

## ***Da Tropicália ao Hip-Hop: Contracultura, repressão e alguns diálogos possíveis***

João Xavier<sup>1</sup>

### **Introdução:**

Foi em 1994 que chorei assistindo a seleção brasileira conquistar o tetra campeonato. Eu e a molecada daqui da rua assistíamos a todos os jogos em um aparelho de televisão colocado na calçada. Mesmo sem menor a consciência sociológica do que fazíamos, vivíamos ali uma espécie de ensaio cívico fomentado pela paixão futebolística. Desta vez éramos bem mais que noventa milhões em ação, todos em torno de um sentimento nacional pautado pelas quatro linhas do campo. A copa chegou ao fim, nossa seleção venceu e tudo por aqui continuou na mesma.

Naquela época eu enfrentava alguns pequenos sacrifícios diários: ia e voltava da escola andando, não comia nada na hora do recreio, todo esse esforço para juntar cada moeda. Tudo porque, além do futebol, eu vivia uma paixão intensa e crescente pela música. Curioso é pensar como algumas coisas mudaram tanto em tão pouco tempo. Em 1994 ainda havia dezenas de lojas de discos pelas ruas, discos que ainda eram fabricados e comercializados em vinil. Apaixonado pela música como sou, todo dinheiro que conseguia juntar acabava nas caixas registradoras dessas lojas.

Já se vão treze anos, mas ainda me lembro como se fosse hoje. O momento em que revirava as estantes com centenas de discos e encontrei “Raio X do Brasil”, vinil dos Racionais MC’s. De fato, depois desse disco, nunca mais fui a mesma pessoa. Ouvia os versos de “Fim de semana no parque”, que diziam:

“Milhares de casas amontoadas, ruas de terra esse é o morro a minha área me espera  
Gritaria na feira (vamos chegando!)  
Pode crer, eu gosto disso mais calor humano  
Na periferia a alegria é igual é quase meio dia a euforia é geral  
É lá que moram meus irmãos meus amigos e a maioria por aqui se parece comigo”<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> João Xavier é historiador, músico e cineasta .

<sup>2</sup> **Fim de semana no parque**. IN: “*Raio X do Brasil*”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1994.

Tudo aquilo que era dito falava diretamente à minha vida, ao lugar onde eu vivia e às coisas que eu via acontecer por aqui. Passava a existir, através desse disco, uma conexão entre a minha Baixada Fluminense e o Capão Redondo dos Racionais. Apesar da distância, estávamos unidos pelo sentimento e pela condição periférica.

Por muitos anos o samba cantou o morro, a favela, a periferia. Mas o discurso do rap trouxe uma abordagem diferenciada pra esses mesmos pontos. Como veremos ao longo deste trabalho, o rap nasceu e se desenvolveu a partir de uma tradição na qual a música estava ligada a movimentos de luta popular. Dessa forma, o rap se estabeleceu não só como uma expressão artística, mas, além disso, tornou-se uma possibilidade de ação política. Essa ligação entre o momento de festa e o espaço de resistência é cantada pelo grupo paulistano Mamelô Sound System, em “Festa/Luta”:

“De 64 a 85 reprimiam o que temiam: informação, diversão e o que era novo, como a explosão sonora sem igual, na ebulição mundial, que aflorava no povo aqui, terra tropical, - não o Polar Ártico. Apesar da tristeza do pandeiro de plástico, e também do chocalho do índio de short Adidas, eu chacoalho na seqüência das batidas. Um dj sim, salvou minha vida, nunca um polícia, nem perfil revisionista pagando de milícia. Bumbo, caixa, bumbo, caixa... Essa é única pressão que me relaxa.”<sup>3</sup>.

Esse trecho da música resgata o período da ditadura civil-militar brasileira. Aqui, informação e diversão são postas lado a lado e veiculados através do rap.

Lurdes da Luz, cantora do grupo, afirma ter sido salva pela música e não pela polícia. A ordem estabelecida através da repressão policial é questionada, sendo a música novamente apontada como alternativa à segregação social e à repressão policial.

No verso seguinte, a letra continua: “Na posição oposta, rebeldia é o que importa - pra mim, o nosso povo é mosca morta. Alô Brasil, vamos lembrar: na ditadura militar, manifestar rimava com tortura. Tamo vivo, agora atura, vamo tudo celebrar, cerebral, na moral, praí então retomar (...)”<sup>4</sup>.

A ditadura retorna à cena como um tempo no qual a expressão artística era reprimida pela violência. Já o período pós-ditadura é colocado como um momento de

---

<sup>3</sup> **Festa/Luta**. IN: “*Velha guarda 22*”. Mamelô Sound System, YB, 2006.

<sup>4</sup> Op. Cit.

retomada criativa, onde o campo de ação pela via da arte urbana se apresenta como um caminho para se exercitar a contestação e a rebeldia.

Essa discussão aparece em outra letra do grupo. Em “Cidade ácida” a rapaziada do Mamelô retrata alguns dos cenários de São Paulo desta forma:

“(…) pichações aos milhões em todas as sessões, na cidade sem exceções. Identidade das ruas - uma única textura, tatuando tradições e driblando viaturas, pra lançar a real mais pura, de quem já não atura calado a vida dura, isso que é contracultura.”<sup>5</sup>.

O cenário urbano sofre a intervenção visual através das pichações que fundam uma nova tradição, driblando a lei. O rapper adota essa postura como um ato de quem não quer mais ficar calado e decide interagir com o espaço em que vive - ou pelo qual circula - através de manifestações que se enquadram nos parâmetros dos movimentos de contracultura.

A expressão “contracultura”, citada na letra deste rap, é de fato, um dos conceitos centrais que articulam este trabalho. É através dela que poderemos estabelecer uma ligação entre os movimentos Tropicália e Hip-hop. Ambos evocam, cada qual à sua maneira, uma nova forma de enxergar e de agir frente às questões de seu tempo. Os dois movimentos compartilham também contextos de clausura, vejamos:

Na segunda metade dos anos sessenta a geração tropicalista vivia um momento de desencanto com o projeto nacional-desenvolvimentista<sup>6</sup> que vinha embalando corações e mentes desde os anos cinquenta. Sofrendo a forte repressão que abatia os movimentos populares e coibia a criação artística, os tropicalistas passaram a falar desse mesmo Brasil através de metáforas e alegorias. Uma crise utópica caracterizou o sentimento de claustrofobia vivido por artistas que acabaram encontrando na contracultura o caminho viável para expor suas idéias. A marginalidade artística foi sintetizada na frase: “seja marginal, seja herói”.

Mais à frente, nos anos oitenta, uma forte crise econômica assolou o país. O processo seguiu na década de noventa, com a implementação de políticas de exclusão

---

<sup>5</sup> **Cidade ácida.** IN: “Operação parcel ou remixália”. Mamelô Sound System, YB, 2005.

<sup>6</sup> HOLLANDA, Heloísa Burke de. *Impressões de viagem, CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2004.

social que aqui chegaram a reboque do projeto neoliberal<sup>7</sup>. Ocorreu uma forte perda de referências identitárias e culturais, contribuindo para a desconstrução de algumas instituições. Ademais, testemunhamos a crescente desconfiança em relação aos agentes políticos e o colapso do espaço público, que passa a ter na violência um marco referencial. A juventude se percebe como a herdeira de uma dupla herança nefasta: de um lado, o modelo de violência institucionalizado nos anos da ditadura; do outro, os crescentes índices de miséria. Ter um emprego, por exemplo, passou a ser utopia de muitos e frustração da maioria. São “Tempos difíceis”<sup>8</sup> que inspiram aos jovens do rap enxergar o horizonte como um “Beco sem saída”<sup>9</sup>.

É, pois, desse “caldo de cultura”, que emergem os dois movimentos que iremos abordar, os quais, apesar das especificidades e da distância histórica que os separa, são frutos de um mesmo quadro de referências: violência, exclusão social, repressão, novas formas de resistência cultural e outras chaves para ler e interpretar o Brasil a partir da criação artística.

É complexo definir “contracultura” de maneira pontual, porém, dada a sua importância para o desenvolvimento deste trabalho, tentaremos refletir sobre o conceito a partir de algumas idéias que ajudam a operacionalizar a sua utilização para os propósitos desta monografia. Em outras palavras, trabalharemos aqui com o conceito de contracultura como um tipo de produção e de atuação cultural, que busca trazer novas informações para ler e interpretar o mundo.

A contracultura se insere no contexto da produção cultural como um todo, porém, causa estranheza com o novo jogo de práticas e de experiências que propõe. No movimento tropicalista, por exemplo, essas propostas revelavam-se também na questão comportamental. Em uma espécie de “estilo de vida”, perceptível claramente na maneira de se vestir, passando pelo modelo em que ocorriam as relações afetivas, pela revolução sexual e pelas experimentações espirituais, dentre outras.

No caso do Hip-hop, a contracultura se inscreve em uma tradição ligada à afirmação racial, à luta pelo acesso aos bens básicos (educação, moradia, saúde, renda), mas, além da música, é uma produção que se faz através de outros elementos. Da arte

---

<sup>7</sup> SANTOS, Milton. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. ed. Record, 2000.

