cenário? Uma vez que evidenciam os objetivos de seus atores, quais são as principais representações do Movimento na cidade? De que modo o Hip-Hop no Rio vêm se evidenciando na última década?

A motivação pessoal para a escolha desse tema foi o fato da autora estar inserida dentro da cultura Hip-Hop como dançarina. Por conta disso, a mesma está dentro de um campo que por ser tão mutável é alvo de muitos questionamentos, principalmente por aqueles que o integram. Apesar de não participar de nenhuma organização, estive envolvida desde os quatro anos com a cultura, contudo até esse trabalho não tinha consciência da grandiosidade e complexidade do Hip-Hop. Desta forma, ao entrar nessa instituição, percebi a importância que os movimentos sociais têm para conquistar aquilo que acreditamos e que lutamos. Foi então, que comecei a fazer leituras despreziosas sobre o Movimento Hip-Hop, eram leituras que tinham como única finalidade responder a tantos questionamentos que existem numa conversa entre dançarinos, MCs, DJs e Grafiteiros, e que por não conseguir ter uma resposta de imediato me causava muita angústia. Sendo assim, o objetivo específico desse trabalho surge devido as constantes comparações entre o Hip-Hop do Rio de Janeiro e São Paulo. O mais estranho era sempre ouvir de pessoas do Rio que o Hip-Hop de São Paulo era isso e aquilo outro, a fim de quase sempre inferiorizar o movimento daqui. Porém, para ocorrer uma comparação no mínimo justa é necessário conhecer os dois lados da moeda, foi assim que quando questionados sobre o Hip-Hop no Rio, poucos sabiam falar sobre ele. Diante disso, surgiu a inquietação que moveu essa pesquisa.

Desta forma, o propósito desse trabalho se justifica pela própria necessidade dos integrantes do movimento Hip-Hop do Rio de Janeiro em entender o cenário no qual está inserido, uma vez que sempre se busca uma melhor forma de atuação sobre ele. Estudar a atual conjuntura do movimento Hip-Hop no Rio de Janeiro também se faz importante para entender de que maneira um movimento social cultural que surge em um contexto de opressão nas periferias consegue reivindicar e transformar esse espaço atualmente na cidade. Para isso, este trabalho buscou apresentar alguns expoentes na trajetória do Hip-Hop que diferenciam o do Rio dos demais locais. Além disso, este trabalho também pode ser importante para discutir os valores que permeiam e movem o Hip-Hop na cidade, uma vez que se trata de um Movimento Social e que dele derivam novas representações e questionamentos sobre a sociedade.

Como forma de efetivar essa pesquisa, a metodologia utilizada foi investigar o Movimento Cultural Hip-Hop no Rio de Janeiro através de estudos bibliográficos e de um Trabalho de Campo. No Trabalho de Campo a técnica utilizada será a Observação Participante, na qual o observador entra em contato direto com o fenômeno estudado. Este método foi escolhido por conta da escassez de material bibliográfico sobre o objeto específico dessa pesquisa e pelo fato da autora deste trabalho estar em contato direto com o objeto de estudo. Sendo assim, no

Trabalho de Campo a técnica utilizada será a Observação Participante, na qual o observador entra em contato direto com o fenômeno estudado (NETO, p.60). Portanto, cabe destacar que a pesquisa será direcionada pelos dados obtidos na teoria, contudo as práticas sociais exemplificadas foram retiradas em suma da experiência da autora, uma vez que se trata também de objeto da pesquisa.

Para guiar a pesquisa, optei por primeiramente entender uma questão que não é muito clara para a sociedade: porque o break, o grafite e o rap constituem um movimento social? Sendo assim, retomei no primeiro capítulo o surgimento do Hip-Hop nos EUA, especificando a contituição do cenário que eclodiu a cultura, o surgimento de lideranças de resistência negra, as manifestações artísticas que sempre andaram simultaneamente aos conflitos, a descrição e constituição de um movimento cultural próprio dos guetos e por último, algumas transformações importantes para entender a atual conjuntura.

O outro capítulo adentrou sobre o Hip-Hop no Brasil. Desta forma foi apresentado também a constituição do movimento Hip-Hop em São Paulo, uma vez que essa cidade se consagrou como a principal difusora do Hip-Hop no país. Em seguida, foi a vez da cultura carioca, na qual foi mostrada sua trajetória e os principais atores que contribuíram para a solidificação do hip-hop na cidade. O último sub-capítulo tenta trazer algumas discussões sobre as representações do Hip-Hop no Rio a fim de tentar refletir sobre sua configuração e projetar questionamentos sobre o impacto desse movimento social na cidade.

2 HISTÓRIA DO MOVIMENTO CULTURAL HIP-HOP NOS EUA

2.1 CONTEXTO HISTÓRICO ANTERIOR AO HIP-HOP

Eles apanham da polícia como os escravos apanhavam dos feitores; são considerados inferiores, sem “boa aparência”, quando procuram um emprego, numa terra onde “negro bom tem alma branca”,...; muitos moram amontoados em barracos que tristemente ainda lembram as antigas senzalas. (PIMENTEL, 1998)

“Um homem, cujo pai há menos de 60 anos poderia não ser servido em um restaurante, pode ficar diante de vocês para o juramento mais sagrado”¹. Vinte de janeiro de dois mil e nove, um negro assume a Casa Branca dos Estados Unidos da América (EUA). Imediatamente, a notícia se torna polêmica em todos os continentes, mas desta vez, o destaque das matérias não está somente na posse de um novo presidente que comandará a atual potência econômica mundial. Agora, o enfoque principal das matérias está no fato de um negro, embora as condições de vida dele fossem extremamente diferentes da maior parte dos afro-americanos, ter assumido o cargo político mais alto de um país onde a discriminação racial sempre foi evidente. “Barack Obama faz história na terça-feira ao se tornar o primeiro presidente negro dos Estados Unidos”².

Não que a posse desse novo presidente tenha exterminado todas as questões étnicas do país, longe disso. Mas cabe aqui destacar que a perplexidade mundial gerada pela eleição, nos revela o quanto o racismo ainda interfere nas relações sociais desse país, uma vez que a posse de um negro (e não apenas a de uma pessoa) se torna destaque nos noticiários por ser uma “exceção a regra”. Neste sentido, para um entendimento mais aprofundado sobre as questões raciais que rondam o cenário dos EUA atualmente, faz-se necessário retomar a conjuntura política e social dos negros a partir dos anos 1960, afinal, foi nessa década em que a diáspora africana nos EUA ficou explícita para o mundo.

Há aproximadamente 50 anos, o sul dos EUA viveu o ápice das segregações sociais entre negros e brancos. As leis segregacionistas eram tão fortes e presentes no cotidiano das pessoas que até mesmo para os hábitos mais rotineiros como beber água, existiam leis que determinavam locais específicos para cada cor de pele realizar este ato. Essa espécie de contrato social em que se legitimava a separação por conta da quantidade de melanina em um indivíduo, não só contribuiu para a naturalização do racismo nesse ambiente como também

¹ Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/mundo/ult94u492642.shtml>> Acesso em: 23 de junho de 2011.

² Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/mundo/mat/2009/01/20/obama-faz-historia-tomara-posse-como-44o-presidente-dos-eua-754055674.asp>>. Acesso em: 23 de junho de 2011.

oficializou a posição racista do Estado e da sociedade. Assim, este momento em que leis legitimavam o racismo no país foi tão forte que chegou a ser comparado com o regime opressor que vigorava na África do Sul e, com isso, a década de 1960 nos EUA ficou conhecida como Apartheid Estadunidense (PIMENTEL, 1997-2003, p.1).

Na tentativa de fugir desse modelo separatista rigoroso e na expectativa de alcançar melhores condições de vida, um grande fluxo de afro-americanos começou a migrar para o norte industrial do país, principalmente para Nova York. “O crescimento das redes multinacionais de telecomunicações, a competição da economia global, a grande revolução tecnológica, a formação de novas e internacionais divisões de trabalho” (ROSE, 1997, p.195) foram algum dos fatores que contribuíram para as novas políticas de Estado e para o grande fluxo migratório para Nova York. Assim, como a mão-de-obra negra era mais barata e neste momento as reformulações do sistema econômico exigiam um maior contingente de trabalhadores de base, o Estado juntamente com os setores econômicos iniciou um processo de construção da imagem de um país de oportunidades a fim, também, de incentivar a imigração dos negros para o norte industrial.

Dentre os artifícios utilizados, o *American Way of Life* (“estilo de vida americano”) foi a ideologia que se tornou o “carro-chefe” da mídia em todas as produções que tinham o objetivo de construir uma nova imagem dos EUA. Desta maneira, ela foi utilizada na tentativa de vender a imagem de uma terra de oportunidades, isto é, de um lugar em que o cidadão tem diversas oportunidades de trabalho, de consumir diversos produtos e de ascender socialmente. Entretanto, o sistema capitalista em sua própria formulação impõe centenas de barreiras que dificultam ou até mesmo impossibilitam que essas três formas de oportunidades sejam entregues aos indivíduos que constituem seu último extrato. “Estamos diante de um novo “encantamento do mundo” ou uma liberdade ilusória. Liberdade de consumo para todos, ou para todos aqueles que podem pagar. Impera o fetiche do capital”. (MONTEIRO, 2010, p.24).

De fato, a nova forma econômica do país conseguiu atrair um grande contingente de negros e outros estrangeiros (principalmente hispânicos) àquele local. Contudo, a terra prometida pelo *American Way of Life* tinha se tornado na verdade um local dividido em dois grandes blocos: os brancos administradores da movimentação financeira e comercial de Nova York que enriqueciam progressivamente e os negros e latinos que constituíam o setor dos subempregados e que empobreciam progressivamente (ROSE, 1997, p. 197).

A separação entre esses blocos não foi apenas social e econômica, ela também foi física. A hostilidade branca e o poder aquisitivo dos novos imigrantes ergueram uma cerca no mapa estadunidense que confinou os afro-americanos e os latinos às áreas mais pobres de

Nova York. “Nova York, que era uma cidade relativamente rica, branca e industrial, tornou-se economicamente dividida, multirracial e prestadora de serviços” (Mollenkopf. Apud. Rose, 1997, p.198). Essa divisão desenhou no mapa dos EUA uma “metrópole negra no seio da branca”³ que criou diversas redes institucionais necessárias para seu convívio social (escolas, comércio, opções de lazer, instituições religiosas, entre outros).

Por conta disso, em pouco tempo os bairros pobres de Nova York ficaram conhecidos como guetos. Estes se mostraram também sua importância para a manutenção do Estado nesse período, visto que expandia os lucros extraídos de um grupo social visto como desprezível além de evitar o contato com seus indivíduos, de forma que atenuasse a ameaça de contaminação simbólica dos quais essas pessoas seriam portadoras (WACQUANT, 2008, p. 76).

A nomeação de locais como guetos não se trata de nenhuma novidade para a história da civilização humana. Na Europa Medieval, o Ghetto⁴ era usado para se referir às áreas específicas onde os judeus foram confinados e obrigados a viver. Inicialmente, esses locais foram vendidos para esse povo como um privilégio, isto é, um ambiente onde poderiam administrar e controlar seus próprios estabelecimentos. Contudo, em 1516, os ghettos foram evidenciados como um local de enclausuramento social. Isto, porque através de uma ordem direta do Estado, foi obrigatório o realojamento dos judeus em uma ilha isolada e cercada por muros (apelidada de ghetto nuovo) com a justificativa de que se estaria tentando “proteger seus habitantes cristãos do contato contaminador com corpos considerados sujos e perigosamente sensuais” (WACQUANT, 2008, p.79).

