

**FREI ANTONIO LEANDRO DA SILVA**

**MÚSICA RAP: NARRATIVA DOS JOVENS  
DA PERIFERIA DE TERESINA**

**MESTRADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**SÃO PAULO  
2006**

**FREI ANTONIO LEANDRO DA SILVA**

**MÚSICA RAP: NARRATIVA DOS JOVENS  
DA PERIFERIA DE TERESINA**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA À BANCA EXAMINADORA  
DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO,  
COMO EXIGÊNCIA PARCIAL PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO  
DE MESTRE EM ANTROPOLOGIA, SOB A ORIENTAÇÃO DA  
PROFESSORA DOUTORA TERESINHA BERNARDO.

**SÃO PAULO  
2006**

**FREI ANTONIO LEANDRO DA SILVA**

**MÚSICA RAP: NARRATIVA DOS JOVENS  
DA PERIFERIA DE TERESINA**

Banca Examinadora:

São Paulo, \_\_\_\_\_ .

\_\_\_\_\_  
Profa. Dra. Teresinha Bernardo (orientadora, PUC/SP)

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

*“Ó, glorioso Deus Altíssimo!  
Iluminai as trevas do meu coração.  
Concedei-me uma fé verdadeira e uma  
Esperança firme.  
Dai-me a sabedoria e o conhecimento,  
A fim de que eu possa realizar o teu  
Sagrado e verdadeiro mandato”.*

(São Francisco de Assis)

*“Na Metrópole, eu vivo, cotidianamente, o choque: entre a  
consciência aguda de uma realidade de humanos  
miseráveis, os “Trapeiros” benjaminianos, inúteis à  
sociedade capitalista, e os sinais de solidariedade que se  
concretizam, aqui e agora, através das ações libertadoras  
dos serviços de promoção humana de instituições sociais e  
religiosas, como o SEFRAS e a EDUCAFRO. Nisso tudo,  
não posso deixar de perceber a manifestação da justiça do  
Reino de Deus”.*

(Frei Leandro)

*“Fatos, comentários, eu relato o que eu sinto  
Na cabeça um raciocínio que não desiste  
Aonde tá a igualdade, já cansei de esperar.  
Sou preto com orgulho, respeito a negritude.  
Vou correndo, o caminho da vitória que espero alcançar”.*  
(Grupo de Rap de Teresina “Atividade Interna”)

*“Ninguém nasce odiando outra pessoa pela cor de sua pele,  
por sua origem ou ainda por sua religião. Para odiar, as  
pessoas precisam aprender, e, se podem aprender odiar,  
podem ser ensinadas a amar”.*

(Nelson Mandela)

*Dedico este estudo de pesquisa aos meus familiares e parentes, aos confrades da Província Nossa Senhora da Assunção, às Irmãs Franciscanas Catequistas MA/PI, aos amigos e amigas da Paróquia São Raimundo Nonato, aos manos e às minas do Hip Hop de Teresina e de São Paulo e às amigas Ir. Joseleide, Ir. Zenaide, Soraima, Joana, Juliana, Verônica e Conceição.*

## **Agradecimentos**

Emerge do imo d'alma e do recôndito coração centelhas de gratidão por tudo que recebi tanto da Trindade Santa, mistério de fundo Amor e Comunhão, e minha Província Franciscana Nossa Senhora da Assunção quanto dos manos e minas do Hip Hop teresinense e das pessoas amigas que passaram por está trajetória de vida ao longo dos estudos do Mestrado. Foram tantas maravilhosas e benignas pessoas que página alguma preencheria seus dignos nomes, bem como nenhuma palavra expressaria o que minha alma gostaria lhes agradecer pela solicitude para com a minha pessoa.

Meu penhorado agradecimento inicial aos meus pais, Pedro Paulo da Silva e Maria Leandro da Silva, que, incansavelmente, me acompanharam no processo formativo humano-religioso. Aos meus irmãos e irmãs, especialmente, a Fran e a Cleo, e seu filho Rafael, que me acolheram com benquerença e hospitalidade na grande Metrópole, São Paulo.

Reconhecimento igual estende-se ao Frei Heriberto Rembecki, por haver a Província, que a dirige com zelo e funda sensibilidade, contribuído com recursos materiais e espirituais, para que eu pudesse chegar a termo meus estudos de pesquisa. Aos diletos confrades, a cada um particularmente, segue-se um reconhecimento pelo apoio e incentivo, ressaltando os confrades do convento São Raimundo Nonato de Teresina pela prestimosa colaboração ao tempo em que fui Pároco dessa Paróquia.

Às Irmãs Lindalva, Marinete e Narides, que, direta ou indiretamente, sempre me acompanharam com orações preces e apoio; e, de modo particular, à Irmã Marinete que foi a minha Vigária nas horas em que estive voltado para a academia.

Aos leigos e às leigas da Paróquia São Raimundo Nonato.

Não poderia deixar de manifesta minha gratidão aos preclaros professores e professoras da UFPI – Ana Beatriz, Antônio José Medeiros, Fabiano Gontijo,

Francisco Júnior, Maria Dione, Júnia Motta, Maria Lídia, Raimundo Júnior, Shirley Pinheiro, Sônia Campelo e Washington Bonfim – pelo incentivo e apoio.

Ao Prof. Benedito Carlos, agradeço pela sua presença amigável e solidária, sobretudo, pelas reflexões coletivas que resultaram em idéias que dimanaram tanto da minha razão como do meu coração.

À Província Franciscana da Imaculada Conceição de São Paulo, particularmente nas pessoas do Provincial, Frei Augusto Koenig, e do Guardião do Convento São Francisco, Frei Wilson Zanetti, pela solicitude com que me acolheram. Este reconhecimento se estende, particularmente, a cada confrade deste magnífico e abençoado Santuário.

Aos confrades David Santos e André Gurzyski, da EDUCAFRO, e Frei Mário Tagliari, Diretor do SEFRAS, por terem disponibilizado os computadores para que eu pudesse, noite à dentro, digitar minha Dissertação. Este agradecimento deságua, especialmente, até ao Rogério, Heber, Marcos, Douglas, Eduardo e à Lourdinha, pela acolhida e atenção que me dispensaram sempre quando estive na sede desta entidade.

Aos manos do Hip Hop paulista com quem mantive os primeiros contatos: Devanir, Marcelo, Sinval e Julho, pela atitude e solidariedade com a periferia.

À minha Orientadora, Dr<sup>a</sup>. Teresinha Bernardo, dirijo meus sinceros agradecimentos pelo seu espírito brilhante e acolhedor pela forma de cativar e despertar em seus orientandos (as) o desejo de se aventurarem em se aproximar, entrar e conhecer o “outro”, muitas vezes desconhecido e estranho, a partir do seu interior.

Aos Professores (as) da PUC/SP Ana Amélia, Eduardo Wanderley, Jusedeth Consorte, Lúcia Rangel, Márcia Regina, Matilde Maria pela solicitude com que me orientaram na construção dos textos finais de cada semestre.

Ao Prof. Dr. Acácio Sidey dos Santos e à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Márcia Regina Costa que com solicitude e benignidade atenderam à nossa solicitação para comporem a Banca Examinadora.

Ao Prof. Dr<sup>o</sup> Carlos Pimenta pela sua disponibilidade e satisfação interior em ler e apreciar os meus trabalhos acadêmicos.

Ao Pe. Günter Paulo Suess pelas profícuas contribuições teóricas.

Ao King Nino Brown da Zulu Natio Brasil, com quem aprendi muito sobre a vida dos jovens da periferia através das longas horas em que ficamos a debater sobre o Hip Hop paulistano. Este reconhecimento se estende aos diletos amigos Nelson Triunfo, Marcelinho Back Spin, DJ Erre-G, Laudia, Coordenadora da Casa do Hip Hop de Diadema, Júnior Dandara e tantos manos e minas que me concederam acolheram neste espaço de positiva sociabilidade juvenil. Aos manos e minas do “Fórum Hip Hop e Poder Público”, do qual participei desde a sua construção, manifesto meus protestos de grande alegria porque pude aprender muito sobre a realidade dos jovens negros e pobres da periferia de São Paulo.

Aos *B. Boys*: Francisco Ferreira Lima (Piva), Raimundo Nonato Costa Filho (Costinha), José Francisco (“Re”), Mauro Alves da Silva, Pedro Barroso, Júlio César Monteiro Alves e Rogério Marcos pelas profícuas discussões em torno do movimento Hip Hop de Teresina. Aos *Rappers*: Franklin Romão (“Morcegão”), Gil Custódio Ferreira (Gil BV), Washington Gabriel Cruz (WG), Marconi Apolinário dos Santos (“Preto Mais”), Carlos Augusto Cabral do Nascimento (Mano “C”), Sebastião Sousa Silva (Sebastian), Carlos Eduardo da Silva (“K-ED”), Marcos Antônio Alves de Almeida, Francinês Gomes de Matos, “Preta Gil” e “Preta Cristiane”, pelo tempo de magnífico aprendizado e intercâmbio de conhecimentos. Ao rapper maranhense, Lamartine, pela sua contribuição tanto para a consolidação do Movimento Hip Hop em Teresina quanto para a elaboração desta pesquisa.

Ao Francisco Júnior, coordenador do Movimento Pela Paz na Periferia, pela profunda gratidão e partilha dos projetos sociais executados em parceria com a minha Província.

Ao historiador Leandro Sousa pelas longas discussões e contribuições.

Ao Ruimar Barbosa, negro autêntico e baluarte cultural da história do movimento negro piauiense, pela sua determinação, utopia e luta para a



construção da cidadania e justiça social para as comunidades quilombolas do Piauí.

Aos Lumasa, Nilo Gomes, dois grandes mentores intelectuais dos eventos culturais para a juventude, e Lima que contribuíram direto ou indiretamente para o surgimento e consolidação do Hip Hop teresinense.

À amiga Artenildes Soares pelas profícuas contribuições sobre seu trabalho com a juventude negra do Grupo Cultural Afro Afoxá.

Às senhoras Nina Rosa de Oliveira Rego e Joselina Rosa da Conceição.

Ao talentoso sociólogo e amigo Arnaldo Eugênio Neto da Silva pela sua presença amiga e solidária, cujos encontros contribuíram para dimanar proveitosos debates acadêmicos.

À minha dileta amiga Soraima Moreira Alves pela amizade, docilidade, candura, com que sempre se colocou à disposição não só para me acompanhar durante a pesquisa de campo: nos encontros, nas rodas e nos eventos do Movimento Hip Hop, mas também pelas transcrições das longas entrevistas e envio do material fotográfico e bibliográfico. Por tudo isso, deixo registrado neste trabalho meus protestos de fundo reconhecimento.

## Resumo

A presente Dissertação tem como centro a análise da **Música Rap**, entendida como narrativa dos jovens da periferia de Teresina. A opção por este tema está diretamente vinculada às minhas experiências, como religioso franciscano, vividas na periferia desta cidade, onde conheci o Movimento Hip Hop. Durante seis anos, pude ver, sentir e ouvir as realidades cotidianas vividas por estes sujeitos, e observar como o Rap se tornava o elemento de maior poder e valorização dentro do movimento, recuperando a palavra através das narrativas dos *rappers*.

A pesquisa, baseada em relevantes aportes teóricos sobre "memória" e "narrativa", sobretudo na teoria benjaminiana, mostra que o Rap é uma "nova forma de narrativa" contemporânea. Isto por duas razões: primeiro, porque sendo uma música de matriz africana, o Rap resgata a "*rememoração*", "salvando" a palavra, isto é, as formas de contar as histórias vivenciadas coletivamente; segundo, ele traz de volta a "*Redenção*" da palavra, porque resgata aquilo que nos havia sido negado: a fala. Nisto se concretiza a "experiência autêntica" (*Erfahrung*), pois, rompendo-se o "fluxo contínuo do tempo", do "*continuum* da história" - quando falamos da história dos opressores - os oprimidos ganham voz e constróem uma nova história. Por isso, a tradição dos oprimidos é necessariamente descontínua.

Narrar, aqui, significa contar, relatar, os acontecimentos do cotidiano da vida de uma comunidade, de um grupo, de uma cultura, de um povo. Parafraseando Benjamin, os *rappers* começam sua narrativa com uma descrição dos fatos que vão improvisar (falar), atribuindo-os à sua própria experiência de vida.

O "trabalho de campo etnográfico" torna-se uma "forma de produzir conhecimento" (Geertz, 1989), a partir de um intenso envolvimento com os grupos pesquisados. Esta foi minha aventura durante o tempo da pesquisa de campo: ouvir os antigos "figurantes mudos" (Dias, 1998) que não tinham nem voz e nem

quem os escutasse. Assim, após analisar as mudanças socioeconômicas e geográficas por que sofreu a cidade de Teresina nas décadas 80/90, fiz a reconstrução do passado dos sujeitos entrevistados através das suas narrativas, recurso paradigmático que os auxiliou a abrir as janelas da memória.

Portanto, optei pela história oral de vida como técnica qualitativa porque ela procura reconstruir, através da visão dos sujeitos envolvidos, um período ou evento histórico. Assim, por meio desta técnica, foram coletados dados que se referiam aos diferentes momentos pelos quais passaram os jovens; ao mesmo tempo, busquei identificar os espaços de sociabilidade juvenil, a consolidação do movimento Hip Hop e as suas implicações na construção das identidades étnicas desses jovens.

**Palavras-chave:** *Hip Hop*, *Rap*, Narrativa, Memória, Sociabilidade Juvenil, Identidade Étnica.

## Abstract

The present composition has as a center Rap Music analysis; it is understood as a young people narrative from the suburb of Teresina. The option for this subject it is directly tied with my experiences, as Franciscan religious, experiences that were lived in the suburb of this city, where I knew Hip Hop Movement. During six years, I could see, feel and hear daily realities lived by these citizens, and notice as Rap became the greater power element and valorization inside Hip-Hop Movement, besides it regains the word through *rappers* narratives.

A research, based on excellent theoretical issue about "memory" and "narrative", most in Benjamin's Theory, shows that Rap is the "new contemporary form of narrative". This is for two reasons: First, because being from an African matrix music, Rap rescues the "reminiscence", "saving" the word, i.e. the way to tell histories lived deeply in a collective way; Second, it brings back word "Redemption", because it rescues what it had been denied to us: the speech. In this, materializes the "authentic experience" (*Erfahrung*), therefore, breaking up "time continuous flow" of "history continuum" - when we talk about oppressors history - the oppressed ones gain voice and they build a new history. Because of this, the tradition of the oppressed ones is necessarily intermittent.

Report here, it means to tell, to mention daily events of a community life from a group, a culture, a folk. Paraphrasing Benjamin, *rappers* start their narrative with a description of facts that will improvise (speak), attributing them their own experience of life.

The "work of ethnographic field" becomes a "way to produce knowledge" (Geertz, 1989), from an intense involvement with the researched groups. This was my adventure during the time of field research: to hear the old "plays nonspeaking part" (Dias, 1998) that hadn't nor voice, nor who listen to them. Thus, after analyzing socio-economics and geographic changes Teresina city had suffered in 80<sup>th</sup> and 90<sup>th</sup> decades, I rebuilt interviewed citizens past through its narratives, resource that assisted to open memory's windows.

Therefore I opted to verbal history of life as qualitative technique because it tries to restore, through the involved citizens vision, a period or historical event. Thus, by this technique, it had been collected data that are related to different moments toward which young people had passed through; at the same time, I tried to identify youthful sociability spaces, Hip-Hop movement consolidation and its implications in building ethnic identities of these young people.

**Key words: *Hip Hop, Rap, Narrative, Memory, Youthful Sociability, and Ethnic Identities.***

## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO 1 - TERESINA: PROCESSO DE URBANIZAÇÃO E CENÁRIO DA JUVENTUDE NEGRA</b>	<b>45</b>
1.1 Teresina Metamorfoseada: imagens de uma “outra” cidade	50
1.2 Urbanização de Teresina e a Juventude Negra	75
<b>CAPÍTULO 2 - TERESINA E OS ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE JUVENIL: EMERGÊNCIA DO BREAKING E DO RAP</b>	<b>97</b>
2.1 Primeira Fase – 1980-1989 Das escolas, praças e clubes ao “Lazer nos Bairros” e “Circuito Jovem”: gênese de duas escolas de <i>B. Boys</i>	99
2.2 Segunda Fase – 1990 - “Circuito Jovem”: emergência de novos grupos de <i>breaking</i> e dos pioneiros <i>rappers</i>	130
2.3 Terceira Fase – 1992 Do “Circuito Jovem” às ruas e praças: gênese do grupos RAPs	156
2.4 Quarta Fase – 1993-1995 - Organização e autodenominação do movimento Hip Hop “ <i>Questão Ideológica</i> ” e a construção de um “novo” espaço social: Praça Pedro II	167
2.5 Quinta Fase – 1995 a 1998 - Tensões internas, ascensão dos <i>rappers</i> das zona sul/sudeste, primeiro programa de RAP e bailes <i>breaking</i>	186
<b>CAPÍTULO 3</b> <b>RAP – UMA FORMA DE NARRATIVA CONTEMPORÂNEA</b>	<b>209</b>
3.1 Parte I: “Teresina Periférica” narrada pelos <i>griot</i>	211
3.2 Parte II: Análise das músicas – um olhar dos <i>griot</i> sobre a cidade	228
3.2.1 Grupo Flagrante	229
3.2.2 Grupo “União de <i>Rappers</i> ”	244
3.3 Emergência do RAP feminino	260
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>266</b>
<b>ANEXOS</b>	<b>274</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>276</b>

## INTRODUÇÃO

*Pacto de sangue, aí Flagrante na rima/ Avisa pros pilantra  
ao redor de Teresina/ pois o ódio já subiu, ultrapassou o  
pescoço/ Tomou conta dos neurônios e deixou seis pretos  
loucos/ prontos pro jogo, pra guerra, pro combate/ é hora  
de agir, repara o contraste/ fome no sertão, seca mata/  
desnutrição, ambulância, maca/ corredor do hospital, ai  
depois necrotério/ caixão, quatro velas, sete palmos,  
cemitério...*

(Flagrante, *Pacto de Sangue* – CD Demo, 2004)

O objetivo principal desta Dissertação consiste em analisar a Música *RAP*,<sup>1</sup> entendida como narrativa dos jovens da periferia de Teresina. A opção por este tema está diretamente vinculada às minhas experiências, como religioso franciscano, vividas na periferia desta cidade, onde conheci o Movimento<sup>2</sup> *Hip Hop*.<sup>3</sup> Durante seis anos, pude ver, sentir e ouvir as realidades cotidianas vividas por estes sujeitos, e observar como o *RAP* se tornava o elemento de maior poder

<sup>1</sup> O termo *RAP* do Inglês significa “*rhythm and poetry*” (ritmo e poesia).

<sup>2</sup> Segundo os praticantes do *Hip Hop*, existem duas formas de analisá-lo. Primeiramente, a partir de uma noção de “cultura de rua”, isto é, enquanto “sociabilidade de rua”, ele se refere ao lado prático de produzir bens culturais; ou seja, a sua atuação artística por meio das performances da dança, do grafite, da música *RAP* e da discotecagem. Costuma-se chamar essa prática de “Cultura *Hip Hop*”. Neste sentido, há uma “estética” e “performance” do *Hip Hop*. A segunda forma de interpretação teoriza o *Hip Hop* a partir de uma categoria de “movimento social”. Porque política e ideologicamente os seus integrantes criam espaços de articulação, organização e participação tanto na luta contra as desigualdades e injustiças sociais quanto no combate ao racismo brasileiro. Ele ganha *status* de “movimento”, porque seus integrantes têm uma clara consciência – “atitude” - de que são sujeitos de direitos civis, sociais e políticos no processo de construção de uma cidadania ativa. Assim, assumindo uma postura antropológica, para não cair na fragmentação da “cultura” – “cultura dos idosos”, “cultura dos jovens”, “cultura das mulheres” etc. – utilizarei a noção de “movimento”, tal como está descrita na segunda interpretação de *Hip Hop*, o *Hip Hop* a partir de uma interpretação sócio-político-cultural, como espaço de articulação e participação na luta contra as desigualdades, as injustiças sociais e a discriminação racial.”

<sup>3</sup> *Hip Hop* são dois termos ingleses cuja origem presume-se ter se construído em meados de 1968, por um dos grandes organizadores do Movimento *Hip Hop*, África Bambaatta. Ele teria se inspirado em dois movimentos cíclicos da sua época que se originaram nos guetos americanos, enquanto expressão de um estilo de dança popular. Daí o significado dos termos “saltar” (*Hop*) balançando os “quadris” (*Hip*). Conhecido como “Cultura de Rua”, o *Hip Hop* configura-se a partir dos seguintes elementos artísticos: *breaking* (dança), *grafite* (arte plástica), *RAP* (música) e *DJ* (disc jockey).

e valorização dentro do Movimento, recuperando a palavra através das narrativas dos *rappers*.<sup>4</sup>

A emergência do *Hip Hop*, como fenômeno urbano, tem marcado diferentes contextos sociais dos centros urbanos brasileiros. Seu surgimento ocorreu através de um estilo de vida juvenil, do som, da dança, da arte, das performances<sup>5</sup> e de temáticas sócio-político-raciais. Como expressão cultural da diáspora africana,<sup>6</sup> o *Hip Hop* encontra-se mundialmente difundido: dos EUA aos países latinos e orientais, passando pela Europa e pela África. Em alguns países, inclusive, sua atuação é bastante expressiva. No Brasil, a partir da década de 80, e começando em São Paulo, o *Hip Hop* ganhou visibilidade, expandindo-se posteriormente a quase todos os Estados brasileiros. No Piauí, hoje, existe uma forte e atuante organização do movimento, tendo como lugar de origem Teresina, capital do Estado.

A hipótese parte da idéia segundo a qual o RAP apresenta-se como uma forma de narrativa contemporânea construída pela juventude negra e pobre da periferia de Teresina. Um estilo musical que, tendo como matriz a música africana da diáspora, ganha significado porque nele encontram-se especificidades que fazem com que os praticantes, além de darem sentido às suas vidas, construam também as identidades étnicas.

Tecnicamente, o RAP é uma música “falada” e acompanhada, geralmente, por bateria eletrônica, sintetizadores, *samplers*, *scratches*, *mixer*, controlados por um DJ e interpretados por um MC. Segundo alguns críticos, a composição do RAP não é considerada original, porque é uma música estruturada a partir da seleção e

---

<sup>4</sup> *Rappers* são aqueles que cantam ou compõem RAP. Chamam-se também MC, mestre de cerimônia, porém, devido à ampla divulgação do RAP e da indústria cultural, o MC passou-se a ser chamado de *rapper*, ou seja, aquele que compõe e canta a música RAP.

<sup>5</sup> O termo “*performance*” é usado no sentido de que estamos perante uma encenação, exibição ou publicação (no sentido de tornar público), divulgação de algo: por um lado, das atitudes características do *Hip Hop* (que inclui roupas, jóias, calçados, e dança); por outro, das mensagens contidas nas letras das músicas RAP (quer sejam cantadas ao vivo ou gravadas) Teresa Fradique (2003). *Performance* significa também desempenho dos atores em cena (interpretação e apresentação).

<sup>6</sup> Sobre “Diáspora africana”, conferir p.29.



combinação de partes de faixas já gravadas, resultando, assim, na produção de uma “nova” música.

O conceito de “nova” ocorre no sentido em que os DJs e *rappers*, ao ressignificarem as músicas, criam um lugar de originalidade, porque acabam se diferenciando das músicas nas quais buscaram referências, tornado o RAP algo que não se assemelha aos outros estilos, como o samba ou o *soul* (Azevedo, 2000, p.154). Por isso, o RAP é um ritmo que está permanentemente sendo retrabalhado, atuando de forma criativa e inovadora. Como música polirrítmica, estrutura-se a partir das constantes colagens (*samplers*); desta forma, os *rappers* travam diálogo com outros estilos musicais e deles retiram fragmentos que têm importância para a configuração de uma nova música.

Historicamente, os contextos jamaicano e americano são vistos como os centros territoriais emergentes do RAP. Na Jamaica - ou *Xaymaca* – “terra das primaveras”, sob o chão da música africana, desabrocharam, implicitamente, os brotos do RAP. Pois, no princípio, eram dois: um *deejay* (mestre de cerimônia) – e um *selector*. O *deejay* inspirado nos *disc jockeyk-jockeys* americanos, da década de 50, animava as festas de rua; enquanto o *selector*, um técnico, tinha a incumbência simplesmente de colocar um vinil e tirar outro da *pick-up*. Ambos, em uma “caminhonete coberta de caixas de som e amplificadores” (Albuquerque, 1997, p.47), chamados *sound-systems*, faziam chegar à periferia de Kingston a música, para animar a juventude negra e pobre.