<sup>8</sup> **Tempos difíceis**. IN: “*Raio X do Brasil*”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1994.

<sup>9</sup> **Beco sem saída**. IN: “*Holocausto urbano*”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1990.

visual, com o *graffiti*; e da dança, com o *break*<sup>10</sup>. Assim como o tropicalismo foi um movimento que estabeleceu intenso diálogo entre diversas linguagens artísticas: a música, as artes visuais e o cinema.

Hip-hop e Tropicália partilham de outras questões em comum. O disco “Sujeito homem 2”<sup>11</sup>, de Rappin Hood, registra um momento em que o encontro dos dois movimentos pode ser observado musicalmente. Nesse álbum, Hood exibe parcerias com alguns nomes do tropicalismo, como Caetano Veloso<sup>12</sup> e Gilberto Gil. No final de “Rap du bom parte II”, Rappin Hood afirma: “Hip-hop e tropicália. Rap e MPB juntos. É nós!”.

Por que essa parceria afinada teria sido possível? Para o que nos interessa neste trabalho, essa relação acontece porque são artistas ligados a movimentos que se propõem a uma criação que pensa e reflete sobre o tempo histórico em que estão inseridos. Observam o mundo e apontam para novos caminhos e propostas estéticas, além de conviverem fisicamente com as formas de repressão patrocinadas pelo Estado.

É justamente sobre a permanência desses aspectos acima relacionados, que chamamos aqui de “tradição contracultural brasileira”, que este trabalho pretende se debruçar. Não apenas sobre as questões que envolvem essa continuidade ou tradição, mas sobre os processos de criação e atuação de ambos, além da repressão que foi – e continua sendo, uma das marcas da relação entre o poder público e os dois movimentos abordados.

## **Mapeando algumas questões: construção de memórias e diálogo entre gerações.**

“Eu organizo o movimento

Eu oriento o carnaval

Eu inauguro o monumento

No Planalto Central do país

---

<sup>10</sup> Ver anexo 2.

<sup>11</sup> “*Sujeito homem 2*”. Rappin Hood, Trama, 2005

<sup>12</sup> Ver anexo 1.

Viva a bossa-sa-sa

Viva a palhoça-ça-ça-ça-ça”

(Caetano Veloso, em “Tropicália”)

“Eu tenho algo a dizer

E explicar pra você

Mas não garanto porém

Que engraçado eu serei dessa vez

Para os manos daqui!

Para os manos de lá!

Se você se considera um negro

Um negro será”

(Racionais MC’s, em “Voz ativa”)

Não se deve afirmar que houve uma indiferença generalizada das camadas mais pobres da população em relação à ditadura civil-militar. Porém, este grupo social opera em uma dinâmica muitas vezes distinta da classe média. O cotidiano impõe demandas próprias a cada grupo, o que acaba por determinar a maneira como esses grupos compreendem, absorvem e reagem a um dado contexto histórico.

As influências sofridas pelo Tropicalismo têm origens diversas, advindas de uma tradição musical brasileira já mesclada com as novas estéticas, posturas e comportamentos em voga no cenário internacional da época, reunindo, de maneira geral, elementos que se incluem naquilo que chamamos de contracultura.

Todo esse processo ocorreu às sombras de uma ditadura civil-militar que alcançou o auge da repressão no período de maior ebulição da Tropicália. O regime ditatorial só atingiu seu esgotamento muitos anos mais tarde, no final dos anos setenta, início dos anos oitenta. Exatamente o período em que se inicia uma possível história do Hip-hop no Brasil.

O Hip-hop tem uma genealogia confusa, pois, assim como a Tropicália, é um corpo artístico/político/social que se movimenta à margem dos grandes sistemas formais. Ora colocado como movimento, ora como cultura, o pilar central do Hip-hop é

a música rap<sup>13</sup>. O estilo musical é marcado por um forte discurso verbal, é uma música mais falada do que estritamente “cantada”. Tem sua origem em festas de rua que aconteciam no início dos anos setenta na Jamaica, nas quais os *selectors*<sup>14</sup>, que mais tarde seriam chamados de *DJ's*<sup>15</sup>, operavam grandes aparelhagens de som, os *Sound System*, que reproduziam sons graves, marcados por batidas repetitivas em um ritmo cadenciado.

O DJ jamaicano Kool Herck migrou junto com sua família para os Estados Unidos, levando consigo na bagagem a cultura dos *Sound System*. Assim, Kool Herck e outros Dj's começaram realizar festas de rua nos subúrbios da cidade de Nova Iorque, estava aí a raiz do Hip-hop como o conhecemos hoje.

Nos Estados Unidos, o rap ganhou força e um direcionamento que estava ligado aos movimentos de reivindicação pelos direitos dos negros. O primeiro grande tópico textual do rap foi a questão da identidade e, a partir daí, diversas temáticas passaram a ocupar os ouvidos da juventude que freqüentava as “festas”, as quais não eram ainda classificadas como festas de rap ou mesmo de Hip-hop. Eram apenas eventuais encontros que reuniam uma massa heterogênea e que comportavam não só as populações pobres, marginalizadas e oriundas das periferias, mas também outros grupos que passaram a se identificar com esse meio de entretenimento. Existem registros da presença de *punks*<sup>16</sup> nas primeiras festas ocorridas no Brooklyn.

Com o tempo, as falas improvisadas “discursadas” pelos agora chamados *MC's*<sup>17</sup>, iam se tornando letras com uma temática cada vez mais própria. O tom de protesto e reivindicação dessas letras tinha berço certo, nomes como Martin Luther King e Malcolm X, junto com organizações e movimentos como os Panteras Negras, eram referência direta para os *rappers* americanos.

O DJ e produtor Afrika Bambaataa, um dos principais organizadores das festas de rua, no lado sul do Bronx, passou a direcionar essas festas no sentido de canalizar a violência das gangues em disputas que envolviam não só o rap, mas também o *break dance* (uma dança criada nas ruas, marcada por passos quebrados que se desenvolvem de pé ou com o corpo projetado no solo). No mesmo sentido, o *graffiti*, que era inicialmente utilizado para demarcar as fronteiras entre os territórios das gangues, foi

---

<sup>13</sup> Sigla para “rhythm and poetry”, que pode ser entendido em livre tradução como: *Ritmo e Poesia*.

<sup>14</sup> Seletor de músicas

<sup>15</sup> Sigla para disc jockey, ou seja, o responsável pelo comando dos discos.

<sup>16</sup> Ver: BIVAR, Antônio. *O que é Punk?* São Paulo: editora Brasiliense, 1982.

<sup>17</sup> Mestre de cerimônia

sendo apropriado como mais um elemento dessa cultura, passando a ocupar o espaço de representação plástica do Hip-hop.

Bambaataa iniciou certa vez um discurso dizendo que, o assim batizado Hip-hop<sup>18</sup>, deveria servir para aquelas comunidades pobres como um canal que transporia o negativo para o positivo. O esforço era de potencializar o talento desses jovens através das novas formas de expressão artística. Assim, com inspiração em histórias dos guerreiros Zulus africanos, ele criou uma organização chamada Zulu Nation, que tinha como objetivo divulgar essa nova cultura para o mundo. Em 1982, Bambaataa já organizava a primeira turnê de *rappers* americanos pela Europa.

Não muito depois disto, o Hip-hop começa a dar seus primeiros passos no Brasil. Essa chegada aconteceu de forma natural e gradual, já que nos anos setenta havia no Rio de Janeiro e em São Paulo muitos espaços dedicados à música *soul*, conhecidos no Brasil, muitas vezes, por *black*. Em termos de referência musical, o *soul* pode ser visto como um dos pais do rap. Ao longo dos anos setenta, já havia sido construída uma tradição de dançarinos que participavam dos *bailes black* espalhados pelos subúrbios das duas metrópoles mencionadas acima.

Nesse sentido, podemos utilizar como referência o documentário anexado ao DVD “1000 trutas 1000 tretas”, lançado recentemente pelo grupo de rap Racionais MC’s. Na construção da narrativa do documentário é apresentada uma trama que passa pela questão da identidade, a relação dessa população com a dinâmica da cidade, as práticas de socialização e os espaços festivos frequentados e estabelecidos pelos negros.

Ainda nos anos sessenta, termos como *swing* e *samba rock* eram utilizados para denominar o som que tocava e caracterizava esses bailes. Vejamos o depoimento de Tony Hits:

“Eu comecei a prestar atenção na cultura dos bailes (...) você conseguia perceber a diferença dos bailes dos negros e dos bailes dos brancos. (...) Quando você via tocando Ray Charles, quando você via tocando Sarah Vaughan, quando você via tocando Areta Franklin, aí você já tinha definição do que era o baile *black* e também o movimento, o povo”.

Nesta fala, Tony Hits delimita musicalmente o que eram esses bailes. Ainda no documentário acima citado, temos a fala de Eduardo, um dos discotecários mais antigos

---

<sup>18</sup> Expressão com funcionamento estritamente sonoro, não guardando sentido algum antes da formatação de seu uso por Bambaataa

dessa tradição em São Paulo, e que nos ajuda a construir uma delimitação também na ordem espacial, de acordo com o contexto político da época e a dinâmica geográfica da cidade.