O modelo pelo qual o gueto americano se estruturou se assemelha bastante com os moldes sociais que formularam os guetos na Europa Medieval. Discriminação, opressão e enclausuramento geográfico são alguns dos elementos em comum que constituíram e constituem dois guetos em tempos e locais diferentes. Entretanto, cabe aqui analisar os prosseguimentos e consequências nos EUA após a formação dos guetos, uma vez que são esses fatores que diferenciam os guetos afro-americanos, os judaicos e os de qualquer outro povo que tenha ou venha vivenciar essa realidade.

³ (WACQUANT, Loïc 2008).

⁴ Etimologia contestada, sendo assim, os termos “Ghetto, Giudecca, borghetto” também são usadas para se referir a origem da palavra “Ghetto”.

Devido ao fenômeno econômico conhecido por imperialismo⁵, ocorreu um processo de desindustrialização coletiva nos guetos acarretando o desemprego exacerbado da população descartável do sistema, no caso, os negros. Arelado a isso, notou-se um recuo multifacetado do Estado em suas obrigações, ou seja, serviços básicos como educação, saúde, cultura, lazer e segurança eram senão inexistentes de extrema precariedade. Assim, foram agregados outros valores à figura do gueto, tais como: a imagem de um lugar inóspito, insalubre, um território de medo, de constante insegurança, povoado por selvagens e vetores de heresias.

Nesta celeuma de fatos que oprimiam massivamente uma única etnia, o gueto mostrou sua outra faceta. Enquanto serviu de instrumento de coerção e controle social de um povo, ele se mostrou também como uma “máquina de produzir identidades maculadas” (WACQUANT, 2008, p.89). A discriminação racial, a falta de empregos, o descaso das autoridades, ou seja, a submissão a estas e outras experiências sociais foram os motivos que levaram à construção de uma identidade social tão distinta.

As semelhanças coletivas destas pessoas eram tão fortes e evidentes que se sobressaíam às diferenças individuais de cada ser. A situação em comum vivida por eles teria refletido uma série de novos significados sobre seu cotidiano e, conseqüentemente, gerado esta aproximação entre os indivíduos. Por esse mesmo motivo, o principal caráter que estigmatizou e distinguiu este povo dos demais foi também o fator em comum mais evidente entre seus componentes e, logo, o que promoveu esta identificação. Neste sentido, a mesma arma que apontou para um lado, em outro momento se transformou em escudo, ou seja, a cor de um indivíduo, que por tanto tempo foi exclusivamente motivo de discriminação, se tornou também motivo de orgulho e de consciência de uma classe.

Podemos notar que esse processo se expandiu de tal forma que surgiram com ele algumas expressões que descrevem o orgulho da identidade negra dos afro-americanos. Não foi à toa que gritos como “*Black is Beautiful*” (Negro é lindo), “*Say it Loud: I’m Black and proud!*” (Diga alto: eu sou preto e tenho orgulho disso), ou ainda, “*Black Power*” (Poder dos negros) surgiram e rapidamente se tornavam hinos desse povo. O negro que por tanto tempo aceitou a imposição de aparência, costumes, vestimenta, entre outras coisas, todas oriundas do povo branco, passou a se orgulhar do seu próprio modo de ser. Deste modo, junto com os cabelos que se revoltavam aos métodos de alisamento e iam progressivamente ganhando

⁵ Segundo Weeks (2001, p.187), "O imperialismo refere-se ao processo de acumulação capitalista em escala mundial na fase do capitalismo monopolista e a teoria do imperialismo é a investigação da acumulação no contexto de um mercado mundial criado por essa acumulação. A teoria tem três elementos: (1) a análise da acumulação capitalista, (2) a periodização do capitalismo em fases ou estágios e (3) a localização do fenômeno no contexto da divisão política do mundo em países".

forma nos Black Power, a luta pelo reconhecimento do negro ia aos poucos ganhando força e desenhando figuras de representatividade internacional.

2.2 A TRANSFORMAÇÃO MOSTRA SUA VERDADEIRA CARA

Na maré da luta pelo reconhecimento, surgiram grandes líderes que serviram de identificação e representatividade da população negra. Martin Luther King e Malcolm X influenciaram gerações com seus ideais de restabelecer nos negros a “auto-estima, a capacidade de organização comunitária e a solidariedade” (PIMENTEL, 1997-2003, p.2). Cabe aqui salientar que apesar de ambos terem contribuído ao processo de resistência dos negros e assemelharem seus discursos por vezes em diversos pontos, King e X eram obviamente pessoas diferentes e que, logo, pensavam também de maneiras distintas.

Nascido em 19 de maio de 1925, Malcolm Little vivenciou o estado de penúria dos guetos durante toda a sua infância. Aos seis anos, Malcolm viu seu pai ser brutalmente assassinado pela Ku Klux Klan, isto porque em sua ocupação de pastor ele defendia a ideia de que o fim da discriminação e exploração dos afro-americanos só viria com o retorno dos negros à sua terra natal, ou seja, a África. Após o incidente, tendo sua mãe internada em um hospital psiquiátrico, Malcolm e seus irmãos foram parar em um orfanato. Já na adolescência tendo ido morar no Harlem, Malcolm entrou para o crime e foi preso em 1946 assaltando residências. A cadeia foi uma espécie de catarse para ele, ali se converteu ao islamismo e se filiou a seita Nação Islã, a qual defendia que o homem teria surgido na África e que, portanto o negro seria a civilização mais avançada. Além disso, outra importante mudança que a prisão trouxe à Malcolm Little foi justamente a troca de seu nome, isto é, ele resolveu substituir seu sobrenome pela incógnita “X” como forma de negar a dominação histórica do colonizador sobre os negros (PIMENTEL, 1997-2003, p.2).

Em 1952, ao sair do presídio, Malcolm X se tornou rapidamente num reconhecido líder dos negros por todo o país. Suas ideias defendiam “a separação das raças, a independência econômica e a criação de um Estado autônomo para os negros”⁶ e, para alcançar esses objetivos, os negros deveriam usar também da luta física se necessário. “Somos não-violentos com os não-violentos conosco. Deixamos de ser não-violentos com os que forem violentos conosco” (PEEBLES, 1995). Em 1965, X é assinado durante um discurso no Harlem, suspeita-se da participação da própria Nação Islã no crime (PIMENTEL, 1997-2003, p.2).

⁶ Disponível em : < <http://educacao.uol.com.br/biografias/ult1789u766.jhtm> > Acesso em 15 de junho de 2011.

Enquanto isso, em 1929 também nascia um líder dos negros que co-atuaria com Malcolm neste cenário. Martin Luther King Jr., pastor batista, nascido em Atlanta, seguidor do líder Mahatma Gandhi, defendia desde o início de sua militância a resistência pacífica dos negros. "Estou convencido de que a melhor arma contra o povo oprimido na luta pela liberdade e justiça é a arma da não-violência" (PEEBLES, 1995). Em 1964, ganhou o Prêmio Nobel da Paz pela sua atuação mundialmente reconhecida. Pouco tempo depois, em 1968, fez o seu discurso mais ilustre (*I have a dream* / Eu tive um sonho) que coincidentemente ou não, foi exatamente um dia antes de seu assassinato.

Desta forma, durante muito tempo, os líderes apresentavam duas alternativas quase opostas para a atuação dos negros na luta por seus direitos. Assim, enquanto Luther King buscava a solução para os problemas da população negra dentro das normas da lei americana, Malcolm X já era mais radical e a favor de que os negros não medissem esforços para conseguir seus direitos civis. A divisão das ideias dos líderes também dividia o seu povo, assim encontravam-se no mesmo espaço aqueles que eram veementes pacíficos e os que eram mais radicais.

Cansados de sua situação de vida e oriundos da mistura dos ideais de Malcolm X e Martin Luther King Jr., no ano de 1966 é fundado por Bobby Seale e Huey Newton o Partido dos Panteras Negras em Legítima Defesa⁷. Lutando contra os dois "I" (Inércia e Ignorância), os Panteras Negras buscavam utilizar-se de instrumentos legais para diminuir a repressão contra seu povo. Foi assim que eles desestabilizaram as relações sociais vigentes ao saírem pelas ruas armados de leis que protegiam suas ações. Os Panteras Negras resguardaram-se principalmente da lei que permitia o porte de armas por qualquer cidadão dos EUA, a fim de intimidar a ação violenta dos policiais brancos pelo bairro. Isto é, o intuito de tal ação seria usar aquelas armas apenas em sua legítima defesa (e de qualquer outro negro) diante de uma agressão policial, já que era muito comum um negro ser violentado e, até mesmo, morto por um policial naquela região e nada ser feito quanto a isso (PIMENTEL, 1997-2003, p.4).

Além disso, o Partido se organizava através de um manifesto chamado de "programa dos 10 pontos" construído por seus próprios membros em que continham algumas mudanças desejadas para a comunidade. Desta forma, o "programa dos 10 pontos" tratava dentro de dez tópicos sobre direitos iguais, paz, emprego, entre outras necessidades. À medida que o Partido ia crescendo e ganhando adeptos por todo o país, aumentavam as coerções ao movimento. Desta maneira, foi iniciado um conflito declarado entre os brancos (através também da atuação do Estado) e os Panteras, ou seja, entre uma força legitimadora das tradições racistas

⁷ Ver em : <<http://www.blackpanther.org/>>. Acesso em 10 de maio de 2011.

contra uma força de resistência. “*Enquanto sofrêssemos em silêncio, eles nos deixariam em paz*” (FILME BLACK PANTHERS).

Contudo, o Partido dos Panteras Negras lutara até o fim, “*não [apenas] contra os brancos, mas contra a repressão*” (PEEBLES, 1995). Seus líderes foram presos, integrantes foram mortos, porém em nenhum instante a revolução deixou de existir. Naquele momento, fora plantado nos solos negros do país esbranquiçado pelo etnocentrismo, a semente de uma atuação conjunta dos oprimidos contra os opressores. O *Black Power* (Poder do Negro) não foi uma mudança puramente externa ou um grito aos sete ventos, mas, também, uma contraposição aos moldes impostos pelos brancos que se iniciou desde a afirmação de um sangue vermelho e foi até o último fio de cabelo crespo.

2.3 MANIFESTAÇÕES ARTÍSTICAS DESTE CENÁRIO

Juntamente com os rugidos dos Panteras e de toda uma sociedade negra que lutava por melhores condições de vida, ecoava das caixas de som um novo movimento musical que dava ritmo e compasso às reivindicações. Neste momento, a linguagem musical refletia e traduzia diversas aspirações de uma sociedade e todo o contexto histórico no qual está inserida, estando para isso explícito ou não em seus versos. Assim, os estilos musicais que serão apresentados devem ser encarados para além de um conjunto harmônico de compassos e arranjos, isto é, ambos devem ser vistos também como discursos acerca da realidade dos negros norte-americanos (HINKEL; MAHEIRIE, 2003, p.91).

Desta forma, músicos negros como Marvin Gaye, Ray Charles e James Brown, protagonizaram na década de 1960 o *soul* e o utilizaram como um modo de abordar na sociedade questões como orgulho racial, condições de vida dos negros, direitos civis, entre outros assuntos. Foi com a movimentação do *soul* que explodiram algumas músicas que se tornaram verdadeiros hinos de batalha desta geração, como por exemplo, com a frase “*Say it loud: I’m black and proud*”(Diga alto: Sou preto e tenho orgulho disso) de Steve Biko (famoso líder sul-africano) que ganhou arranjo com James Brown e se tornou conhecida para além das fronteiras dos guetos. Enquanto o *soul* se popularizava e conseguia transportar as causas da luta até às pessoas mais distantes, a indústria fonográfica começava a se apropriar desse ritmo e o *soul* perdia com isso seu poder de denúncia social.