O primeiro *sound-system* foi uma criação do jamaicano Sir Coxson Dodd que, regressando dos Estados Unidos, trazia consigo “um par de alto-falantes, uma boa *pick-up* e algumas dezenas de discos” (Albuquerque, 1997, p.48). Com isso, Dodd democratizava a música para as massas e, ao mesmo tempo, tornava-se um dos maiores produtores e empreendedores do mercado fonográfico jamaicano. As músicas produzidas em seu estúdio eram levadas ao ar tanto pelas rádios quanto pelo seu famoso e concorrente *sound-system* – o *Downbeat*. No começo, o estilo musical mais tocado foi o *rhythm and blues*, dada a influência dessa música americana na Jamaica. Mas sua hegemonia não durou muito devido

ao surgimento dos estilos *ska*<sup>7</sup> e *rock-steady*,<sup>8</sup> que passaram a dominar as baladas jamaicanas.

Estas festas eram agitadas por dois componentes: os *selectors* e os *speakers* (numa tradução livre, os “faladores”). Os *speakers*, ou *deejays*, eram “verdadeiros repórteres musicais do dia-a-dia”. Para Albuquerque,

Os primeiros *deejays* nada mais eram do que animadores de festas. Era essa a sua função e para isso eles eram contratados pelos senhores das ruas, os donos dos *sound-systems*. Inspirados nos DJs americanos dos anos 50, seus primos jamaicanos tinham as músicas da programação na ponta da língua. Só que o trabalho não era em um estúdio, gélido e solitário. Os *deejays* da ilha trabalhavam ao ar livre, ao vivo e em cores. Sem espaço para tropeços e gaguejadas. (1997, p.91)

Mais tarde, dos estilos musicais *ska* e *rock-steady* surgiram as pancadas pesadas do emergente *reggae*.<sup>9</sup> No dizer de Albuquerque, “seu berçário, o *sound-system*. Os caminhões e seus enormes *speakers* eram um meio. E o *reggae* queria ser a mensagem” (Albuquerque, 1997, p.51). Assim, os *sound-systems* foram fundamentais para a expansão dessa música na ilha do rei do *reggae*, Bob Marley. Mas no final da década de 80, com a chegada dos estilos *dub* e *dancehall* (vertente digital e acelerada do *reggae*), os *deejays* - através dos *sound-systems*, objetivando disputar o mercado e a fama -, revolucionaram ainda mais as baladas jamaicanas. Pois o DJ King Tubby teve a intuição de prolongar o tempo de vida de uma música, gravando, no lado B de um compacto, as “versões” musicais, ou “bases instrumentais”, sem voz, sobre as quais os *deejays* mandar suas próprias mensagens e rimas. O lado democrático disso foi que o público também

<sup>7</sup> *Ska*, nome tirado de uma dança de rua, é uma fusão entre os estilos musicais *mento* (*calipso*) e o *rhythm and blues* americano, cujo surgimento deu-se na Jamaica, na década de 60, tendo como seu maior intérprete o grupo musical *Skatalites* com: Tommy MC Cooock, Roland Alphonso, Lester Starling, Johnny Moore, Leonard Dillon, Jackie Miltoo, Lloyd, Knibs, Lloyd Brevette, Jah Jerry e Drummond.

<sup>8</sup> No *rock-steady* encontram-se elementos do *soul-music*, *burru drums*, surgido no início dos anos 60.

<sup>9</sup> O *reggae* é um estilo de música que surgiu da influência das canções populares jamaicanas, sobretudo o *mento*, que tiveram uma batida do *proto-reggae*. Mas na década de 70, o grupo *Wailers*, formado por Bob Marley (Robert Nesta Marley, 1945-1981), Peter Tosh e Bunny Livingston, gravou o primeiro disco *Catch a Fire*, que deu notabilidade à música *reggae* não só na jamaicana como também no cenário mundial. Mas na “terra das primaveras” não podemos nos esquecer de outros famosos ídolos do *reggae* tais como: Jimmy Cliff, Dennis Brown, entre outros.

“aproveitava as bases das suas músicas preferidas para fazer uma espécie de karaokê ao vivo” (Albuquerque, 1997, p.93).

Agora, as baladas pegavam fogo. O *deejay* - senhor do microfone, distante dos donos dos *sound-systems*, que estavam nos estúdios produzindo músicas - passou a improvisar suas rimas, enquanto o *selector* “bombardeava a versão com efeitos especiais, reduzia ou acelerava a rotação dos discos, aproveitava o máximo do estéreo, escondendo o som da bateria e reforçando as frequências graves” (Albuquerque, 1997, p.93). Portanto, o mestre de cerimônia (*deejay*) encontrava o mestre dos efeitos especiais (*selector*).

Ainda segundo Albuquerque,

Ao *deejay*, solto das armas da programação dos *sound-systems*, restava o improviso. Como pregador profano, ele se dirigia ao seu rebanho para falar de tudo e de todos. Seu tema preferido: sexo. Mulheres esculturais, aventuras (ou desventuras) amorosas, tudo que envolvesse as quatro letras servia de bateria para a tagarelice sacana e bem-humorada dos *deejays*. (1997, p.93)

O autor traz a informação segundo a qual o *deejay* tinha a função de improvisar suas rimas; depois, destaca as temáticas preferidas pelos *deejays*. Porém, eles improvisavam também rimas relacionadas à violência policial, à dura vida dos guetos, às delícias da *cannabis* e à autopromoção social.

Com o tempo, surgiam o *dub* e o *talk-over* - mais tarde os *toasts*, e, posteriormente, os *raggas*. Os *toasts* tinham a função de criar rimas por cima (*talk-over*) das versões, para animar a juventude da periferia de Kingston, como vimos acima. Dentre alguns *toasts* - Dennis Alcapone, I-Roy, Dillinger, Trinity – se destacaram o operário U-Roy, que veio a ser considerado o rei das ruas, e o taxista Big Youth (Manley Augustus Buchanan) (Albuquerque, 1997, p.94).

Portanto, desta inspiração e experiência de rua brotaram dois dos emergentes elementos do *Hip Hop*: o DJ e o MC, tais como se conhecem hoje. Porque os termos *speakers*, *deejays*, *toasts*, *raggas* - imputados aos jovens jamaicanos - foram, no contexto sociocultural americano, ressignificados quando

surgiu a música RAP, passando a MC ou *rapper*. Depois, é interessante saber que o *selector* passou, artisticamente, a interferir “no trabalho de DJ, fazendo sua própria escolha musical e criando diversos efeitos sonoros” (Albuquerque, 1997, p.47). Porém, nos EUA, com o surgimento do RAP, o *selector* passou a se chamar propriamente de DJ. Portanto, houve uma inversão, o que era *deejay* passou a se chamar MC (*rapper*), e o que se chamava *selector*, recebeu o nome de DJ.

Como as pessoas desterritorializadas de seus países de origem levam consigo valores, padrões culturais, crenças, estilos de vida, assim aconteceu com o DJ jamaicano Kool Herc que, migrando para os Estados Unidos, levou consigo as práticas técnicas e artísticas dos *sound-systems* jamaicanos. Neste novo contexto, ele iria inovar o uso das técnicas desses sistemas, apropriando-se de vários outros elementos musicais já existentes no universo artístico americano e fazendo surgir a música RAP.

Devido à perseguição política em seu país, Kool Herc, no final da década de 1960, migrou para Nova York, onde foi morar no South Bronx. A partir de então, o DJ jamaicano passou a abalar a juventude afro-americana e hispânica com baladas realizadas nas “*block parties*” (festas de quarterões ao ar livre) ou “*house parties*” (festas nas casas dos amigos) no Bronx.

As habilidades de um DJ já eram, evidentemente, conhecidas desde a década de 50, sobretudo através de dois dos grandes expoentes da arte de manipular toca-discos - Jonh Cage (1930) e Pierre Schaeffer (1940). A este último DJ coube-lhe a habilidade de tocar vários toca-discos ao mesmo tempo, criando um novo ambiente sonoro.

Porém, para o movimento *Hip Hop*, a inovação chega com o DJ Kool Herc, quando reinventou e revolucionou a manipulação dos toca-discos. Porque - percebendo que os jovens nova-iorquinos não apreciavam muito o *reggae* nem seriam influenciados pelas rimas que estavam sendo feitas sobre as “bases” instrumentais dessa música, até por serem de curta duração as improvisações -, procurou adaptar seu estilo à nova realidade, apropriando-se dos *bets funk*, *soul* e *jazz*. Ou seja, criativamente, uniu duas plataformas de toca-discos e um mixer, ao

centro, podendo, ininterruptamente, tocar duas canções, prolongando as mensagens e rimas dos jovens. Experiência não muito diferente da de King Tubby na Jamaica, quando prolongou o tempo de vida de uma música. Porém, a diferença está no uso de duas *pick-ups* e um *mixer*, nos quais podia fazer efeitos sonoros. Neste sentido, ele é considerado o DJ pioneiro do movimento *Hip Hop*.

Lançando mão desses aparelhos tecnológicos, o DJ Kool Herc não apenas tocava música, como também manipulava e criava novos sons. O passo seguinte foi democratizar o conteúdo musical com os jovens da comunidade. Assim, Kool Herc passou a entregar o microfone aos seus amigos Coke La Rock e Clark Kent, para que improvisassem mensagens de ordem nos bailes, acompanhando o ritmo da música. Com frases curtas, eles chamavam a atenção da turma, dizendo: “*Ya rock and ya don’t stop! Rock on my mellow! To the beat y’all!*”<sup>10</sup> Com essas improvisações espontâneas, “tagarelices”, introduziam as experiências que já haviam sido iniciadas pelos *deejays*, *speakers*, *toasts*, *raggas* jamaicanos. Porém, foi nos EUA que surgiram propriamente o RAP e seus primeiros intérpretes, os quais foram chamados de MCs e, posteriormente, de *rappers*. Este novo estilo originava-se das colagens de músicas já existentes como *blues*, *jazz*, *soul* ou *funk*. Neste contexto, formou-se também o primeiro ‘grupo’ de RAP americano com: *Kool Herc and The Herculooids*.<sup>11</sup>

Porém, não ficou só nisso. Graças à criatividade e habilidades dos *disc jockey-sk-jockeys* de manipular as *pick-ups*, o RAP foi tornando-se complexo à medida que novos arranjos sonoros foram se misturando e se consolidando na arte da discotecagem. Assim, em 1977, o DJ Grand Wizard Theodore, intuitivamente, foi surpreendido com o fenômeno ocorrido. Assim ele narrou:

Estava ensaiando no meu quarto, quando mãe veio me chamar. Segurei o disco para poder ouvi-la; ao fazer aquilo, percebi um som diferente no fone. Então, comecei a praticar em diferentes pontos do disco, procurando o melhor efeito.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Numa tradução livre (“Ya, abala e ya não pára! Abala no meu som! Para a batida ya total!).

<sup>11</sup> Site: <http://www.realhiphop.com.br/institucional/historia.htm>

<sup>12</sup> Site: <http://www.realhiphop.com.br/institucional/historia.htm>

Do acaso surgia o *scratch*.<sup>13</sup> Posterior a descoberta dos efeitos sonoros dos arranhões no vinil, a música RAP ganharia grandes inovações por meio dos DJs que estavam sempre recriando formas de se fazer *scratch*. De forma que hoje, há uma diversidade de *scratches*, sendo os mais conhecidos: *crab*, *scribble*, *baby scratch*, *tear*, *chop*, *transform*, *the orbit*, entre outros.<sup>14</sup> Mas o pai do famoso *scratch* é Grand Master Flash,<sup>15</sup> que criou o *back to back*, ou seja, a repetição de uma mesma frase em dois toca-discos, simultaneamente. Hoje, diz-se que os três elementos básicos para uma excelente performance de um DJ são: o *scratch mixing* (“cut”), o *punch phrasing* e o *scratching simples*.

A desterritorialização (Appadurai, 1999, p.318; Santos, 2002) do RAP americano deu-se por meio das redes<sup>16</sup> transnacionais, cruzando fronteiras, quer através de transportes e tecnologias, quer através de intercomunicações por telefone, Internet, fax, fanzines, cartas, ou mesmo por meio dos encontros formais e informais, reuniões, festivais e shows. Estas redes são partilhadas e, potencialmente, absorvidas por outros tantos jovens em escala universal. Com este deslocamento, o RAP, sem perder as características originais, ganha especificidade da cultura na qual é absorvido. Neste sentido, há a tendência para a opacidade entre o global e o local (Hannerz, 1997, 1999).

No Brasil, na segunda metade dos anos 80, assiste-se a emergência dos primeiros grupos de RAP nacional, cujas temáticas retratavam (e ainda retratam) a realidade social dos jovens negros e pobres da periferia das médias e grandes

---

<sup>13</sup> O *scratch* – do Inglês, arranhão - é um movimento anti-horário que produz efeitos sonoros pelo atrito entre a agulha do toca-discos (*pick-up*) e o próprio disco. Então, *scratch* é o movimento que consiste em girar o vinil para frente e para trás com a ponta dos dedos em velocidades variadas.

<sup>14</sup> Site: <http://www.realhiphop.com.br/institucional/historia.htm>

<sup>15</sup> Grand Master Flash, um dos grandes amigos de Kool Herc, criou o *scratch back to back*.

<sup>16</sup> Segundo Manuel Castells, “rede é um conjunto de nós interconectados. Nó é o ponto no qual uma curva se entrecorta (...) Redes são estruturas abertas capazes de expandir de forma ilimitada, integrando novos nós desde que consigam comunicar-se dentro de rede, ou seja, desde que compartilhem os mesmos códigos de comunicação (...) Uma estrutura social com base em redes é um sistema aberto altamente dinâmico suscetível de inovação sem ameaças ao seu equilíbrio” (1999:498). A globalização econômica “está organizada em torno de redes globais de capital, gerenciamento e informação cujo acesso a *know-how* tecnológico é importantíssimo para a produtividade e competitividade”. Assim, “...a acumulação de capital prossegue e sua realização de valor é cada vez mais gerada nos mercados financeiros globais estabelecidos pelas redes de informação no espaço intemporal de fluxos financeiros”. (Castells, 1999. p.499).

idades. Com efeito, isso demonstrava um novo cenário de configuração de novos movimentos socioculturais juvenis.

Mas este contexto histórico ocorre devido às influências dos *videoclipes* de Michael Jackson exibidos na tevê e empurrados pelos filmes *Beat Street* (em vídeo *A loucura do ritmo*, de 1984), *Breakdance*, *Rock Steady Crew*, *Flashdance*, *New York City Breakers* que explodiram no centro e na periferia de São Paulo. O grupo que mais influenciou os jovens foi o *Public Enemy*, de Nova York, que enfatiza temática da discriminação e da violência racial. Nesse contexto de influência e internacionalização da *black music*, surgem, inicialmente, o primeiro grupo de dança: *Funk & Cia*, liderado pelo dançarino Nelson Triunfo, na Rua 24 de Maio; depois, surgiram as posses<sup>17</sup> *Back Spin*, *Street Marriors*, *Crazy Crew*, *Hausa* e *Zulu Nation*; finalmente, emergiram os primeiros grupos de RAP nacional: *Thaíde e DJ Hum*, *Racionais MC's*, *MC Jack*, *Código 13*, *Credo*, e *DMN (4P)*. Estes grupos traziam em suas letras musicais um perfil contestador e denunciante da realidade social na qual vive a população negra da periferia de São Paulo. Os primeiros LPs com RAP nacionais foram *O Som das Ruas* (1989) e *Hip Hop Cultura de Rua* (1988).

Em Teresina, em meados dos anos 80, os primeiros dançarinos de *breaking* tiveram como referenciais os filmes *Style Wars* (1983), *Wild Style* (1983), *Beat Street* (1984), *Breakin* (1984), *Rappin* (1985), *Krush Groove* (1985), *Break Dance*; a novela da TV Rede Globo, *Partido Alto* (1984), cuja abertura era feita com alguns dançarinos do grupo de dança *Funk & Cia*, de Nelson Triunfo; e o *clipee* *Thriller*, de Michael Jackson. Os espaços sociais foram os clubes, as escolas particulares e públicas, as ruas e praças, onde os pioneiros *B. Boys*, embalados pelo *beat* do RAP, iniciaram suas primeiras performances para o público jovem teresinense.

---

<sup>17</sup> “Posse” é concebida como um espaço sócio-cultural em que os praticantes do Movimento *Hip Hop* se encontram para, com “atitude consciente”, discutir os problemas da “quebrada” (Cf. nota 31, p.47), denunciar as formas de opressão, de racismo, violência policial, conflito familiar, descaso das autoridades etc. Além disso, deliberam as atividades culturais da posse e fazem suas performances através dos quatro elementos. Portanto, ela se caracteriza por um espaço democrático de tomada de decisões e de solidariedade entre os manos e minas da quebrada.

No início da década de 1990, com o *boom* da música RAP, surgiram os primeiros grupos da cidade. Os referenciais americanos foram os *clípees* de *Rund MDC*, do *MC Hammer*, trilha sonora do filme *Collors* (1992), fitas com *rappers* *Cus blue*, e *MDC Jack*. Do RAP nacional, beberam das batidas de *Thaíde e DJ Hum*, *Racionais MC's* e *DMN (4P)*. Foram influenciados também pelos programas televisivos que exibiam campeonatos com jovens *breakers* e *rappers*, como o programa do Serginho Café, na TV Bandeirantes. Porém, um referencial regional foi o *rapper* maranhense Lamartine, que, em 1992, foi o primeiro a cantar RAP para a juventude *Hiphopper* teresinense. Os vinis que eram solicitados em São Paulo e/ou Brasília, com o tempo não o foram mais, devido aos altos custos de transporte e correio.

O *Hip Hop*, originando-se nos interstícios da sociedade teresinense, foi ganhando visibilidade social, devido à resistência dos grupos que negociaram espaços sociais que antes somente eram freqüentados pelos sujeitos da cultura dominante, como clubes, praças, escolas públicas e particulares, além da mídia. Latente a estas relações sociais, encontravam-se “trocas” que se manifestavam muito mais pelo capital simbólico do que pelo capital material (Bourdieu, 2002). Mesmo diante da escassez de instrumentos técnico-eletrônicos, tomaram as ruas e praças como espaços para as performances do *breaking* e, posteriormente, do RAP.

Como instrumental conceitual, utilizei-me de estudos das Ciências Sociais que, nos últimos anos, têm se voltado consideravelmente para uma melhor análise da emergência do RAP e do Movimento *Hip Hop*, como fenômeno urbano juvenil e seus impactos e implicações sócio-político-raciais, tanto para a sociedade americana quanto brasileira. Assim, alguns estudiosos da temática ganham relevância neste trabalho. Primeiramente, dois teóricos americanos: Rose (1997) e Shusterman (1998) que, embora analisem o *Hip Hop* por perspectivas diferentes, trazem uma grande contribuição para esta pesquisa.

Rose (1997) apresenta a discussão sobre o *Hip Hop* a partir do contexto “pós-industrial”, nos EUA, analisando as questões sócio-raciais que envolvem



jovens negros e hispânicos norte-americanos. A autora, então, destaca tais questões e chama à atenção para os seguintes fatores:

Com poucos bens econômicos disponíveis e abundantes recursos estéticos e culturais, a juventude da diáspora africana designou as ruas como o local para a competição e estilo, como um acontecimento de prestígio e recompensa. No contexto pós-industrial, de habitações de baixa renda, de emprego pífio para os jovens, de brutalidade policial em ascensão e de crescentes descrições demoníacas da juventude das cidades do interior, o estilo do hip-hop é uma “restauração negra” do urbano. (1997, p.212)

Levando em consideração estas situações, os elementos que estruturam o movimento: *breaking*, DJ, grafite e RAP surgem como arranjos sociais, ou seja, como formas sociais urbanas de integração e sociabilidade juvenil. Diz:

Como fonte de formação de uma identidade alternativa e *status* social para os jovens numa comunidade, cujas antigas institucionais locais de apoio foram destruídas, bem como outros setores importantes. (Rose, 1997, p.202).

Como vemos, a gênese do *Hip Hop* dá-se a partir da formação de uma identidade alternativa e *status* social porque o Estado, sem políticas e serviços sociais para as populações pobres, havia transferido tais responsabilidades para os serviços das corporações. Uma destas foi o setor imobiliário que começou a adquirir e investir em velhos imóveis para transformá-los em condomínios luxuosos, “deixando aos moradores da classe operária uma pequena área residencial, um mercado de trabalho reduzido, e serviços sociais igualmente limitados”. (Rose, 1997, p.196).

Neste contexto de descaso governamental, foram surgindo, no Bronx, identidades alternativas locais, “forjadas a partir de modas e linguagens, de nome e ruas e, mais importante: do estabelecimento de grupos e turmas de bairro” (Rose, 1997, p.202). Aqui surgiu o *Hip Hop* como um estilo estético e artístico que iria aglutinar e revolucionar jovens negros e pobres dos guetos nova-iorquinos. Por isso, segundo Rose,

A identidade do hip-hop está profundamente arraigada à experiência local e específica e ao apego a um *status* em um grupo local ou família alternativa. Estes grupos formam um novo tipo de família, forjada a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo das formações de gangues, promovem isolamento e segurança em um ambiente complexo e inflexível. E, de fato, contribuem para as construções das redes da comunidade que servem de base para os novos movimentos sociais. (1997, p.202)

O sociólogo Shusterman (1998, p.154) analisa o RAP a partir de uma perspectiva de arte contemporânea, porque os *rappers* conseguem unir arte e vida em suas práticas musicais. Para o autor, como experiência, a arte é uma parte de nossa vida, uma forma especialmente expressiva de nossa realidade, e não uma simples imitação fictícia dela.

Contudo, ele não omite que o RAP tenha nascido “da tecnologia comercial da mídia: discos e toca-discos, amplificadores e aparelhos de mixagem”. Entretanto isso se justifica, segundo ele, porque,

Seu caráter tecnológico permite que seus artistas criem uma música que não poderiam produzir de outra forma, seja porque não poderiam arcar com os custos dos instrumentos necessários, seja porque não teriam a formação musical para tocá-los. A tecnologia faz dos DJs verdadeiros artistas, e não consumidores ou simples técnicos. (Shusterman, 1998, p.154)

Para este autor, a identidade do RAP americano está enraizada no “gueto negro urbano”, onde jovens negros e brancos trabalhadores sentiam, além dos conflitos raciais, uma realidade de exclusão social. Isso se percebe através da história de vida dos jovens operários e pioneiros do RAP americano - Red Alert, Kool Herc, Grand Master Flash e Crazy Legs. Para Rose,

Todos esses artistas tinham poucos recursos e se encontravam numa circunstância econômica marginal, mas cada um deles encontrou uma forma de conquistar a fama, como animadores culturais, ao se apropriarem de uma das mais avançadas tecnologias e forma cultural emergente. Os artistas do hip-hop usaram os instrumentos obsoletos da indústria tecnológica para atravessar os cruzamentos contemporâneos de perda e desejo nas comunidades urbanas da diáspora africana. (Rose, 1997, p.204)

Portanto, o RAP surge nos interstícios da sociedade contemporânea americana, em espaços sociais indesejáveis pela classe dominante, marcadamente integrado por jovens negros e hispânicos e, economicamente, destituídos de condições objetivas para satisfazer suas necessidades de bens de consumo e culturais. Porém, criativamente, apropriando-se do que era obsoleto para a indústria tecnológica, deram novos traços estilísticos à música e conquistaram os espaços culturais juvenis.

No Brasil, estudos a partir das Ciências Sociais, sobretudo na década 90, como Costa (1993), Sposito (1994), Abramo (1994), Andrade (1999), Pimentel (1997), Silva (1998), Pimenta (1998), Diógenes (1998), Tella (2000), Herschmann (1997, 2000), Azevedo (2000), Dayrell (2002), Filho (2002), Vianna (2003), Zaluar (2003) e muitos outros, iniciaram discussões sobre novas formas socioculturais e grupos musicais juvenis nos processos de socialização vivenciados, especificamente por jovens pobres da periferia. Estes primeiros estudos analisam as *tribos urbanas* como novas formas e referenciais de sociabilidade juvenis. Destacando-se o RAP e o *Hip Hop* existem, além dos autores acima citados, algumas pesquisas de pós-graduandos das universidades USP e PUC de São Paulo. Trabalho relevante foi realizado por Andrade (1999) quando reuniu vários estudos de pesquisadores e profissionais da educação no livro “*RAP e educação, RAP é educação*”.