“Eu cheguei em 64, era época da ditadura, na Avenida Rio Branco e via aquela negrada reunida (...) eu conseguia ver a força da nossa comunidade, mas não conseguia ver o objetivo da nossa comunidade (...) Só resta uma alternativa: preciso dar uma organizada nesse pessoal, ter pontos de concentração. Ficava maquinando pra facilitar o trabalho e pra buscar novas lideranças. Aí nós fizemos um corredor que passava pelo Mappin por duas pontas: uma ponta na **esquina da rua direita, que até hoje eu chamo de meu escritório eterno** (grifo meu) e a outra ponta parando no Mappin”

O escritório desse “movimento” é a esquina. Os adeptos espalham-se pelas ruas, avançam no espaço público e têm a identidade e o comportamento, aspectos ilustrados pelo “visual *black*”, como ponto fundamental de ligação. Eduardo continua:

“Por mais que a polícia viesse com a finalidade de acabar. Por mais que o governo montasse todo um esquema pra acabar com o movimento, o movimento tá vivo até hoje. Por mais que a polícia vinha e arriava o pau a escola de samba abria de novo, o salão de baile nosso abria de novo!”

Nota-se que, apesar da repetição do termo “movimento”, em nenhum momento questão política alguma é apresentada em uma estrutura formal ou sistematizada. Passando da fala das “lideranças do movimento” para a fala de um dos adeptos, no caso uma moça freqüentadora dos bailes, percebemos no discurso um aprofundamento desta questão e a introdução de outros novos elementos para nossa análise:

“Estamos aqui no Mappin pra curtir o som, pra achar aquele som que nós queremos curtir. Todo mundo. Não só os negros, como os brancos, os mulatos. Nós queremos curtir o Jazz, queremos curtir o Pop, o Samba, o Rock. Todo mundo quer curtir aquele som, entende? (...) Um determinado lugar onde você se sente bem, que você se sente gente. Não que você vegeta, você quer se sentir gente”.

Neste ponto podemos compreender que a primeira grande reivindicação deste “movimento” é, antes de tudo, o direito ao seu ritual festivo – momento fundamental para qualquer organização social. Aqueles jovens queriam apenas “curtir aquele som”, num espaço onde cabiam várias referências musicais, assim como não se restringia à presença de diferentes etnias. Era simplesmente a busca por um espaço de socialização

no qual, principalmente negros e negras, deixavam de lado sua dura rotina de trabalho para se sentir bem.

No Rio de Janeiro, várias equipes de som como a Cash Box e a Furacão 2000 balançavam o subúrbio da cidade. James Brown era o ícone deste momento. Um pouco mais à frente, já nos anos oitenta, ocorreu a chegada de um novo estilo. Era um som que mantinha traços da música *black*, mas trazia também elementos eletrônicos, marcados pelo uso de sintetizadores. O primeiro nome a chamar atenção é o do grupo americano Sugar Hill Gang, considerado os compositores do primeiro rap, a música “Rappers delight”.

Existem inúmeros relatos que contam como o som do rap atingiu a juventude de São Paulo nessa época<sup>19</sup>. Os primeiros a aderirem ao novo som foram os “b.boys”, dançarinos do *break* que se reuniam para dançar na estação de metrô São Bento. Muitos desses jovens trabalhavam como *office-boys*, carregando em seus rádios portáteis o som do rap por toda São Paulo. Rapidamente esses jovens passaram não só a ouvir rap, mas também a produzir suas músicas. O primeiro registro de rap produzido no Brasil é o disco “*Hip Hop Cultura de Rua*” (1988, gravadora Eldorado). A coletânea produzida por Nasi e André Jung (ambos integrantes da banda de rock Ira!) contava com a presença de grupos como: Thaíde e DJ Hum, MC Jack, Código 13, entre outros. Ainda em 1988, o selo paulistano Zimbabwe lança a coletânea “*Consciência Black*”, disco que contém os primeiros registros do grupo Racionais MC’s.

A aceitação do público foi imediata. Jovens da periferia paulistana passaram a se identificar com aquele novo som que trazia, além de música, um pacote comportamental próprio. Havia um modo de vestir, falar, dançar e uma visão crítica do mundo que acabaram por fundar um estilo de vida que se desenvolveria ainda mais nos anos seguintes. Os canais de troca alimentados pelo som *black* faziam circular o som e as idéias do rap. Ao mesmo passo que a grande mídia vinculava imagens que apresentavam a estética do Hip-hop, que envolvia, além da música, o *break* e o *graffiti*. Em 1988, o cinema exibia “As cores da violência” – do original “Colors” de Dennis Hopper. No ano seguinte, Spike Lee gritava “Faça a coisa certa” em uma trilha sonora

---

<sup>19</sup> Consultar: RUIZ, Baltasar. *Se há exclusão há resistência*. (RJ:PUC, 2005,mimeo,). Este trabalho apresenta um relato detalhado, baseado não só em pesquisa mas também na vivência do autor que foi *office-boy* neste período..

recheada de Public Enemy<sup>20</sup>. Em 1993, no Rio de Janeiro, MV Bill já subia nos palcos de bailes *funk*. No mesmo ano, em Brasília, GOG fundava o primeiro selo brasileiro especializado em rap, o *Só balanço*.

Os títulos das músicas de “Holocausto Urbano” ajudam a ilustrar, de forma contundente, a textualidade do rap que começava a se desenvolver no Brasil. A negação dos meios formais estabelecidos e o reconhecimento da situação de inclusão precária colocam o Hip-hop na condição de um movimento de contracultura. Diferente da geração dos tropicalistas, os jovens do rap não se lançam, por opção estética e comportamental, rumo à marginalidade social, eles nascem nessa condição e buscam, através da música, denunciar sua situação de marginalidade social. O rap surge para essa juventude como um caminho discursivo para colocar em questão os problemas que eles vivenciam cotidianamente.

Nas palavras dos Racionais MC’s a “Voz ativa” desse grupo social:

“Não quero ser o Mandela  
Apenas dar um exemplo  
Não sei se você me entende mas eu lamento que,  
Irmãos convivam com isso naturalmente  
Não proponho ódio, porém acho incrível que o nosso comodismo já esteja nesse nível  
Mas Racionais, diferentes nunca iguais  
Afrodinamicamente mantendo nossa honra viva  
Sabedoria de rua, o rap é a mais expressiva (E ai...)  
A juventude negra agora tem a voz ativa (Pode crer)  
Porque quem gosta de nós, somos nós mesmos”

Esse último verso se repete inúmeras vezes até o final da música, estabelecendo, no discurso do rap, uma possibilidade de ação fora dos meios institucionais vigentes. Era a vez deles por eles mesmos. Negros pelos negros, pobres pelos pobres.

## **Novos tempos, novos modelos de controle social: repressão policial no Brasil do século XXI.**

---

<sup>20</sup> Um dos primeiros grupos a direcionar a linguagem do rap para um campo mais contestador e politizado.

“A paz tá morta desfigurada no IML, a marcha fúnebre prossegue”  
(Facção Central, em “A marcha fúnebre prossegue”)

Neste capítulo, iremos colocar o foco do trabalho no desenvolvimento do Hip-hop no Brasil, abordando questões que discutem o caráter contracultural desse movimento, assim como sua relação com o poder público, mais especificamente com seu braço mais presente nas periferias brasileiras: a força policial.

Em muitos casos, a identificação do rapper com sua comunidade faz com que jovens ligados ao movimento tornem-se verdadeiros porta-vozes desses espaços. Nesse sentido, a psicóloga Numa Ciro aborda muito bem essa e outras questões em sua dissertação de mestrado. Em seu trabalho a autora propõe uma interpretação das letras de rap através da psicanálise e da semiologia. Encarando o rap como a “crônica poética de um genocídio”, ela questiona:

“Pergunta-se, o que é que permite um rapper falar em nome de sua comunidade? Que processos estavam envolvidos no tomar a palavra perdida neste labirinto onde mora o monstro do silêncio, o qual sacrifica tantos jovens em escala crescente, a cada ano? Esta palavra não é qualquer uma. É uma palavra especial. Através do rap ela aparece ancorada na linguagem poética e traduzida em forma de crônica. Na crônica deste cotidiano se revela uma rotina que lambe a beira de um abismo onde a morte pode espreitar na curva mais próxima.”<sup>21</sup>

Ainda nessa mesma chave, temos a declaração do rapper Macarrão, morador do Morro do Zinco, bairro do Estácio, Rio de Janeiro. No documentário “Fala Tu”,<sup>22</sup> Macarrão diz: “Eu não faço música de protesto, meu som é crônica do cotidiano”.