Em contrapartida, no final dos anos 1960, grandes músicos do *soul* inovavam em suas canções dando origem ao que viria a ser conhecido como *funk*. O termo *funk* que designava algo que tem odor forte acrescentou ao *soul* uma roupagem mais dançante, foi justamente a

presença de mais *swing* em suas batidas que Earl Palmer nomeou de *funk* pela primeira vez esse novo ritmo. “O *funk* oferecia ritmos pesados e bruscos com arranjos agressivos, que vieram para radicalizar a proposta do *soul*” (MONTEIRO, 2010, p.61). Como esperado o *funk* explodiu na América e, posteriormente, também foi apropriado pela indústria, mas antes transportou aos quatro cantos do mundo uma nova ideologia, uma nova forma de tocar, uma nova forma de se vestir e uma nova forma de dançar.

Desde os momentos de lazer até os cultos religiosos, a história do africano sempre foi permeada de manifestações corporais, ou seja, de danças. Os escravos trouxeram para a América essa cultura, que perdurou durante gerações e se mostrou nessa época através das *Funk Styles* (danças do estilo funk). As duas danças que explodiram com as batidas mais dançantes do *funk* foram denominadas de *Funk Styles*. A primeira delas foi o *Locking* no final da década de 1960 na cidade de Los Angeles. Don Campbell, inspirado pela febre nacional da série “Perdidos no Espaço” do Irwin Allen, começou a desenvolver uma dança que lembrava a movimentação dos robôs. Ao som das batidas dançantes do *funk* e com os passos fortes dos robôs surgia o *Locking* que com o tempo assumiu características próprias que justificavam até mesmo seu nome, isto é, a palavra “locking” que significa “travando” simbolizou a maneira mais rígida de dançar do lembrada pelo estilo dos robôs. Em meados dos anos 1970, a dança já bem mais desenvolvida com um leque de movimentos específicos explodiu pelo mundo através da aparição do grupo “The Lockers” (criado pelo próprio Don Campbell) num famoso programa da televisão, o “Soul Train”. A partir desse momento, o *Locking* se tornou uma febre mundial estando presente em apresentações de grandes artistas como: James Brown, Jackson Five, Frank Sinatra, entre tantos outros artistas de sucesso (LEAL, 2007, p.58).

O outro estilo de dança que também foi categorizado dentro das *Funk Styles* foi o *Popping*. Agora em 1972 na cidade de Fresno também na Califórnia, Boogaloo Sam com seu grupo Electric Boogaloo buscou uma nova forma de dançar que também derivava da febre robótica. O diferencial desta dança para o *locking* é que essa se preocupava muito mais em imitar completamente a movimentação dos robôs e a fazer movimentos que imitavam descargas elétricas nas batidas fortes da música.

Foi assim que o *swing* do *funk* desencadeou o aparecimento de algumas danças que irão complementar essa conjuntura de manifestações musicais que explode nos guetos. Entretanto, independente de sua origem específica, tanto o *Locking* quanto o *Popping* são expressões corporais diretamente anteriores à dança característica do movimento Hip-Hop (o *breakdance*), e que, por isso, nos ajudam a entender o contexto em que o *breakdance* surgirá e

de que forma ele entra na lógica de um Movimento Social Cultural que muda a rotina dos guetos americanos.

As danças apresentadas ao longo desse trabalho não devem ser encaradas como um processo de puro entretenimento e/ou alienadas do processo de reivindicação muito evidente nas músicas. Além da diversão que permeia também o cenário musical, o ato de dançar se mostrou crucial para os indivíduos daquela sociedade expressarem toda a revolta contida na subjetividade e lutarem quanto a sua exclusão social (ALVES, 2004, p.1). Os negros através de sua dança encontraram um modo de sentirem sua existência na vida, de serem aplaudidos e reconhecidos por aquilo que sabiam fazer e notarem que eram sujeitos importantes e que não deviam ser excluídos da sociedade. “... quando seus corpos dançavam era o momento em que eles deixavam de ser pobres, trabalhadores, excluídos, desempregados para serem aplaudidos” (GUARATO, 2008, p. 81). Assim, a dança contribuiu para a tomada de consciência do negro de si mesmo e fez com que aumentassem suas mobilizações na luta por melhores condições de vida.

2.4 SURGIMENTO DO HIP-HOP

Como visto, os anos 1960 e 1970 foram o estopim para o aparecimento de modelos culturais próprios dos guetos que tinham um teor de reivindicação bastante evidente. Os guetos estadunidenses, principalmente os novaiorquinos, foram como uma panela de pressão que teve como ingredientes o desemprego da América pós-indústria, o racismo, a pobreza, a luta pelos direitos civis, líderes negros conhecidos mundialmente, músicas e danças criadas pelos negros e que quando tudo isso explodiu, deixou nessa sociedade a semente de uma nova cultura caracterizada pela mistura de todos esses elementos (ROSE, 1997, p.192).

Foi nesse movimento que começaram a surgir os indícios dessa nova cultura dos guetos com o aparecimento das festas de rua conhecidas como *Block Parties*. Em 1969, Kool Herc trouxe suas raízes da África para as ruas do Bronx, a música negra agora circulava através das *Herculoids* que eram carrocerias acopladas a grandes caixas de som (técnica dos famosos *sound systems* de Kingston). Em uma praça, em uma rua, qualquer que fosse o espaço público, a caminhonete do Herc parava e em pouquíssimo tempo uma multidão aparecia para “balançar o esqueleto” (LEAL, 2007, p.24).

Juntamente com aquele som, começaram a aparecer pessoas que criavam rimas improvisadas em cima das batidas. Temas como violência, sexo, drogas e política passaram a ser desenvolvidas nesses versos já mostrando a função social que o *rap* assumiria. Técnica

essa que fora importada da Jamaica, onde já existia uma tradição no *reggae* de improvisar em cima de instrumentos musicais. Esses artistas nos guetos dos EUA ficaram primeiramente conhecidos como *Toasters*, os quais além de rimar em cima das batidas se utilizavam de gírias particulares das periferias negras para dificultar a compreensão dos assuntos pelos brancos. Esse estilo de cantar falado em rimas originou posteriormente a um dos elementos constituintes da cultura hip-hop, os MCs (Mestre de Cerimônia ou Controladores do Microfone) (LEAL, 2007, p.26). Com o desenvolvimento do Hip-Hop, também foi criada a nomenclatura *Rapper* para diferenciar dos MCs. Segundo Arika Bambaataa, “O MC pode animar a plateia, apresentar, rimar, fazer curadoria... E infinita a capacidade de performance do MC! Já *Rapper* não precisa ter todas as facetas multifuncionais do MC.”⁸

Kool Herc consagrou sua grande importância para a cultura hip-hop em 1973 na festa de aniversário dos 16 anos de sua irmã, quando criou através da mixagem com dois discos iguais, uma repetição incessante de determinado trecho da música que ficou conhecido como *break* ou ‘*quebrada da música*’ (MONTEIRO, 2000, p.77). A nova batida apelidada por Herc de *Breakbeat* explodiu no sul do Bronx, levando novos DJs (Disc-Jockey) como, por exemplo, o DJ Hollywood, a trabalharem e desenvolverem esse ritmo. A segunda grande criação musical dos guetos nesse momento foi o *scracth*, inventado pelo DJ Grandmaster Flash. O *scracth* era quando DJ fazia um movimento de “vai-e-vem,” com o disco de modo a produzir um barulho parecido com um “scracth” (som de arranhar). Como visto, o *breakbeat* assumiu grande importância na História do Hip-Hop, já que serviu de base para os MCs cantarem e para o próprio *scracth* surgir, assim o DJ Kool Herc foi e se mantém consagrado até hoje por muitos como o “pai” do Hip-Hop.

Como visto, DJ e MC são seguimentos que surgiram e se desenvolveram quase que independentes, cada um a sua maneira. Porém, cabe destacar que eles são quase que interdependentes, afinal as batidas criadas pelos DJs eram usadas pelos MCs para cantar e vice-versa. Por isso, após a criação de tantas músicas que utilizam a técnica do falar cantado junto com o *breakbeat* foi criada a nomenclatura RAP (*Rhythm and Poetry* ou Ritmo e Poesia) para definir esse estilo musical, o qual era fruto do trabalho conjunto entre MCs e DJs. Assim, o rap começa a se popularizar nos guetos por sua forma simples de fazer e acaba contribuindo por disseminar ideias que questionam a realidade daqueles lugares. “O rap surgia num meio de pobreza, mas de gente criativa que inventava mais uma vez a alternativa para

⁸Disponível em: < <http://acordahiphop.fazbarulho.com.br/search?q=bambaatta>>. Acesso em: 27 de set. de 2010.

continuar a ter momentos de alegria, diversão e arte. Falar é barato”, já diziam os Steatsonics. ”(PIMENTEL, 1997-2003, página 7)

Com a criação do RAP, começaram a surgir nas *Block Parties* jovens que “começaram a competir misturando passos de *soul, funk*, movimentos acrobáticos e outros” (MONTEIRO, 2000, p.66). Da árvore do *Locking* e do *Popping* começava a surgir uma nova dança um tanto quanto mais acrobática e que explorava bastante o estilo musical do *break beat*. Foi a partir daí que os *Footworks, Top Rock* e *Freezes* (passos) integraram a dança do “break” das músicas ou, como conhecido, *Breakdance*. Da mesma forma, os garotos e garotas que faziam seus movimentos nas quebradas das músicas ficaram conhecidos como *Break boy (bboy)* e *Break Girl (bgirl)*, respectivamente.

Os muros que dividiam a cidade não ficaram de fora das manifestações artísticas que reivindicavam a pobreza dos negros. Inicialmente, o grafite era expresso por assinaturas ou *tags*, popularmente conhecidas como pichações, em trens e muros e que tinham por finalidade demarcar o território de gangues dentro das próprias periferias. Segundo Pimentel (1997-2003, p.9), foi “Taki 183” o precursor do grafite, visto que foi ele quem desencadeou uma disputa para ver quem pichava em mais lugares. Porém, é só com o artista *Phase 2* que os *tags* começam a ganhar a forma do grafite que conhecemos hoje, uma vez que com ele os *tags* ganharam a forma de painéis coloridos a céu aberto e a possibilidade de escrever mensagens a partir de imagens em locais públicos. Num primeiro momento, seus desenhos mostravam apenas mensagens politicamente neutras, contudo a partir da grande difusão e o aperfeiçoamento de sua técnica, ele e outros grafiteiros passaram a usufruir de sua particularidade para contestar a sociedade. O grafite foi o primeiro elemento a ultrapassar as fronteiras dos guetos. Os trens e os muros grafitados levavam um estilo de vida marginalizado “se os brancos de Nova York nunca visitavam as partes negras ou hispânicas da cidade, o grafite foi uma espécie de visitação, de invasão simbólica do centro da cidade, encontrada pelos jovens negros e porto-riquenhos” (David Toop apud. PIMENTEL, 1997-2003, p.9).

MCs, DJs, *Bboys* e Grafiteiros, um a um, foram aparecendo e se unindo. Todos nascidos nas periferias dos EUA, todos reclamantes das condições sociais em que viviam. Juntos criavam uma movimentação, a qual estava para além de entreter aqueles que não tinham tantas opções de lazer, isto é, plantavam também um ideal político, uma mobilização para os que foram por tanto tempo oprimidos e subordinados a uma classe etnicamente dominante. Em 1978, Afrika Bambaataa, um dos principais DJs da época, viu o potencial surgindo desses elementos e nomeou a todos como pilares de uma cultura nascida nos guetos,

a cultura Hip-Hop, a cultura que “balançava os quadris” (MACARI, Fábio apud PIMENTEL, 1997-2003, p.10).

2.5 UM MOVIMENTO EM CONSTANTE TRANSFORMAÇÃO

Como visto, o movimento cultural Hip-Hop se constitui principalmente como uma forma de lazer de indivíduos que estavam dentro do cenário caótico da América pós-industrial. Assim, ao mesmo tempo em que as pessoas lutavam por direitos iguais entre raças, eram realizadas festas que chegavam a reunir três mil pessoas nas ruas dos guetos de Nova York (VIANNA apud PIMENTEL, 1997-2003, p. 10). Cena essa que parece um tanto quanto contraditória, mas que contribuiu para que o Hip-Hop se mostrasse como uma cultura que além de ser um meio de diversão também era um instrumento de lutas políticas. Dessa maneira, o Hip-Hop se transformou numa expressão cultural que deu voz, movimento e cor ao cotidiano dos guetos novaiorquinos a fim de negociar melhores condições de vida para seus habitantes (ROSE, 1997. p.192).