Muitos destes autores tematizam a trajetória histórica do Movimento *Hip Hop* no Brasil, tomando como matriz a cidade de São Paulo (Rocha, Domenich e Casseano, 2001; Herschmann 1997, 2000; Azevedo 2000; Filho 2002; Vianna 2003). Alguns enfatizam a questão educativa, isto é, analisam a importância do RAP na sala de aula (Andrade, 1999); há ainda quem o trabalhe a partir das manifestações da “juventude e violência” (Pimenta, 1998; Diógenes, 1998; Zaluar, 2003); ou então, aqueles que o analisam enquanto espaço de sociabilidade social juvenil (Sposito, 1994; Dayrell, 2002).

Neste sentido, utilizo-me de alguns desses teóricos para analisar o Movimento *Hip Hop* de Teresina, e dentro dele o RAP, como espaço não só de

sociabilidade juvenil como também de construção das identidades étnicas dos jovens negros e pobres da periferia desta cidade. Este enfoque deve ser considerado como desejo de minha contribuição aos estudos das Ciências Sociais.

Em Teresina, Leandro Souza<sup>18</sup> abordou o tema “Traficando Informações – do Bronx ao Piauí: itinerários do Movimento *Hip Hop*” (2002) -, no qual procurou resgatar e dar visibilidade ao processo histórico pelo qual passou esse movimento nesta cidade. Contudo, percebendo algumas lacunas nesse estudo, sobretudo a ausência de um olhar sócio-antropológico (relatos da história de vida dos jovens *rappers* com maior profundidade, elementos de uma matriz étnica africana, o RAP enquanto um dos elementos importantes na construção de identidades étnicas dos jovens negros e pobres da periferia de Teresina), fui ao campo não só para analisar os espaços de sociabilidade juvenil em que se encontravam a semente do *Hip Hop*, na década 80/90, como também ouvir dos sujeitos do movimento suas histórias e elaborar um conhecimento que, preenchendo tais lacunas, permitisse-me uma maior compreensão desse fenômeno na realidade teresinense.

Herschmann (2000, p.18) estudando os “discursos e representações” associadas tanto ao *funk* quanto ao *Hip Hop* (1990-1997), trouxe “à discussão alguns aspectos da lógica interna que rege a ação dos agentes sociais a eles relacionados”. O autor mostra que o processo de estabilidade tanto do *funk*, no Rio de Janeiro, quanto o *Hip Hop*, em São Paulo, como fenômenos urbanos juvenis dos anos 90, fez-se por um lado, à margem e, por outro, nos interstícios da indústria cultural.

Para o autor,

Ambos, enquanto experiências participativas bastante presentes em importantes cidades brasileiras (como Rio de Janeiro e São Paulo), trouxeram implicações sociopolíticas relevantes e têm motivado um intenso debate na mídia e na sociedade brasileira. (Herschmann, 2000, p.187)

---

<sup>18</sup> Leandro Souza da Silva é integrante do grupo de RAP *Mandacaru*, faz parte do *Movimento pela Paz na Periferia - MP3* – e em seu trabalho monográfico de conclusão do Curso de História (2002), pela Universidade Federal do Piauí, explorou o aspecto sócio-histórico do Movimento em Teresina.

Dayrell (2002, p.127) analisando o RAP na cidade de Belo Horizonte, afirma que a experiência dos jovens nos grupos musicais revela múltiplos significados, interferindo diretamente na forma como se constroem e são construídos como sujeitos sociais e como elaboram determinadas identidades individuais e coletivas. Além dessas identidades, eu acrescentaria a étnica.

Para Maffesoli (2002. p.107), “ao contrário da estabilidade do tribalismo clássico, o neotribalismo é caracterizado pela fluidez, pelos ajuntamentos pontuais e pela dispersão”. As *tribos* criam sentimentos afetivos e festivos de pertencimento. É o “estar-junto” que, compartilhando os mesmos sentimentos, dá sentido ao grupo. Aqui, considero como *tribos* contemporâneas os grupos juvenis do *Hip Hop* – *rappers*, *grafiteiros*, *breakers* e *DJs* – que surgem das classes populares trabalhadoras, compostos por jovens das periferias e, em grande parte, negros.

Segundo Bernardo,

O Hip hop parece ser uma experiência participativa que atingiu várias dimensões. Mais precisamente tem implicações sócio-político-culturais. Tem-se aqui a eficácia do manejo político competente dos símbolos culturais que penetra na periferia, especialmente no eixo São Paulo/Rio, trazendo novos impulsos aos movimentos populares e denunciando as violências nas suas múltiplas formas, especialmente a do racismo, das desigualdades sociais, do autoritarismo. (2003, p.168)

Tella (2000, p.31) mostra que, no Brasil, a população negra escrava produziu uma cultura de resistência porque os escravos utilizaram o ritmo como meio de resistência ao poder dominante. Embora não tivessem trazido consigo instrumentos musicais, os escravos, para manterem os laços socioculturais e ancestrais, buscaram preservar os elementos de suas culturas, reinventando formas com as quais pudessem manifestar seus sentimentos de pertença. E a expressão musical teve um papel fundamental, porque foi por meio da música que os negros africanos, na diáspora, ressignificaram os seus mitos, suas regras e tradições. Para o autor, “as manifestações musicais também foram sempre ligadas com os rituais religiosos do candomblé, servindo como núcleo de inspiração”.

Neste contexto de restauração da cultura negra urbana, o RAP recupera esta “tradição cultural de resistência, protagonizada pelos descendentes africanos” (Tella, 200, p.19). Porque esta tradição produziu ritmos que representavam as lutas e amarguras do povo negro, preservando e reinventando assim elementos das culturas que tiveram como centros territoriais, a África. Por exemplo, encontram-se componentes que foram importantes para a construção da música afro-americana como: *work songs* (canções de trabalho), *gospel* (cantos religiosos), *blues*, *jazz*, *swung*, *soul music*, *funk* e RAP.

Este movimento da diáspora africana deve ser entendido como “fluxos” e “trocas” entre os africanos do passado que vieram para o Brasil, os que chegaram às Antilhas e aos EUA. Neste movimento, os africanos reinventaram e ressignificaram as identidades socioculturais de suas comunidades de origens. Por isso, segundo Bernardo (2003, p.37), “a diáspora significa necessidade de trânsito em várias direções, de transposições de fronteiras, especialmente das fronteiras de inúmeros grupos étnicos africanos que chegaram ao Brasil”. Para Fradique (2003, p.62), a “experiência diaspórica” dos africanos se constitui em uma estrutura otimizadora das experiências de “transnacionalidade e resistência”.

Neste sentido, a música RAP tem raízes na cultura da diáspora que se encontra tanto na Jamaica como nos EUA e no Brasil. E isto se explica pela própria natureza desse estilo musical. Os DJs ao “*samplearem*” um RAP com vários outros estilos da música negra, estão, de certa forma, se apropriando de elementos culturais das comunidades de origens africanas. Desta forma, em uma letra de RAP encontram-se congelamentos, fluxos e rupturas sucessivas. Estas características não fogem aos estilos de músicas existentes na cultura africana.

Calado, analisando “*O Jazz como Espetáculo*” (1990, p.67), identificou que um dos elementos importantes que nos leva não só a compreender a música africana como também a distingui-la da música europeia é a sua “natureza”. Ele explica em que consiste essa natureza:

Contrariando o conceito ocidental de “obra de arte” – um artefato desvinculado da vida cotidiana, circunscrito ao mundo da estética – a

música africana é puramente funcional, isto é, ela se presta fundamentalmente a determinados propósitos sociais e religiosos. (Calado, 1990, p.68)

Então, a diferença entre esses dois estilos musicais está, basicamente, na sua funcionalidade, pois, enquanto a música ocidental desvincula a vida da arte, estando presa ao mundo da estética, a música africana, pelo contrário, está vinculada à vida, ao cotidiano da tribo. De forma que o aspecto funcional da música na cultura africana encontra-se presente na diversidade de canções, que são utilizadas por grupos de uma tribo para influenciar outros grupos, ou mesmo deuses. Portanto, inexistente separação entre música e arte, entre o público e o artista, entre a música e a linguagem.

Assim, a música na cultura africana, além de ser uma expressão comunitária e instrumento de articulação social, faz parte também da tradição oral, enquanto linguagem que comunica o tempo e o espaço da vida social. Esses dois aspectos são importantes para os estudos sócio-históricos da música africana no contexto tanto norte-americano quanto brasileiro. Porque nos ajudarão a compreender a funcionalidade que essa música teve na diáspora (Rose, 1997) durante a escravidão, desde as cerimônias religiosas nos engenhos brasileiros e nos campos de trabalho americano até chegar aos nossos dias. Com efeito, a música africana tornou-se um meio de resistência e canal de comunicação entre os negros na diáspora africana.

Conforme Rose,

A expressão cultural da diáspora africana, o hip hop tem se esforçado para negociar a experiência da marginalização, da oportunidade brutalmente perdida e da opressão nos imperativos culturais da história, da identidade e das comunidades afro-americanas e caribenhas. (1997, p.192)

Ao discutir o RAP, utilizo em muitos momentos o conceito de cultura baseando-me na concepção de Geertz (1989, p.81), que a define como “teias de significados e símbolos, nos termos dos quais os indivíduos definem seu mundo, expressam seus sentimentos e fazem seus julgamentos”. Estas “teias de

significados” são tecidas por grupos que, amarrados a elas, dão sentido ao que são no presente. É a partir delas que os grupos vêem as coisas, os outros, e a si mesmos.

Assim, meu objetivo é interpretar os significados e símbolos a partir das representações que os sujeitos fazem de seu universo, no qual teceram teias e a elas estão presos e dentro delas vivem. Representações, nesse contexto, são as manifestações que os sujeitos fazem do seu universo cultural, que por sua vez, estão repletas de sentidos e revelam as particularidades que fazem com que o grupo se identifique como grupo, ou o jovem se identifique com a cultura afro-brasileira.<sup>19</sup> Assim, minha primeira atividade foi “apreender”, interpretar e apresentar o sentido que essas teias têm para os seus praticantes.

Além de Geertz, esta dissertação traz os teóricos que se preocuparam em elaborar estudos sobre a narrativa e a memória. Partem, entre outros, no caso de Benjamin (1987), Sposito (1994), Bosi (1994), Camargo (1981), Pollak (1992), Thompson (1992), Bernardo (2003), Halbwachs (1990), Silva (2005) da idéia segundo a qual a narração supõe um esforço da memória para narrar experiências coletivas vividas no passado. Narrar é a arte de contar, e quando isso não acontece, corre-se o risco de perder a história oral dos sujeitos envolvidos. As experiências de vida do narrador transformam-se em experiência de vida para quem as ouvem.

Esta foi minha aventura durante o tempo da pesquisa de campo: ouvir os antigos “figurantes mudos” (Dias, 1998) que não tinham nem voz e nem quem os escutasse. Assim, a reconstrução do passado destes sujeitos deu-se através das suas narrativas, recursos que os auxiliaram abrir as janelas da memória.

Para Bosi (1994, p.68), “a narração da própria vida é o testemunho mais eloqüente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a *sua* memória”.

---

<sup>19</sup> Neste trabalho, a categoria "afro-descendente" compreende todos aqueles(as) que, a partir de uma estratégia política, e levando em consideração os critérios do IBGE ("preto" ou "pardo") se autodenominam "negros" ou "pretos" brasileiros e que desenvolvem bens culturais materiais ou espirituais com bases nas raízes das culturas africanas da diáspora e as utilizam como estratégias sócio-político-culturais para auto-afirmação de sua identidade racial e de reconhecimento de sua pertença ao povo brasileiro (Filho, 2002).



Sobre o recurso à memória, esclarece Bernardo:

O recurso à memória pode possibilitar muito mais, à medida que permite descobrir situações conflitivas, discriminações, jogos de poder entre pessoas e grupos sociais e processos como o de construção de identidades, uma vez que memória e identidade se encontram imbricadas. Isso significa que o processo de memorização possibilita reconstruir e redefinir continuamente as identidades tanto individuais quanto coletivas” do grupo negro. (1998, p.30)

Então, recorrendo à memória dos jovens, procurei reconstruir os lugares sociais que marcaram suas vidas em relação não apenas à família e ao trabalho, como também ao lazer, à violência e à organização/consolidação do Movimento *Hip Hop*. Foi uma bela viagem ao mundo desses jovens que, engatilhando suas memórias, abriram os arquivos das informações, reconstruindo, assim, o seu passado.

Segundo Halbwachs,

É sobre o espaço, sobre nosso espaço – aquele que ocupamos, por onde sempre passamos, ao qual sempre temos acesso, e que em todo o caso, nossa imaginação ou nosso pensamento é a cada momento capaz de reconstruir – que devemos voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembrança. (1990, p.150)

Este recorte do tempo e do espaço foi buscado a partir das *rememorações* que os jovens guardam dos espaços urbanos, como locais de sociabilidade juvenil e suas formas de agir, e que apontam “imagens possíveis da identidade coletiva e do conflito social na cidade” (Sposito, 1994, p.162). Porque:

As noções de tempo e espaço, estruturantes dos quadros sociais da memória, são fundamentais para a rememoração do passado na medida em que as localizações espacial e temporal das lembranças são a essência da memória. (Barros, 2001, p.30)

Por isso, as narrativas dos *rappers* foram matérias-primas por meio das quais percebi um conjunto de significados, símbolos, práticas organizacionais e linguagens que foram essenciais na construção tanto da vida social quanto das

identidades étnicas. Perceber este referencial étnico na música RAP ganha relevância, porque, segundo Bernardo (2003, p.169), nela articula-se linguagem, memória, gestos, significados corporais e desejos. Nesse sentido, os grupos de RAP são espaços tanto de sociabilidade juvenil quanto de construção da etnicidade<sup>20</sup> (Bernardo, 2003). Nestes grupos, os jovens negros construíram uma consciência crítica da realidade em que estavam inseridos, bem como passaram a assumir *atributos negros*, tais como: forma de se vestir, corte de cabelo, espaços afros, bailes negros, ornamentos corporais, produtos afros. Depois, o RAP torna-se um referencial de sociabilidade urbana, porque o surgimento de grupos juvenis está ligado à formação de tribos (bandos, estilos, subculturas, culturas). Estas tribos não só se identificam com determinados “estilos musicais e modos espetaculares de aparecimento” (Abramo, 1994, p.43), como também dão sentido à vida dos seus praticantes.

Neste contexto, o termo identidade não é tomado como algo fixo, fechado num conceito ontológico (Hall, 2003), senão como constructo social e cultural, até porque os símbolos e significados são partilhados pelos atores em discussão, entre eles, mas não dentro deles.

Utilizo-me do conceito benjaminiano sobre a “atividade narrativa”, porque ela é concebida como uma “prática sociopolítica” (Benjamin, 1987), cuja base é a experiência coletiva (*Erfarung*). A esta experiência, Benjamin contrasta a experiência moderna, entendida como “experiência vivida do choque” (*Chockerlebnis*). Porque ela é típica da sociedade capitalista e se caracteriza pelo indivíduo solitário. Nesta experiência fragmentada, o homem está submetido à ditadura do “tempo homogêneo e vazio” (Tese 14) ou seja, o “tempo dos relógios”.

---

<sup>20</sup> Recentemente, vários autores franceses têm retomado a discussão em torno da categoria “eticidade”, relacionando-a com estudos sobre “imigração, racismo, nacionalismo ou violência urbana” (Poutignat & Streiff-Fenart, 1998). Dado a complexidade e implicações da categoria, neste trabalho “eticidade”, é analisada como uma “forma de identificação alternativa de consciência de classe” (Brass, 1991 apud Poutignat, 1998, p.26). Neste sentido, os integrantes dos grupos de RAP, por serem, em grande parte, negros, encontraram no referencial racial não só uma alternativa para se auto-afirmarem como grupo social, mas também porque são definidos através de uma herança cultural comum, cuja manifestação dá-se por meio de uma consciente identificação com os atributos negros (Cf. nota 18, p. 27). Bernardo (2003, p.17) apóia-se na idéia segundo a qual um dos elementos fundadores da etnicidade é a “memória coletiva”, porque a etnicidade oscila de acordo com o “movimento da memória”.

E isso, conseqüentemente, levou ao fracasso da *Erfahrung* e o ao “fim da arte de contar” (Gagnebin, 1987, p.9), isto é, ao “tempo dos calendários”: tempo da experiência e da tradição. Sua utopia apontaria para a reconstrução da “experiência autêntica” (*Erfahrung*), a partir de uma “nova forma de narrativa” espontânea.

Neste sentido, parece-me que o RAP resgatou esta nova forma de narrativa, porque seus intérpretes, por meio da *rememoração*, salvam o que fracassou na contemporaneidade: a palavra; ou seja, as formas de contar as histórias vivenciadas no grupo social. Uma vez que a *rememoração* tem o poder de ‘salvar’ o que fracassou, a *redenção* o de cumprir o que nos foi negado. Os *rappers*, então, resgatam aquilo que lhes fora negado: a fala. Através das letras das músicas, nas levadas e rimas, eles fazem a síntese entre o *narrador* e sua matéria – a vida humana. Ou seja, trabalham a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros, transformando-a num produto sólido, útil e único (Benjamin, 1987,p.221). Por isso, as experiências transmitidas por meio da rima são comuns tanto aos *rappers* quanto aos seus ouvintes. Existe uma memória comum que garante “a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e de linguagem” (Gagnebin, 1987, p.11 apud Benjamin, 1987).

Finalmente, os “estudos urbanos” me ajudaram a “mergulhar no ‘interior’ da cidade”, buscando compreender os múltiplos processos espaciais, que revelaram uma história parcial dentro de um “jogo de (re)ordenamento de formas” (Façanha, 1998, p.8). Neste contexto, muitos pesquisadores buscaram compreender as transformações sócio-espaciais pelas quais passava a cidade nas décadas de 80/90, apontando as conseqüências desse fenômeno para as classes populares, cujos reflexos presenciamos hoje. Estes estudos foram relevantes para a compreensão do processo de urbanização de Teresina<sup>21</sup> e revelar os espaços sociais em que viviam e ainda vivem os jovens negros e suas famílias.

---

<sup>21</sup> As obras que utilizei na análise do fenômeno da urbanização de Teresina foram: “A evolução urbana de Teresina: agentes, processos e formas espaciais da cidade” (Façanha, 1998); “A cidade sob o fogo” (Nascimento, 2005); “As multifaces da pobreza – formas de vida e representações

Os praticantes da Antropologia, segundo Geertz, se identificam com o exercício de fazer etnografia, pois é a partir dela que se pode entender a “análise antropológica como forma de conhecimento” (Geertz, 1998, p.15). Assim, o “trabalho de campo etnográfico” torna-se um “meio de produzir conhecimento” a partir de um intenso envolvimento com os grupos pesquisados. E isso se faz, segundo este autor, quando se estabelecem relações, selecionam informantes, transcreve textos, mantêm o diário de campo, entre outros.

Dessa forma, procurando conhecer o movimento a partir do seu interior, procurei como aprendiz dessa ciência, ir a campo e fazer uma investigação do Movimento *Hip Hop* a partir da “*observação participante*”. Isto me possibilitou experimentar a realidade em que vivem os narradores – jovens da periferia de Teresina. Pois no caso desta pesquisa, a relação entre entrevistados e pesquisador foi repleta de afinidades, em que tanto a “intersubjetividade”<sup>22</sup> quanto a empatia foram elementos fundamentais para a análise/interpretação da cultura do “outro”. Ou seja, sentir, perceber e ouvir a cultura material do “outro”, do seu interior, e não simplesmente através de outras fontes ou de vê-lo de maneira externa. Assim, tive que me inserir no universo dos sujeitos estudados, a fim de estabelecer relações de amizade e simpatia. Evidentemente, a *observação participante* não me levou a deixar minha residência e ir morar com eles, como bem exigia dos seus colegas Malinoswki (Laburthe-Tolra & Warnier, 1997).

Foram seis anos de experiências no Movimento. Foi um tempo de inserção nos seus trabalhos sociais e culturais, partilhando os desafios, conflitos, tensões, e necessidades materiais de seus integrantes. Neste engajamento, tive rápido acesso aos dados sobre situações habituais e conflitantes em que os membros do grupo se encontravam envolvidos; ou mesmo àqueles dados que o grupo considerava de domínio privado. Por isso, procurei transpor possíveis barreiras

---

simbólicas dos pobres urbanos” (Lima, 2003); “A Bruxa Má de Teresina: Um estudo do estigma sobre a Vila Irmã Dulce como um ‘lugar violento’” (1998-2005) (Eugênio Silva, 2005).

<sup>22</sup> Legitimar a “mobilidade da subjetividade como modo de produção de saber e à intersubjetividade como suporte de trabalho interpretativo e de construção de sentido para os autores dos relatos” (Josso, 2004, p.23).

sociais entre os informantes e o pesquisador, a fim de que a investigação não sofresse implicações na qualidade das informações registradas.

Nesta experiência de campo, ouvindo os relatos dos jovens, percebi que os espaços de sociabilidade urbana foram, especificamente, escolas, ruas, praças públicas, parques da cidade, onde geralmente se realizaram os eventos do *Lazer nos Bairros*; o *Clube do Marques*, *lócus* dos bailes do *Circuito Jovem*; o bairro Mocambinho onde se realizaram as primeiras reuniões, cujo objetivo era organizar o Movimento; mais tarde, o bairro Dirceu, zona sul, e finalmente, a Praça Pedro II na qual o Movimento ganhou visibilidade social por meio das rodas dominicais. Interpretando estes universos, a partir das narrativas, reconstruí a trajetória sócio-histórico-cultural dos jovens que integram o Movimento *Hip Hop* teresinense no momento presente.

Ademais, para investigar o Movimento a partir do seu interior, participei diretamente de alguns dos seus eventos, tais como: seminários, shows, oficinas, palestras, filmes, exposição de fotos. Isso contribuiu não só para o pesquisador compreender o movimento de dentro, como também criar intercâmbio entre outros jovens que indiretamente se identificam com o *Hip Hop*.

Os encontros com os integrantes do *Hip Hop* tanto do *Centro de Referência da Cultura Hip Hop* do Piauí quanto do *Movimento Pela Paz na Periferia – MP3* foram fundamentais para a construção de relações intersubjetivas e interpessoais. Dessa forma conheci o trabalho social do MP3 que oferece vários cursos profissionalizantes, tais como: informática, artes plásticas, manutenção de computadores, oficinas culturais, confecção de roupas. Atualmente são mais de 750 jovens da periferia. Dentre estes, para o serviço de artes plásticas, 25 já estão empregados. Segundo o coordenador do projeto, Francisco Júnior, o MP3 procura não só capacitar e inserir o jovem no mercado de trabalho formal, como também resgatar a sua auto-estima. Em 2005, o Movimento distribuiu vários *outdoors* na cidade com um *slogan* bastante chocante: “Empresários e empresárias façam justiça com as próprias mãos. Dêem emprego aos jovens da periferia”. Ao lado, Francisco Júnior exibiu uma Carteira de Trabalho.

Depois, o *Centro de Referência da Cultura Hip Hop* do Piauí, coordenado pelo Movimento “*Questão Ideológico*”, vem desenvolvendo alguns projetos de políticas de geração de trabalho e renda, em parceria com o SEBRAE e a *Fundação Banco do Brasil*. O Centro semanalmente promove oficinas – dança, grafite, DJ, RAP – para mais de 100 adolescentes de bairros carentes de Teresina. Além disso, o Centro, através do projeto *Fome de Cultura na Quebrada*, incentiva crianças, adolescentes e jovens tanto à leitura quanto à pesquisa. Este conjunto de políticas preventivas faz com que os jovens ocupem seu tempo com um maior número de atividades não só profissionalizantes como também sociais.

A *Casa do Hip Hop de Diadema-SP* foi um laboratório bastante relevante para minhas experiências de campo. Assim, sendo cordialmente recebido tanto pela coordenadora da Casa, Maria Laudia F. M. de Oliveira, quanto por King Nino Brown, coordenador da ONG *Zulu Nation Brasil*,<sup>23</sup> pude manter contato direto com os jovens que praticam o *Hip Hop*. Neste espaço cultural, no último sábado de cada mês, das 14h às 18h, acontece o projeto *Hip Hop em Ação*, no qual os jovens se encontram para dançar, cantar, grafitar e arranhar o vinil nas *pick-ups*. O prédio é um complexo relativamente grande, onde existem salas, banheiros, pátio e um espaço amplo, com um pequeno palco, sobre o qual os DJs e os MCs animam uma expressiva quantidade de jovens dos bairros da região do ABC e de outras regiões de São Paulo. Ali os vários grupos têm a oportunidade de fazer suas performances. Cada um ao seu modo. Há um MC que comanda as apresentações, estimulando o público a não parar. Os jovens chegam trajados de uma estética que os identificam com o Movimento: calças largas, camisas coloridas, blusões e jaquetões, bermudões, camisetas com *slogan* de algum líder negro; outros usam tiara, brincos, pulseiras, e colares.