Nesse sentido, o próprio rapper não se coloca diretamente como um ‘contestador’, acaba, sim, localizando sua fala na pura condição de um relato que envolve sua própria vida e o espaço que o cerca. O tom de provocação nessa fala é latente e nos ajuda a compreender que a relação do rapper com a cultura urbana e o seu próprio espaço é algo fundamental para produção de sua obra, já que o lugar da nessas crônicas está em regiões bem específicas do espaço urbano. A identificação dos rappers

---

<sup>21</sup> CIRO, Numa. *Rap a crônica poética do genocídio*. p. 45. (RJ, UFRJ, 2003, Mimeo)

<sup>22</sup> “Fala Tu”, 2003. Documentário dirigido por Guilherme Coelho.

com a região onde habitam é notória desde o próprio nome dos grupos (em São Paulo, por exemplo, existe o RZO -Rapa da Zona Oeste-), até as incansáveis citações de morros, favelas e bairros presentes nas letras. A música “Trutas e quebradas”, por exemplo, penúltima faixa do disco “*Nada como um dia após o outro dia*” dos Racionais MC’s, se estende por mais de seis minutos enumerando trutas (gíria para amigo, parceiro) e quebradas (gíria para favela) relacionadas ao grupo.

O rapper carioca MV Bill lançou seu primeiro disco de forma independente, o álbum “*CDD<sup>23</sup> mandando fechado*”. Esse disco pode ser compreendido como uma verdadeira coletânea de crônicas sobre a Cidade de Deus e, ao contrário dos trabalhos posteriores, nele o foco de MV Bill está exclusivamente voltado para o cotidiano da favela onde vive<sup>24</sup>. É isso que podemos ouvir já na faixa que dá início ao álbum, quando, ao som do toque de atabaques, Bill convida o ouvinte a penetrar no cotidiano de sua comunidade:

“MV Bill está em casa, pode acreditar. Vamos fazer uma longa viagem. Não para o inferno, tão pouco ao paraíso. Mas uma viagem na vida dura, na vida simples, na vida triste. De muitas pessoas que como nós vivem às margens da sociedade. (...) Uma viagem de ida e volta, a uma cidade chamada de Deus”.<sup>25</sup>

A expressão “está em casa”, bastante utilizada no rap, indica que o narrador conta tal história de uma posição de observação privilegiada. É justamente a idéia do olhar de dentro para dentro. Daquele que fala do lugar onde nasceu e foi criado, podendo, desta forma, se colocar como o guia da viagem que propõe.

A capacidade que MV Bill tem de realizar uma leitura crítica das mais diversas dinâmicas que ocorrem em seu próprio espaço de vivência reitera a argumentação de Lucrécia D’Alessio Ferrada, em sua obra intitulada “*Olhar Periférico*.”<sup>26</sup> Ao afirmar que a percepção urbana ocorre “não como um dado, não se manifesta com uma certeza, mas é um processo e uma possibilidade. Altera-se conforme as características sócio-culturais e informativas (repertório) do morador da cidade”<sup>27</sup>, a autora está confirmando

---

<sup>23</sup> Sigla para Cidade de Deus, favela da Zona Oeste carioca.

<sup>24</sup> Ver anexo 4.

<sup>25</sup> “Introdução” IN: *Traficando informação*. MV Bill, Natasha Records, 1999.

<sup>26</sup> FERRARA, Lucrécia D’Alessio. *Olhar Periférico*. São Paulo. Ed. USP, FAPESP. 1999.

<sup>27</sup> Op. Cit. Pp. 107

a mesma perspectiva que podemos ver exposta no já citado exemplo de Bill, ou seja, a maneira como o artista decide atuar a partir de uma metabolização simbólica que faz da cidade:

“A percepção como controle da experiência urbana surge como aquela dimensão da linguagem responsável pelo desenvolvimento da capacidade de apreender o cotidiano da cidade e extrair, daí, os elementos capazes de estimular a ação, o comportamento e a intervenção sobre ela.”<sup>28</sup>.

Assim, compreendemos claramente que a percepção do seu próprio ambiente é o principal combustível para o trabalho artístico e de ativista comunitário<sup>29</sup> de MV Bill. Continuaremos operando nesta chave de interpretação e leitura do rap como crônica, na relação do rapper com o espaço urbano e, para melhor sistematizar o assunto, iremos tratar especificamente das relações entre o Hip-hop, o espaço periférico como contexto sócio-geográfico que alimenta a textualidade do rap e a atenção que o poder público dirige a essas regiões periféricas.

Retomando os títulos dos discos de rap como rápida referência, podemos encontrar obras intituladas: “*Holocausto Urbano*”, “*Raio X do Brasil*” e “*Sobrevivendo no inferno*”, estes são os títulos dos primeiros três discos dos Racionais MC’s. Os também paulistanos, Facção Central, lançaram: “*Versos sangrentos*”, “*Direto do campo de extermínio*”, “*A Marcha Fúnebre prossegue*” entre outros bem ilustrativos. Se prosseguirmos nessa linha de análise, é fácil perceber que a principal questão abordada é a violência. Violência que se apresenta nas formas mais subjetivas, incluindo a precariedade de acesso aos serviços básicos ou nas formas mais diretas, como a violência policial. A primeira faixa do disco de estréia dos Racionais, por exemplo, “*Pânico na Zona Sul*”, apresenta essa relação entre espaço urbano e violência policial:

“Então quando o dia escurece  
Só quem é de lá sabe o que acontece

---

<sup>28</sup> Op Cit. Pp. 107.

<sup>29</sup> O rapper é fundador da Central Única das Favelas (CUFA). Voltarei a este tema mais à frente.

Ao que me parece prevalece a ignorância

E nós, estamos sós, ninguém quer ouvir a nossa voz?”<sup>30</sup>

A idéia de que, “só quem é de lá sabe o que acontece”, colocada já no primeiro verso, fala diretamente de um tipo de violência que ocorre em uma dimensão geográfica específica - uma violência que só as pessoas que vivem ali podem vivenciar.

O estado de pânico tem hora e lugar certo para acontecer e atinge uma parcela específica do corpo social, bem como as noções de isolamento e esquecimento também estão presentes nessa fala - elementos que veremos com certa frequência nas análises das letras de rap com as quais vamos trabalhar.

A percepção de que existe uma rachadura no tecido social é outro aspecto que aparece de maneira recorrente nas letras. A forma como a justiça opera nesses lugares é também questionada pela inversão de papéis protagonizada pela polícia. Ainda segundo o rapper, essa inversão de valores ocorre porque a polícia age fora dos preceitos da lei. Ou seja, além de não cumprir sua função de garantir a segurança da população, nessas áreas periféricas sua ação é similar à daqueles que agem declaradamente fora-da-lei.

“Se julgam homens da lei

Mas o respeito eu não sei

(...)

Ei Brown

Você acha que o problema acabou?

Pelo contrário ele apenas começou

Não perceberam que agora se tornaram iguais

Se inverteram e também são marginais”<sup>31</sup>

Ainda no mesmo disco, os Racionais MC’s diagnosticam um dos focos da ação policial através da questão do racismo. Se o corte na escolha dos “alvos” que acabam

---

<sup>30</sup> **Pânico na Zona Sul.** IN: “*Holocausto Urbano*”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1990.

<sup>31</sup> Op cit.

sendo atingidos pela violência passa, em primeiro lugar, pelo aspecto geográfico (diretamente ligado à questão social), o segundo coloca o foco na questão racial.

É o que se pode notar em alguns trechos da letra de “*Racistas otários*”:

“Racistas otários nos deixem em paz  
Pois as famílias pobres não agüentam mais  
Pois todos sabem e elas temem  
A indiferença por gente carente que se tem  
E eles vêm, com toda autoridade e o preconceito eterno  
E de repente o nosso espaço se transforma num verdadeiro inferno  
(...)  
Os sociólogos preferem ser imparciais  
E dizem ser financeiro o nosso dilema  
Mas se analisarmos bem mais você descobre  
Que negro e branco pobre se parecem mas não são iguais  
(...)  
Enquanto você sossegado foge da questão  
Eles circulam na rua com uma descrição  
Que é parecida com a sua  
Cabelo, cor e feição  
Será que eles vêm em nós um marginal padrão?”<sup>32</sup>

Neste ponto podemos utilizar o artigo do antropólogo Luiz Eduardo Soares, “*Geografia e violência no Rio de Janeiro*” publicado na Folha de São Paulo, em 13 de outubro do ano de 2004. Embora o autor utilize dados levantados para a cidade do Rio de Janeiro (a letra que estamos utilizando nesta análise foi composta por um paulistano), esse provável desencontro geográfico entre documentação e teoria não enfraquece a argumentação. Pelo contrário, só nos ajuda a reforçar a possibilidade da existência de uma lógica supra-local que direciona esse tipo de postura violenta frente às periferias de diversas cidades. Não por acaso, as falas de rappers de diferentes regiões do Brasil apresentam certa semelhança quando tocam na questão da violência, principalmente aquela capitaneada pela polícia.

---

<sup>32</sup> **Racistas otários**. IN: *Holocausto Urbano*. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1990.

De fato, Luiz Eduardo indica que existe coerência no discurso de Mano Brown, ao afirmar que: “No estado do Rio, em 2003, 6.624 pessoas foram assassinadas, 179 foram mortas em latrocínios e 1.195 perderam a vida por conta de ações policiais, a maioria das quais em condições que sugerem extermínio”.<sup>33</sup> E também quando ressalta que essa estatística: “significa que 18 pessoas foram assassinadas no estado do Rio, diariamente, oito das quais na capital. Em sua maioria jovens, do sexo masculino, entre 15 e 24 anos, pobres e negros, moradores das áreas mais pobres da cidade”.