Mas essa é apenas uma parte da história. O Hip-Hop não é um movimento no qual só fazem parte pessoas autorizadas que só podem usar os elementos de determinada forma. Pelo contrário, a pluralidade dos indivíduos que participam e as variedades nos usos dos elementos contribuem para o enriquecimento artístico e político do movimento. Por outro lado, não existe nenhum meio de regular os tipos de produção que surgiam. Assim, ao ponto que os elementos se espalhavam pelo país, surgiam vertentes no Hip-Hop que já não iam mais ao encontro dos ideais pregados no princípio do movimento.

Dentre elas, a vertente que ganhou mais notoriedade foi o “Gangsta Rap”. Esse estilo caracteriza-se por fazer apologia ao uso de drogas e armas, por abordar a figura da mulher de uma maneira vulgar, por apresentar visões machistas e que colocam o MC numa posição superior. A partir desse estilo, surgiram outros como: “Rap Pornô”, “Brown Rap” ou “Rap Chicano” que seguiam uma linha parecida com o “Gangsta Rap”, mas que tiveram uma visibilidade um pouco menor.

Assim, o rap, o grafite e o *break* com suas vertentes artísticas tão distintas começaram a conquistar adeptos dos mais diferentes tipos pelo EUA. Com tanta popularidade, o Hip-Hop virou alvo da indústria e se expandiu para o mundo. Assim, além das roupas e dos cabelos que rapidamente se tornavam moda, alguns *raps* foram comprados pela indústria fonográfica e começaram a ganhar espaços na mídia. Cabe destacar que os *raps* veiculados pela mídia se tratavam na maioria das vezes de “Gangsta Raps”, o que acarretou o ofuscamento para a

sociedade das produções musicais que tinham um teor político e, conseqüentemente, a associação no senso comum de que Hip-Hop estava relacionado com drogas, sexo e criminalidade (MENEZES E COSTA, 2010).

Em vista disso, Afrika Bambaata que nomeou os quatro elementos que surgiram como integrantes de uma única cultura dos Guetos Novaiorquinos, preocupado com os rumos que o Hip-Hop levava, designa através de sua organização a “Universal Zulu Nation” mais um elemento como pertencente desta cultura: o conhecimento. Segundo o DJ TR, foi a ausência (no sentido de não ressaltar) desse elemento que contribui para que o Hip-Hop veiculado pela mídia fosse facilmente aceito e tenha reduzido rapidamente num primeiro momento o Hip-Hop a uma espécie de vestimenta, ao uso de drogas, bebidas, entre outras atitudes.

3 HIP-HOP BRASILEIRO

Nossas lanças se tornaram microfones; nossos escudos, toca-discos. Nossa capoeira fundiu-se na expressão do break; as pinturas que retratavam os feitos históricos de nossos ancestrais, agora são representadas pelo grafite, e o grito de resistência do nosso povo negro hoje emana das vozes dos rappers. Somos uma nação africana, formada por negros de cabelos crespos ou lisos; de olhos amendoados ou rasgados, azuis ou verdes, castanhos ou pretos; de narizes afilados ou achatados; de lábios grossos ou finos; e de pele clara, morena ou escura. E quando tivermos consciência de toda essa importância, deixaremos de fazer do Brasil uma imensa senzala, para torná-lo um gigantesco Quilombo.
DJ TR (apud. Monteiro, 2010, p.45)

Os meios de comunicação de massa rapidamente apresentaram o Hip-Hop para os quatro cantos do mundo. Contudo no Brasil, antes mesmo do Hip-Hop surgir nas telas da TV e nos rádios, as periferias das metrópoles brasileiras já tinham arquitetado um cenário que facilitaria a sua instalação e propagação pelas cidades (COSTA E MENEZES, 2010, p.459).

Tudo começou aqui nos anos 1970, em que bailes *blacks* lotavam, principalmente, as periferias do Rio de Janeiro e São Paulo e, com isso, já começavam articular o movimento negro através da música e da dança que se direcionava para as camadas mais pobres da sociedade. O desenvolvimento da música *Black* (*Soul e Funk*) se firmou principalmente na cidade carioca em que se chegava reunir “mais de 1 milhão de jovens [que] freqüentam toda semana os mais de 500 bailes espalhados pela Grande Rio” (PIMENTEL, 1997-2003, p.15). O movimento conhecido como Black Rio que ganhou caderno próprio no Jornal do Brasil, também foi responsável por anunciar nomes de grandes artistas como Gerson King Combo, Jorge Ben e Tim Maia. Depois de tanta coerção da ditadura sobre as produções musicais negras, o movimento Black Rio foi se diluindo e dando espaço a uma nova mistura da *black music* com o *miami bass*, dando origem posteriormente ao *Funk Carioca*.

Enquanto o Rio de Janeiro estava no ápice do movimento da música *black*, São Paulo, já não tendo tanta participação no cenário nacional desse estilo musical, começa a mostrar os primeiros sinais da cultura Hip-Hop por volta de 1982. O primeiro elemento a se evidenciar em São Paulo foi o *Break*, em que Nelson Triunfo com seu grupo Funk & Cia. se apresentava diariamente na esquina das ruas 24 de Maio e Dom José de Barros. O lançamento mundial de filmes como “Beat Street” (ou como lançado no Brasil “Na Onda do Break”), “Breaking 1” e “Breaking 2” que contavam um pouco da história do Hip-Hop nos EUA, mas principalmente do *break*, contribui diretamente para a difusão dessa dança pelo país. Assim, em São Paulo sob influência da Cia. De Nelson Triunfo e das produções cinematográficas que surgiram, começaram a surgir diversos grupos de dançarinos, como por exemplo: “Nação Zulu, Back Spin Break Dance, Street Warriors e Crazy Crew” (PIMENTEL, 1997-2003, p.16).

Pouco tempo depois, os guardas que faziam policiamento na Rua 24 de Maio passaram a não deixar mais os grupos dançarem naquele local. Foi, então, que João Break, depois de tentar organizar as rodas de dança dentro da estação Tiradentes do metrô e ter sido novamente expulso pelos guardas locais, migrou as rodas de dança para a estação de metrô São Bento. A partir desse instante, a estação São Bento tinha se tornado o principal ponto de encontro de simpatizantes e integrantes da cultura Hip-Hop de São Paulo (Reportagem História do Hip-Hop em São Paulo).

Mesmo com poucos recursos, além dos *bboys* que já dominavam o local, o rap também começava a aparecer e a se desenvolver naquela estação. Os tagarelas (nome dados aos primeiros MCs de SP devido a forma rápida de cantar) se reuniam na São Bento para trocar rimas e fazer algumas improvisações ao som de um *beat box* ou mesmo através de batiques de latas e palmas. Isso não foi tão diferente com o grafite, que na década de 1980 tinha surgido primeiramente na forma de pichações, já na São Bento começam a aparecer aqueles que trocavam desenhos e desenvolviam o grafite no entorno do local.

Desta maneira, a estação São Bento tinha se evidenciado rapidamente como o principal centro de encontro da cultura Hip-Hop no Brasil além de ter se tornado também num grande pólo irradiador de *bboys*, grafiteiros, Mc's e DJ's (HERSCHMANN, 2000, p.186). Nesse sentido, não demorou muito para que surgissem LPs (Long Play) com os raps de São Paulo. O primeiro deles foi o "Hip-Hop Cultura de Rua" lançado em 1988 pela Eldorado que reunia produções dos principais Mcs da São Bento, em seguida surgiram o "Ousadia do Rap" do grupo Kaskatas, "O Som das Ruas" da equipe Chic Show, "Situation Rap" pela FAT Records e "Consciência Black" da Zimbabwe (PIMENTEL, 1997-2003, p.18).

A partir dos anos 1990, o Hip-Hop em São Paulo começa a sofrer mudanças bruscas no seu perfil. A maioria dos *raps* que surgiram em São Paulo, até então, não tinham o intuito de discutir questões da realidade social. A partir desse momento, começaram a aparecer com mais força os *raps* chamados, a princípio, como "Rap Estorinha", com a função de conscientizar a população. Os integrantes do Hip-Hop também foram renovados, alguns *Bboys* se distanciaram da cultura já pelo avanço da idade e pelas impossibilidades que o corpo colocara e outros integrantes também se afastaram à medida que a "Febre" do Hip-Hop passava. A própria São Bento perdeu seu monopólio da cultura Hip-Hop Paulista e se tornou concorrente da Praça Roosevelt, de modo que a primeira se tornou um ponto de encontro apenas de *Bboys* e a segunda apenas de MCs. Outro ponto marcante dessa época foi as formações das posses (conhecidas também como grupos ou organizações), sendo a primeira delas a surgir o "Sindicato Negro" em 1989 na própria Praça Roosevelt (ANDRADE apud PIMENTEL, 1997-2003,

p.20). O objetivo desses espaços era “tomar posse” do Hip-Hop para melhor organizá-lo e desenvolvê-lo criando, para isso, espaços de discussão, seminários, festas, entre outros eventos.

Segundo Herschmann (2000, p.187), São Paulo começou a se tornar o principal centro irradiador do Hip-Hop no Brasil a partir dos anos 1990, período de surgimento expressivo na indústria fonográfica nacional grupos como: Racionais MCs, Sistema Negro, DMN (Defensores do Movimento Negro), Câmbio Negro, MRN (Movimento e Ritmo Negro) e Pavilhão 9, além da dupla Thaide e DJ Hum. O principal ponto que traduziu essa nova fase do Hip-Hop foi a criação do MH2O (Movimento Hip-Hop Organizado) no início desse período, em 1989, sendo sua “fundação” um show no Parque Ibirapuera no aniversário da cidade de São Paulo (PIMENTEL, 1997-2003, p.19).

Desde então, essa nova fase do Hip-Hop em São Paulo não só mudou um pouco seu público-alvo como também abriu novos canais de comunicação com a sociedade. Um deles foi o programa semanal “YO! MTV RAPS!” que falava um pouco sobre o cenário do Hip-Hop no Brasil, mas, principalmente, do que acontecia em São Paulo. Além disso, essa época também foi marcada pelo apoio do Estado à cultura Hip-Hop. Apoio esse que se deu através da implementação de projetos de Hip-Hop nas escolas, remuneração para alguns grafiteiros por suas pinturas e a criação da lei municipal 13.924/2004 que dispõe sobre a instituição da Semana do Hip-Hop no calendário anual da cidade (VENTURA, 2009, p.606-607).

Com a difusão do Hip-Hop na mídia nacional, outras regiões também começaram a aderir o Hip-Hop. Como por exemplo, o Nordeste que apesar das características culturais da região serem tão fortes, o Hip-Hop teve grande aceitabilidade por parte dos jovens negros das periferias. Assim, o ato de cantar, dançar, tocar e grafitar no Hip-Hop se transformava numa linguagem única para os moradores de periferia que encontraram no Hip-Hop um meio de expressar as angústias vividas e suas indignações (COSTA E MENEZES, 2010, p.3).

Como toda cultura é influenciada pelo meio em que está, o Hip-Hop obviamente aderiu algumas características locais por onde se instalava. Prova disso foi a mistura do rap com o coco de embolada⁹ que deu origem, por exemplo, ao grupo Faces do Subúrbio em que um dos seus refrões diz: "Mas é o tal de embolada, é o tal de Hip-Hop, é a cultura do nordeste, que é pura e forte" (PIMENTEL, 1997-2003, p.25). Outras misturas também ocorreram, como por exemplo, rap com o samba, com maracatu, entre outros.