---

<sup>23</sup> O Mano King Nino Brown, um dos pioneiros fundadores do Movimento *Hip Hop* Paulista - na década de 80 - coordena o Projeto *Zulu Nation Brasil*. O objetivo desta ONG é disseminar os elementos do Movimento *Hip Hop*, utilizando-os para promover a consciência étnica e cidadã dos jovens negros e pobres da periferia da cidade. As ações do projeto visam solucionar os problemas que mais atingem os jovens: a violência, o uso de drogas, a discriminação racial e social, a gravidez na adolescência, as DST/AIDS, a desigualdade de gênero. A ONG teve origem nos EUA, na década de 70, por um dos maiores articuladores do Movimento, Africa Bambaataa. A *Zulu Nation* está espalhada por alguns países da África e da Europa (Fonte: Folder da ONG *Zulu Nation Brasil*, 2005). Fonte: Folder da *Zulu Nation Brasil*, 2005

Na operacionalização desse estudo de pesquisa, os procedimentos técnico-metodológicos me proporcionaram, de forma ativa, observar e registrar dados da realidade dos sujeitos investigados que, depois de analisados, contribuíram na textualização final do presente trabalho.

Assim, instrumentos imprescindíveis para esta pesquisa foram: o diário de campo em que descrevi as experiências dos grupos em questão – os rituais, os gestos, os símbolos, as falas, as práticas culturais - e a entrevista com os sujeitos envolvidos. Como técnica de natureza qualitativa (Oliven, 2002), as entrevistas abertas me ajudaram a obter dados em profundidade acerca do fenômeno estudado. Por meio delas, pude registrar e descrever momentos e os espaços importantes no processo de sociabilidade dos sujeitos pesquisados. Foram registros que revelaram uma realidade juvenil carregada de experiências e vivências cotidianas repletas não apenas de ambigüidades, antagonismos, violências, conflitos, mas também de luta, auto-estima, conquistas de espaços sociais e visibilidade nas relações sócio-raciais no meio urbano de Teresina. Além disso, as entrevistas livres, além de possibilitar a obtenção de dados referentes aos mais diversos aspectos da vida social dos narradores, facilitou a interpretação desses dados (Gaskell, 2002).

Optei pela história oral de vida como entrevista qualitativa, porque este método procura reconstruir, através da visão dos sujeitos envolvidos, um período ou evento histórico. Assim, por meio desta técnica, foram coletados dados que se referiam às diferentes fases pelas quais passaram os praticantes do *Hip Hop*, até a consolidação do Movimento em Teresina.

Para os encontros com os sujeitos entrevistados foram agendadas as datas, horas e os locais para as entrevistas, muito embora tivesse que, várias vezes, remarcar tais encontros devido aos choques de horário dos entrevistados e suas atividades no Movimento. Uma experiência frustrante foi com um integrante do Movimento, por sinal uma pessoa bastante importante no processo de organização do *Hip Hop*, que ao ser procurado, recusou-se a dar qualquer informação sobre sua vida e o Movimento. Ele alegou duas razões. Primeira,

criticou alguns pesquisadores que, aproveitando-se do grupo, haviam se comprometido em socializar o trabalho final com os seus integrantes, e não o fizeram. Ficaram decepcionados com a academia. Perceberam que foram explorados e não receberam nada em “troca”. Segunda razão, o grupo estava resgatando a sua própria história, sem precisar da interferência de pesquisadores de fora. Pois eles mesmos teriam “valores morais e culturais” para escrever sua história.

Contudo, entrevistei dois dos pioneiros *B. Boys*, que eu chamo de “primeira escola” – Francisco Ferreira Lima (Piva), Raimundo Nonato Costa Filho (Costinha); depois, outros dois *B. Boys* - José Francisco (Re) e Mauro Alves da Silva -, que os considero ponto de intersecção entre a “primeira” e a “segunda escola”. Ouvei as narrativas de oito *rappers*: Cley Flanklin Romão (Morcegão), Gil Custódio Ferreira (Gil BV), Washington Gabriel Cruz (WG), Marconi Apolinário dos Santos (Preto Mais), Carlos Augusto Cabral do Nascimento (Mano “C”), Sebastião Sousa Silva (Sebastian), Carlos Eduardo da Silva (K-ED) e a única mulher, Gilvânia Márcia Santos Pintos (Preta Gil). Entrevistei também o *rapper* maranhense Lamartine, integrante do grupo Clã Nordestino, devido à sua relevância tanto para os grupos de RAP quanto para a organização do Movimento *Hip Hop*. Além disso, foram entrevistados: os *B. Boys*: Francisco Marcos Carvalho de Freitas – pioneiro e ex-integrante do *Hip Hop*, Júlio César Monteiro Alves, Rogério Marcos, Pedro Barroso e os ex-integrantes do grupo *The Prince of Rap*: Bruno, Cley, Luciano e Nauben. Obtive, por meio de Francisco Júnior, informações sobre o *Movimento Pela Paz na Periferia – MP3*. Algumas dúvidas foram esclarecidas pelo historiador Leandro de Souza. Entrevistei Lumasa, organizador do projeto *Lazer nos Bairros*. Fui a São Luís-MA, para ouvir o relato de Nilo Gomes, um dos mentores intelectuais do *Circuito Jovem*. Conversei com Lima, proprietário da *Creche “o Lima”*, no bairro Mocambinho. Os depoimentos de Nina Rosa de Oliveira Rego e Joselina Rosa da Conceição foram bastante pertinentes, porque foram contemporâneas aos eventos do *Lazer nos Bairros*. Finalmente, na *Casa do Hip Hop de Diadema-SP*, entrevistei três dos pioneiros *Hiphoppers* paulistas: King Nino Brown, Nelson Triunfo e Marcelinho Back Spin.



Diversos foram os lugares em que aconteceram as entrevistas, tais como: 4 na Praça Pedro II; 9 nas residências dos integrantes do *Hip Hop*; 5 no *Centro de Referência do Hip Hop* do Piauí; 5 nos espaços de trabalho; 1 na *Biblioteca da Universidade Federal do Piauí*; 1 no *Convento de São Raimundo Nonato*, bairro Piçarra; e 3 na *Casa do Hip Hop de Diadema-SP*.

Concluída a coleta das entrevistas, gravadas em 19 microfitas, fez-se, juntamente com o auxílio de uma pesquisadora, a transcrição minuciosa dos relatos de vida dos sujeitos entrevistados. O conteúdo, em seu estado bruto, foi condensado em 250 laudas de papel A4 e está gravado em uma pasta no Microsoft Word. Porém, uma fita teve algumas partes do conteúdo mal-gravadas, dificultando, assim, a transcrição de alguns dados dos sujeitos envolvidos.

Uma parte da documentação foi recolhida em forma visual, chamada pelos etnólogos de *imagística etnográfica* (Laburthe-Tolra & Warnier, 1997, p.433). Esta técnica compreende a etnografia feita com o auxílio da fotografia, retratando os espaços sociais em que os jovens do *Hip Hop* teresinense transitaram no processo de organização e consolidação do Movimento. Utilizando-me deste recurso técnico, construí um acervo com 311 fotos. Porém, nesta dissertação usei 56, para, visualmente, ajudar o leitor a compreender os territórios nos quais circulavam estes jovens e criaram laços interpessoais com outros grupos sociais.

O mapa administrativo de Teresina, de 1995, auxiliará o leitor a visualizar o processo de expansão demográfica pelo qual passou a cidade nos últimos vinte anos. Acompanhando as cores, encontram-se cinco regiões: norte (amarelo), leste (azul), centro (verde), sudeste (roxo) e sul (verde musgo). Ao oeste, localiza-se o Rio Parnaíba, que faz fronteira com o Estado do Maranhão.

Tive que transpor barreiras durante o tempo de pesquisa acadêmica, dada à escassez de fonte bibliográfica não somente sobre a juventude teresinense como também sobre o negro urbano nesta cidade. Assim, constatando os reduzidos estudos sobre o negro teresinense,<sup>24</sup> e especificamente sobre a

---

<sup>24</sup> Evidentemente, nos últimos anos, pesquisadores negros vêm realizando estudos na área educacional relacionados ao aluno negro (Gomes, 2000; Duarte, 2000; Sousa, 2001; Rodrigues,

sociabilidade da juventude negra<sup>25</sup> neste espaço, procurei através das análises dos dados coletados e fotografados, produzir um conhecimento novo que me fizesse compreender o fenômeno pesquisado.

Serão interpretadas três letras de RAP de dois grupos: *Flagrante* e *União de rappers*. Faço ainda uma rápida análise de dois pequenos trechos do RAP feminino. O critério de escolha desses grupos não se caracteriza por preferências, mas se explica por motivos metodológicos, ou seja, para que o texto interpretativo não só se tornasse repetitivo como também tomasse uma grande extensão do capítulo, tornando-se cansativo para o leitor. Depois, muitos dos integrantes desses grupos fazem parte, direta ou indiretamente, do processo de articulação e consolidação do Movimento *Hip Hop*. Aliás, alguns deles ou são da “primeira escola”, ou, então, são elos que a unem à “segunda escola” de *rappers* teresinenses. Finalmente, as outras letras estão distribuídas no desenvolvimento do texto.

Portanto, coletando os dados a partir da experiência de campo, “corpo a corpo” (Oliveira, 1998) e utilizando-me de uma ampla bibliografia e dos

---

2001). Há também uma pesquisa sobre a “Africanização das Aparências no Movimento Negro em Teresina: a construção de uma estética à brasileira” (Artemisa Monteiro, 2003. Monografia de conclusão do curso de Ciências Sociais da UFPI); finalmente, o estudo sobre a “TV cor e branco: o afro-descendente como repórter e o apresentador de televisão em Teresina-Piauí” (Edilson Nascimento, 2001. Monografia de conclusão do curso de Comunicação Social, UFPI). Há ainda em andamento o doutorado - pela Universidade Federal do Ceará - de Beatriz Gomes, que trabalha “A Prática Pedagógica do Movimento Negro”, no Piauí. Além disso, há também o trabalho de Iniciação Científica de Dailme Tavares (1995) que estudou “O Reggae em Teresina”. É importante destacar a existência de profícuos ensaios, publicações jornalísticas e poesias que estão relacionados à questão do negro piauiense. Assim, em meados da década de 90, surgiram vários destes atores sociais como: Artenildes, Ruimar Barbosa, Stâneo, Cláudio, Solimar, Leandro Souza, Francisco Júnior. Ademais, vários projetos socioculturais vêm sendo construídos, tendo como objetivo resgatar a história do negro piauiense, como é o caso do Movimento Negro Unificado, dos Agentes de Pastoral Negros e dos grupos culturais: *Coisa de Negô*, *Grupo Afro Cultural Afoxá*, *Maravi*, *Delê*, *Vozes da África*.

<sup>25</sup> Por questões metodológicas, quero deixar claro que, ao mencionar as categorias “jovem” e/ou “juventude”, estou me referindo a duas questões: primeiro, ao “jovem negro” e/ou à “juventude negra”; segundo, especificamente, ao “jovem” e/ou à “juventude” do Movimento *Hip Hop* do Piauí; portanto, meu trabalho de pesquisa objetiva estudar a “juventude ‘*Hiphopperiana*’” negra teresinense. Depois, quando falo em juventude tenho em mente uma faixa etária entre os 16 e 24 anos. Conforme definição adotada pela Organização das Nações Unidas - ONU - o segmento juvenil representa uma parcela demográfica situada na faixa etária dos 15 aos 24 anos. Porém, neste estudo de pesquisa, considera-se jovens os indivíduos com idade entre 16 e 24 anos, atendendo o limite de 16 anos, idade mínima legal, estabelecida no Brasil para a participação no mercado de trabalho.

instrumentos técnico-metodológicos, iniciei o processo de interpretação dos dados e textualização final do presente trabalho. Isso se faz por meio de um processo contínuo em que procurei identificar categorias e relações, desvendando-lhes o significado. Assim, minha análise foi desenvolvida durante toda a investigação, através da teorização progressiva em um processo interativo com a coleta de dados (Alves-Mazzotti & Gewandsznajder, 2000).

No Capítulo I, *“Teresina: processo de urbanização e cenário da juventude negra”*, analiso os contrastes entre duas cidades: uma que, devido à valorização dos terrenos, foi se configurando e se verticalizando através da construção de condomínios fechados e luxuosos, com aluguéis caríssimos, e localizados próximos a dois *shopping centers*, à rede bancária, a hospitais e supermercados; e uma “outra cidade” (Lima, 2003), que surgiu nos interstícios da primeira; ou seja, devido à especulação do mercado imobiliário, que passou a valorizar os espaços vazios privados e públicos, surgiram novos espaços sociogeográficos marcadamente formados de vilas e favelas, cuja população é, em sua maioria, de negros, pobres e trabalhadores. Neste contexto, apresento o cenário sócio-espacial em que se encontrava e ainda se encontra a juventude negra trabalhadora e suas formas de sociabilidade urbana.

No Capítulo II, *“Teresina e os espaços de sociabilidade juvenil: emergência do Breaking e do RAP”*, perscruto a trajetória sócio-histórica, nas décadas de 80/90, do Movimento *Hip Hop*, descrevendo os espaços sociais recorrentes nas narrativas dos jovens *Hiphoppers* teresinenses. Estes espaços foram essenciais não só para a sociabilidade juvenil, mas também para a emergência, primeiramente, da dança *breaking*, e posteriormente, da música RAP. Além disso, através de cinco fases, mostro que esses lugares sociais foram também espaços onde jovens negros da periferia puderam fazer suas experiências de lazer, conhecer seus pares, produzir bens culturais e formar coletividade.

Finalmente, no Capítulo III, *“RAP – uma forma de narrativa contemporânea”* - debruço-me nas análises de três letras da música RAP e dois trechos do RAP feminino, mostrando como os *griot* contemporâneos revelam as representações

que têm das suas próprias temporalidades e subjetividades vividas na periferia. Apoiando-me na teoria benjaminiana, interpreto o RAP não só como um discurso politizado e crítico da sociedade, mas como uma forma de narrativa contemporânea, porque além “salvar” a palavra, ele resgata aquilo que havia sido negado aos sujeitos da periferia: a fala. Ademais, há também uma outra especificidade do RAP: ser espaço tanto de sociabilidade juvenil como de construção de identidade étnica.

## CAPÍTULO 1

### TERESINA:<sup>26</sup> PROCESSO DE URBANIZAÇÃO E CENÁRIO DA JUVENTUDE NEGRA

*Aí, na noite teresinense, labaredas, gritos, sirenes, baldes d'água, prisões, sinos, crianças esturricadas. Nerodes redivive, na macabra noite, enquanto nos seus quentes ares carismáticos voz ecoa sobre a dor, a agonia, o desespero, a fúria do fogo: Trabalhadores do Brasil!*

*Fogo sobre Teresina*  
Airtton Sampaio, 2002

Este capítulo analisa o processo de urbanização pelo qual Teresina passou nas décadas 80/90 e suas conseqüências para as camadas populares, sobretudo para a população negra que foi segregada nas vilas e favelas da periferia da cidade. Através deste cenário, compreende-se, hoje, a situação sócio-econômica em que vivem os jovens negros e pobres, quando, fora da escola, assumem atividades trabalhistas subalternas. Neste cenário, contraste duas cidades: uma

---

<sup>26</sup> Teresina está localizada no Centro-Norte do Estado do Piauí, tendo uma área de 1.679,80 km<sup>2</sup>. Sua atual população é de 800.000 habitantes. A cidade situa-se “num recanto agreste da chapada do corisco, assim conhecida pela freqüência de quedas de faíscas elétricas em seu circuito” (Chaves, 1993, p.30). Cidade relativamente jovem, porque tem apenas 153 anos de fundação. Antes de 1852, a capital do Estado localizava-se em Oieras, a 360 km de Teresina. Historicamente, até 1852, este local chamava-se Barra do Poti, cuja população era formada de um “grande aglomerado de canoeiros e plantadores de fumo e mandioca”. Em 1797, com sua expansão, os habitantes, em homenagem a Nossa Senhora do Amparo, construíram uma capela para a padroeira do Poti. Em 1827, criou-se a freguesia com o nome de Barra do Poti, que, em 6 de julho de 1832, foi elevada à categoria de Vila. Porém, devido às rigorosas enchentes de 1842, que levaram à submersão e destruição de casas, perda das lavouras, bem como à disseminação de várias doenças (febres), o Governo Central, pela Lei n.º 140 de 29 de novembro de 1842, autorizou que se transferisse a Vila para uma outra região mais apropriada, cujo nome passaria a ser Vila Nova do Poti (Chaves, 1993, p.30). Depois, o Conselheiro José Antônio Saraiva, navegando tanto o Rio Poti como o Parnaíba, percebeu a importância desses rios tanto para o desenvolvimento econômico da Província quanto para a sua integração regional. Por isso, em 1852, depois de eleito pela Assembléia, enviou para a Câmara um projeto, solicitando a transferência da capital para a Vila Nova do Poti. Sendo o projeto aprovado por todos os deputados, o Governador tratou de se transferir o mais rápido para a nova capital (Chaves, 1993, p.49). Como se sabe, Teresina foi a primeira cidade brasileira a ser rigidamente planejada pelo seu fundador, Conselheiro Saraiva. Ele seguiu os padrões de planejamento europeu, geometricamente retilíneo (Nascimento, 2005). Importante lembrar que a cidade chamou-se Teresina, em homenagem à Imperatriz Cristina Teresa de Bourbons, esposa de Dom Pedro II.

que se verticalizava, ao lado das imagens de uma “outra” que se configurava por meio das vilas e favelas. Estes aspectos são fundamentais para que possamos compreender as interpretações e análises das letras de Raps que revelam, hoje, as imagens desta “outra” cidade.

Mas gostaria de fazer um paralelo entre duas narrativas, as quais, na verdade, têm algo em comum. Primeiramente, a epígrafe acima traz ao imaginário do teresinense um passado não tão distante carregado de intenso realismo. O cronista Airton Sampaio<sup>27</sup> leva-nos de volta a um tempo e espaço marcados por imagens que descrevem o cenário do “inferno”: labaredas de fogo, gritos, sirenes, sinos, desespero de homens e mulheres, crianças esturricadas. O fenômeno realmente aconteceu em Teresina nas décadas de 1940-50. Narrativas de moradores, relatórios governamentais, boletins policiais, crônicas e jornais da época relataram enfaticamente esse período de terror por que foi tomada a cidade de Teresina. As casas de palha<sup>28</sup> passaram a ser misteriosamente incendiadas numa seqüência incontrolável, começando na avenida principal, Frei Serafim, expandindo-se aos bairros pobres mais próximos do centro da cidade. Autores problematizaram o fenômeno e apontaram algumas possíveis causas, contudo, sem evidências que dêem nomes aos supostos mandantes da barbárie.

---

<sup>27</sup> Airton Sampaio de Araújo nasceu em 23 de março de 1957, em Teresina, Piauí. Considerado contista, cronista e crítico literário da Geração Pós-69, cursou Direito na UFPI, e atualmente é professor de língua portuguesa, estilística e literatura no Departamento de Letras da UFPI. Publicou *Painel de Sombras* (1980) e *Contos da Terra do Sol* (1996).

<sup>28</sup> Nas décadas 1940-50, período de crise econômica extrativista no Piauí e de “política desenvolvimentista” nacional, Teresina passava por um processo de modernização, acentuando-se nas décadas posteriores. Este contexto, de “higienização” da cidade, foi marcado por acentuados incêndios das “casas de palha” dos bairros mais pobres da cidade, que estavam localizados próximos ao centro, sobretudo os bairros Palha de Arroz, Barrinha e Mafuá. Quarteirões inteiros, misteriosamente, foram tomados pelas labaredas de fogo. Terror e desespero caracterizaram o cenário. Assim narraram jornais, cronistas, autoridades políticas, policiais, e os sujeitos que experimentaram em suas vidas o fenômeno. Mas, no estrato social, quem foram os mais atingidos pelo fogo? Os pobres? Porém, que pobres: brancos, negros, mães solteiras, prostitutas, idosos? Baseados em que ideologia ou pensamento da época ocorreram tais fenômenos? Quem foram os mandantes? Em nome da urbanização da cidade para onde foram os pobres e negros que habitavam os bairros próximos ao centro? Embora tenham sido realizado diversos estudos monográficos (cf. nota 24, p.40-41) sobre a questão do negro na cidade de Teresina, tais estudos ainda não resgataram em maior profundidade este período pelo qual passou a população pobre e negra desta cidade. Por isso, a história da população negra, no contexto urbano dessa cidade, precisa ainda ser recuperada e problematizada na realidade atual desses sujeitos.

Porém, a epígrafe também permite contextualizar realidades em que grande quantidade de jovens e suas famílias vivem no presente: a realidade das favelas e vilas da periferia de Teresina. Assim, distante dos bairros ricos e luxuosos das classes média e alta teresinense, localizam-se os pobres, em sua maioria negra, cujos índices de violência, droga, homicídio, desespero, desemprego e fome ganham o sensacionalismo da mídia, a repressão policial e os estereótipos negativos como: “região perigosa”, “bairro mais violento da cidade”, “boca de fumo”, “lugar da malandragem” etc. Este cenário retrata não mais “*A Cidade sob o Fogo*” (Nascimento, 2003) - na segunda metade do século XX -, mas uma moldura em que, assaz forte ao fundo, configura a periferia da cidade com suas contradições, antagonismos e complementaridades. Pois os tempos passaram, novas gerações surgiram, tempo e espaço se transformaram, e a tanto as relações sociais quanto os espaços geográficos na cidade se tornaram mais complexos, por causa do processo de urbanização. Porém, “o tiro de misericórdia”<sup>29</sup> (Euclides da Cunha, 2000, p.482) permanece numa realidade não tão diferente da época em que famílias tiveram suas casas queimadas e crianças esturrizadas, visto que as alterações no cenário aconteceram somente na forma, pois o conteúdo é o mesmo.

A outra narrativa é feita pelo o grupo de Rap Flagrante que, através da música “*Setor*”, descreve a situação atual da periferia da cidade, quando canta:

Eu fico analisando o que eu mais preciso, grana pra poder respirar, esquecer de tudo ou pelo menos tentar; mas não dar essa parada ainda fode a minha cabeça, só quem é do setor sabe do que eu tou falando: exploração, miséria, sangue (...), desgraça na família, ódio, e tristeza; pouca coisa para rangar em cima da mesa; alcoolismo hereditário, de pai pra filho, uma cirrose de herança para o menino; mãe desesperada de madrugada, pegando seu moleque muito louco pra dentro de casa; a feição da tia (mãe) se desmanchando em lágrimas (...); escolas galpões

---

<sup>29</sup> “Tiro de misericórdia”: utilizo como metáfora, referindo-me aos “últimos dias” dos horripilantes horrores pelos quais passaram Canudos de Antônio Conselheiro (1897), cujas cenas, sobretudo a da degola, demonstram o grau de crueldade praticada pelos soldados. Euclides da Cunha (1866-1909) descreveu o cenário da “tragédia” em que, de um lado, encontravam-se os sertanejos “famintos, baleados, queimados, sangrados gota a gota, e as forças perdidas, e os ânimos frouxos, e as esperanças mortas, sucumbindo dia a dia num esgotamento absoluto”; e, do outro, os soldados aplicando-lhes “a última punctura de baioneta no peito do agonizante; **o tiro de misericórdia** no ouvido do fuzilado” (Euclides da Cunha, 2000, p.482, grifo meu).

abandonados, educação falida, uma sala os professores e as cadeiras vazias; pois os moleques na rua, engatilhando os canos, os ferros e do que der pra matar; periferia mais do que suicida; o cemitério da quebrada faz se encher de novo esse ano (...); boteco da esquina, enchendo a cara de cachaça; 15 facadas, moleque sangrando até morrer.... (“Setor”, música do CD-Demo do grupo Flagrante, de Teresina-PI)

O “setor”, na compreensão dos jovens *rappers*, é o *lugar* (Castoriadis, 1982, p.53), seja este físico e/ou simbólico, a partir do qual eles vivem suas *temporalidades* e *subjetividades* cotidianas. Com efeito, o significado de “setor” está associado a uma conotação negativa, porque os *rappers* narram as experiências vividas nesse *locus*, onde as necessidades objetivas, como a falta de “*grana para poder respirar*”,<sup>30</sup> privam-nos de uma melhor qualidade de vida e acesso tanto à igualdade de oportunidades quanto aos bens de consumo e serviços. Ademais, mostram como esta situação pode desencadear vários outros problemas, como percebemos no trecho da música que transcrevi acima.