O autor, apesar de sociólogo, não reconhece a questão econômica como causa única do problema, tampouco ignora o aspecto racial na análise do quadro dessa violência. Nesse sentido, segue a mesma lógica que Brown ao falar de uma força assassina que vem de fora, invade o espaço periférico e o transforma “*num verdadeiro inferno*”. Ou seja, a maioria absoluta das vítimas desse genocídio tem endereço certo e delimitado, classe social específica, *cabelo, cor e feição* também específicos. O jovem que reúne essa série de características é potencialmente alvo da polícia, seja no Rio de Janeiro, em São Paulo, em Recife, ou em Brasília. Afinal, como disse o rapper GOG: “Periferia é periferia, em qualquer lugar.”<sup>34</sup>

No compasso dos processos históricos que marcaram as últimas décadas no Brasil, as zonas de periferias cresceram enormemente. No Rio de Janeiro, por exemplo, em 2000, 20% da população vivia em favelas, sendo a maior parte das comunidades concentradas em áreas do subúrbio da cidade<sup>35</sup>. O sociólogo José Cláudio de Souza Alves realizou um importante trabalho de pesquisa em sua tese de doutorado, texto que posteriormente foi editado com o título: “*Dos Barões ao extermínio – Uma História de violência na Baixada Fluminense*”.<sup>36</sup>

Nesse livro o autor descreve uma verdadeira epopéia da violência em um dos espaços periféricos mais significativos do Brasil – segundo o censo demográfico do IBGE para o ano de 2000, a Baixada Fluminense concentra uma população de 3.182.770 pessoas. É notável o esforço do autor em elucidar o processo de continuidade de um modelo de violência que vem desde os tempos da colonização portuguesa até os mais recentes e repetitivos casos de chacina na região. O ponto fundamental que José

---

<sup>33</sup> SOARES, Luiz Eduardo. “**Geografia da violência**”. Folha de São Paulo, 13-10-2004.

<sup>34</sup> Trecho da música “Brasília periferia”.

<sup>35</sup> Dados obtidos através do web-site: [www.favelatemmemoria.com.br](http://www.favelatemmemoria.com.br)

<sup>36</sup> ALVES, José Cláudio de Souza. *Dos barões aos grupos de extermínio, uma história de violência na Baixada Fluminense*. Duque de Caxias: APPH, CLIO, 2003.

Cláudio ressalta, entre os inúmeros casos de violência levantados, é que eles correspondem a uma parte fundamental de uma arquitetura de dominação política que busca a afirmação e a manutenção de seu poder sobre a região da Baixada Fluminense. Portanto, o vasto conjunto de casos de violência, invariavelmente causando mortes, funciona como mais um dos mecanismos perversos dentro de uma estrutura de controle social e político.

O autor constrói um texto denso, sistematizando com exemplos claros e específicos casos onde a violência foi parte fundamental da estratégia que visa a hegemonia de um determinado grupo político. Foi esse louvável estudo que nos inspirou no recorte temporal desta monografia, isto é, o período pós-ditadura militar.

“Se no passado as máquinas clientelísticas partidárias estabeleciam um controle direto sobre a Secretaria de Segurança na nomeação de delegados e, conseqüentemente, no controle das atividades ilegais (contravenção, lenocínio, jogatina, violência) agora, a ditadura militar assumiria para si esse controle”.<sup>37</sup>

Nesse sentido, José Cláudio de Souza Alves elabora a construção histórica do modelo de Polícia Militar vigente. Ele surge no período ditatorial e segue em atividade nas ruas de nossas metrópoles até os dias de hoje, garantindo a manutenção de seu papel de agente da violência, pois se “a intervenção militar no poder local da Baixada chegava assim, ao seu fim, radicalizando algumas das suas principais práticas, o terrorismo e a ilegalidade (...) o que estava em jogo para os militares não era tanto a perpetuação da sua tutela, mas a continuidade dos mecanismos que haviam montado”.<sup>38</sup>

Com efeito, essa polícia é comprovadamente corrupta e extremamente violenta, tendo nas ações de ilegalidade seu marco principal de atuação, e o uso político de sua força como pano de fundo.

No caso da Baixada e de outras regiões periféricas, esse processo de extermínio sistematizado e organizado a partir do Estado, começa antes da ditadura e não cessa com o final da mesma. Esse é um ponto interessante para a elaboração desta monografia no que diz respeito aos aspectos visíveis de descontinuidades entre a geração dos anos

---

<sup>37</sup> Op cit. **Pp. 106.**

<sup>38</sup> Op cit. **Pp. 107.**

sessenta, anteriormente tratada, e a atual, especialmente a que faz parte do movimento Hip-hop.

O Hip-hop é um movimento que enxerga e busca, à sua maneira, narrar essa continuidade da violência. O CD “*Antigamente quilombos, hoje periferia*”, do grupo paulistano Z’África Brasil, é emblemático neste aspecto. É um título que remete a uma realidade histórica - o quadro da escravização - relacionando as etnias africanas em sua condição de submissão e de resistência, o espaço do quilombo. Atualizando assim essas duas vias na imagem da periferia, espaço ocupado pelos que sofrem diretamente o terror da repressão policial contemporânea e que, através do Hip-hop, exercitam sua resistência.

Mais uma vez, é o espaço que o grupo Facção Central classifica como *campo de extermínio*: “aqui é facção direto do campo de extermínio, testemunha da carnificina, debaixo da chuva de tiro (...) Pro porco de farda me abater igual um rato. Trocar meu corpo decapitado por um abono no salário”.<sup>39</sup>

Testemunha da situação de guerra que ocorre no contexto onde vive, o compositor Eduardo foi mais um dos rappers acusados de fazer apologia da violência através de suas músicas. Em 2000, a música e o vídeo de “*Isso aqui é uma guerra*” foram censurados por uma medida tutelar de autoria do promotor Maurício Lemos Porto Alves. A argumentação do promotor foi a de que a música e (especialmente o vídeo) faziam apologia à violência e ao crime, incitando os jovens consumidores desses produtos culturais a agirem de maneira violenta.

De fato, o vídeo simula uma situação na qual um grupo de homens armados protagoniza um assalto a uma casa de luxo. Apesar da ausência do suporte das imagens, é interessante apresentar e discutir, mesmo de forma rápida, o seu conteúdo.

A imagem que abre o vídeo é um mapa do bairro do Itaim Paulista, periferia de São Paulo. A primeira cena é um plano feito de um helicóptero, a partir de um vôo rasante sobre alguma favela. Na seqüência, o corte mostra um homem negro caminhando por uma favela, com as ruas de terra, esgoto a céu aberto e habitações precariamente construídas. Esse homem bate à porta de uma das casas e encontra um segundo rapaz. O vídeo segue com a imagem de três homens sentados em volta de uma mesa repleta de armas, aparentemente discutindo algum tipo de plano ou ação. O

---

<sup>39</sup> SP Aushwits (direto do campo de extermínio). IN: *Direto do campo de extermínio*. Facção Central, Skyblue music. 2005.

próximo corte mostra o mesmo grupo armado abordando uma mulher, no momento em que ela entra em casa através da garagem.

Desse ponto em diante, o vídeo passa a apresentar, de forma simultânea, as cenas deste e de outros assaltos (um seqüestro relâmpago, um assalto a banco, dentre outros) com imagens de cenários típicos da periferia e de bairros com seus prédios de luxo. O vídeo tenta mostrar, através da seqüência de imagens, o abismo social existente no Brasil.

No mesmo sentido, a letra da trilha sonora do filme busca criar uma relação entre a situação de miséria vivida na periferia paulistana e as ações criminosas que a música relata:

“É uma guerra onde só sobrevive quem atira  
Quem enquadra a mansão, quem trafica  
Infelizmente o livro não resolve  
O Brasil só me respeita com um revolver  
(...)  
É o cofre versus a escola sem professor  
Se for pra ser mendigo doutor, eu prefiro uma glock com silenciador  
Comer seu lixo não é comigo, morô?  
Desce do carro senão tá morto  
Essa é a lei daqui, a lei do demônio  
Isso aqui é uma guerra”<sup>40</sup>

Tanto a música quanto o clipe evocam as fortes imagens de violência dos assaltos, talvez o ponto que salte mais aos olhos e fale mais às nossas sensibilidades. Contudo, proponho aqui a mudança de foco para um outro sentido do discurso que é apresentado pelo narrador. Sob esse prisma, o ângulo mais importante da história será como o assaltante relaciona sua ação com o contexto social em que vive. No caso, o ladrão afirma só entrar na guerra porque “*infelizmente o livro não resolve*”, só conseguindo, na sua visão, respeito frente à sociedade através de uma arma.