⁹ s.f. Bras. Forma poético-musical do Nordeste, em compasso binário e andamento rápido, com refrão coral, quando dançada (como nos cocos) ou dialogada (como nos desafios).Disponível em: <http://www.dicio.com.br/embolada/>. Acesso em : 20 de novembro de 2011.

3.1 A CULTURA CARIOCA SE APRESENTA AO GRANDE PÚBLICO

Ao passo que a *black music* deixava as calçadas cariocas entravam em cena novos ritmos musicais. Assim como em São Paulo, o Hip-Hop também surgia pelos meios de comunicação e ia aos poucos aglomerando admiradores. Contudo, outro ritmo musical oriundo das próprias favelas cariocas também surgiu nesse momento e dividiu os ouvintes.

Influenciado diretamente pela cultura musical negra estadunidense (*Funk, Soul, Miami Bass* e, principalmente, o Hip-Hop), surgiu o *Funk* Carioca na década de 1980. Do nome à batida, “o local reinterpreta o global”¹⁰ de modo que muitas características do Hip-Hop foram incorporadas ao novo estilo, como por exemplo, a vestimenta dos *funkeiros* e as composições que inicialmente tinham o teor político parecido com o do Hip-Hop. Cabe aqui destacar que o processo de constituição do mundo *funk* carioca¹¹ não fora uma cópia do Hip-Hop, nem o modo no qual o Hip-Hop se constituiu no Rio de Janeiro. Pelo contrário, apesar do Hip-Hop ter sido de fato o principal contribuidor dessa criação, as diferenças que surgiram com a “nacionalização” do *funk* determinaram uma outra cultura que dialogava e dividia o mesmo público.

A “nacionalização” do *Funk* começou a acontecer com o lançamento de músicas que adaptavam os *Raps* em inglês por palavras de som parecido em português (homofonia). Dentre elas, talvez a mais conhecida tenha sido o “Melô do Tomate” que era a adaptação da música “You talk too much” do grupo Run-DMC. O processo de formação da batida se deu através de pessoas (conhecidas como *couriers*) que viajavam para Nova York e Miami a fim de trazer discos de *Raps* que não eram vendidos no Brasil. Daí os DJs adaptavam essas músicas que eram misturadas muitas vezes com batidas de *Miami Bass* e criavam a batida do *Funk* Carioca.

O primeiro DJ a se destacar no *Funk* nacional foi o DJ Malboro com o lançamento em 1989 de seu disco “*Funk* Brasil nº1”. O sucesso dessa produção musical não só mostrou a força “do batidão”¹² no Rio de Janeiro, como também incentivou outros artistas que estavam no anonimato à fazerem gravações de suas músicas. Nessa sequência, à medida que o *Funk* consolidava cada vez mais suas características particulares e surgia como um ritmo totalmente independente da cultura Hip-Hop, as produções cariocas do Hip-Hop foram entrando no esquecimento da cultura local e contribuindo para que São Paulo ficasse conhecida como a

¹⁰ HERSCHMANN, 1997. PÁG.23- O FUNK E O HIP-HOP INVADEM A CENA.

¹¹ HERSCHMANN, 1997. PÁG.23- O FUNK E O HIP-HOP INVADEM A CENA.

¹² Gíria que se refere popularmente ao Funk.

capital brasileira do Hip-Hop e o Rio de Janeiro como a capital do *Funk* Nacional (HERSCHMANN, 2000, p.187).

Assim, co-atuando na cidade carioca, em 1993 o Hip-Hop Carioca começou a mostrar suas primeiras façanhas. Na Cidade de Deus, surgiu a primeira rádio que veicularia o Hip-Hop na cidade, sob comando do DJ TR (Teste de Raça) e do Rapper MV BILL (Mensageiro da Verdade) entrava em cena a rádio comunitária “S.O.S Comunidade” (VENTURA, 2000, p.606). No mesmo ano foi lançado o CD “Tiro Inicial”, um dos primeiros discos a serem lançados no Rio de Janeiro, que continha produções dos grupos de *raps* de mais sucesso da época (Geração Futuro, as Damas do Rap, Consciência Urbana, os Filhos do Gueto e o rapper Gabriel o Pensador.). Uma das composições mais marcantes da obra foi “Filhos do Brasil”, em que Gabriel o Pensador fala sobre o caso das Mães de Acari que tiveram seus filhos sequestrados e mortos em um extermínio no interior do Rio¹³. Esse CD foi uma das produções do Hip-Hop que teve grande colaboração do movimento negro, nesse caso, especialmente, o Centro de Articulação das Populações Marginalizadas (CEAP) que tentava renovar sua discussão com a sociedade através do Hip-Hop.

O primeiro MC de grande sucesso nacional oriundo da Cidade Maravilhosa foi Gabriel, o pensador. Ele lançou seu primeiro CD também em 1993 pela famosa gravadora CHAOS (atual SONY MUSIC) e, desde então, foi motivo de muitas polêmicas. A principal delas foi o fato do mesmo ser um cantor de RAP branco e de Classe Média, fato que pela história do Hip-Hop gerou um estranhamento e um enorme estigma, além da recorrente associação que se gerou de que o Hip-Hop no Rio de Janeiro era feito por “playboys” (HERSCHAMAN, 2000, p.188). Outra grande polêmica desse cantor foi sua música “Estou Feliz matei o presidente” que foi proibida de tocar nas rádios FMs por fazer analogia ao *impeachment* do ex-presidente Fernando Collor de Mello. Essa letra foi uma dos primeiros *raps* a evidenciar o teor político do Hip-Hop no Rio de Janeiro, como pode ser visto na fala do próprio Gabriel o pensador: “‘Matei o presidente’ estourou nas rádios ainda em 1992, chamando a atenção para o que era o *rap*...” (LEAL, 2007, P.178).

Ao mesmo tempo em que Gabriel o pensador contribuía para a popularização do Hip-Hop no Rio de Janeiro nas mídias, o CEAP surgia nesse meio e também contribuía para a difusão do ritmo nessa cidade a partir da realização de festas, reuniões, CDs, entre outros. Essa parceria do movimento negro com o Hip-Hop começou quando alguns integrantes do CEAP, dentre eles o vice-presidente e dois coordenadores do Programa Racial, assistiram à

¹³ Reportagem sobre o caso disponível em: < <http://www.redecontraviolencia.org/Casos/1990/213.html> >. Acesso em 9 de Nov. de 2011.

uma apresentação do Grupo de Rap Geração Futura no MERCK em Jacarepaguá em maio de 1992 num evento em que diversos artistas mostravam seus trabalhos. Os integrantes do CEAP, que já conheciam a parceria do movimento negro com o Hip-Hop em São Paulo, quando viram que o Hip-Hop também estava presente no Rio de Janeiro, convidaram o Grupo para conhecerem o Programa Racial. “Faltava apenas orientação e sentido de organização, atributos facilmente adquiríveis, dada a vontade política dos garotos do RAP”¹⁴. A partir desse momento, o CEAP começou a promover encontro de MCs, discussões sobre questões raciais e militância política. Portanto, o movimento Hip-Hop que no Rio de Janeiro não era visto tanto pelo perfil político da coisa, nem mesmo por membros do movimento negro mais tradicionais, começou a se aliar e a ganhar força através dessas frentes políticas (GONÇALVES, 1997, p.52).

Com o desenvolvimento da Força Hip-Hop dentro do CEAP, ocorreu a ideia de criar uma associação específica para isso. Deste modo, surgiu em março de 1993 a Associação Hip-Hop Atitude Consciente (ATCON) com o intuito de “propagar a cultura e politização para as massas carentes de nossa sociedade capitalista dependente”¹⁵. Na frente da associação estava Big Richard que apesar de não ser morador de periferia e nem de viver a realidade da maioria dos integrantes, se tornou o presidente por ser um negro com um pouco mais de estudo que os demais e dominar melhor o discurso frente aos outros. Além de Big Richard, a ATCON também foi responsável por anunciar grandes atores da cena Hip-Hop Carioca, como por exemplo, Mv Bill, DJ TR, Gaspar, o grupo Geração Futura e o grupo Artigo 288. Nessa perspectiva, à medida que a ATCON se desenvolvia, a cultura Hip-Hop no Rio de Janeiro encontrava novas formas de se propagar e ganhar força na cidade.

O primeiro grande evento próprio da cultura Hip-Hop no Rio de Janeiro foi o “I CDD SOS CONSCIÊNCIA” (nome relacionado com a localidade em que se realizava - Cidade De Deus) organizado pelos membros da ATCON. No dia 20 de junho de 1993, o evento foi montado na quadra do “CIEP Luiz Carlos Prestes” com ajuda apenas da associação de moradores da comunidade, de grupos de rap e de amigos admiradores da cultura. Sem muito luxo, os recursos para movimentar o evento vieram dos próprios colaboradores que emprestavam o que podiam para o evento se concretizar. Quanto ao público, não foram somente os moradores curiosos, mas também, pessoas de fora da comunidade a procurar o local em busca do novo som carioca. Assim, o evento foi embalado pelos shows dos artistas: MC Zezé, Nego Véio, MC Mi, Guardiões da Cor, Geração Futuro, Damas do Rap, Artigo

¹⁴ Arcélio Farias - militante do CEAP e um dos coordenadores do Programa Racial (GONÇALVES, 1997, p.51).

¹⁵ Trecho do estatuto da ATCON in Gonçalves, T.(1997). Ver em anexo o estatuto (ANEXO A).

288, Poesia Sobre Ruínas, Filhos do Gueto, NAT, Consciência Urbana e Gabriel O Pensador. Portanto, o “I CDD SOS CONSCIÊNCIA” marcou a Cidade De Deus como um ponto de reunião do Hip-Hop no Rio de Janeiro e serviu de abertura para que novos eventos como esse surgissem.

Apesar do grande sucesso do evento, a ATCON começou a entrar em crise. Um dos motivos desse conflito foi as discordâncias com algumas atitudes do CEAP e os constantes questionamentos acerca dos privilégios que o diretor Big Richard tinha. Segundo Gonçalves (1997, p.57), isto aconteceu a partir do momento em que Big Richard recebeu uma ajuda de custo do CEAP para participar de eventos de Hip-Hop pelo país, além de ter sido autorizado a tomar frente de todas as negociações que envolvessem a ATCON independentemente da ONG. Com isso, falavam sobre privilégios que o mesmo teria oferecido a seu grupo, “Consciência Urbana”, em denegrimto dos outros, além de ter sido acusado de ser “autoritário e centralizador”. Desde então, alguns integrantes passaram a se reunir no ISER (Instituto de Estudos sobre Religião) e decidiram destituir da presidência o Big Richard. Desta maneira, a associação perdeu o apoio do CEAP e Frio Bira (ex-integrante do grupo Consciência Urbana) se tornou o novo presidente da associação e Edwiges (do grupo Damas do Rap), a vice-presidente.

Sob nova estrutura, a ATCON organizou em julho de 1994 a “II CDD SOS CONSCIÊNCIA”. Devido ao sucesso da primeira edição, o evento se tornou um pouco maior que o anterior. Com apoio até mesmo da prefeitura, a segunda edição teve a apresentação de 25 grupos, enquanto a primeira, 12 apenas. O segundo CDD também marcou o fim de um dos principais grupos de Hip-Hop na trajetória do Rio de Janeiro por esse campo. O grupo Geração Futura chegava ao fim por conta de conflitos internos entre MV Bill e Michael. O acirramento do grupo acabou por levar MV Bill ao trabalho independente que depois se uniu ao DJ TR para fazer suas “bases musicais”.