Os *rappers* descrevem uma situação social objetivamente localizada, o “setor”, o qual pode também ser interpretado como vila, favela ou “*quebrada*”,<sup>31</sup> cujas características são: exploração, miséria, sangue, desgraça na família, ódio, tristeza, alcoolismo, mãe desesperada, moleque na rua, escolas abandonadas, educação falida, moleques engatilhando os canos, botecos, cachaça, 15 facadas etc. Estas são as representações que têm do “setor”, a “periferia”. O rapper Edy Rock, em sua música “Periferia é Periferia”, descreve o conceito de periferia:

“Periferia é periferia. Este lugar é um pesadelo periférico; fica no pico numérico de população. De dia a pivetada a caminho da escola; à noite, vão dormir enquanto os manos “decola” na farinha, hã! Na pedra, hã! Periferia é periferia. Milhares de casas amontoadas; em qualquer lugar, gente pobre; vários botecos abertos. Várias escolas vazias e a maioria por aqui parece comigo. Mães chorando; irmãos se matando. Até quando? Periferia é periferia. Em qualquer lugar. É gente pobre. Aqui, meu irmão, é cada um por si. Molecada sem futuro, eu já consigo ver.

<sup>30</sup> Trecho da música “Setor” – Banda Flagrante CD – Demo, 2004, Teresina-PI.

<sup>31</sup> “Quebrada”, na linguagem dos jovens da periferia significa o lugar onde moram, cujas representações que têm dela são: pobreza, falta de infra-estrutura, desemprego, violência policial, tretas entre os grupos etc. Como também lugar dos encontros, das baladas, do namoro, das festas, da solidariedade. Há uma concepção negativa construída pela mídia, quando se fala de quebrada, ou seja, lugar da malandragem, do perigo, das gangues, da violência etc.



Aliados, drogados, então, deixe o crack de lado, escute o meu recado (...).<sup>32</sup>

Numa rápida análise, o conteúdo a respeito desse referencial - a periferia - é transmitido através de um estilo musical Rap (ritmo e poesia), cuja mensagem está carregada de subjetividades coletivas, “vivas num espaço social inglório” (Azevedo, 2000). Assim, através da música, os jovens manifestam as representações do que sabem, pensam e sentem a respeito de si mesmos, das suas experiências e de suas perspectivas. Uma realidade sem muitas opções de trabalho, saúde, educação e lazer para os jovens.

Para Chauí,

A população das grandes cidades se divide entre um “centro” e uma “periferia”. O termo periferia sendo usado não apenas no sentido espacial-geográfico, mas social, designando bairros afastados nos quais estão ausentes todos os serviços básicos (luz, água, esgoto, calçamento, transporte, escola, posto de atendimento médico), situação, aliás, encontrada no “centro”, isto é, nos bolsões de pobreza, as favelas. (Chauí, 1994, p.58)

Nesse sentido, percebe-se que tanto a epígrafe como o texto da música retratam o processo de urbanização pelo qual a cidade de Teresina vem passando nas últimas três décadas. Ambas as narrativas denunciam a questão social<sup>33</sup> nesta cidade. Além disso, por meio delas pode-se compreender os condicionamentos conjunturais e estruturais que levaram a cidade a profundas transformações sócio-econômicas, cujas conseqüências refletem hoje na reconfiguração dos seus espaços físico-sociais segregacionais, sobretudo quando se relaciona tal realidade ao jovem negro e o trabalho, bem como os espaços de sua sociabilidade. E é isso que passo a analisar nos dois tópicos seguintes.

---

<sup>32</sup> Gravada em 1997, a música do Racionais MC's faz parte do selo "Sobrevivendo no Inferno".

<sup>33</sup> Consoante Luiz Eduardo Wanderley, a “questão social” refere-se “essencialmente, às desigualdades, às injustiças e aos antagonismos que fundam a sociedade latino-americana causados pelos modos de produção, reprodução e desenvolvimento implementados nesses 500 anos no continente. Nesse sentido, a natureza da questão social se expressa em cada conjuntura sob distintas modalidades, tais como, nas questões indígenas, nacional, negra, rural, urbana, gênero, atravessando aspectos econômicos, políticos, culturais, religiosos, étnicos, geracionais etc.” (Wanderley, 1996, p.102).

## 1.1 Teresina Metamorfoseada: e as imagens de uma “outra” cidade

O processo de transformações estruturais de Teresina - iniciando-se na segunda metade do século XX - culminou nos conflitos urbanos a partir dos anos de 1980, cujos impactos conjunturais intensificaram-se na década de 90. Com efeito, as inversões das políticas governamentais - grandes investimentos em infra-estruturas - atenderam setores sociais e econômicos das classes hegemônicas,<sup>34</sup> abandonando políticas sociais voltadas tanto para as questões do “movimento migratório campo-cidade” como para a implementação de políticas habitacionais para as camadas populares. Conseqüentemente, esses investimentos na modernização da cidade provocaram ainda mais a formação de um quadro de grandes contradições e conflitos sociais, com fortes traços segregadores e excludentes das populações pobres (Lima, 2001, p. 41-43).

Contudo, essa inversão em políticas urbanas para a cidade fazia parte do processo de urbanização pelo qual estavam passando vários centros urbanos brasileiros desde a segunda metade do século XX. Códigos de Posturas foram elaborados e implementados pelos governos, que justificavam a execução de tais resoluções para banir as “classes pobres” ou “classe perigosa” (Chalhoub, 1998, p.19) desses centros urbanos, segregando-os na periferia, onde, sem nenhuma estrutura habitacional, formavam os bolsões de pobreza e miséria. Com efeito, esta situação iria substancialmente agravar mais as relações sociais, pois as elites passaram a se cercar por todos os lados através das cercas de arames, câmaras, vigias, alarmes.

---

<sup>34</sup> No sentido gramsciano, *hegemonia* “é a capacidade de uma classe específica para dirigir moral e intelectualmente o conjunto da sociedade, produzindo consensos em torno de seu projeto político. De acordo com Gramsci, a disputa entre as classes pela hegemonia tem lugar predominantemente na órbita da sociedade civil, completando-se na sociedade política (Estado) (Costa, 2002, p.40). Conforme Gramsci, “o desenvolvimento político do conceito de hegemonia representa, para além do progresso político prático, um grande progresso filosófico, já que implica e supõe necessariamente uma unidade intelectual e uma ética adequada a uma concepção do real que superou o senso comum e tornou-se crítica, mesmo que dentro de limites ainda restritos” (Gramsci, 1999, p.104).

Na verdade, o que estava em jogo era a “higienização” do centro da cidade. E isso os Códigos de Posturas deixavam bem claro em seus procedimentos: manter a ordem social, revitalizando os seus espaços físicos e sociais. Teresina passou por esse processo de “higienização” a partir dos anos 50, quando os Códigos tinham como objetivo retirar as “casas de palha” localizadas próximas ao centro da cidade, justificando, assim, o seu “embelezamento”. Com isso, alguns desses espaços passaram a ser controlados pelas classes dominantes, removendo, portanto, os indivíduos supostamente “perigosos” para as periferias. Não apenas o romance histórico de Fontes Ibiapina, como também a foto (**Foto 1**) que o historiador Nascimento copiou das fontes da época, elucidam a questão dos negros nesses bairros.

Foto 1



Casas incendiadas 1941 (E) e moradores negros (D)  
 Fonte: Cópia da foto: Livro "A Cidade sob o Fogo". (Nascimento, 2002).

Mas esse impacto violento e autoritário de "higienizar" os centros das cidades brasileiras não fugiu do mesmo que havia ocorrido na Europa no século XIX. Pois, conforme Edgar Morin,

O crescimento das cidades no século XIX, através do qual se efetuou o desenvolvimento da complexidade social e individual, traduziu-se, ao nível popular, em terríveis coações, em repressões profundas, em incertezas de vida e de sobrevivência (desemprego), em aglomerações

anômicas, em desregulamentos múltiplos (delinquência, alcoolismo). (Morin, 1998, p.254)

No Rio de Janeiro, no início do século XX, o cortiço Cabeça de Porco, com mais de duas centenas de casas, foi demolido de forma autoritária pelo Prefeito Barata Ribeiro. Segundo Chalhoub (1998, p.16), “o Cabeça de Porco – assim como os cortiços do centro do Rio em geral – era tido pelas autoridades da época como um ‘valhacouto de desordeiros’”. Com a dramatização da destruição do Cabeça de Porco, em 1893, iniciava-se “o processo de andamento de erradicação dos cortiços cariocas...e a cidade do Rio já entrava no século das favelas” (Chalhoub, 1998, p. 17). Neste mesmo sentido, Gilberto Velho (1999, p.12) afirma que o “surto imobiliário, ocorrido no Rio de Janeiro a partir dos anos 40”, alterou drasticamente o “panorama local”. Assim, este autor informa:

É a partir de 1940 que se dá a grande expansão vertical do bairro. Copacabana foi se transformando aceleradamente com a intensificação da construção de edifícios e a demolição de casas. Terrenos comprados a preços irrisórios são aproveitados para a construção de edifícios, permitindo lucros fantásticos às companhias construtoras. (Gilberto Velho, 1999, p.13)

A cidade de São Paulo não fugiu também a esta lógica urbanística, pois, conforme Caldeira, no início do século XX havia uma “tendência de a elite ocupar a parte mais alta da cidade [de São Paulo] (...) e os trabalhadores viverem nas áreas mais baixas, ladeando as margens dos rios Tamanduateí e Tietê e próximo ao sistema ferroviário” (Caldeira, 2003, p.14). Nesse contexto de industrialização da cidade, debatiam-se questões habitacionais que atendessem as demandas das camadas populares, visando, assim, organizar o espaço urbano. Portanto, moradia e organização urbana tornaram-se o tema central das preocupações da elite e das políticas públicas durante as primeiras décadas do século XX. (Caldeira, 2003, p. 214)

Estas políticas urbanas tinham como objetivo, diante da complexidade do fenômeno, instaurar uma “nova ordem” a partir da modernização da cidade cuja consequência foi a segregação das camadas populares. Segundo Nascimento

(2002, p.28), “o processo de modernização da sociedade brasileira sustenta-se na forma autoritária de governar imposta pela elite”. Neste sentido, Teresina não fugiu à “ideologia da modernização”, tendo como primeira ação política do Prefeito Lindolfo do Rego Monteiro, em 1941, transformar uma das principais avenidas, Frei Serafim, “em cartão de visita da nova cidade” (Nascimento, 2002, p.152). Em nome dessas mudanças, ditadas tanto pelos “interesses dos grupos” quanto por um conjunto de regras rígidas e excludentes, os espaços físicos e sociais foram se metamorfoseando. Isso demonstrava, na verdade, a intenção das autoridades de “higienizar” o centro da cidade.

Para Nascimento,

Se, por um lado, as autoridades municipais pretendiam evitar que a zona urbana fosse tomada por incêndios, não tinham a mesma preocupação com os habitantes da periferia que construía suas habitações fundamentalmente com a palha. A tese da “limpeza” do núcleo central da cidade é formalizada. (Nascimento, 2002, p. 213)

Neste contexto de “limpeza” muitos projetos foram criados e obras públicas implementadas. A cidade tornou-se um “canteiro de obras”, porque para embelezá-la foram necessários o alargamento e pavimentação de ruas e avenidas, reformas das praças, construção de rodovias e pontes (Lima, 2003).

Com isso, esses espaços sócio-geográficos foram se reconfigurando e dando visibilidade à segregação. Percorrendo a Avenida Marechal Castelo Branco, zona sul/centro, às margens do rio Poti, no bairro Ilhotas, observam-se as grandes “mansões” e os “luxuosos edifícios de apartamentos”, símbolo do “fenômeno de verticalização” (Lima, 2003, p.44) (**Foto 2**).

Foto 2



Vista panorâmica da verticalização de Teresina. Localizada à Av. Marechal Castelo Branco, às margens do Rio Poti. Zona centro de Teresina.  
Fotografia: Antônio Nunes. Teresina, Agosto, 2005.

Segundo Façanha, o “*fenômeno de verticalização*” pode ser conceituado como:

Um símbolo de uma geografia dos espaços metropolitanos, o qual representa o surgimento de edifícios em uma determinada área da cidade, implicando alterações na propriedade e no uso urbano. A compreensão dessa geografia da verticalização obriga que se adentre nos meandros dos processos de modernidade. (Façanha, 1998, p.24)

Nesse fenômeno há, para o autor, uma evidente relação entre “áreas verticalizadas” e “valorização dos terrenos” que, geralmente, estão localizados em “espaços vazios”. Nestes lugares, surgiram os suntuosos condomínios fechados e localizados próximos aos shoppings centers, redes bancárias, hospitais, cujos aluguéis são caríssimos. Estes novos espaços tiveram como efeito a visibilidade de “áreas de segregação” (Façanha, 1998, p.24). Esta paisagem contrasta com



outros espaços sócio-geográficos marcadamente formados de vilas e favelas, cuja população é, em sua maioria, composta de negros e pobres (**Foto 3**).

**Foto 3**



Ruas e casas sem infra-estrutura localizadas à Vila Ferroviária, Bairro Murilo Rezende, zona centro de Teresina.

Fotografia: Antônio Nunes. Teresina, Agosto, 2005.

Ruimar Barbosa, um dos líderes do movimento negro de Teresina, descreve os espaços geo-sociais em que vivem os negros na cidade:

*“Os negros moram na periferia. Eu moro aqui na Vermelha, que antigamente era subúrbio de Teresina, agora é centro/sul. Tem que ver a questão da época. Mas você anda cinco ruas e conhece a Vila Nova, a Prainha, então é um contraste. Mas o que é a Prainha? É um local onde a maioria vive na pobreza e a maioria desses pobres é negra. Se você vai à Vila Irmã Dulce, você vai ver outro exemplo, a população negra. Se você vem aqui para a Olaria, então, nós estamos na periferia”*<sup>35</sup>

<sup>35</sup> Ruimar Barbosa, em entrevista concedida no dia 20 de julho de 2005, na sede da Fundação Cultural do Piauí. No próximo tópico, descreverei a biografia deste militante negro (cf. p. 60, nota de rodapé, nº. 66).



Morei quatro anos no bairro Angelim, durante os estudos teológicos, e percebia que naquele espaço urbano havia um alto índice de pobreza e as famílias negras moravam – e ainda moram – em áreas de maiores riscos e péssimas condições físico-estruturais como as grotas, as margens dos rios e lagoas, áreas alagadiças e insalubres, cabeceiras de viadutos e pontes.

Artenildes, fundadora do Grupo Cultural Afro Afoxá, há cinco anos mora no bairro Angelim. Em sua entrevista, falou:

*“Existe uma área, que até eu costumo dizer: “O Angelim, que o Angelim não conhece”. É que as pessoas moram dentro de uma grotá. É um córrego que passa o ano todo com água e vai aumentando isso com os esgotos residenciais; são mais de cem famílias que moram em torno dessa grotá. Ela começa na ponta aqui do Angelim I, aqui na Rua 11, e vai até lá no asfalto.”<sup>36</sup>*

Segundo esta militante do movimento negro, na grotá deste barrio vive a população negra e a maior parte dos analfabetos;<sup>37</sup> os jovens cedo se envolvem com a droga. Em síntese, vinte anos depois os negros permanecem no mesmo lugar e no mesmo estado de miséria. Mas como vimos, aquilo que se percebia em meados dos anos 70, foi ganhando maior magnitude em fins dos anos de 1980 e começo dos 90, instituindo, como disse Lima, “um novo formato ao urbano que chama a atenção pela visível presença de um outro espaço e de outra cidade, que se veio construindo nos interstícios da sociedade, ao longo das últimas décadas”. (Lima, 2003, p. 46)

Na verdade, a gênese de “um outro espaço e de uma outra cidade”, que surgiu nos interstícios da cidade, foi o resultado da especulação do mercado imobiliário que passava a valorizar os espaços vazios privados, localizados em

<sup>36</sup> Artenildes Soares da Silva, em entrevista concedida no dia 17 de julho de 2005, em sua residência, no bairro Angelim. No próximo tópico, descreverei melhor a biografia desta militante negra (cf. p. 64, nota de rodapé nº. 71).

<sup>37</sup> Segundo o Censo Demográfico de 2000, em Teresina, existem 452.792 pardos; 204.094 brancos; 50.225 pretos. Neste ano, a sua população era de 715.360 habitantes. Percebe-se que a sociedade teresinense é acentuadamente marcada pelas pessoas pardas 63.3%; enquanto os brancos são de 28.5 % e os pretos de 7%. Com isso, constata-se que a cidade passou por processo de branqueamento de sua população. Indígenas são 0,72% e amarelos 0,48%. Fonte: IBGE, Censo Demográfico 2000.

regiões privilegiadas. Moradores pobres foram pressionados, desta maneira, a vender seus terrenos para empresas imobiliárias. Neste mesmo sentido, Campos Filho (1989, p.57) afirma que o preço crescente da terra, no conjunto da cidade, derivado da retenção especulativa, é ainda maior na área central da cidade, por ser essa área a única, em geral, bem provida de serviços urbanos públicos.

Com isso, tanto crescia o déficit habitacional como surgiam inúmeras favelas nas margens da cidade. Este avanço das favelas não deixava de ser uma “estratégia a que se apegam populações pobres como forma mais barata e viável para resistirem na cidade” (Lima, 2003, p.48), mesmo em condições de acentuada miséria.

Encontrei, no jornal Meio Norte, uma reportagem que retrata a situação das vilas e favelas teresinenses:

Insetos invadem as 141 favelas de Teresina. Falta de saneamento básico na periferia aumentou a proliferação de moscas, mosquitos, grilos, muriçocas, gafanhotos e potós. As autoridades sanitárias afirmam que não têm autorização para fazer o trabalho de borrifação das residências. Os moradores dizem que as crianças são as mais prejudicadas.<sup>38</sup>

Percebe-se que a falta de saneamento básico para a população das vilas e favelas torna-se a causa básica da invasão de pragas: potós, moscas, mosquitos e muriçocas, cujas conseqüências sofrem as crianças que adoecem de pneumonia, meningite e diarreia. O jornal lista ainda cinco favelas que foram tomadas pela invasão de insetos.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Jornal Meio Norte, Caderno Cidades. Teresina (PI), quarta-feira, 18 de janeiro de 1995. p. 01.

<sup>39</sup> A situação é mais crítica na favela Carlota Freitas, próximo ao estádio Albertão, onde não existe um mínimo de infra-estrutura. As águas das chuvas escoam por entre os casebres, formando lamaçal. As poças, com o mau cheiro, atraem os insetos, vetores de vários tipos de doenças. No Loteamento Novo, no bairro Angelim, na zona Sul, o problema se repete. São mais de 1.200 famílias prejudicadas. É que o bairro também não possui nenhum tipo de condição de infra-estrutura. “Toda situação se deve ao lixo e à lama”, declarou uma dona de casa. Na zona Norte, o drama é o mesmo. Os casabres das favelas Beira Rio e São Francisco Norte, ambas localizadas próximo ao Rio Poti, estão tomadas por moscas e mosquitos. Tudo isso é por causa do acúmulo de lixo e da água empoçada na favela, disse a dona de casa, Maria do Amparo Sousa Silva, que tem dois dos filhos com diarreia. Outra favela alvejada pelos insetos, em especial o potó, foi a Vila Ciac, na zona Sul. As águas das chuvas ficaram acumuladas entre os casebres, causando mau cheiro e atraindo os insetos. Os moradores não têm como se proteger. Na Vila Padre Eduardo, na zona Norte, a lagoa formada pelas águas das chuvas chegaram a invadir os casebres, causando a proliferação de mosquitos. As famílias convivem com os insetos, contaminando principalmente as

As notícias chamam a atenção para a falta da coleta regular do lixo domiciliar, cujos efeitos resultam na proliferação de doenças (**Foto 4**). Ou seja, os entulhos ficam depositados nas ruas, expostos ao contato das crianças.

Lendo a referida reportagem, observa-se o grau de descaso das autoridades em relação às políticas urbanas que tenham como fim o desenvolvimento social e humano das populações carentes.

**Foto 4**



Favela sem infra-estrutura: casebres, lama, mato, sujeira. Ao fundo, uma criança negra, descalça pisando sobre a lama.

Fonte: Cópia da foto: Jornal Meio Norte, Caderno Cidades. Teresina (PI), quarta-feira, 18 de janeiro de 1995. P. 01. Fotografia: Frei Leandro, Teresina, Agosto, 2005.

Façanha, utilizando-se de dois censos da Prefeitura Municipal de 1993 e 1996, sobre “*Vilas e Favelas de Teresina*”, fez um “*mapeamento das favelas na cidade*”, cujos resultados estatísticos demonstraram que:

---

crianças. (Jornal Meio Norte, Caderno Cidades. Teresina (PI), quarta-feira, 18 de janeiro de 1995. p.01.

Entre os anos 1991 e 1993, as favelas de Teresina cresceram de 56 para 141, representando um crescimento percentual de 151,79%. Entre os anos de 1993 e 1996, por sua vez, as favelas expandiram-se para um total de 149 áreas, correspondendo a um crescimento percentual de 5,67%. (Façanha, 1998, p.11)

Porém, a Federação das Associações de Moradores e Conselho Comunitário do Piauí (FAMCC) estimava um total de 200 favelas na periferia de Teresina até o final de 1996. Segundo este órgão, estes dados estavam baseados na existência, por parte dos órgãos governamentais, de um programa de políticas públicas, voltado para a construção de moradias para as famílias de baixa renda. Neste ano, foram detectadas cerca de 168 favelas espalhadas pela periferia da cidade, de acordo com o senso realizado pela Secretaria Municipal do Trabalho e Ação Comunitária e Federações de Moradores.<sup>40</sup>

Contudo, o censo demográfico de 2000, trouxe outros dados (Tabela I).

*Tabela I*

<b>REG. ADMIN.</b>	<b>CENTRO</b>	<b>LESTE</b>	<b>NORTE</b>	<b>SUDESTE</b>	<b>SUL</b>	<b>TOTAL</b>
<b>BAIRROS</b>	23	27	23	20	20	113
<b>VILAS/FAVELAS</b>	4	25	14	20	22	85

Quantidade de bairros e favelas segundo o censo do IBGE de 2000  
 Fonte: Bairros e favelas de Teresina em 2000. Censo Demográfico do IBGE de 2000.

Segundo esses dados, percebe-se que houve uma redução do número de vilas e favelas, em relação aos dois censos da Prefeitura Municipal de 1993 e 1996. Ou seja, de 149 favelas, diminuíram para 85, correspondendo a um decrescente percentual de 57%. Seria necessário uma maior investigação para se saber se este resultado foi devido ao desenvolvimento social e humano das favelas ou, então, se o processo de urbanização continuou expulsando moradores

<sup>40</sup> Jornal Meio Norte. Caderno Cidade, 26 de abril de 1996.

para outros terrenos vazios, ou até mesmo tenha havido uma possível imigração interfavelas. Mas vejamos o que o Censo considera uma favela.

No Censo Demográfico 2000, foi considerado como sendo Favelas e similares, todo e qualquer conjunto constituído por no mínimo 51 unidades habitacionais (barracos, casas...), ocupando ou tendo ocupado até período recente, terreno de propriedade alheia (pública ou privada) dispostas, em geral, de forma desordenada e densa; e carentes, em sua maioria de serviços públicos essenciais. (Censo Demográfico do IBGE de 2000)

A explicação do IBGE sobre “favela” pode ser analisada a partir de quatro itens: 1º) quantitativo - compreende-se por favela um conjunto constituído por, no mínimo, 51 unidades habitacionais; 2º) social - o terreno deve ser de propriedade alheia (pública ou privada); 3º) urbanização - os barracos estão dispostos, em geral, de forma desordenada e densa; e 4º) sóciopolítico - é um espaço bastante carente, em sua maioria de serviços públicos essenciais.

Supõe-se que os serviços públicos sejam: água potável, esgoto, luz, calçamento, telefone, praça urbanizada, posto de atendimento médico, escola, quadra esportiva.