Essa afirmativa está em assonância com a “teoria da invisibilidade social”,<sup>41</sup> segundo a qual o meliante em questão protagonizaria, no momento do assalto, mais que

---

<sup>40</sup> **Isso aqui é uma guerra.** *Versos sangrentos.* Facção Central, Skyblue music. 2000.

um ato ilícito; mas também um chamado, que coloca em evidência a sua própria existência e imagem como indivíduo. Individualidade que até então havia sido apagada do corpo social. Dessa forma, segundo a “teoria da invisibilidade social, o assalto é antes de tudo um ato emotivo, no sentido em que o assaltante, desprovido de qualquer espécie de reconhecimento social, encontra no drama daquele momento uma ligação intensa com sua vítima através do sentimento de medo.

Não se propõe com esse argumento a defesa da violência, nem tampouco omite a defesa do grupo Facção Central. A intenção é apenas a de problematizar a questão da liberdade de expressão, tão louvada como uma conquista que a sociedade brasileira obteve com o fim da ditadura militar. Em entrevista, na época da censura ao vídeo, o próprio rapper Eduardo disse:

"A gente colocou ali uma denúncia. O clipe está mostrando que uma pessoa esquecida na periferia pode vir a se tornar um bandido perigoso (...) E no final (do vídeo), um bandido é preso e o outro é morto, mostrando que a vida do crime não compensa."

Em resposta a este episódio da censura, o mesmo rapper compôs uma outra música lançada no disco seguinte do Facção Central:

“Aí, promotor o pesadelo voltou!

Censurou o clipe mais a guerra não acabou

Ainda tem defunto a cada 13 minutos na cidade entre as 15 mais violentas do mundo

A classe rica ainda dita a moda do inferno: colete a prova de bala embaixo do terno

No ranking do seqüestro: 4º do planeta

51 por ano com capuz e sem orelha

(...)

Meu clipe ainda era um sonho e é real o pesadelo

(...)

Pode censurar, me prende me matar

Não é assim promotor que a guerra vai acabar”.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> BILL, MV; SOARES, Luís Eduardo; ATHAYDE, Celso. *Cabeça de porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

<sup>42</sup> **A guerra não vai acabar**. IN: “*A marcha fúnebre prossegue*”. Facção Central, Skyblue music 2002.

Alguns anos antes do caso de censura do grupo Facção Central, o rapper paulistano Xis passou por uma situação semelhante: desde 1989 participava da formação do grupo DMN, um dos pioneiros do rap paulistano, e começou a ter problemas com a justiça quando decidiu tentar a carreira solo. Antes mesmo de lançar seu primeiro álbum, Xis sofreu processos por calúnia e difamação.

Já vimos anteriormente alguns exemplos de como o rap realiza uma crônica direcionada a uma determinada leitura sobre a condição periférica no Brasil contemporâneo. É fato que o rap tem um lugar de fala específico, lugar onde este tipo de música é produzido e consumido sem gerar maiores problemas. Mas como será que o restante da sociedade recebe essa produção? Em todos esses casos, em que um artista devido à especificidade de sua produção deixa de frequentar os cadernos de cultura e passa a ser noticiado nas páginas policiais, delineiam-se alguns caminhos para compreender a recepção, por parte da chamada “sociedade”, dessa arte produzida nas periferias pobres e marginalizadas.

Recorro ao texto de Jane Souto, em artigo que faz parte do livro “Galeras cariocas”:

“E se essa experiência não se faz sem conflitos, se ela gera, entre alguns setores da classe média, uma espécie de temor ou pânico, se é limitada no tempo e no espaço, se está longe de se configurar como um exemplo de “democracia racial ou social”, não deixa porém de representar, em sua forma embrionária, uma nova promessa de relação contra a segregação da cidade”<sup>43</sup>.

Podemos, a partir dessa contribuição, “ler” o rap como uma possibilidade de diálogo entre duas esferas da sociedade brasileira. Esferas que, a grosso modo, podem ser compreendidas e diferenciadas pelos termos da inclusão e da precariedade. Esta seria uma abordagem que vai contra todas as conhecidas teorias de integração social e de existência de uma miscigenação positiva e plena. Seria ainda reconhecer a fratura que existe e se reproduz, cotidianamente, em diversos campos da sociedade brasileira.

Como ponto diferencial nesse diálogo está à origem de onde parte a primeira fala. Ou, colocando de outra forma, é possível perceber no contexto atual a emergência de um novo diálogo social, protagonizado por jovens moradores das periferias

---

<sup>43</sup> SOUTO, Jane. “Os outros lados do funk carioca”. In: VIANNA, Hermano (Org). *Galeras cariocas*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1996.

brasileiras. Como Jane Souto bem frisa, a música é apenas um estopim, o exemplo ainda não concretizado desse novo modelo de projeto de democracia.

Ao que parece, é a partir da música que se ensaia essa nova possibilidade de convivência e de diálogo entre segmentos sociais apartados pela diferença. Primeiro para dentro do próprio grupo e, posteriormente, para todo corpo social. Isso posto, poderíamos afirmar que o Hip-hop dá continuidade a um tipo de prática cultural (e porque não política e social), atualizando sua maneira de agir no compasso das novas possibilidades estéticas que são oferecidas pelo mundo contemporâneo. Podemos utilizar o exemplo de MV Bill, um rapper que repetiu, em inúmeras entrevistas, que não era um artista, mas sim um ativista. De fato, Bill é um dos fundadores da Central Única das Favelas (CUFA), organização não governamental que nasceu com a proposta de atuar nos espaços das periferias a partir da cultura urbana jovem, no qual se incluem os elementos que constituem o movimento Hip-hop.

O slogan “Fazendo do nosso jeito” é emblemático para compreender a “filosofia” da CUFA e ajuda a explicar a projeção do mencionado rapper, e da própria CUFA, e como foram ganhando destaque nesse papel de mediação entre *morro* e *asfalto*. Contudo, essa relação que hoje é vista com alguma estabilidade já passou por momentos de turbulência, como revela a história.

Uma das primeiras iniciativas da CUFA foi a criação de um núcleo de audiovisual. As pessoas envolvidas com a organização acreditavam que a linguagem do cinema deveria ser apropriada e utilizada pelo Hip-hop. Partindo desse princípio, também no emblemático ano de 2000, MV Bill produziu o vídeo sobre a música “Soldado do morro”. As imagens do vídeo levaram o rapper a ser investigado por uma suposta apologia ao crime. No dia 10 de janeiro de 2001, o jornal Folha de São Paulo noticiava:

“Uma cópia de "Soldado do Morro", de MV Bill, será entregue hoje por representantes do rapper ao delegado Ricardo Dominguez Pereira, da Delegacia de Repressão a Entorpecentes do Rio, responsável por investigar o suposto crime de apologia ao crime no clipe”<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> “MV Bill entrega cópia de videoclipe à DRE do Rio”. Folha de São Paulo, 10/01/2001.

Mais uma vez o trabalho de um músico de rap era transferido, na mídia, do caderno de cultura para o policial. Alguns anos mais tarde, as mesmas imagens que foram utilizadas no vídeo “Soldados do Morro” comporiam um documentário intitulado “Falcão – meninos do tráfico”. Essas imagens apresentavam, por um ângulo inédito, a situação dos menores envolvidos com o tráfico de drogas. Devido ao respeito e admiração que esses jovens tinham por Bill, acabaram se deixando retratar em situações nas quais colocam de lado a “postura bandida”, marcada pela violência e desumanidade, permitindo que aflorassem nos discursos histórias que valorizam sentimentos puros e sublimes. As armas e as histórias sobre mortes saem de cena, cedendo espaço para os sonhos de cada um desses jovens. O projeto de Bill atingia assim seu objetivo, modificando o foco da abordagem comumente dada à questão do tráfico de drogas.

Simultaneamente, percebe-se uma diferença no direcionamento das notícias publicadas na grande mídia. Em 23/03/2006, a mesma Folha de São Paulo, agora na seção de cultura, dá a manchete: “Falcão aparece como marco nos telejornais”, referindo-se à exibição de um trecho do documentário em um programa de horário nobre da TV Globo. Em apenas seis anos MV Bill passou de acusado a premiado, vivendo sem grandes diferenças as duas situações graças a um trabalho que tem a mesma raiz e inspiração.

Este tipo de “anistia” diagnosticada acima, através da mudança de tratamento da mídia em relação à produção do rap, na realidade só registra de forma abstrata uma mudança de postura da sociedade em geral frente ao Hip-hop. Não modifica em nada a postura dos rappers, pois, de fato, as questões e problemas denunciados nas músicas continuam exatamente as mesmas. Da parcela que exerce o poder de forma hegemônica e excludente na sociedade brasileira fazem parte os mesmos grupos que controlam a mídia, o judiciário e a polícia. A grande maioria da população, pobre e excluída, continua buscando as formas de inserção social que lhe são negadas.

O Hip-hop tem sido, entre as várias formas possíveis, uma das que parecem mais interessantes para os jovens das periferias brasileiras. Por mais que Mano Brown alerte dizendo: “ai molecadinha, não vai pra grupo não. A cena é triste. Vamos estudar, respeitar o pai e a mãe, e viver. Viver, essa é a cena”<sup>45</sup>, nem sempre a cena tem mudado.