Como visto, o ano de 1993 se tornou o palco aberto dos grupos de Hip-Hop no Rio de Janeiro. Contudo, é fácil notar que antes mesmo dos CDs, Shows e as demais produções surgirem em 1993, ocorreu muito antes o despertar pela cultura em diversos jovens. Na maioria das vezes, o interesse surgia pela identificação com a realidade social abordada nos *raps* e filmes estadunidenses e/ou pelo entusiasmo por aquela nova expressão embalada de sprays e movimentos acrobáticos que desafiavam o corpo. Em 1989, o Hip-Hop já começava a aparecer na cidade paulista vizinha ao Rio, entretanto, apesar de já existirem diversos admiradores da cultura aqui, nenhum movimento forte era notado no Rio devido

principalmente à explosão do *Funk* Carioca. Assim, cabe aqui perguntar: Por que em 1993 essa cultura contida ultrapassaria as barreiras do *Funk* e viria à tona nesse ano?

De fato não foi por acaso, 1993 foi um ano marcado pela violência atroz na Cidade Maravilhosa. Nesse mesmo ano, o Rio de Janeiro ficaria barbarizado com os arrastões na praia de Ipanema, com a Chacina dos Meninos da Candelária e um mês depois, ainda com a Chacina de Moradores em Vigário Geral. O primeiro evento descrito ocorreu em 18 de outubro de 1992 em que jovens de facções rivais das comunidades de Parada de Lucas e Vigário Geral, se encontraram na Praia de Ipanema e promoveram uma grande briga que culminou num arrastão. O acontecimento foi associado pela mídia como decorrente das mesmas pessoas que frequentavam um tipo de baile *funk* muito violento recorrente na época conhecido como “baile de corredor”. Com isso, a propaganda preconceituosa contra os bailes *funks* que já rondava no silêncio das casas cariocas, agora ficara evidente através dos meios de comunicação (VENTURA, 2000, p.8).

O segundo incidente, talvez o mais trágico e cruel, aconteceu em agosto de 1993 na calçada da Igreja da Candelária¹⁶. De madrugada quando meninos de rua dormiam naquela calçada, três carros passaram e atiraram em direção às crianças que ali dormiam. Indefesas, oito crianças morreram assassinadas e entre os acusados pelo caso a maioria se tratava de policiais militares. Como se não bastasse as duas últimas tragédias, no final de agosto vinte e um moradores de Vigário Geral foram assassinados dentro de suas próprias casas por policiais militares.

Segundo Gonçalves (1997, p.69), 1993 foi marcado pela “violência pública, doméstica, e a do Estado, assaltos, chacinas, sequestros, arrastões, saques, linchamentos e estupros”. Uma reação em cadeia de acontecimentos violentos que barbarizavam a cidade e que se refletiam numa cultura do medo¹⁷ de tudo e todos, principalmente da força policial e das facções criminosas que surgiram no mesmo ano. Esse clima hostil gerado por cenas em que as vítimas normalmente se tratavam de jovens e crianças negras e pobres oriundas de periferias foi um dos fatores que culminou no aparecimento da primeira geração do Hip-Hop Carioca. Pode ser notada essa revelação através de alguns trechos de *raps* que surgiram no momento: “A polícia órgão de repressão que ao invés de proteger aterroriza o cidadão” (Rap Hora da Verdade-Artigo 288) ou em “Arrastão na praia não tem problema algum; Chacina de menores é aqui 021; Polícia, cocaína, Comando Vermelho Sarajevo é brincadeira, aqui é o Rio de Janeiro” (Rap 021-Planet Hemp).

¹⁶ Centro da Cidade do Rio de Janeiro.

¹⁷ Segundo Gonçalves (1997, p.69) esse termo foi criado pelo antropólogo Luiz Eduardo Soares.

A população também reagiu a toda essa situação. Prova disso foi um incidente no início de 1994, em meio a um concerto de Hip-Hop no Vale do Anhangabaú (SP) na celebração dos “300 anos do Zumbi” que havia MCs de todo o Brasil. Contando com cerca de trinta mil pessoas, o evento foi interrompido por um confronto entre policiais e espectadores que atiraram pedras nos mesmos. A violação de direitos acabou por desencadear uma reação não só na população, e também através dos meios artísticos. No mesmo ano em que se evidenciou no Brasil, mas principalmente no Rio de Janeiro, a violência policial e a discriminação com moradores de periferias, também apareceu com mais intensidade o movimento Hip-Hop que promoveu a abertura de novos canais de resistência e reivindicação política. Portanto, apesar dos motivos trágicos, o ano de 1993 se tornou o ponto de partida para a maior visibilidade do Movimento Hip-Hop no Rio de Janeiro (VENTURA, 2000, p.613).

Em vista disso, no dia 22 de abril de 1995, outro grande evento do Hip-Hop Carioca aconteceu, só que desta vez o cenário foi a Vila do João no Complexo de Favelas da Maré. Membro da ATCON e do grupo Realidade Social, Fernando Xchackal, teve a idéia de realizar em sua própria comunidade um evento destinado exclusivamente para o Hip-Hop que foi chamado de Voz Ativa. O Voz Ativa obteve o grande apoio de setores governamentais (vereadora Jurema Batista, o diretor de projetos sociais da Caixa Econômica Federal e o projeto da prefeitura “Rio Funk”) e também da comunidade que organizaram o evento na “Rua 14” contando com vinte e três bandas de Rap Nacional.

Como pode ser observado, os eventos anteriormente destacados foram direcionados quase que exclusivamente aos MCs, isto é, nesses eventos não foram apresentados grupos de dançarinos ou de grafiteiros, por mais que alguns deles se dirissem ao local para ouvir *Rap*. Desta maneira, desde os primeiros eventos de Hip-Hop no Rio é evidente uma dicotomia entre os seus elementos nos seus espaços de aglutinação. Assim, os dançarinos cariocas que diferentemente de São Paulo não tinham eventos periódicos direcionados para eles, começaram a fazer suas próprias rodas em praças públicas e a frequentar os bailes charmes da cidade. Os mais movimentados eram o Baile Charme do Viaduto de Madureira e o do Disco Voador de Marechal Hermes que apesar de não estarem também totalmente vinculados à cultura Hip-Hop, tocavam um estilo de música um pouco mais lento, mas que também era “bom para dançar” (HERSCHMANN, 2000, p.186). Já os grafiteiros, não tinham um ponto comum de encontro ao grupo, entretanto Ventura (2000, p.611) destacou que alguns deles se encontravam e faziam performances de grafite nas festas da Fundação Progresso na Lapa em 1994.

Cabe aqui salientar, a importância que esses eventos festeiros têm para a cultura Hip-Hop. Como descrito no primeiro capítulo desse trabalho (1.1.4 Surgimento do Hip-Hop), o

Hip-Hop começou a se caracterizar como uma cultura própria dos guetos à medida que se desenvolviam as *Block Parties* nas praças. Além disso, quase todos os seus elementos (exceto o grafite que inicialmente foi inventado para marcar território de gangues) foram criados com o intuito de se efetivarem em festas. Isto é, boa parte das pessoas que buscava as festas iam para “balançar os quadris” (de onde também se originou o próprio nome da cultura). Quanto aos MCs, eles também surgiram nas festas como uma figuras responsáveis por animar o local com improvisações sobre o cotidiano daquelas pessoas e os DJs, figuras centrais do evento, eram responsáveis pelo sucesso dos dois últimos elementos. Neste sentido, mesmo com poucos recursos, as festas são uma marca da cultura Hip-Hop e que contribuem para difusão do Hip-Hop nos locais em que se instalam. Sendo assim, devem-se destacar os locais que concentravam os principais pólos festivos na cidade carioca para que melhor se possa entender a dinâmica do Hip-Hop na cidade.

Além da Cidade de Deus e do Complexo da Maré, outro bairro carioca também começou a se tornar centro de convergência de reuniões e festas. Segundo Ventura (2000, p.611), a LAPA começou a concentrar esses eventos por ser um bairro central que dispunha de transporte para boa parte das favelas cariocas, além disso, o local também era considerado como um “campo-neutro”, uma vez que jovens moradores de determinadas comunidades não poderiam entrar em outra localidade de facção rival. Em consequência disso, além do CEAP, se fincaram no bairro outras instituições do movimento negro que também estavam fazendo articulações com o Hip-Hop, como por exemplo: o Movimento Negro Unificado (MNU) e a Federação dos Blocos Afros do Rio de Janeiro (FEBARJ).

Segundo Leal (2007, p.187), as primeiras festas cariocas eram organizadas por LZA (lê-se Elza) Cohen na Fundação Progresso na Lapa, Rio de Janeiro. Porém, foi em outro endereço da Lapa que os dançarinos, MCs, DJs, Grafiteiros e os demais amantes da cultura se encontravam semanalmente. A festa “Zoeira Hip-Hop” em pouco tempo se tornou famosa na cidade pelo grande salão de mesas de sinuca e por ser o único lugar que tocava toda semana exclusivamente rap no Rio. Apesar do sucesso da festa, em meados de 2002 a falta de verbas para a realização da mesma acarreta a venda do espaço para uma igreja baptista, e por consequência, a “Zoeira Hip-Hop” chegou ao seu fim naquele ano na Lapa (MAXX, 2003).

Além de toda a cena do Hip-Hop que se instalou efetivamente no entorno da Lapa, vale destacar a trajetória de duas organizações próprias do Hip-Hop que possuem grande representação no currículo das organizações no Rio de Janeiro: o grupo Lutarmada e o grupo *Breaking Consciente da Rocinha* (GBCR).

O Lutarmada foi criado em 2004 em “um encontro de amigos que se juntavam para curtir um som e tomar cerveja na Zona Norte” (MONTEIRO, 2010, p. 83). De maneira despretensiosa, a reunião começou a se transformar num coletivo de Hip-Hop quando Gas-Pa (Poeta Ativista) ¹⁸ teve a iniciativa de passar um filme que os fizessem refletir sobre sua realidade. Então, o filme escolhido foi “The Black Panthers” que apesar de se passar nos EUA, as condições de vida daqueles personagens se assemelhavam bastante com as dos jovens moradores de periferias brasileiras. Assim, após o filme, uma perplexidade inspiradora rondava aqueles jovens: “Como é possível que uma organização nascida por dois jovens, em menos de um ano, pudesse tomar conta de todos os Estados Unidos” (Gas-Pa in MONTEIRO, 2010, p. 83).

Com isso, surgiu a ideia de criar uma organização que tivesse como base a cultura Hip-Hop, mas que não restringisse sua ação à execução de seus elementos. Desta forma, o coletivo Lutarmada se oficializou no Rio de Janeiro afiliada a ideologia da esquerda política brasileira com os lemas: “nossa arma é nossa informação” e “mobilizar entretendo, entreter mobilizando”¹⁹. Para isso, o Lutarmada promove a exibição de filmes e leituras, principalmente nas periferias cariocas, a fim de “conscientizar as camadas populares das condições de subalternidade e discriminação impostas pela sociedade”(MONTEIRO, 2010, p.85)

Já o GBCR surgiu justamente na época da febre do *breakdance* na televisão brasileira. Assim, alguns jovens interessados por esse movimento se juntavam para treinar constantemente em quintais de amigos ou nas próprias ruas das comunidades e, nesses locais, assistiam os poucos vídeos de *bboys* de Nova York que tinham acesso para tentar realizar aqueles passos. Luck²⁰ junto com seus companheiros começaram a fazer sucesso nas comunidades e foram convidados para fazerem pequenas apresentações em algumas organizações. Até que surgiu a ideia de fundar uma organização com o intuito de difundir a dança e conseguir captar recursos com essa arte, já que os trabalhos eram poucos e eles não queriam depender do dinheiro de apresentações esporádicas.

Como o principal ponto de encontro era a Rocinha, o grupo se chamou a princípio de Gangue *Breaking* Consciente da Rocinha, posteriormente o termo “Gangue” seria substituído

¹⁸ Nascido e criado nas periferias da Zona Norte do Rio de Janeiro, Gas-Pa se envolve com a cultura Hip-Hop desde os primeiros sinais da cultura Hip-Hop no Brasil, e, assim, ainda nos anos 1980 se transforma em um MC.