Porém, o Diretor de Comunicação da FAMEPI,<sup>41</sup> Antônio Batista, afirma que o órgão tem uma outra forma político-ideológica de analisar o termo favela. Segundo ele, favela é:

Aquele grande aglomerado que não tem as condições necessárias, as condições básicas pra sobreviver, tipo calçamento, esgoto, casa de taipa e palha, e onde prevalece ali a pobreza; aonde o trabalhador trabalha no mercado informal; tem o subemprego, não tem uma renda definida. Ali pra nós é uma grande favela (...). Em Teresina, hoje, eu acredito que nós temos mais de 60 favelas, que estão em condições subhumanas de

---

<sup>41</sup> A FAMEPI - Federação das Associações de Moradores do Piauí - foi criada no dia 22 de fevereiro de 1986, com o objetivo de articular e organizar as associações de moradores e os conselhos comunitários tanto de Teresina quanto do Piauí como um todo, para trabalhar as “reivindicações que eram comuns”, isto é, a falta de moradia. Segundo o Diretor de Comunicação desse órgão, Antônio Batista de Araújo, a FAMEPI surgiu também com o fim de agregar aquelas associações que lutavam, independentemente de “grupos políticos”, e pensar coletivamente alguns projetos de moradia. Entrevista concedida em 16 de janeiro de 2006, na sede do órgão, à rua Anísio de Abreu – Centro.

moradia, e que estão em situação irregular, do ponto de vista da legalização da terra, onde não há nenhuma ação do poder público.<sup>42</sup>

O critério utilizado pela FAMEPI para analisar a existência de uma favela é diferente do utilizado pelo IBGE, porque a Federação não coloca em discussão o critério quantitativo, isto é, o número de unidades habitacionais; a principal variante é a condição socioeconômica da população, não importando o número de famílias:

Agora, temos favelas pequenas e favelas grandes; têm favelas com 25, 30 famílias. Hoje, por conta do espaço, as famílias que não têm condições, ocupam qualquer tamanho de terreno. Então, pra o IBGE, o que seria um terreno, com pessoas pobres, que só cabem 10, 15 casas, como tem em Teresina? Em várias pontas de ruas, a gente encontra várias. No Planalto Ininga, por exemplo, a gente descobre 10, 15 casas dentro de um muro. Ou seja, o dono não quis tirar as famílias, mas murou o terreno dele e deixou as famílias lá, até que resolva com a justiça. O que é aquilo ali? Só porque tem um calçamento, mas não tem as condições, deixa de ser favela? Não. Pra nós não, nós não avaliamos por número, nós avaliamos por condições.<sup>43</sup>

Nas informações do representante da FAMEPI percebem-se alguns critérios considerados pela entidade para definir a existência de uma favela: 1º) sócio-econômico – por falta de condições básicas para sobreviver, pessoas pobres ocupam quaisquer espaços vazios; trabalho informal; subemprego, trabalhador não tem uma renda definida; 2º) urbanização – condições sub-humanas de moradia, em situação irregular, sem legalização de terrenos; lugar sem calçamento, esgoto, com casa de taipa e palha, e onde prevalece a pobreza; 3º) sociopolítico - não há nenhuma ação do poder público; 4º) crítico-ideológico – o Piauí é um Estado favelado, devido ao grande número de sem-teto; 5º) privatização do espaço – proprietários de terrenos onde moram 10, 15 famílias, muram o lugar, esperando que a justiça resolva a questão.

Não obstante ao decréscimo de favelas e vilas, as análises dos “estudos urbanos”, atualmente, mostram que o aumento de favelas, nas duas décadas

---

<sup>42</sup> Antônio Batista de Araújo, em entrevista concedida no dia 16.01.2006.

<sup>43</sup> Idem.

anteriores, deu-se devido tanto ao movimento migratório “cidade-campo” quanto ao processo de urbanização da cidade assegurado pela especulação imobiliária. Conseqüentemente, isso iria determinar os conflitos e as lutas habitacionais que, iniciando-se nos anos 80, se intensificaram na década posterior através do processo articulado e organizado de ocupações de espaços vazios tanto privados quanto públicos. Ademais, essas ocupações ganharam magnitude por causa do Estado que reduziu drasticamente as políticas habitacionais na forma e na quantidade (Façanha, 1998, p.5). Com isso, a cidade cresceu demograficamente em todas as zonas, configurando-se uma nova paisagem segregacionista das populações pobres, com imagens de uma “outra” cidade.

Este quadro de destituição de habitação para a classe pobre demonstra a impotência do Estado para solucionar a questão habitacional, sobretudo nas décadas de 1970/80. Contudo, surgiram mobilizações sociais através do movimento dos sem-teto, da Federação das Associações de Moradores do Piauí (FAMEPI) e da Federação das Associações de Moradores e Conselhos Comunitários (FAMCC),<sup>44</sup> que lograram conquistas efetivas de regularização da terra, à custa de violentos embates com as forças da ordem, e da resistência (Façanha, 1998, p.70).

No Arquivo Público, encontrei alguns embates e confrontos de luta pela posse de terrenos vazios. Assim, exemplifico a questão habitacional através da seguinte matéria:

#### Milhões de sem-teto invadem loteamento

A maior ocupação organizada de terreno urbano em Teresina. Mais de 2 mil famílias invadiram 25 hectares na zona Sul de Teresina. A área compreende o loteamento Esplanada e os sem-teto já estão montando barracas improvisadas com papelão, lona, palha e folhagens.<sup>45</sup>

---

<sup>44</sup> A FAMCC – Federação das Associações de Moradores e Conselho Comunitário do Piauí. Foi criada em 1986. Segundo Antônio Batista, este órgão nasceu posterior a FAMEPI e de um “racha” no interior do movimento inicial que pensava construir uma Federação. Para ele, as “discordâncias tanto ideológicas quanto metodológicas” levaram à criação da FAMCC.

<sup>45</sup> Jornal Meio Norte. Caderno Cidade, quinta-feira, 04 de junho de 1998. p.01.

Depois, o jornal descreve os atores sociais que mobilizaram os sem-teto para a ocupação do terreno, que havia sido hipotecado pelo Sr. José Lira:

O apoio ficou por conta da Comissão Pastoral da Terra (CPT), Cáritas, Cepac, Movimento Popular de Saúde (MOPS), DCE-UFPI, Sindicato dos Comerciantes e dos Bancários, Sindicato dos servidores Públicos, GEA, ANSUR/PI e Movimento Hip Hop.<sup>46</sup>

Não podemos esquecer que 3 junho de 1998 havia sido considerado o “Dia Nacional de Ocupação”, cujos resultados foram relatados pela FAMCC. Segundo a Federação, este dia foi marcado por atos em pelo menos 20 estados do país, com o apoio do Movimento Nacional de Luta pela Moradia (MNLN). O lema do movimento dos sem-teto foi “ocupar, resistir pra morar”.<sup>47</sup>

Destaco a participação do Movimento Hip Hop neste embate, porque corrobora com a ideologia segundo a qual o Movimento traz, no processo de sua gênese, um conteúdo pautado em uma postura crítica e politizada quanto a questões sociais e raciais. Isso faz diferença se comparado com o movimento paulista que, primeiramente, surgiu através da prática do *Breaking* e da música Rap; e, num segundo momento, se organizou como movimento politizado e crítico. Em Teresina, os adeptos do Hip Hop trataram, primeiramente, de se organizarem e, posteriormente, foram dando configuração aos elementos que formam o Hip Hop.

Teresina, nesta década, cresceu demograficamente de modo desproporcional, incompatível com o seu desenvolvimento estrutural. Com isso, cresceram, evidentemente, os problemas de déficit habitacional. Isso foi constatado através de uma pesquisa realizada, em 1996, pela Secretaria Municipal de Trabalho e Ação, a qual estimava que mais de 126 mil pessoas estavam sem moradia em Teresina, e 12 mil moravam de favor na casa de parentes ou em condições subumanas. À época, a população da cidade era de 650 mil habitantes. Mas observa-se que a cidade tem aumentado nos últimos

---

<sup>46</sup> Jornal Meio Norte. Caderno Cidade, quinta-feira, 04 de junho de 1998. p.01.

<sup>47</sup> Idem.



vinte anos por causa do processo migratório “campo-cidade”. As zonas que mais cresceram foram as zonas norte e sudeste.

Numa entrevista a este jornal, o secretário Municipal de Trabalho e Ação, Kleber Mantezuma, afirmou que:

43% da população economicamente ativa era formada de desempregados ou subempregados. E 70% da população que tem emprego ganham até um salário mínimo. Isso significa dizer que as pessoas estão sendo empurradas para as favelas ou às invasões de terrenos.<sup>48</sup>

Partindo desses dados, o secretário procura mostrar que o baixo poder aquisitivo, o desemprego da População Economicamente Ativa e o crescimento da população foram fatores justificadores da favelização da cidade; ou seja, ele parte do princípio segundo o qual o processo de favelização de Teresina foi consequência direta do desajuste econômico.

O Secretário omitiu ainda duas outras consequências fundamentais que ajudaram no processo de favelização da cidade: o movimento de migração “campo-cidade” e a especulação imobiliária. Primeiramente,

Teresina, como outras capitais nordestinas, sofreu o impacto do amplo processo de urbanização das décadas de 1960 e 1970, provocado, sobretudo, pelo movimento migratório campo-cidade, não apenas do interior do Piauí, mas também de unidades vizinhas, como Maranhão e Ceará. (Lima, 2003, p.41)

Neste sentido, pode-se dizer que Teresina foi tomada pelo fenômeno migratório, não só porque as pessoas a tivessem visto como uma possibilidade de fuga (Edgar Morin), mas também porque a causa primordial de tal fenômeno encontrava-se na privação dos lavradores à terra, que estava nas mãos dos latifundiários. Daí, em consequência dessa privação, as famílias migraram, e ainda migram, para a cidade pensando obter trabalhos assalariados e usufruírem dos

---

<sup>48</sup> Jornal Meio Norte. Cidades, segunda-feira, 10 de junho de 1996. p.04.

serviços sociais como: educação, saúde, indústria, comércio, infra-estrutura etc. Neste mesmo sentido, Lima mostra que:

A migração surge, assim, para o trabalhador rural piauiense, como a única possibilidade de mudar o curso da vida e livrar-se da dependência ao lado das terras e das difíceis condições de sobrevivência no campo, expressas na ausência de acesso à terra, trabalho, equipamentos sociais e serviços públicos básicos, principalmente saúde e educação. (Lima, 2003, p.199)

Para o Diretor de Comunicação da FAMEPI, Antônio Batista Júnior, “a falta de uma política agrária” no Estado resultou no “êxodo rural”, porque as pessoas, buscando a sobrevivência, terminaram indo para as cidades maiores. E Teresina foi alvo desse êxodo. Nesse sentido, no depoimento do rapper Washington Gabriel percebem-se dois momentos migratórios pelo qual passou sua família: um *intramunicipal*, e outro, *intermunicipal*.<sup>49</sup> O primeiro momento migratório foi *intramunicipal*, quando afirma:

*“Meu pai morava no interior, numa fazenda chamada Vista Alegre, depois de Altos. Ele era vaqueiro. Eu sou o mais novo, filho legítimo. Mas quando nasci, colocaram uma criança na porta de minha casa. Este é de descendência indígena, misturado com negro, que é o Wilson. Eu nasci em Teresina. Voltei para a fazenda, mas aí meus irmãos chegaram no momento de ir para o colégio; então aí, minha mãe se mudou para Altos, onde meus irmãos iriam fazer o ginásio. Eu fiquei no interior até os meus três anos, na fazenda. Aí eu fui morar em Altos com mamãe; e também porque eu era novo, e meu pai tinha que trabalhar. Passava, às vezes, vinte dias no mato juntando gado, que era um rebanho grande, né; ele mais três vaqueiros. Eu mais meus três irmãos fomos morar em Altos, a gente tinha que ficar lá com ela [a mãe]”.*<sup>50</sup>

Nesta narrativa, aparecem vários elementos relevantes para se compreender a questão migratória *campo-cidade* no Piauí.

<sup>49</sup> Segundo a definição do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), utiliza-se o termo *migração intramunicipal* - nas zonas urbana e rural: para pessoa moradora da zona urbana que já havia morado na zona rural ou pessoa da zona rural que já havia morado na cidade ou vila (p. 30); e o termo *migração intermunicipal*: para as pessoas que não nasceram no município de residência e para os nascidos que retornaram.

<sup>50</sup> Washington Gabriel, em entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

Primeiramente, Washington fez simplesmente nascer em Teresina, pois esta prática é muito freqüente no Estado; isto é, muitas mulheres gestantes vêm da zona rural para dar à luz num dos hospitais públicos da cidade, sendo o pai um vaqueiro que mora numa fazenda com a família. Nosso narrador mostra o quanto a labuta de um vaqueiro é assaz exigente quando diz: “*meu pai tinha que trabalhar; passava, às vezes, vinte dias no mato, juntando gado, que era um rebanho grande*”. Mas neste cenário de desafios, surge um outro: proporcionar os estudos aos filhos. Isso acontece com várias famílias da zona rural, pois não havendo escolas nos povoados, os pais mandam os filhos estudarem na cidade. Porém, muitos pais não confiam que estes morem sozinhos. Assim, foi o caso da mãe de Washington, teve que se mudar para a cidade de Altos,<sup>51</sup> a fim de que os filhos pudessem fazer o Ginásio. Com o passar do tempo, toda a família migrou para a cidade. Este fenômeno migratório chama-se *intramunicipal*.

Porém, houve uma segunda migração na vida da família de Washington. Dessa vez, a mudança foi *intermunicipal* e seus motivos são bem emblemáticos, e demonstrando a vida das famílias na zona rural.

*“Com quatro anos, a gente veio definitivamente para Teresina, porque o dono da fazenda vendeu a fazenda; e deixou meu pai sem nenhum direito; e meu papai tinha um pequeno rebanho; porque de cada três bezerros que nascem, um é do vaqueiro, né. Antigamente era assim: o vaqueiro não ganhava dinheiro, não. Aí meu pai vendeu e foi para Altos. Mas lá não tinha emprego; aí meu pai decidiu ir para o garimpo. Minha mãe conseguiu com o padrinho do meu irmão um emprego na Antártica, como zeladora. Ela entrou em contato com papai, dizendo que a gente vinha para Teresina. A gente veio. Eu tinha seis anos”.*<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> A cidade de Altos tem uma área de 1.311,83 km<sup>2</sup> e está localizada a 37 km da capital. Sua história começou em 1800, quando era apenas São José dos Altos, uma fazenda de propriedade de João de Paiva. Em 1881, deu-se a construção da primeira escola. Mas, as melhorias reais só vieram acontecer depois de 1896, quando foi criada a agência postal. A primeira igreja foi construída em 1901, graças ao esforço do cônego Honório José Barbosa e a ajuda do povo. Somente em 18 de julho de 1922 foi que, com o nome alterado para Altos, a cidade tornou-se município. A cidade é cortada pela BR-343 e tem a cera de carnaúba como principal produto. Há porém outras riquezas naturais e uma desenvolvida pecuária, além da agricultura centrada na produção da mandioca e do arroz de sequeiro. Há duas rádios, e o evento de maior atração é o festejo do Padroeiro São José.

<sup>52</sup> Washington Gabriel, em entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

Três razões levaram a família de Washington a migrar para Teresina. Primeiramente, a fazenda, onde seu pai trabalhava, foi vendida, e o pai não teve nenhum direito garantido, salvo o “pequeno rebanho”, tido como troca da força de trabalho, que lhe assegurou fundos para se mudar para Altos; segundo, o pai teve que enfrentar o desemprego na cidade, porque não tinha uma mão-de-obra qualificada, que atendesse às exigências dos serviços urbanos; finalmente, foi para o garimpo “ganhar a vida”.

O que este narrador traz de sua memória neste depoimento é uma realidade vivida por várias famílias trabalhadoras da zona rural. Não tendo terras, são obrigadas a trabalhar para os proprietários que possuem grandes extensões de terras. Ao saírem, não são indenizadas, perdem seus direitos trabalhistas. Assim, migrando para a cidade, encontram os primeiros obstáculos: encontrar um emprego para sustentar a família e pagar aluguel de casa. Então, não tendo trabalho para sustentar a família, muitos homens se aventuram em ir para o garimpo. Nas décadas de 70/80, muitos pais de famílias e jovens se aventuram nos garimpos, pensando terem encontrado o “eldorado” da vida.

Como tantas mulheres nordestinas, a mãe de Washington ficou na responsabilidade de trabalhar para manter o lar e educar os filhos. Este modo peculiar masculino de deixar as esposas e migrar em busca de emprego em outros estados, é muito freqüente em relação ao homem nordestino. Às vezes, estas mulheres são chamadas de “viúvas de maridos vivos”. Muitos deles migram também para o Sudeste, sobretudo São Paulo, a fim de “melhorar de vida”. Esta utopia está bem presente no imaginário dos jovens nordestinos. Assim, a mãe de Washington, obtendo um emprego de zeladora na fábrica da *Antarctica*, teve que se mudar para Teresina.

A saída da família de Washington para a cidade foi em conseqüência da falta de uma política agrária no Estado. Neste contexto, pode-se compreender as causas tanto do movimento migratório “campo-cidade”, como da especulação imobiliária em Teresina. Pois daí poder-se-ia explicar que o estado de favelização da cidade deu-se não só em conseqüência direta do desajuste econômico, mas

também devido ao circuito imobiliário que foi se configurando e se consolidando ao longo das últimas décadas. Tal estado de favelização foi, portanto, baseado na especulação de terrenos vazios na cidade.

Para Campos Filho:

A especulação imobiliária urbana, de modo geral, é, no quadro do capitalismo, uma forma pela qual os proprietários da terra recebem uma renda satisfatória dos outros setores produtivos da economia, especialmente através de investimentos públicos na infra-estrutura e serviços urbanos, que são os meios coletivos de produção e consumo ao nível do espaço urbano. (Campos Filho, 1989, p.48).

Marx, quando disse que “as concentrações urbanas acompanharam as concentrações de capitais” (Apud Henri Lefebvre, 1982, p.8), estava referindo-se ao processo de industrialização pelo qual passaram algumas cidades da Europa da sua época. O pai de *O Capital* mostrava os resultados que a indústria poderia trazer: seus próprios centros urbanos, cidades, aglomerações industriais ora pequenas (Le Creusot), ora médias (Saint-Etienne), às vezes gigantes (Ruhr, considerada como *conurbação*) (Lefebvre, 1982, p.8).

No contexto da urbanização dessas cidades, a industrialização não produziria apenas empresas (operários e chefes de empresas), mas também estabelecimentos diversos, centros bancários e financeiros, técnicos e políticos (ibidem, p. 9). Cidades industriais da Europa e dos EUA criaram cidades-dormitórios nos subúrbios, distante do centro da cidade. Como vemos, por força da produção capitalista, há uma segregação socioespacial. Percebe-se, na verdade, uma unidade no processo de urbanização/industrialização. Neste contexto, o crescimento das cidades passou a ser analisado a partir do desenvolvimento da indústria. Haveria, portanto, um duplo processo, que seria inseparável, entre industrialização e urbanização (Lefebvre, 1982, p.8).

No entanto, esse duplo processo foi complementar e contraditório. Porque houve, “historicamente, um choque violento entre a realidade urbana e a realidade industrial” (Lefebvre, 1982, p.9). Com efeito, esta realidade, conforme Lefebvre, tomou as cidades antigas por assalto, rompendo os antigos núcleos e apoderando-se dos mesmos. Ademais, o conflito se instalou quando massas de

famílias camponesas, atraídas não só pelas vantagens das cidades, mas também pela indústria, deixaram seus lugares para se instalarem nas cidades em busca de trabalho na indústria.

Parece ser inseparável o binômio: industrialização/urbanização. Mas segundo Lefebvre, em relação à França, “há uma ampliação maciça da cidade e uma urbanização (no sentido amplo do termo) com pouca industrialização”. O autor ainda diz que é possível observar um “tipo de urbanização sem industrialização ou com uma fraca industrialização, mas com uma rápida extensão da aglomeração” (Façanha, 1998, p.9).

Conforme Façanha, “a cidade de Teresina não pode ser considerada como uma cidade industrial (...). A fragilidade do parque industrial de Teresina é percebido quando se tenta identificar os núcleos da indústria” (Lefebvre, 1982, p.9).

Assim, constatei que o desenvolvimento urbano de Teresina não está associado diretamente ao processo de industrialização. Então, deveria haver um circuito que explicasse o fenômeno; ou seja, um circuito por meio do qual pudesse confirmar a hipótese segundo a qual a concentração urbana da cidade acompanhou as concentrações de capitais.

A questão é bastante complexa e precisar-se-ia de maiores aportes teóricos para fazer uma análise mais aprofundada. Contudo, para abrir a discussão em torno do processo de urbanização da cidade, apresento um circuito relevante para uma possível explicação: a “especulação dos terrenos e imóveis” (Lefebvre, 1982, p.10). Assim, através desse circuito especulativo, a classe política e economicamente dominante acumulou capitais, investindo-os na construção de imóveis e na pequena indústria. Conforme Lefebvre, esta prosperidade não deixa de ser ficticiamente mantida pelo circuito imobiliário (Lefebvre, 1982, p.10).

Parece-me que este circuito especulativo foi beneficiado pelas “grandes inversões governamentais em infra-estrutura” (Lima, 2003, p.41). Porque:

A concentração de renda em poucas parcelas da população provocou uma concentração espacial, em algumas partes da cidade, especialmente naquelas mais centrais. Conjuntamente à concentração da renda, e dela decorrente, ocorreu a verticalização excessiva da cidade. (Campos Filho, 1989, p.45).

Para Lima,

A deteriorização das condições e da qualidade de vida da população de Teresina tornou impraticável, para os pobres, manter o pagamento do aluguel ou a compra de um pequeno lote de terra. Assim, na impossibilidade de uma saída plausível, não restava alternativa senão a da *ocupação de vastas áreas ociosas*, que conformam uma outra dimensão da cidade, exatamente a dominada pelos proprietários fundiários, *que vivem da especulação*. (Lima, 2003, p.69)

Corrêa, referindo-se à fragmentação e ao caráter social do espaço urbano, afirma que:

O espaço urbano, especialmente o da cidade capitalista, é profundamente desigual: a desigualdade constitui-se em característica própria do espaço urbano capitalista, bem como sendo reflexo social e porque a sociedade tem dinâmica própria, o espaço urbano é também mutável, dispondo de uma mutabilidade que é completa, com ritmos e natureza diferenciados. (Corrêa, 2002, p.8)

Na verdade, a segregação urbana denuncia que,

A distribuição das residências no espaço produz sua diferenciação social e especifica a paisagem urbana, pois as características das moradias e de sua população estão na base do tipo e do nível das instalações e das funções que se ligam a elas. (Castells, 1983, p.210)

Segundo Milton Santos (1979), a cidade torna-se criadora de pobreza não apenas pelo seu lado socioeconômico, mas também por sua estrutura física, que transforma os habitantes da periferia em indivíduos ainda mais pobres. Por falta de saneamento básico nos espaços mais pobres, os habitantes estão sujeitos às doenças, como encontrei na reportagem sobre a favela Vila Ferroviária:

A Vila Ferroviária parou no tempo. Por mais bem localizada que seja (fica na zona sul, a 15 minutos do centro), ela foi esquecida em todos os

sentidos. Falta saneamento básico, pavimentação, posto de saúde, escola e título de posse da terra, apesar da favela existir há cerca de 20 anos. Os moradores estão desesperados com a sujeira, pois não existe coleta de lixo, o local é de difícil acesso, ficando às margens do rio Poti, nas proximidades do bairro Ilhotas. Em consequência da falta de saneamento, as doenças proliferam.<sup>53</sup>

Dois anos depois, o mesmo jornal trazia a seguinte reportagem sobre esta Vila.

Moradores convivem diariamente com esgotos a céu aberto, pondo em risco a saúde.

As crianças e adultos moradores da Vila Ferroviária, nas proximidades da Maternidade Evangelina Rosa, estão enfrentando graves problemas de saúde devido à falta de saneamento básico e às precárias condições de moradia das famílias. O local não conta com uma única rua calçada, não existem fossas sépticas e o caminhão de lixo não passa na Vila em função das dificuldades de acesso. A área é toda acidentada e abriga cerca de 120 famílias. Em caso de emergência, nem mesmo uma ambulância consegue entrar. O bairro existe há cerca de 20 anos e nunca recebeu nenhum benefício do poder público.<sup>54</sup>

Assim, se a desigualdade constitui uma das características do espaço urbano na nossa sociedade, isso tende a se agravar cada vez mais devido à falta de políticas habitacionais que supram as crescentes demandas sociais urgentes e diversificadas (Eugênio Silva, 2005, p.4). Mas para Façanha, houve nos últimos anos uma redução das favelas, sobretudo as que estavam localizadas nas áreas de riscos como: leito de rua e em áreas alagadiças (**Foto 5**).