O rap tem se alastrado e carrega com ele uma multidão de admiradores. De fato, esse crescimento pode ser explicado, em grande parte, pelas perversas condições sociais

---

<sup>45</sup> **Eu sou 157**. “Nada como um dia após o outro dia”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 2002.

existentes no Brasil, frutos de um desenvolvimento econômico historicamente desigual e dependente, num quadro em que as instituições educacionais cada vez se degradam mais. Dessa forma, a possibilidade de algum reconhecimento e inserção social pela cultura, notadamente a música, acaba restando como um espaço fundamental na formação e no reconhecimento social de uma imensa maioria de jovens pobres, que “vegetam” muitas vezes nas periferias das grandes cidades. Para estes, os cantores citados neste trabalho, dentre muitos outros, tornaram-se referências decisivas em suas vidas.

Contudo, é importante mencionar que essa alternativa não se apresenta como um projeto formalizado para essa parcela da sociedade. É um processo contínuo de construção de uma cidadania possível frente ao contexto social brasileiro. Se por um lado a rapper Nega Giza provoca dizendo que: “não há no fundo um ideal, esse é só meu jeito de menina marginal”<sup>46</sup>, o finado Sabotagem tinha uma das frases mais emblemáticas da nossa música popular, ao afirmar que “Rap é compromisso, não é viagem”<sup>47</sup>.

Curiosamente as duas falas se encontram na análise que Maria Rita Kehl propõe para o movimento Manguê Bit, de Recife, mas que nos parece cabível também para o Hip-hop:

“Não se trata da politização do cotidiano. Não se percebe nas letras das músicas uma menção à vida pública no sentido de um projeto de articulação política unindo toda a comunidade no espaço comum da rua ou da praça. Ao contrário. É o descaso da República com o espaço público, o fato de que nada garante ao sujeito que os governos assumam sua responsabilidade sobre alguns aspectos essenciais de suas vidas (...).<sup>48</sup>”

Penso, por fim, que podemos compreender que a ação política do rap está no próprio fato deste existir. Na percepção e na narrativa do mundo que o rap realiza. É nesse sentido que o rap aponta para uma regionalização dos problemas atuais da sociedade brasileira, fazendo com que o debate acerca da questão nacional perca

---

<sup>46</sup> **Filme de terror.** “*Na humildade*”. Nega Gizza, 2002.

<sup>47</sup> **Rap é compromisso.** “*Rap é compromisso*”. Sabotagem, Cosa Nostra, 2000.

<sup>48</sup> KEHL, Maria Rita. “Da lama ao caos: a invasão da privacidade na música da Nação Zumbi”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José (Org). *Decantando a República, inventário político da canção brasileira*. v, 3, Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

gradualmente sua força frente à emergência de uma série de necessidades que são pontuadas por dinâmicas locais e referem-se a espaços específicos que o corpo social ocupa ou habita.

Assim, cada “mano” fala por sua própria “quebrada”, estabelecendo, através de problemas comuns, uma grande rede que se fortalece na conexão com outros pontos de uma imensa e abandonada periferia. Poderíamos até mesmo imaginar um diálogo fictício entre MV Bill e Mano Brown: o primeiro diria que “o mundo se organiza, cada um à sua maneira”<sup>49</sup>. O segundo demonstraria humildade e concluiria, numa referência clara a Belchior, que é “apenas um rapaz latino-americano, apoiado por mais de cinquenta mil manos”<sup>50</sup>.

MV Bill fala da e pela Cidade de Deus. Da mesma forma Brown o faz pela Zona Sul de São Paulo. Cada um compõe o hino de sua nação imaginada, e com certeza ambos concordam com Nega Gizza que, no final da música “Filme de terror”, repete inúmeras vezes: “não vou morrer pelo Brasil, não vou morrer pelo Brasil, não vou morrer pelo Brasil...”.

## Conclusão

A partir da análise de aspectos que cercam a Tropicália e o Hip-hop podemos concluir que existe na sociedade contemporânea a permanência de certas práticas inerentes ao período da ditadura civil-militar brasileira. Essa questão se coloca pertinente quando percebemos algumas estratégias sistemáticas e contínuas cuja finalidade é estabelecer o controle de parte da sociedade civil. Acreditamos que o Estado dita essa dinâmica no ritmo compassado da marcha dos soldados de suas polícias, acabando por fazer de censuras, prisões arbitrárias, seqüestros, torturas e o mais puro e direto ato de extermínio, elementos de uma *praxis* da segurança pública.

Da mesma forma como ocorreu no período anterior à instalação da ditadura militar, em 1964, existe hoje a construção, por parte do aparelho repressivo estatal, de todo um ambiente de insegurança, tensão e medo. A assimilação desses sentimentos por parte da sociedade é o que gera uma demanda por ações drásticas com a finalidade de alcançar a solução ideal: a reinstalação de uma determinada ordem social.

---

<sup>49</sup> **Só Deus pode me julgar.** “Declaração de guerra”. MV Bill, Natasha Records, 2002.

<sup>50</sup> **Capítulo 4, versículo 3.** “Sobrevivendo no inferno”. Racionais MC’s, Cosa Nostra, 1998.

Nesse processo é necessária a criação do antagonismo entre os que legitimam o conjunto de normas seguidas pela chamada ‘boa sociedade’ e aqueles que, de alguma forma, põem em “risco” as prescrições dessa mesma cartilha social. Assim, parte-se do princípio de que existe um inimigo a ser combatido. Durante a ditadura militar, esse inimigo que passou a ser “internalizado” segundo as novas definições da Doutrina de Segurança Nacional era identificado não só nos militantes da esquerda, mas em todos aqueles que fugissem às normas de “bom comportamento” estabelecidas pelo regime militar, entre os quais incluíam-se aqueles que participassem ou difundissem algum tipo de arte identificada com os elementos da contracultura.

Hoje, além dos que praticam uma produção cultural identificada com o pensamento que aqui estamos chamando de ‘contracultura’, existe um outro conjunto de indivíduos que compõem uma espécie de contraponto da ‘boa sociedade’. Para elaborar essa questão devemos, em um primeiro momento, nos debruçar sobre a chamada “situação de guerra”<sup>51</sup> veiculada diariamente pela grande imprensa, na qual a cidade do Rio de Janeiro aparece quase sempre como um espaço urbano conflagrado.

O ‘estado de guerra’ é aquele em que o reconhecimento do inimigo fica mais claro, possibilitando uma oposição mais acirrada e pontual. Como em toda guerra, o objetivo final é a eliminação do inimigo. Assim, novamente é possível estabelecer um paralelo com o momento da instauração da ditadura militar, no qual as ações do chamado “inimigo interno” são utilizadas para legitimar a truculência da repressão, quando na verdade sabe-se que a construção da imagem desse ‘inimigo’ é uma elaboração puramente ideológica.

Na ditadura, a identificação do inimigo se colocava a partir do posicionamento ou de um suposto envolvimento político do indivíduo. Atualmente, essa identificação parte de pressupostos baseados em critérios geográficos e sociais, impondo à parcela mais miserável da população uma aproximação cada vez maior entre pobreza e criminalidade.

No decorrer deste trabalho tentamos realizar esse tipo de leitura através da arte. Mas como as próprias letras de rap indicam, as ações policiais atingem diretamente uma parte específica da população e o fazem de maneira duvidosa. A ilegalidade contida nessas ações é tolerada – e até mesmo incentivada - pelo aparato repressivo estatal, dada a pressão da sociedade e da avalanche da demanda de ações contra a chamada escalada

---

<sup>51</sup> O jornal *O Globo*, de 04 de dezembro de 2005, traz uma grande matéria intitulada “A guerra do Rio”.

da violência. A compreensão desses atos ilegais, a sua aplicação e funcionalidade dentro da lógica da segurança pública, relacionam-se com seguintes pontos: os *autos de resistência*; o *crime de associação ao tráfico* e o *mandado de busca e apreensão genérico*<sup>52</sup>.

O *auto de resistência* é um documento policial criado no período da ditadura<sup>53</sup>, cuja função é registrar eventuais situações de resistência armada que possam acontecer durante as operações policiais. O que ocorre hoje é que os autos de resistência vêm sendo utilizados para registrar qualquer ocorrência de morte, tenha ela resultado ou não de uma situação de resistência à prisão. Dessa forma, a polícia fluminense vem manipulando o registro de informações sobre essas ocorrências em todas as operações em que acontecem óbitos. As condições em que essas mortes acontecem são descaracterizadas e isso ocorre sempre no sentido de incriminar a vítima. Essa manipulação acontece mesmo quando as mortes não ocorrem em situação de conflito, contradizendo as regras da própria corporação policial – quando a vítima não está armada ou é morta pelas costas, por exemplo. Portanto, a manipulação do auto de resistência acontece para disfarçar a ilegalidade das incursões policiais nas favelas e periferias do Rio de Janeiro.