¹⁹ Gas-Pa. Citação retirada de entrevista feita por Cinthia Saito. Disponível em: <<http://www.fazendomedia.com/novas/movimentos251005.htm>>. Acesso em: 14 mar. 2011.

²⁰ Luck atua no Hip-Hop há 27 anos e fundou o GBCR há 7 . Luck saiu da baixada para a Rocinha para melhor direcionar o grupo.

por “Grupo”. Em março de 2004, o GBCR seria o primeiro grupo a se filiar a organização Universal Zulu Nation no Rio de Janeiro através de um convite de seu próprio fundador Afrika Bambaataa. O convite surgiu a partir da conversa do *Bboy* Williamy (Na época membro do GBCR - atualmente conhecido como DJ Will) com King Nino Brow (responsável pela Zulu Nation no Brasil) na Casa do Hip-Hop em Diadema (SP). O grande interesse do *bboy* pela Zulu fez com que Nino mandasse o mesmo procurar o Afrika Bambaataa em uma de suas visitas ao Rio de Janeiro. A partir disso, Afrika Bambaata pediu que fossem afiliados o *Bboy* Williamy e toda equipe GBCR à Universal Zulu Nation (Ver ANEXO B).

Apesar do nome, o GCBR promoveu batalhas²¹ e realizou a oficina de todos os elementos em diversas comunidades, mas o campo principal de atuação continuou sendo o *Breaking* na Rocinha. Um dos grandes projetos do grupo é o Programa de Tv Rocinha Hip-Hop que é transmitido ao vivo uma vez por semana na Tv Rocinha a fim de divulgar sobre o cenário do Hip-Hop nacional e internacional. Cabe salientar que um dos grandes diferenciais desta organização do Hip-Hop para as demais, é tentar fazer do Hip-Hop uma profissão para esses jovens, ou seja, fazer com que essa arte consiga trazer dinheiro para o sustento dos mesmos (MONTEIRO, 2010, p. 87).

3.2 A ATUAL CONFIGURAÇÃO DO MOVIMENTO CULTURAL HIP-HOP NO RIO DE JANEIRO

Esse capítulo tem por objetivo discutir as atuais representações e manifestações do Movimento Hip-Hop no Rio de Janeiro. Isto é, refletir sobre o objetivo das principais práticas sociais e organizações do movimento na cidade, a fim de tentar entender a sua atual conjuntura. Sendo assim, vale ressaltar que como observadora participante do campo-tema dessa pesquisa, algumas análises que se seguirão terão como base além do referencial teórico, percepções e eventos em que a mesma esteve presente.

Diante disso, antes de ressaltar as modificações, cabe destacar primeiramente aquilo que o Hip-Hop até hoje não conseguiu vencer: a sobreposição do *Funk* Carioca na cidade. Como dito no capítulo anterior, o *Funk* Carioca surgiu sobre grande influência do próprio Hip-Hop. No entanto, a partir de sua “nacionalização” ele não só se confirmou como uma cultura própria e independente, como também concorreu no mesmo espaço que o Hip-Hop. Desde os primeiros sinais do *Funk* a sua sobreposição na cidade é evidente e, com o decorrer dos anos, esse fato só tem se concretizado cada vez mais.

²¹ Ver documentário “Sou Rocinha Hip-Hop” de Cavi Borges.

“A qualidade musical desse *funk* é pobre e as letras deveriam melhorar” (LEAL, 2007 in. Rooney- p.248). Pelo fato de boa parte das letras do gênero não terem um comprometimento com questões sociais e a batida não ser algo tão elaborado, o *Funk* também se tornou alvo de críticas de alguns integrantes da cultura Hip-Hop. Em contrapartida, há aqueles que questionam os que criticam o *Funk* e que escutam *Raps* que tratam de assuntos similares, como pode ser visto em um trecho do depoimento do DJ Deco: “as letras do *funk* carioca, muitas delas, não são muito piores, ou não são tão piores do que muitas das letras do rap gringo que a gente gosta de ouvir” (LEAL, 2007, p.246). Nesta perspectiva, não só o passado do *Funk* Carioca, como seu presente pode ser comparado ao Hip-Hop, uma vez que ambos possuem uma “versão midiática” que insiste em mostrar apenas as produções apolíticas como também têm frentes que o utilizam como forma de protesto²² e, em consequência disso, temos as produções comprometidas ofuscadas pelas demais. Comprometida socialmente ou não, o importante aqui é ressaltar que o *Funk* é trilha sonora das periferias do Rio de Janeiro, sendo assim, ambientados no mesmo lugar, o Hip-Hop se rendeu a esse estilo e o incorporou na biblioteca musical de muitos eventos, como é o caso da “Groove Party”²³.

Por falar em festa, a segmentação entre eventos para *Bboys* e outros para MCs se tornou cada vez mais clara. A própria *Groove Party* é exemplo de uma festa direcionada para dançarinos que conta raramente com a presença de algum MC. Um dos grandes problemas dessa dicotomia é que boa parte dos dançarinos acaba por não escutar, muito menos dançar, rap nacional, por outro lado, boa parte dos MCs quando produzem suas músicas dão atenção somente para o que vai ser tratado na letra e acabam por desprezar o que mais importa para os dançarinos, a batida (LEAL, 2008, p.259). Alguns atuantes do Hip-Hop que também compartilham dessa visão estão tentando mudar essa cena através da promoção de eventos em que sejam privilegiados os dois elementos. Contudo, devido a segregação que persistiu durante muitos anos, o preconceito ainda é muito forte dos dois lados e, assim, uma grande resistência ainda insiste para dançar rap nacional e para fazer raps com batidas mais elaboradas.

Outro ponto marcante das festas de Hip-Hop é o direcionamento de público-alvo. Com a sua popularização, boates localizadas na Zona Nobre da cidade passaram a realizar festas

²² Uma das principais instituições que utilizam o Funk como um movimento social cultural no Rio de Janeiro é a Associação Parceiros e Amigos do Funk (APAFUNK).

²³ A Groove Party é uma festa idealizada por dois dançarinos (Luciana Monerrat e Rodrigo Soninho) e um Dj (Bruno X) da cultura Hip-Hop. É uma festa que normalmente acontece todo mês em locais diferentes do Rio de Janeiro e que tem por objetivo difundir as danças da cultura Hip-Hop. Nos seu material de divulgação são citados ritmos como: Breakbeat, Soul, Funk americano, Hip-Hop, House e Funk Carioca.

direcionadas para o Hip-Hop. O público das festas de Hip-Hop deste caráter tinham como princípio atender integrantes do movimento e moradores de periferia, contudo, o local e o alto preço do ingresso dessas festas se mostraram como um modo de restringir economicamente os moradores de periferia.

Como o movimento Hip-Hop se trata de uma cultura, ele está sujeito a algumas modificações de acordo com os hábitos da sociedade em que se instala. E como os hábitos são mutáveis, cabe aqui destacar dois fenômenos que ocorreram no Hip-Hop nos EUA e que foram incorporados imediatamente ao Rio de Janeiro. Quando Bambaataa determinou os elementos daquela nova cultura do gueto, ele incluiu apenas os segmentos mais presentes no seu campo de visão. Sendo assim, apesar de alguns setores estarem no mesmo local, se dirigirem às mesmas pessoas e com os mesmos ideais, não foram contemplados inicialmente como elementos da cultura Hip-Hop. Como é o caso do evento Basquete de rua e de demais danças que surgiram nas festas dos *bronxs* (hoje em dia são chamadas convencionalmente de Danças Urbanas), como por exemplo o *House Dance*, *Wacking*, Hip-Hop Dance (baseada nos passos sociais²⁴ que surgiam nas festas), entre outras. No entanto, com o tempo eles foram incorporados à cultura indiretamente, de modo que em muitos eventos do Hip-Hop quando não são exclusivos para eles, são aderidos em outros. Porém, devido ao não posicionamento de Afrika Bambaataa quanto a inclusão oficial desses segmentos, existem integrantes mais tradicionais que restringem a cultura aos 4 elementos iniciais.

No que tange as modificações exclusivas do Hip-Hop no Rio, uma grande contribuição para o desenvolvimento da cultura foi a conquista de festas próprias semanalmente. Diferentemente dos anos 1990, em que os bailes charmes eram os principais locais de encontro dos dançarinos e amantes do Hip-Hop, a FEBARJ se tornou a protagonista deste cenário. Sendo organizadas duas festas nos finais de semana (às sextas “Fúria Hip-Hop” e aos sábados “Hip-Hop na Fita”), a FEBARJ que inicialmente se articulava com o Hip-Hop através de debates, concretizou sua parceria à medida que as festas se firmavam como o principal ponto de encontro do Hip-Hop no Rio.

Quanto às organizações que ou se destinam atualmente no Rio ao Hip-Hop ou tem projetos relacionados com, é importante apresentar e discutir sobre uma organização em especial que se evidenciou na mídia como grande promotora da cultura Hip-Hop aqui: a Centra Única das Favela (CUFA).

²⁴ Entende-se como passo social, àqueles movimentos que surgem em meio à festas, geralmente têm nomes específicos e populares, e são repetidos por grandes grupos de pessoas nas festas.

A primeira delas tem como o principal fundador o rapper MV Bill. Segundo a página na internet da própria instituição, a CUFA instalada no Rio embaixo do Viaduto de Madureira, surgiu em 1999 e tem como propósito utilizar o Hip-Hop “como ferramenta de integração e inclusão social²⁵”. Para isso, promove oficinas tais como: de Break, Graffiti, Escolinha de Basquete de Rua, Skate, Informática, Gastronomia e Audiovisual. Ainda segundo o site, as oficinas que não se direcionam à cultura Hip-Hop diretamente são oferecidas com o intuito de elevar “a auto-estima da periferia quando levam conhecimento a ela, oferecendo-lhe novas perspectivas”²⁶. Desta forma, as oficinas “extras” são vistas como responsáveis por “conscientizar [as] camadas desprivilegiadas da população” através de cursos profissionalizantes. Isto é, para essa organização a conscientização não está necessariamente atrelada ao processo de construção política acerca das condições de vida dessas pessoas (como muitas vezes é dito por outros membros do Hip-Hop), mas sim, vinculada ao treinamento de uma profissão. Não que isto seja de todo ruim, mas ao promover isso é aberta uma grande margem para afirmar que este processo está pautado na noção de que as condições sociais dos indivíduos são determinadas de acordo com seus esforços, isto é, a causa do indivíduo ser pobre está na ausência ou desinteresse nos estudos e não porque o sistema econômico desigual em que ele vive propiciou essa condição.

Além dessa reflexão, também é possível perceber que ao promover essas oficinas com o intuito de conscientizar a população pobre, o caráter político dos elementos do Hip-Hop parece ser esquecido. Em outras palavras, é como se o Hip-Hop para essa instituição ou fosse entendido apenas como forma de lazer (ou nas palavras deles de elevar a auto-estima) e/ou não é capaz de conscientizar seu público. Cabe aqui destacar também as constantes críticas que essa instituição vêm recebendo por parte de integrantes da própria cultura Hip-Hop. De modo geral, elas são decorrentes de algumas atitudes da instituição e de seu líder MV Bill, que vão em desencontro a ideologia no início do trabalho do mesmo. A exemplo disso temos “programado pra matar pá pá, atire depois pra perguntar se ele trabalhava ou se traficava só sei que deitado no chão ele tá”(Música Cidadão Comum Refém- MV Bill) e temos também o apoio da CUFA à presença das tropas do exército brasileiro no Haiti em 2004, ou ainda em “Sentados na poltrona recebendo ordens que serão ditadas na telona”(Música Causa e Efeito do MV Bill) e temos o MV Bill participando de quadros na Globo como Malhação e Criança Esperança.