---

<sup>53</sup> Jornal Meio Norte, Cidades, Domingo, 02 de junho de 1996. p.03.

<sup>54</sup> Jornal Meio Norte, Cidade, Quarta-feira, 10 de junho de 1998. p. 05.



Foto 5



Região alagadiça, onde moram famílias pobres, sujeitas às doenças. Lagoa localizada no Bairro São Joaquim, zona norte de Teresina.

Fotografia: Antônio Nunes. Teresina, Agosto, 2005.

Porém, a diminuição de favelas em áreas de risco deu-se devido à migração de famílias para outras regiões da cidade, em busca de melhores condições. Isso não deixa de ser um processo migratório interfavelas da cidade. Caso típico foi o que aconteceu no bairro Ilhotas, quando mais de 20 famílias pobres foram retiradas e remanejadas para a Vila Arame, zona leste, distante do centro da cidade, a fim de que as famílias dos condomínios tivessem maior “segurança”.

Conforme Eugênio,

No final da década de 1990, o aprofundamento dos problemas sociais, econômicos, políticos e culturais nas interações sociais de caráter interpessoais e intergrupais, em parte, foi provocado pela falta da implementação de uma política pública de urbanização da cidade, que minimamente e/ou estrategicamente estabelecesse a necessidade de alguma forma de normatização e regulação internas compatíveis com a nossa realidade. (...) Nesse mesmo período, a destruição da ilusão dos pobres de um dia prosperarem em Teresina se transformou numa

realidade urbana bastante complexa, cuja crise habitacional persistente aparece como um dos graves reflexos, acompanhado pelo processo de não incorporação, por parte do Estado, de milhares de pessoas em condição de pobreza e destituídos de direito à cidadania no planejamento econômico e social. (Eugênio Silva, 2005, p.60)

Neste contexto de grandes contradições, conflitos sociais e crise habitacional, com fortes traços segregativos e excludentes das populações pobres, encontram-se os jovens, majoritariamente negros, que estão cada vez mais expostos ao mundo da criminalidade e da violência. Sem ocupação, tornam-se os mais vulneráveis. Pois, privados de oportunidades objetivas – trabalho, educação e lazer - terminam se envolvendo com gangues, quadrilhas de seqüestros e grupos de traficantes. Reféns desses grupos, os jovens são presos ou assassinados, tanto pela polícia como pelas gangues rivais.

Mas como analisei acima, os “estudos urbanos” sobre o processo de urbanização de Teresina deram atenção apenas aos aspectos sócio-econômico-políticos, ignorando, todavia, o referencial racial. Eles limitaram-se tão-somente à questão de relações de classes.<sup>55</sup> Por isso, não me prendendo a esse determinismo economicista, trago para esta discussão o problema étnico-racial, resgatando não apenas a história como também os espaços sociais, sejam estes reais ou imaginários, em que vive a população negra teresinense. Os jovens das camadas pobres, e os negros, não tendo possibilidades objetivas de trabalho formal, procuravam exercer trabalhos subalternos e de baixa renda mensal. É o que passo a analisar no tópico seguinte.

---

<sup>55</sup> “Relações de classes” devem ser interpretadas segundo a visão de Marx, isto é, a partir do “processo de produção capitalista”, em que os antagonismos fazem-se presentes entre os capitalistas que detêm os “meios de produção” e os operários que vendem sua força de trabalho. Segundo Lenin: “Chama-se classes a grandes grupos de pessoas que se diferenciam entre si pelo lugar num sistema de produção social historicamente determinado, pela sua relação (as mais das vezes fixada e formulada nas leis) com os meios de produção, pelo seu papel na organização social do trabalho e, conseqüentemente, pelo modo de obtenção e pelas dimensões da parte da riqueza social que dispõem” (Apud Berbéckina, B.; Zérkine, D.; Jákovleva, 1987. p.83).

## 1.2 Urbanização de Teresina e a juventude negra

No romance histórico, *Palha de Arroz* (1968), o ensaísta e romancista piauiense Fontes Ibiapina<sup>56</sup> (2004), ao narrar a situação sócio-econômica de Teresina, na década de 1940, deixa saltar à percepção do leitor o referencial racial, cuja exploração no texto teve grande relevância para a problematização da inserção do cidadão negro nesta cidade. Evidentemente, analisar o negro no meio urbano teresinense não foi a preocupação do autor. Contudo, o romance torna-se uma obra intrigante e estimulante, porque dá um enfoque bastante realista e revelador de como foi o cotidiano do negro nesse meio urbano, até então desconhecido pela literatura piauiense. Lê-lo foi bastante interessante, porque percebi que Ibiapina traz para a narrativa literária lugares, personagens, trabalhos subalternos, estereótipos negativos, enfim, acontecimentos que marcaram a vida desses invisíveis sujeitos sociais.

Comparando a realidade social da população negra atual com a de um passado recente - descrita pelo romance - parece-me que apenas mudaram-se os espaços geográficos. Pois os direitos do cidadão negro na cidade ainda estão longe de serem garantidos, como assegura a Constituição Brasileira de 1988 - no capítulo dois, "*Dos Direitos Sociais*", Art. 7º, inciso IV -, quando arrola que:

São direitos dos trabalhadores urbanos e rurais, além de outros que visem à melhoria de sua condição social: salário mínimo, fixado em lei, nacionalmente unificado, capaz de atender às suas necessidades vitais básicas e às de sua família como moradia, alimentação, educação, saúde, lazer, vestuário, higiene, transporte e previdência social, com reajustes periódicos que lhe preservem o poder aquisitivo, sendo vedada sua vinculação para qualquer fim.

---

<sup>56</sup> João Nonon de Moura Fontes Ibiapina (Nascido em 14 de junho de 1921, em Picos,PI; falecido em 10 de abril de 1996, em Parnaíba,PI). Formado em Direito pela UFPI, exerceu a função de magistrado, tornando-se Juiz em vários municípios do Estado: Ribeiro Gonçalves, São Pedro, Miguel Alves, Piri-piri e Parnaíba. Em 1982 conquistou o 1º lugar no "VII Concurso Nacional do Clube do Livro, com o romance "Vida Gemida em Sambambaia". Pelos críticos da academia, Fontes Ibiapina é considerado um contista, folclorista, poeta, ensaísta, romancista (Neto, 2002).

Na formalidade da lei, percebe-se que todos os brasileiros têm direitos iguais assegurados pelo Estado, porém, de fato, o que se observa é uma completa assimetria entre uma pequena classe dominante que detém a maior parte da riqueza do país - facilmente tendo acesso ao mercado consumidor e ao mundo de trabalho formal -, e uma grande parte da população que se sente destituída dos direitos ao trabalho, à moradia digna, à saúde, à educação, ao ensino superior, aos salários iguais aos dos brancos, enfim, às objetivas oportunidades de acesso aos bens materiais de consumo e serviços sociais.

No Brasil, nas últimas duas décadas, tem aumentado o número de pobres. E isso foi por causa da redução da participação dos cidadãos na apropriação da renda do país. Segundo Mance,

Em 1980, os 20% mais pobres tinham 2,6% da riqueza do país; em 1989, detinham só 2,1%. O quadro geral da concentração de renda em 1990 era o seguinte: enquanto 50% dos mais pobres ficavam com 11,2% da renda nacional, os 10% mais ricos ficavam com 49,7%, sendo que o 1% mais rico ficava com 14,6% da renda nacional. Conforme dados do IPEA, em 1994 aproximadamente 22% da população do Brasil (cerca de 32 milhões de pessoas) não tinham suas necessidades alimentares atendidas, vivendo em situação de indigência. (Mance, 1999, p.19)

Em Teresina, encontramos jovens entre 15 e 24 anos que, abandonando os estudos e ficando, portanto, numa condição sem qualificação, trabalham para complementar a renda familiar e dispor de certa autonomia dos pais. Porém, para sobreviverem, são obrigados a trabalhar como: catadores de latas, oleiros, serventes, pedreiros, garçons, jornaleiros, jogadores de futebol, zeladores de escolas, pescadores, cabeleireiros, lavadores de veículos, manobristas.

Para o rapper carioca, MV Bill,

Isso é uma prática na maioria das comunidades. [O jovem] precisa complementar a renda familiar. E assim os pais, isso é ruim demais, nunca colocam o estudo como prioridade. Porque não foi para eles também.<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> Entrevista concedida à Revista Caros Amigos. Ano IX, n.º 99, Junho 2005. p.30-36.

Pude perceber essa realidade durante o período de pesquisa de campo para este trabalho, pois ao longo das margens do rio Parnaíba, uma grande quantidade de jovens negros disputa, freneticamente, a lavagem de um veículo (**Foto 6**). Entre mil metros ou mais, às margens do rio, ficam eles acenando a cada proprietário de veículo que passa por essas imediações. Sem dúvida, futuramente, esse mercado de trabalho informal, ao se tornar mais complexo, haverá de passar por certa burocratização; ou seja, surgirá um órgão para regulamentar tanto os espaços físicos quanto a disponibilidade de trabalho; isto é, uma ordem de trabalho, a fim de que todos tenham oportunidades iguais.

**Foto 6**



Jovens negros lavando veículos às margens do Rio Parnaíba. Localizada à Avenida Maranhão, zona centro de Teresina.

Fonte: Fotógrafo Nunes. Teresina, Agosto, 2005.

Para Herkenhoff, o trabalho é “redução da cidadania”, porque:

O trabalho ocupa posição destacada na vida das pessoas. Do trabalho obtemos nosso sustento. No ambiente de trabalho, permanecemos por grande parte do nosso tempo. No trabalho construímos, com frequência, nossas melhores amizades. (...) O trabalho deve ser oportunidade de

crescimento da pessoa e não de esmagamento da personalidade. Herkenhoff (2000, p.191)

A ausência desse “reduto de cidadania” na vida dos jovens os impede tanto de ampliar as amizades como de fazer crescer sua personalidade individual. O rapper teresinense Gil BV, lembrando o tempo de adolescência, e referindo-se a uma das gangues<sup>58</sup> mais violentas da zona sul, comentou:

*“Dentro disso tudo, eu via muitos caras, conhecidos meus, envolvidos nessas turmas (gangues). Eu acho que foi uma coisa marcante, porque comecei a ver o que a ociosidade, numa quebrada abandonada, gera na cabeça de um cara: querer matar o cara da própria cor, só porque mora do outro lado do bairro. Eu sabia que isso ia gerar esse confronto por causa da ociosidade.”<sup>59</sup>*

Esta realidade social foi uma das conseqüências das inversões de políticas governamentais em infra-estruturas que atenderam setores sociais economicamente dominantes, abandonando, assim, políticas sociais voltadas para as camadas populares, porque:

O Estado cada vez menos se responsabiliza pela questão da profissionalização, do encaminhamento profissional, até de uma certa proteção que a ele caberia segundo o Estatuto da Criança e do Adolescente. O que vale agora é a lei do mercado, ou seja, o mercado é que regula todas as relações; por essa razão, temos observado o Estado abrir mão até das empresas que estavam sob seu controle, em nome desse mercado. (Bock, 2002, p.13)

Neste contexto, cabe uma breve referência ao Estado neoliberal e algumas questões relacionadas à globalização. A teoria do Estado neoliberal está assentada sobre um conjunto de forças globais ditada pelo “*Consenso de*

---

<sup>58</sup> “Gangue do Facão” recebeu este cognome devido aos seus integrantes que portavam um facão como arma para brigar com outras gangues da Zona Sul. Segundo Gil BV, “*andavam uns 30 a 40 caras de facão. E ficou conhecida como ‘turma do facão’, que aterrorizava o bairro Bela Vista*”.

<sup>59</sup> Gil BV em entrevista concedida em 18 de janeiro de 2005, no Centro de Referência Hip Hop do Piauí.

*Washington*<sup>60</sup> cuja característica dominante é o lucro das grandes empresas multinacionais, que fazem circular as suas mercadorias e capitais num mundo sem fronteiras, de forma a obterem sempre o lucro máximo. Neste cenário, tanto os países periféricos quanto os semiperiféricos,<sup>61</sup> especialmente os da América Latina, foram pressionados a subordinar “suas economias às injunções das regras neoliberais capitalistas pelas agências multinacionais (Banco Mundial, FMI, e a Organização Mundial do Comércio)” (Wanderley, 2003, p.227).

Estes países, assimilando uma globalização<sup>62</sup> “subordinada e assimétrica”, foram alinhando suas economias ao “ajuste estrutural” cujas decisões dominantes do Consenso foram a “desregulamentação estatal, as privatizações, o predomínio da lógica financeira, as bolhas especulativas, a classificação do risco-país

---

<sup>60</sup> Chama-se “Consenso de Washington” (ou ainda “consenso neoliberal”, “consenso hegemônico”) por ter sido em Washington, em meados da década de oitenta, que ele foi subscrito pelos Estados centrais do sistema mundial, abrangendo o futuro da economia mundial. Nem todas as dimensões da globalização estão inscritas do mesmo modo neste consenso, mas todas são afetadas pelo seu impacto (...) O Consenso de Washington é uma decisão política dos Estados centrais como são políticas as decisões dos Estados que o adotaram com mais ou menos autonomia, com mais ou menos seletividade.” (Santos, 2002, p.27 e 50).

<sup>61</sup> Segundo Boaventura, a denominação “*semiperiféricos*” vale tanto para Portugal quanto para o Brasil. Contudo, a diferença “está em que, enquanto a sociedade portuguesa pôde acolher-se a uma forma mais benigna de globalização hegemônica, a União Européia, a sociedade brasileira abraçou, por iniciativa das elites conservadoras, as formas mais agressivas de desenvolvimento neoliberal. Assim, a exaltante transição democrática não exerceu qualquer controle político sobre este processo e nem sequer conseguiu que fossem adotadas medidas de salvaguarda do tipo das que foram adotadas pelo México ou pela Índia.” (Santos, 2002, p.14).

<sup>62</sup> A princípio, a globalização, nas últimas três décadas, tornou-se objeto de vastas pesquisas e amplas discussões, acentuando múltiplos fatores e manifestando variadas tendências. Conforme o sociólogo Luiz Eduardo Wanderley, ela é “motivo de múltiplas interpretações, quase sempre divergentes”(Wanderlay, 2003, p.226). No mesmo sentido, Boaventura de Sousa Santos afirma que “uma revisão dos estudos sobre os processos de globalização mostra-nos que estamos perante um fenômeno multifacetado com dimensões econômicas, sociais, políticas, culturais, religiosas e jurídicas interligadas de modo complexo”. (Santos, 2002, p.26) Consoante Stuart Hall, o conceito de globalização é definido como um “complexo de processos e formas de mudanças”, que atuam numa “escala global”, atravessando “fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado”. Com efeito, percebe-se que o mundo, dentro desses processos globais, tornou-se “menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância” (Hall, 2003, p.67 e 69). Consequentemente, percebe-se que a globalização provocou também um grande impacto na noção de identidade. Finalmente, queremos lembrar que existem grandes formulações teóricas sobre a gênese, o significado e as características que o verbete globalização traz quando se discutem os seus diferentes aspectos (econômico, social, político, cultural, religioso, jurídico etc.).

segundo agências financeiras de rating<sup>63</sup> etc.” (Wanderley, 2003, p.227). Acrescentemos ainda, os impactos que a “globalização hegemônica”<sup>64</sup> trouxe às sociedades semiperiféricas, tais como: “novas formas de desigualdade social ancoradas na redução dos custos salariais, liberação do mercado, redução de direitos, despedidas massivas, desemprego estrutural” (Wanderley, 2003, p.227), sem deixarmos de fora o descaso com a proteção do meio ambiente e a violação dos direitos dos povos indígenas e das comunidades remanescentes de quilombos.

Com a ausência do Estado, o mercado ficou livre para regulamentar as relações de trabalho, cujo preço foi a exclusão em massa de jovens do “primeiro emprego”. Hoje, a questão do emprego não gira unicamente em torno da educação, como ideologicamente é utilizado para justificar as desigualdades sociais, mas ela se insere dentro de um contexto e é uma “questão social, econômica e política” (Bock, 2002, p.16). E eu diria que é, também, uma questão de gênero e raça. Porque entre brancos e negros, estes últimos são duplamente discriminados no acesso ao mercado de trabalho formal. Isso porque sobre eles recaem dois adjetivos: ser negro e pobre. No caso da mulher negra, a questão é tríplice: mulher, negra e pobre.

Este quadro foi mostrado numa pesquisa feita pela Organização Internacional do Trabalho (OIT), "A Hora da Igualdade no Trabalho", cujo relatório aponta que, no Brasil, o índice de desemprego é maior na população negra, cuja renda mensal de um trabalhador negro é 50% inferior a do branco.<sup>65</sup>

No dia oito de março - Dia Internacional da Mulher - de 2005, a OIT lançou um documento no qual afirmava que:

---

<sup>63</sup> As “agências financeiras de rating” são “empresas internacionalmente acreditadas para avaliar a situação financeira dos Estados e os conseqüentes riscos e oportunidades que eles oferecem aos investidores internacionais” (Hall, 2003, p. 31). Como vemos, tanto os Estados centrais quanto os periféricos e semiperiféricos estão sujeitos às injunções dessas agências financeiras de rating.

<sup>64</sup> Boaventura de Sousa Santos define “globalização hegemônica”, como “o processo através do qual um dado fenômeno ou entidade local consegue difundir-se globalmente e, ao fazê-lo, adquire a capacidade de designar um fenômeno ou uma entidade rival como local”. O autor ainda firma que “as globalizações hegemônicas são, de fato, localismos globalizados, os novos imperialismos culturais” (Santos, 1996, p.26 e 27).

<sup>65</sup> Relatório da Organização Internacional do Trabalho (OIT), "A Hora da Igualdade no Trabalho", divulgado no dia 08 de março de 2005.



A desigualdade e a discriminação de gênero e raça no Brasil não são fenômenos que estão referidos a “minorias” ou a grupos específicos da sociedade, mas às grandes maiorias. As mulheres e a população negra em conjunto, constituem a ampla maioria da População Economicamente Ativa (PEA). Em 2003, as mulheres representavam 42,7% e a população negra 46,4%; somados, correspondem a aproximadamente 70% da PEA. (OIT 2005, p.02)<sup>66</sup>

Levando em consideração ainda os avanços em alguns indicadores sociais – o crescimento do Produto Interno Bruto (PIB) de 5,2%, em 2005, a retração das taxas de desemprego e elevação do rendimento -, percebe-se que, não obstante tais avanços, os índices de desemprego atingem especificamente as mulheres e os negros. Em seguida, este mesmo documento cruza alguns dados referentes ao rendimento entre brancos e negros, especificamente a mulher negra que tem um rendimento inferior tanto em relação ao homem não negro quanto à mulher branca.

As mulheres continuam recebendo, em média, rendimentos 30% inferiores aos dos homens, apesar de possuírem, em média, níveis escolares superiores: 7 anos contra 6,8. Quando observamos os números referentes ao rendimento-hora da população, a desigualdade se mantém. Em 2003, as mulheres recebiam por hora cerca de 83% do rendimento dos homens, segundo o IBGE. Em todas as situações, o rendimento das mulheres negras é inferior, representando entre 35% a 50% do recebido pelos homens não negros e entre 45% a 65% em relação das mulheres não negras. (OIT, 2005, p.03)<sup>67</sup>

Percebe-se que a mulher negra está duplamente em desvantagem quando se trata da questão trabalhista: rendimento inferior em relação tanto ao homem branco quanto à mulher branca. As explicações dessa desigualdade social devem ser buscadas não somente a partir da educação formal, mas também em outros contextos, sobretudo nas questões raciais e de gênero, visto que, como vimos acima, as mulheres possuem, em média, níveis escolares superiores aos homens.

---

<sup>66</sup> Documento da Organização Internacional do Trabalho (OIT) – Escritório do Brasil. 8 de março – Dia Internacional da Mulher, 2005.

<sup>67</sup> Op.cit.p. 03.

Observando ainda o fato de que o rendimento das mulheres negras é inferior, não podemos deixar de fora a discussão em torno das desigualdades de raça e gênero, porque elas são instrumentos da matriz da desigualdade social brasileira, como explica o documento da OIT:

As desigualdades de gênero e raça são eixos estruturantes da matriz da desigualdade social no Brasil que, por sua vez, está na raiz da permanência e reprodução das situações de pobreza e exclusão social. Por isso, considerar as desigualdades que persistem para as mulheres, e para as mulheres negras em especial, que vivenciam as situações mais desfavoráveis dentre todas, significa tratar de elemento estrutural, cuja superação é imprescindível para a eliminação da enorme desigualdade social brasileira e para o efetivo cumprimento dos Objetivos do Milênio”. (OIT, 2005, p.02)<sup>68</sup>

Faz-se necessário lembrar que a Constituição de 1988 abomina a desigualdade de gênero e raça, quando, no Art. 7º inciso XXX, *dos direitos sociais*, proíbe veementemente a “diferença de salários, de exercício de funções e de critério de admissão do trabalhador por motivo de sexo, idade, cor ou estado civil”.<sup>69</sup>

Depois, por meio da narrativa do negro e líder do movimento negro piauiense, Ruimar Barbosa,<sup>70</sup> observa-se que o racismo à moda brasileira é um dos eixos estruturantes e matriz tanto da reprodução das situações de pobreza quanto da exclusão social<sup>71</sup> da população negra, sobretudo quando se trata de o jovem negro disputar uma vaga no mercado de trabalho formal. Assim, ouvi dele:

<sup>68</sup> Documento da Organização Internacional do Trabalho (OIT) – Escritório do Brasil. 8 de março – Dia Internacional da Mulher, 2005. p. 02.

<sup>69</sup> Constituição da República Federativa do Brasil, 1988. Grande Enciclopédia Brasileira de Consultas e Pesquisas. São Paulo: Editora Blini LTDA, 1995. p.14.

<sup>70</sup> José Ruimar Barbosa da Costa nasceu no dia 27 de março de 1959; filho de Antônio Batista da Costa e Natalina Carneiro dos Santos Costa; tem cinco irmãos; solteiro; poeta, cronista, contista e romancista, é um dos fundadores do movimento negro piauiense, na década de 80. Foi militante do movimento negro universitário; na década de 90, participou da fundação do “Coisa de Negô”, primeiramente como bloco carnavalesco, e depois, como um grupo cultural. Não chegou a terminar o curso de engenharia e agrimensura pela Universidade Federal do Piauí, tendo-o abandonado por ter sido discriminado; atualmente, é coordenador de pesquisa da FUNDAC (Fundação Cultural do Piauí).

<sup>71</sup> O sociólogo Eduardo Wanderley (2004, p.50) chama a atenção para o uso da definição “exclusão social”, dizendo que “a conceituação de exclusão social e os processos que buscam equacionar a dicotomia exclusão social e inclusão social são temas complexos e complicados, geradores de ambigüidades e deslizamentos semânticos”. Para Rosemere, “o termo exclusão

*“Então, quando a gente ia para um trabalho razoável, a nossa aparência já quebrava. A gente até podia passar num concurso, mas tinha a bendita aparência; então a gente sempre ficava em trabalhos pesados. Naquela época, era isso que existia, e como a gente não tinha referencial, éramos sempre inferiorizados, pois a gente era negro. No meu caso, eu tive que deixar de não querer ser negro para ser negro.”<sup>72</sup>*

A ideologia da “boa aparência” “quebrava” o jovem e a jovem negro (a); ou seja, impedia-lhes a inserção no mercado de trabalho formal. Mas essa forma de discriminação não só aconteceu no passado, como ainda continua a acontecer em tempos atuais. Hoje, porém, existem outros mecanismos sofisticados que, sutil e invisivelmente, vêm eliminando esses sujeitos do mercado de trabalho. Porque as eliminações não ocorrem mais entre quatro paredes, através de provas escritas ou de entrevistas com o gerente, mas por meio de anúncios de empregos em que exigem, já no currículo de vida, que o candidato saiba falar fluentemente o Inglês e tenha habilidades em lidar com a informática. Dois itens excludentes, porque os jovens das camadas populares não têm condições objetivas para custear um curso de Inglês e/ou de informática, sobretudo onde a densidade demográfica é acentuadamente habitada por famílias negras. Assim, a inclusão do jovem negro no mercado de trabalho passa a ser um pesadelo.

Frente a essa realidade, os jovens são levados a enfrentar trabalhos subalternos. O depoimento de Ruimar Barbosa torna-se um reflexo da realidade do jovem que, por causa da sua cor, tem suas chances reduzidas quando se trata de acesso ao trabalho formal. Desse poeta negro, ouvi: “os trabalhos para a população negra, não só naquela época, como também hoje, são trabalhos inferiorizantes”.