Outro aspecto importante para nossa conclusão é o chamado *crime de associação ao tráfico*. Essa manobra vem sendo utilizada como uma forma de desrespeito aos moradores de favelas e periferias, no sentido em que invade até mesmo o círculo de relações íntimas e privadas dos indivíduos. É o caso, por exemplo, de ações da polícia militar cujo propósito é evitar o velório de determinado traficante de drogas<sup>54</sup>. Nesses casos, retira-se dos parentes do morto até mesmo o direito de cumprir um determinado ritual que há séculos faz parte da cultura em que toda a sociedade brasileira se inscreve. Partindo para outra chave de reflexão, mas ainda no âmbito dessa mesma linha de análise, essa determinação tem coibido também a manifestação pública dos moradores de comunidades carentes e, dessa forma, reprimindo a expressão de pessoas que, na grande maioria das vezes, têm nas tais execuções arbitrárias realizadas pela própria polícia militar a motivação para seus protestos. Estes, mesmo quando organizados e não violentos, são proibidos e/ou acompanhados de perto pela polícia –

---

<sup>52</sup> *Relatório Rio – Violência Policial e insegurança pública*. Org. Justiça Global. Rio de Janeiro: Justiça Global, 2004.

<sup>53</sup> Ordem de serviço n.803, de 02/10/1969

<sup>54</sup> Estado de São Paulo. 29 de outubro de 2005.

situação impensável em qualquer uma das “passeatas da paz” que acontecem em áreas situadas na Zona Sul carioca.

Por fim, o *mandado de busca e apreensão genérico* é outro instrumento que vem sendo utilizado para invadir a liberdade individual dos moradores de comunidades carentes. Os termos do mandado são tão amplos que a sua manipulação permite à polícia invadir e revistar qualquer casa ou estabelecimento dentro de uma determinada área, o que contraria o ordenamento jurídico brasileiro nos artigos 240 e 243 do Código de Processo Penal. Ampliar essa possibilidade de busca dos limites do âmbito individual e particular para um determinado espaço geográfico não só reforça a idéia de criminalização da pobreza, como submete todos os indivíduos que vivem em determinada área pobre à condição de suspeitos, unicamente por habitarem naquele espaço da cidade.

Esses pontos levam-nos às seguintes conclusões:

1. uma série de práticas que contrariam a legislação vigente são aplicadas pelo próprio Estado, em uma tentativa desmedida de garantir a manutenção da ordem social;
2. essas práticas direcionam-se, exclusivamente, a uma classe social, agredindo a liberdade individual daqueles que pertencem a determinados segmentos sociais.

O segundo aspecto apontado acima está muito claro, por exemplo, na fala de MV Bill, quando em certo trecho da música “Falcão” o rapper canta: “Nem poder paralelo, nem poder constituído. Pobre reunido é quadrilha de bandido”<sup>55</sup>.

Assim como no período da ditadura militar, a forma de atuação policial é pautada, na imensa maioria das vezes, unicamente pela violência, apesar da vigência plena de um regime democrático no país. A violência continua sendo o principal meio utilizado pelo poder público e seus agentes para promover a manutenção de um modelo de controle social. Novamente, como nos tempos da ditadura, o que assistimos é uma demanda que surge nas classes média e alta no sentido de se conter a violência pelo aumento da repressão ao crime.

O problema, nem sempre evidente para a maioria da chamada ‘boa sociedade’, é que o “perigo”, assim como o crime e o banditismo, está espacialmente definido e circunscrito no universo urbano e relaciona-se com mundo dos pobres, um imenso contingente de deserdados de quase tudo e que vive nas favelas ou em periferias das

---

<sup>55</sup> **Falcão**. IN: “Falcão: o bagulho é doido”. MV Bill, Chapa Preta, 2006.

grandes cidades brasileiras. É justamente aí que se estabelece uma engrenagem punitiva, que termina em um processo permanente de desconfiança em relação aos pobres. Nesse sentido, é possível afirmar que as estratégias oficiais de punição, decorrentes de pressões advindas do generalizado medo social e da desconfiança em relação a esses indivíduos, nascidos sob o pecado original da pobreza, são realizadas com o envolvimento, em diferentes graus, das camadas privilegiadas da sociedade.

O “exílio” contemporâneo se dá no próprio território do exilado. Consiste no isolamento das áreas periféricas, onde a falta de infra-estrutura básica, o péssimo serviço de transporte público, a distância dos locais de trabalho e a vigilância fronteiriça praticada pela polícia acabam por isolar verdadeiras multidões dentro de espaços mal assistidos pelo poder público. São verdadeiros guetos, relegados à própria sorte e segregados em espaços que, como já vimos no decorrer deste trabalho, são narrados e cantados como prisão sem muro, campo de extermínio, território do pânico, dentre outros.

De fato, o Brasil pós-ditadura vive o ensaio de uma experiência democrática. Neste sentido, algumas conquistas são claras e palpáveis. Porém, ainda estamos distantes de oferecer a todo corpo social a mesma possibilidade de acesso aos bens básicos. A cidadania ainda não é para todos e, nesse sentido, não se democratizou. Há um grande déficit de liberdade e de justiça para muitos brasileiros. Forma e conteúdo ainda não se encontraram em nossa sociedade e é por isto que o rap canta e protagoniza a busca por uma realização plena da democracia nos termos que nossa legislação propõe.

Parte dessa juventude – pobre, negra e que hoje habita os espaços relegados ao invisível social e a uma constante negação de sua identidade – encontra na música e na arte um caminho para o exercício de um estilo de vida próprio, que não ignora as dificuldades de sua condição periférica, mas que tenta transcender a ela. Percebe nessa condição a possibilidade de um modo de viver, assim como é cantado pelo rapper João Xavi, em “Suburbana”:

“Todo mundo que olha de fora não vai entender  
Nosso estilo de viver, que é de dançar e sofrer.  
Todo mundo que não é cria, irmão, não vai entender.  
O por quê da gente sorrir. De apanhar e insistir”.

## **Bibliografia:**

ABREU, Alzira Alves de. Quando eles eram jovens Revolucionários. IN: VIANNA, Hermano (Org). *Galerias cariocas*. Rio de Janeiro, ed. UFRJ.

ALVES, José Cláudio de Souza. *Dos barões aos grupos de extermínio, uma história de violência na Baixada Fluminense*. Duque de Caxias: APPH, CLIO, 2003.

BEY, Hakim. “Música como principio organizacional” In: *TAZ*. São Paulo, Conrad editora, 2000.

BIVAR, Antônio. *O que é Punk?* São Paulo: editora Brasiliense, 1982.

CIRO, Numa. *Rap a crônica poética do genocídio*. (RJ, UFRJ, 2003, mimeo)

CUNHA, Renata; MUNIZ, Maria Luiza. *Vasculhando os escaninhos da memória*, in: *Afasta de mim este cale-se: o encontro da memória e histórias sobre o regime militar*. Abreu, João Batista de; Muniz, Maria Luiza; Cunha, Renata. (Org.) Niterói: Pró-Reitoria de Assuntos Acadêmicos da Universidade Federal Fluminense, 2006.

DA SILVA, Francisco Carlos Teixeira .*1968 – Memórias, esquinas e canções*. In: *Revista Acervo Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 11, no 1/2, jan-dez de 1998

FERRARA, Lucrécia D’Alessio. *Olhar Periférico*. São Paulo. Ed. USP, FAPESP. 1999.

GAY, Peter. *O cultivo do ódio*. São Paulo, Cia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem, CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

KEHL, Maria Rita. “Da lama ao caos: a invasão da privacidade na música da Nação Zumbi”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa.;EISENBERG, José. (Org.). *Decantando a República, v, 3: inventário político da canção brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

Justiça Global (Org.). *Relatório Rio: Violência Policial e Insegurança Pública*. Rio de Janeiro: Justiça Global, 2004.

Disponível em: [http://www.global.org.br/portuguese/arquivos/relatorio\\_rio1.pdf](http://www.global.org.br/portuguese/arquivos/relatorio_rio1.pdf)

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. São Paulo, ed.Unicamp, 2005.

MV Bill entrega cópia de videoclipe à DRE do Rio”. Folha de São Paulo, 10/01/2001.

PAES, M. Helena Simões. *A década de 60: rebeldia, contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1995.

RUIZ, Baltasar. *Se há exclusão há resistência*. (RJ:PUC, 2005,mimeo.).

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. ed. Record, 2000.

SOARES, Luís Eduardo. *Uma questão de atitude. O Rappa e as novas formas de intervenção política nas cidades brasileiras*. In: *Decantando a República, v, 3: inventário político da canção brasileira*. Cavalcante, Berenice; Starling, Heloísa M. M.; Eisenberg, José. (Org.) Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

\_\_\_\_\_, “**Geografia da violência**”.Folha de São Paulo, 13-10-2004.

SOUTO, Jane. “Os outros lados do funk carioca”. In: VIANNA, Hermano (Org). *Galeras cariocas*. Rio de Janeiro: ed. UFRJ, 1996.

VIANNA, Hermano (Org). *Galeras cariocas*. Rio de Janeiro, ed. UFRJ.

**Anexos:**  
**Fotos por João Xavier.**



Anexo 1: Caetano Veloso e Rappin' Hood se apresentam juntos no festival Hutuz, 2005.



Anexo 2: *Break* dance na Cinelândia, Hutuz 2005.



Anexo 3: Mano Brown (Racionais MC's) leva o mapa da África tatuado no braço. Hutuz, 2005.



Anexo 4: MV Bill leva a Cidade de Deus no peito. Hutuz, 2005.