²⁵ Disponível em: < <http://www.cufa.org.br/in.php?id=acufa>>. Acesso em: 5 de dezembro de 2011.

²⁶ (). Acesso em: 5 de dezembro de 2011.

Diante das análises acima, é possível entender a atual dinâmica do Movimento Hip-Hop no Rio de Janeiro como um processo extremamente plural que varia de acordo com os objetivos de seus integrantes. Sendo assim, não existe uma identidade única, existem várias identidades que não lhe configuram no final nenhuma, ou então, que lhe configuram em uma extremamente mista. Isto é, o Hip-Hop Carioca é representado através de tantas instituições de visões e representações diferentes e, como nenhuma soberania suprema é notada entre elas, se torna praticamente impossível tentar delinear um “rosto” para o Hip-Hop no Rio.

Como visto, o Hip-Hop que era inicialmente apenas produto das periferias tomou posse de diversos espaços, e nesse processo se sujeita às diversas interpretações do caminho. Entretanto, cabe destacar que não existem movimentos inteiramente bons ou ruins, todos são sintomas da sociedade em que residem e causam diferentes impactos nas estruturas sociais (MONTEIRO, 2010, p.95). Sendo assim, devemos considerar que apesar de todas as divergências políticas e ideológicas, todos os atores sociais apresentados lidam com o mesmo instrumento: o movimento cultural Hip-Hop. E que por isso, as suas representações devem ser constantemente questionadas por seus líderes para que entretenimento e crítica política andem juntos atingindo com maior intensidade nas estruturas da sociedade. Desta maneira, esse trabalho teve como caráter discutir as principais formas de manifestação do Hip-Hop no Rio de Janeiro para que fiquem mais visíveis seus objetivos e contradições a fim de que melhorias aconteçam na ação do próprio movimento.

REFERÊNCIAS

A BATALHA do real. Direção: Mathias Maxx. Brasil: TARJA PRETA TERRORISMMO EDITORIAL, 2003. Duração: 6 min.

ALVES, Flávio S., **A dança Break: corpos e sentidos em movimento no Hip-Hop.** Disponível em: <<http://www.rc.unesp.br/ib/efisica/motriz/10n1/07FSAA.pdf>>. Acesso em: 25 maio 2011.

GONÇALVES, Tania Amara Viela. **O Grito e a Poesia do Gueto, Rappers e movimento Hip-Hop no Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1997.

GUARATO, Rafael. **Dança de Rua: corpos além do movimento (Uberlândia- 1970-2007).** Uberlândia: EDUFU, 2008.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena.** Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HINKEL, Jaison. **RAP-Rimas Afetivas Da Periferia: Reflexões na perspectiva sócio-histórica.** Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-71822007000500024&script=sci_arttext>. Acesso em: 11 mar. 2011.

LEAL, S. **Acorda Hip-hop.** Rio de Janeiro: Ed. Aeroplano, 2007.

MENEZES, J.A. & COSTA, M.R. Desafios para a pesquisa: o campo-tema movimento hip-hop. Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 457-465. **Revista Psicologia & Sociedade**, 2010.

PANTHER. Direção: Mario Van Peebles. EUA, 1995. Elenco: Kadeem Hardison, Bokeem Woodbine, Courtney B. Vance, Marcus Chong, Joe Don Baker, M. Emmet, Walsh. Duração: 93 min.

PIMENTEL, Spency K. **O livro vermelho do hip-hop.** São Paulo: ECA/USP, 1997-2003. Disponível em: <<https://clam.sarava.org/sites/clam/files/Pimentel,Spensy.PDF>>. Acesso em: 3 out. 2010.

REPORTAGEM História do Hip-Hop em São Paulo 3. Programa Manos e minas.Tv cultura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=wHBfoCgbd24&feature=relmfu>> . Acesso em: 14 set. 2010.

REPORTAGEM História do Hip-Hop em São Paulo1.Programa Manos e minas.Tv cultura.Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JWukiPAXkRA>>. Acesso em: 14 set. 2010.

REPORTAGEM História do Hip-Hop em São Paulo2. Programa Manos e minas.Tv cultura. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=JWukiPAXkRA&feature=relmfu>> . Acesso em :14 set. 2010.

ROSE, Trícia. Política. **Estilo e a cidade pós-industrial no Hip-Hop**. In: HERSCHMANN, Micael (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SOU Rocinha hip-hop. Direção: Cavi Borges e Miila Derzett. Produção: Cavídeo e Pantufa Piquitiures. Brasil, 2004. Elenco: Grupo GBCR. Duração 20 min.

VENTURA, Tereza. **Hip- Hop e grafite**: uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo. Disponível em: <<http://www.scielo.oces.mctes.pt/pdf/aso/n192/n192a07.pdf>>. Acesso em: 05 out. 2010.

WACQUANT, Loïc J.D. **As duas faces do gueto**, tradução de Paulo Cezar Castanheira, São Paulo, Boitempo, 2008.

BIBLIOGRAFIA

BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda. **Bailes**: Soul, samba-rock, hip hop identidade em São Paulo. São Paulo: Quilombhoji, 2007.

BASTOS, Pablo. **Movimento Hip Hop do ABC Paulista**: sociabilidade, intervenções, identificações e mediações sociais, culturais, raciais, comunicacionais e políticas. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

LAGES, Rodrigo; NEVES, Rosane. **Paradigma preventivo e lógica identitária nas abordagens sobre o Hip-Hop**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1984-02922008000100015&lang=pt>. Acesso em 15 de set. de 2011.

MORENO, Rosângela. **O engajamento político dos jovens no movimento hip-hop**. Revista Brasileira da Educação, jan/abril. 2009.

ANEXOS

ANEXO A - Estatuto da Associação de Hip-Hop Atitude Consciente (ATCON)

ASSOCIAÇÃO HIP-HOP

Atitude Consciente

Tem por objetivo, propagar cultura e politização para as massas carentes de nossa sociedade capitalista dependente.

Devido a grande dificuldade financeira, na qual atravessamos, a vários anos de patrulhamento ideológico de parte do Governo para com nossa juventude, sentimos a necessidade de organização para de alguma forma lutar por um futuro melhor, não para nós, mas para que nossos filhos não passem pelo que nossos pais passaram, pelo que estamos passando e muito ainda o que há por vir.

Objetivamente, estaremos comprometidos com a luta contra a discriminação racial, marginalização social e contra tudo e todos que venham obstruir o caminhar de uma nação democrática, onde num futuro próximo, possamos conviver harmoniosamente entre negros, brancos e amarelos, sem que haja interferência e negação em suas culturas e história.

Como artista, temos a convicção de que o modo mais fácil e rápido de propagarmos esta idéia é através da arte.

Arte essa visual musical, pois para que haja processo em qualquer movimento que seja, é necessária uma organização estruturada e uma participação ativa, unindo o esforço de todos em torno de um só ideal. Devemos nos unir, para que não deixemos que o pouco que temos e nos orgulhamos, não se dilua, buscando assim despertar a força, união e a consciência tão adormecida entre nós brasileiros, e principalmente propagar o sentido do MOV. HIP-HOP, como surgiu, sua transformação e qual sua proposta, pois, pensamos para aqueles que estão ansiosos em saber o que é, de forma ou de outra irão se identificar com nossa proposta de associação que através do RAP, GRAFITE, BREAK E ARTE em geral, lutaremos para o desenvolvimento de nossa nação pelas reformas de base e pela revolução cultural, um passo para que cheguemos a classificação de 1º(primeiro)MUNDO com um povo culto, consciente e maduro.

Para isso contamos com o apoio de todos e a compreensão daqueles que não o venham fazê-lo.

CAÊ. M.C.

BIG RICHARD

ANEXO B - Carta escrita pelo próprio King Nino Brown, Presidente da Zulu Nation Brasil.

ZULU NATION RIO DE JANEIRO

O CAPÍTULO

Zulus paz e respeito, vou contar aqui para você o capítulo da história de como começou a Zulu Nation no Rio, conheci um rapaz Bboy de nome Willamy, que demonstrou muito interesse em ser membro da Zulu, isso aqui na casa do Hip Hop de Diadema, quando o grande mestre Afrika Bambaataa esteve no Rio, entrei em contato com o Willamy. E disse a ele para procurar o Bambaataa aí no Rio, foi quando os dois vieram para SP, e em março de 2004, Bambaataa fala para mim que tenho que fazer um documento para que o Willamy e a equipe GBCR se tornassem os primeiros membros Zulus no Rio.

Foi quando naquele evento do GBCR e Soul Train eu entreguei o em 06 de março de 2004 o certificado, na verdade o certo era responder o questionário, mas como foi um pedido do fundador da Universal Zulu Nation, se ele fala que minha voz é a voz dele na Zulu Brasil e que sou muito cobrado quando ele vem sempre me perguntar como andam as atividades da Zulu e passo o mínimo para ele e justifico as dificuldades que temos, por isso me senti a vontade de escrever esse capítulo.

Zulu Nation Rio começa com um contato de Willamy e depois ela começa a crescer, essa história deve ser contada e registrada isso é com todos os zulus no Brasil, inclusive eu que muitas das vezes tentam aqui apagar a minha história e contam outra, pois viram que a Zulu Nation é uma coisa séria eu não tava de brincadeira.

Registrar também que a Zulu tais de Macaé, seja responsável por Macaé onde ela já indicou um membro Zulu que é o Marlon.

O departamento de comunicação que temos como responsável Zulu TR e Zulu Combatente, e agora também o departamento de tradução com Zulu Will(Willamy), e Zulu Nelboy, mas que isso não quer dizer que não podemos criar outros departamentos dentro da Zulu, muitos estranharam a criação desse departamento, tipo a linguagem que se é usada, mas como sempre falo nada que uma boa conversa não se resolva, o verdadeiro amigo ou amiga é aquele que cobra de ambos quando ele ou ela comete algum erro, pois todos erraram e precisam se um perdão, o perdão é para os fortes, muitos assim como o Hip Hop é para quem cuida dele e não vive só nele, uma outra coisa que não sabem, eu conheci uma menina de nome Mônica Xavier, a gente trocava correspondências, e hoje essa menina se chama Zulu Combatente.

Um outro cara que nossa sofreu pra ser um Zulu, paciência de Jó, estou falando de Zulu TR, depois de um ano eu dei o título a ele de membro Zulu, eu amo, sofro, morro pelos Zulus, mas será que fariam o mesmo por mim? Às vezes penso quando alguém não quer mais ser membro Zulu, será que fiz boa coisa trazer a zulu para o Brasil, ser membro zulu é ruim? Ou é um compromisso sério quando eu me torno um zulu.

Tenho também vários agradecimentos ao Zulu Márcio Graffiti lembrou do logo Zulu ao fazer a capa do DVD, já é um registro da Zulu Rio para nosso portfólio, Zulu tais de Macaé já fez alguns eventos onde fui homenageado, Zulu Celia escreveu a tese sobre Hip-Hop, Zulu TR escreveu o livro Acorda Hip Hop, Zulu Pé e Zuluck com o programa TV Rocinha, Zulu Val nossa Bgirl pra representar nas batalhas, Zulu Nelboy que esteve em Africa falando do nosso trabalho, nossos membros de honra, Don Cridão, Yuka, Don Filó, Zezinho Andrade, enfim temos aí uma grande seleção.

Aos novos membros Zulus também que estão chegando e que vão com certeza representar nossa Zulu, o grande mestre Afrika Bambaataa está chegando agora dia 30 de março ao Brasil eu vou estar alguns dias com ele, ano que vem pretendo via Zulu Nation Brasil trazer ele, aí sim um grande encontro Zulu, mas por enquanto vamos só estudar o Capítulo da história para que não venha outro e conte tudo errado no nosso lugar.

Estou aberto para perguntas, dúvidas...

KING NINO BROW

Fundador e Presidente da Zulu Nation Brasil.