---

social tem sido, sobretudo nos anos 90, comumente utilizado tanto no meio acadêmico, como nos meios de comunicação. Tal difusão, contudo, não tem significado uma precisão quanto à sua definição, ocasionando uma série de dúvidas e ambigüidades toda vez em que é referido.” (Santos, 1991).

<sup>72</sup> José Ruimar Barbosa da Costa, em entrevista concedida em 05 de agosto de 2005, Teresina, PI.

Continuando a narrativa, ele afirma:

*“Eu sou uma pessoa negra, sempre morei no mesmo lugar ali na Vermelha. Se você pegar aquele local, eu trabalhei como jornalista, quebrador de pedra, e foi através de minha insistência para conseguir estudar, que consegui alguma coisa. O que eu fazia? Descobri que lá na zona sul, próximo à Tabuleta, tinha uma pessoa que comprava latas, então eu fazia um giro pela minha casa até a Cepisa, caçando latas para viver. Então, a gente fazia isso porque sabia que tinha que buscar uma saída.(...) Isso era uma coisa interessante, que dizer, a gente conseguiu superar aquela época. Então, estou colocando um exemplo meu, mas tem um detalhe interessante: muitos amigos e amigas do meu tempo, viviam numa situação de vida que foi lavar carros, muitos foram presos, e outros morreram nessa história”<sup>73</sup>.*

Pedi que citasse os tipos de trabalho que os jovens da sua geração exerciam. Daí, com conhecimento da realidade urbana, ele mencionou os seguintes subempregos (**Fotos: 7 e 8**):

*“Então, a gente sempre ficava em trabalhos pesados. Os trabalhos eram nas olarias (silêncio), pedreiro; lavador de carros, garçom, zelador de escolas, a maioria dos negros estava neste tipo de trabalho. E a mulher sempre tinha um trabalho inferior ao do homem. As mulheres trabalhavam como domésticas”. (Ruimar Barbosa, 2005)*

---

<sup>73</sup> Entrevista concedida em 05 de agosto de 2005.

Foto 7



Jovens negros trabalhando com cerâmica (olaria). Bairro Mafrese, zona norte.  
Fotografia: Antônio Nunes. Teresina, Agosto, 2005.

Este quadro de inferiorização do negro no mundo do trabalho é uma realidade recorrente a todos os jovens negros quando buscam seu primeiro emprego e, na configuração social do trabalho, tornam-se mínimas as oportunidades destes sujeitos ao emprego. Muitos deles chegam até a mudar seus próprios endereços quando vão se inscrever em algum concurso, a fim de que possam assegurar uma vaga. A empresa não deve saber o endereço do jovem favelado. Assim, negando o endereço residencial, o/a jovem termina subestimando um dos itens significativos na construção da sua identidade social como cidadão ou cidadã.

Foto 8



Carroceiros jovens negros trabalhando na transportação de lixo.  
Fotografia: Antônio Nunes. Teresina, Agosto, 2005.

Mas essa realidade, eu a encontrei também na década de 50, quando os jovens e homens negros, em Teresina, trabalhavam como: carregadores d'água, sapateiros, engraxates, pedintes, pescadores, estivadores, carroceiros. As mulheres negras exerciam as funções de cozinheiras, passadeiras, lavadeiras, benzedoras, babás, doceiras, rendeiras. A prostituição foi uma função econômica por meio da qual as negras garantiram sua sobrevivência.<sup>74</sup>

Para Santos,

<sup>74</sup> No romance histórico, já citado anteriormente, *Palha de Arroz*, Fontes Ibiapina trouxe ao conhecimento da sociedade teresinense os nomes de sete cabarés, que localizavam-se no Centro da cidade, tais como: *Curral-das-Éguas*, *Balança-Cu*, *Quatorze-Bandas*, *Pau-não-Cessa*, *Cai-n'água* e *Paissandu*. As negras que freqüentavam os cabarés têm nomes estereotipados como: Maria Preá, Maria Gorda, Teresa Caga-no-caneco, Maria Celeste, Zefa Traíra, Chica Pote, Maria Piribido, Maria Sapatão, Herculana, Chica Tonta, Jovita, Maria Bunda-de-Breque, Ana Peituda, Madame Júlia Bitola, Andreлина, Negra Gitó, Ana Marreca, Zefa Cavalo. O racismo é revelado por meio dos estigmas que identificam as negras: "fuampa pobre", "louca", "vida nojenta", "preta retinta da cor de jabuticaba madura", "negra forra", "mulher da vida"; "negra sem-vergonha"; "negra pobre, só tinha uma rede" etc. Aos homens negros, eram-lhes imputados os seguintes adjetivos negativos: "homens depravados e debochados"; "os pacholas"; "porcos d'água", "negro safado, de linguajar depravado"; "peste"; "o moleque mais safado"; "patife"; "negro desavergonhado".

É compreensível, portanto, em contexto tão adverso como esse [o do pós-abolição] que, em diversas ocasiões, a população negra tenha tido na prostituição e na criminalidade uma “saída” para as suas dificuldades. Daí a figura da prostituição ou da mulata gostosa, a qual é colocada sempre como disponível. Daí também a figura do meliante, do malandro e do folgado sem ocupação. A estigmatização do negro o conecta diretamente àquilo que não é certo, correto ou bom. (Santos, 2001, p.80)

Um outro depoimento bastante emblemático, ouvi da coordenadora do Grupo Cultural Afro Afoxá de Teresina, Artenildes Silva Gomes,<sup>75</sup> quando disse:

*“Quando o Afoxá iniciou, aqui no Angelim, onde o maior número da população é de negro, as meninas aqui só tinham um objetivo: só parir e pronto. Estudar não era o objetivo. Ninguém falava em currículo, Universidade, muito menos. Aí o Afoxá começou a dizer que era o contrário, que mulher não era só para isso. (...) Então, não tinham nem coragem de ir ao mercado de trabalho e se oferecer, a não ser como empregada doméstica. E os meninos eram para trabalhar de caminhão, carregando peso. Era essa a profissão que os meninos sonhavam, e ser empregada doméstica era o máximo que as mulheres achavam que podiam ter”.* (Artenildes, 2005)

No discurso da Artenildes, percebe-se três elementos importantes porque demonstram a situação de exclusão da juventude negra do mercado de trabalho formal em Teresina. O primeiro elemento é demográfico, porque o bairro Angelim, localizado na zona sul, tem uma população formada por uma grande quantidade de negros. Depois, as perspectivas escolares para as meninas negras eram quase zero, pois o objetivo primeiro delas era apenas o da reprodução da espécie humana; finalmente, os meninos negros viviam do subemprego, isto é, trabalhavam como estivadores, carregando e descarregando cargas pesadas.

---

<sup>75</sup> Artenildes Soares da Silva nasceu no dia 17 de fevereiro de 1971, em São Feliz do Piauí. Filha de José Nunes da Silva – lavrador - e Rosa Soares da Silva - doméstica, costureira e artesã. É a mais nova de quatro irmãos. Chegou a Teresina em 1981, com 10 anos de idade. Atualmente, cursa Educação Artística, na UFPI. Há cinco anos mora no Angelim, zona Sul de Teresina. Casada com Josivaldo José da Gama, com quem teve Auzira Riso da Silva Gama. Trabalha na Cáritas Arquidiocesana. Fundadora do Grupo Afro Cultural Afoxá, que integra 23 jovens negros da periferia, cujas atividades artísticas e sociais são: dança, percussão, beleza, artesanato e culinária. Coordenou um trabalho voluntário juntamente com o Grupo Cultural Afro Afoxá, em parceria com o Governo Federal, tendo como objetivo a geração de renda e emprego para a juventude carente. Artenildes concedeu esta entrevista no dia 17 de julho de 2005, em sua residência, no bairro Angelim. A entrevista foi concedida por Artenildes em 17 de julho de 2005, em sua residência, bairro Angelim.

A entrevistada revelou também um outro elemento recorrente: a rejeição do negro por parte do mercado de trabalho. Através do seu depoimento, percebe-se que o racismo acontece quando as jovens negras - aspirando ascender ao primeiro trabalho formal - são submetidas à assimilação dos padrões ideológicos do branqueamento, isto é, da “boa aparência”. Assim ouvi da Artenildes:

*“E a prova está bem aqui nessa rejeição. No ano passado (2004), eu acredito, no período do Natal, que sempre o comércio abre as portas para pegar um maior número de pessoas, uma das meninas - que fazia parte do grupo, bem preta, tem os cabelos bem cri-cri e gosta muito de usar penteados, inclusive ela sabe elaborar muito penteado afro, gosta muito da trança e hoje é universitária - foi para o mercado e foi incluída. Só que depois de três meses, terminou o prazo; e aí foram despedidas. Mas o gerente colocou que, se ela alisasse o cabelo, teria possibilidade de continuar; e ela alisou o cabelo para poder ver se garantiria a vaga.”<sup>76</sup>*

Artenildes desaprovou tanto a oferta do gerente, considerando “uma proposta completamente indiscreta e indecente” quanto a atitude da jovem negra que, obedecendo às determinações do mercado, e reproduzindo a ideologia da “boa aparência”, negou a sua origem. Segundo Artenildes, isso demonstra o quanto o preconceito contra as pessoas negras ainda está “arraigado na nossa memória, na nossa cultura”.

O curioso foi que a jovem não permaneceu no trabalho, pois meses depois foi despedida. Para Artenildes, a empresa não tinha nenhum interesse pelo trabalho da jovem e usou o racismo simplesmente como forma de desculpa para convencê-la. E manifesta sua insatisfação:

*“E para mim foi muito triste, na época, porque era uma pessoa do grupo, que eu já esperava uma outra reação, mas para ver o quanto isso é. Porque eu até falei para ela que se ela tivesse rejeitado essa proposta, tivesse dito não, talvez fosse mais fácil ela continuar no mercado.”<sup>77</sup>*

---

<sup>76</sup> Entrevista concedida em 17 de julho de 2005.

<sup>77</sup> Idem.



Em seguida, ela explica as razões pelas quais a jovem poderia ter permanecido no emprego, recorrendo à lei que assegura o direito do cidadão negro no trabalho:

*“Porque eles iam identificar que ela tinha consciência, porque já existia lei. Então, eles podiam temer que ela recorresse à lei. Eu acho, assim, a gente ainda tem a visão errada dessa questão racial. Acha (a visão errada) que eu tenho que aceitar o que a sociedade capitalista me impõe, e não colocar para sociedade uma outra visão. Eu acho que o povo negro tem que ver isso, que, quando a gente mostra o outro lado da moeda, o capitalismo recua. Por quê? Porque nós somos uma multidão, e, se esta multidão diz não, o capitalismo ia ter que recuar, ia ter que nos aceitar.”<sup>78</sup>*

A atitude da jovem negra reflete uma reprodução do processo de branqueamento, pois segundo a antropóloga Teresinha Bernardo, “esse processo parece ser o de subtração dos atributos negros – do negro – para ser aceito pelo branco”. Nisso percebe-se que, parafraseando a autora, o gerente racista transformou a jovem negra em branca, enquanto ela, para ser aceita no emprego, desenvolveu “ações e representações do ideal do ego branco”. (Bernardo, 2003, p.154 e 166).

Assim, a questão racial é uma das matrizes estruturantes da desigualdade social brasileira. O racismo impede que os jovens negros ascendam ao trabalho formal. O exemplo da jovem negra demonstrou que houve um processo de negociação entre a cor e o trabalho realizado, porque se transformou “a cor para poder usufruir do trabalho”. (Bernardo, 2002, p.167).

Como vemos, a realidade da jovem negra não difere do tipo de racismo que Ruimar Barbosa descreveu na década de 80, segundo o qual, devido “à bendita aparência”, restavam aos jovens negros somente os trabalhos pesados.

Francisco Ferreira Lima (*B. Boy Piva*) lembrou em sua entrevista que os espaços culturais reservados para os amigos negros eram: o artesanato, a capoeira, o Breaking, o *skate*, “andar de bicicleta”. E conclui: “outros lugares não tinham; nadar era só pra rico; andar em outros lugares, tudo era coisa de rico”.

---

<sup>78</sup> Entrevista concedida em 17 de julho de 2005.

Semelhante ao exemplo de Ruimar Barbosa, ele traz da memória as atividades ocupadas pelos jovens negros: “uns eram engraxates, eram meninos de rua; já o filho do rico tinha colégio pra estudar”. Por meio da narrativa do *B. Boy*, observei dois mundos de desigualdades sociais: o do jovem negro que é destituído do estudo e privado de lugares designados somente para o rico, e faz trabalho inferior; enquanto o filho do rico se ocupa mais com os estudos, ao invés de ficar na rua.

De José Francisco (*B. Boy* “RE”), ouvi:

*“Atualmente, estou desempregado, mas faço pequenos trabalhos, porque eu sou pintor letrista, faço faixa, painéis em muros; letreiros e outras coisas relativas à pintura. (...) Não trabalho com grafite. Inclusive, como eu gosto muito de letras, eu pratico caligrafia e pesquiso muito a respeito de caligrafia. Eu faço isso a uns cinco anos, e gosto muito”.*<sup>79</sup>

O desemprego atinge, sobretudo, os jovens negros da periferia cuja dificuldade, de sua incorporação pela economia formal, é reflexo de um “mercado competitivo” que os exclui porque não preenchem os requisitos demandados por ele. Disso resultam duas conseqüências: primeiro, os jovens terminam sendo vistos como “desnecessários ou supérfluos” ao mercado de trabalho; e segundo, pela incapacidade de consumo. O resultado desta incapacidade de consumo é que:

Ficam numa situação desfavorável, sendo discriminados, constringidos. São seguidos pelos olhares implacáveis dos seguranças; são “acompanhados” de muito perto quando entram em alguma loja (mesmo nas de preços mais acessíveis); são impedidos pelo custo que isto acarretaria de entrar num restaurante, num cinema ou num teatro. (Rosemere Santos, 1991, p.5)

Este quadro de exclusão do negro do mundo do trabalho foi conseqüência de toda a estrutura social escravocrata brasileira,<sup>80</sup> que não preparou os negros

<sup>79</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005, em sua residência, na zona norte de Teresina-PI.

<sup>80</sup> No Piauí, no período da escravidão, as meninas adolescentes, os jovens e as “mulheres velhas e doentes”, como apontou Solimar, “pareciam dispor do tempo de trabalho exclusivamente para fiar e tecer. As ainda moças realizavam outras tarefas durante o dia e dedicavam-se aos teares a partir

para o mercado de trabalho formal no “pós-abolição”. Assim, “os trabalhadores livres e os empregadores não o viam [o ex-escravo] como alguém qualificado para as relações de trabalho livre”. Daí “a vadiagem era o destino compulsório de muitos negros” (Santos, 2001, p.80). Muitos deles, para fugir da “vadiagem”, tiveram que enfrentar trabalhos inferiores. E a sociedade, injustamente, imputou-lhes estereótipos negativos como: “incompetente”, “preguiçoso”, “indolente”.

Portanto, diante das narrativas, percebi que existe o “homem negro” e a “mulher negra”, porém, ainda não, o “cidadão negro” e a “cidadã negra”, porque, na sociedade brasileira, estes sujeitos ainda não participam ativamente dos direitos civis, sociais e políticos. São, portanto, cidadãos e cidadãs incompletos.

Neste contexto, do jovem negro no meio urbano teresinense, evidenciei três tipos de exclusão: econômica, social e racial.

A exclusão econômica acontece quando os jovens, estando fora do mercado de trabalho formal, não têm acesso a bens de consumo e bens culturais. Portanto, não estando incluídos na População Economicamente Ativa (PEA), são conseqüentemente privados de participar da distribuição da renda do país.

Mas agrava-se cada vez mais essa exclusão à medida que a política econômica brasileira se subordina ao “ajuste econômico”, aumentando, assim, o desemprego, a estagnação salarial, a perda do poder aquisitivo, a ausência do Estado em relação às Políticas Públicas para as camadas populares.

Com isto, as leis do mercado passam a gerir a saúde, a educação, a habitação, a previdência, a habitação, o transporte, etc., desencadeando uma exclusão de amplos setores da população do mínimo necessário para sua subsistência. (Rosemere Santos, p.2)

---

do anoitecer, ou seja, nas horas destinadas à reposição do desgaste da lida em outras tarefas da fazenda, estando, portanto, as trabalhadoras quase no limite da capacidade física”. (Solimar, 2002, p.8) Além dessas funções, o autor também mostrou escravas que cultivavam a lavoura; produziam a farinha, a rapadura, o melado, o açúcar, o fumo; cuidavam dos vaquejadores, dos criatórios de cabras, carneiros e porcos; cozinhavam e faziam outros trabalhos domésticos; conservavam a capela; algumas tornaram-se “serventes” nos hospitais e escolas (Solimar, 2002, p.22). Quanto ao trabalho masculino, o autor descreve alguns como: construção das casas, fazendas, estradas; eram serventes de pedreiros, oleiros, seleiros, carregadores e tropeiros que conduziam “cargas e animais ou mesmo servindo de companhia para viajantes considerados ilustres” (Solimar, 2002, p.30).

A exclusão, no sentido social, manifesta-se através dos grandes paradoxos e contrastes entre uma cidade que dispõe de uma eficiente infraestrutura, de shoppings, redes bancárias e hospitalares, supermercados, bens culturais (teatro, cinema, museu, shows), cujo acesso pertence à classe economicamente abastada; e uma “outra” cidade que surge nos interstícios daquela, onde transitam os “não-iguais” (Tella, 2000, p.8), aqueles que, socialmente segregados nas favelas e vilas, e devido às objetivas necessidades para sobreviverem, ganham as ruas, onde, expostos ao escárnio e desprezo de transeuntes, esmolam alguns míseros centavos para manter suas famílias. Estes “não-iguais” são: meninos e meninas de rua, moradores de rua, catadores de lixo, flanelinhas, manobristas, lavadores de carros, ambulantes, carroceiros, artesãos (**Foto 9**).

Foto 9



Rapper "Preto Mais", do Grupo "União de *Rappers*", no local de trabalho, sentado à beira da calçada. Lavador de veículos. Av. Walter Arrais. Bairro Rendeção, zona sul de Teresina. Fotografia: Frei Leandro. Teresina, Janeiro 2006.

Portanto,

O caos instaurado no mundo urbano faz com que, cada vez mais, se constate uma tendência a se expulsar os segmentos mais pobres da população para áreas segregadas do espaço urbano (segregação induzida) e à adoção de estratégias de auto-segregação por parte dos segmentos mais abastados. Os condomínios de luxo, o lazer privativo, os shoppings, soam como tentativas que extrapolam a questão da exclusividade; poderíamos dizer que são, mesmo, alternativas ao contato e/ou contágio em relação a um segmento socialmente ameaçador: são uma questão de segurança! (Rosemere Santos, 1991, p.4)

Hoje, há um pensamento segundo o qual a cidadania não se limita apenas à participação política, mas também à participação em um conjunto de direitos, sejam estes civis, sociais ou políticos. Por isso, a questão estrutural brasileira deve ser analisada não apenas em termos sócio-econômico-políticos, mas também em termos de gênero e de raça, porque eles integram fortemente a matriz estruturante da desigualdade social entre os brancos e negros. Pois o racismo não só impede o acesso tanto do negro quanto da negra ao mercado de trabalho formal, como também os discrimina e constrange diante dos olhares implacáveis da polícia, órgãos públicos e privados e dos seguranças que, quando não os barram nas entradas de supermercados, lojas, restaurantes, cinemas, teatros, os seguem durante o tempo em que se encontram no interior da loja. (Rosemere Santos, 1991, p.5).

Marconi Apolinário dos Santos (rapper “Preto Mais”) denuncia o racismo estrutural brasileiro, quando narrou:

*“Uma vez só que eu fui lá (no shopping). Isso já tem uns dez anos. Minha filha nasceu, e a mãe dela trabalhava no setor de criança e conseguiu ganhar uns quatro pacotes de fraldas descartáveis. Eu tava sem condição de comprar. Aí eu fui lá buscar. Eu tava com 10 a 15 reais no bolso. Aí eu fui tomar um diabo de um chopp pra curtir o nascimento de minha filha, uma euforia toda e tal (risos). As pessoas que tavam próximo à minha mesa saíram; aí eu fiquei e tomei esse chopp (risos). (...) Aí eu peguei e caí lá pra (praça) do videogame. Quando eu entrei lá, eu acho que a maioria das pessoas que estava brincando lá vazou, tá ligado? Porque eu fui mesmo simplesão, com camisa enfiada, chinelo. Quando eu falo em shopping, é isso aí que eu percebo”.<sup>81</sup>*

Partindo desta narrativa, observa-se que o mito da democracia racial - consagrado por Gilberto Freyre em seu livro *Casa Grande & Senzala* - escamoteou os antagonismos da cultura brasileira, porque desconheceu que as desigualdades de gênero e raça seriam os eixos estruturantes da matriz da desigualdade social no Brasil. E que esta, por sua vez, está na raiz de uma permanente reprodução das situações de pobreza e exclusão social da população negra. Hoje, sabe-se que este quadro da estrutura social brasileira contradiz a

<sup>81</sup> Entrevista concedida no dia 24 de janeiro de 2006.

teoria de Gilberto Freyre segundo a qual “não se pode acusar de rígido, nem de falta de mobilidade vertical o regime brasileiro, [que é], em vários sentidos sociais, um dos mais democráticos, flexíveis e plásticos”. (Freyre, 2001, p.52)

Se, realmente, o regime brasileiro fosse *democrático, flexível e plástico*, haveria a mobilidade vertical dos negros e das negras nas várias instituições sociais do país. Mas, pelo contrário, a estrutura social está fundamentada numa rígida e conservadora hierarquia. O autor se equivocou quando generalizou a ascensão social do mulato como “saída de emergência” para o *equilíbrio de antagonismos*.

Para Bernardino,

O mito da democracia racial e o ideal de branquecimento deram origem a uma realidade social em que a discussão sobre a situação da população negra foi identificada como indesejável e, até mesmo, perigosa. A recusa de reconhecer a realidade da categoria raça, tanto no sentido analítico quanto de intervenção pública, fez do regime de relações raciais brasileiro um dos mais nefastos e estáveis do mundo ocidental. (Bernardino, 2002, p.5)

Nesta pesquisa, constatei que os jovens *rappers* passaram a se identificar não apenas com o movimento negro brasileiro como também assumiram a identidade étnica. Aliás, muitos até reivindicam o adjetivo “preto”, cujo reflexo dessa tomada de atitude manifesta-se nas próprias letras musicais. Segundo o *rapper* paulistano Marcão II,

Com o amadurecimento da mentalidade política desses jovens, os *rappers* começaram a denunciar a condição social da população preta no Brasil, pois a cultura hip-hop é constituída em sua grande maioria de pretos (...), pois os jovens pretos sofrem dois tipos de problemas: o primeiro, por serem pobres e o segundo, por serem pretos. Então é natural que se tenha uma atenção maior voltada para os problemas desse povo. (Apud Tella, 2000, p.98)

Portanto, os jovens negros da periferia, muitos deles trabalhadores, passaram a dar atenção à questão racial e criticar o sistema social brasileiro, a

partir do momento em que se identificaram com a música RAP, porque, além de ter suas raízes na comunidade negra, ela narra o cotidiano desses jovens. O *Hip Hop* tornou-se um dos espaços de sociabilidade da juventude negra. Por meio do discurso, da fala, os jovens passaram a descrever seu cotidiano por meio das letras do RAP, como forma de denunciar e resistir às experiências de racismo, miséria, violência policial e à falta de oportunidades por causa da sua cor.

Os jovens das favelas construíram suas identidades coletivas em espaços sociais de entretenimento nos quais surgiram dois elementos do Movimento *Hip Hop*: o *Breaking* e o RAP. Tais espaços sociais serão analisados no próximo capítulo.



## CAPÍTULO 2

### TERESINA E OS ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE JUVENIL: FASES DA EMERGÊNCIA DO BREAKING<sup>82</sup> E DO RAP

*60% de jovens da periferia sem antecedentes policiais, já sofreram violência policial; a cada 4 pessoas mortas pela polícia, 3 são negras; nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros; a cada 4 horas, um jovem negro morre violentamente em São Paulo. Aqui quem fala é Primo Preto, mais um sobrevivente.*

(Música "Gênesis" - Grupo de RAP Racionais MC's)

Partindo das vozes dos narradores, neste capítulo, descrevo cinco fases pelas quais passaram os emergentes praticantes do *Hip Hop* no processo de articulação e organização do movimento em Teresina. As entrevistas com os sujeitos foram importantes para a compreensão dos espaços sociais em que se originaram a dança *Breaking* e, posteriormente, a música RAP. Assim, observei que os espaços de sociabilidade dos pioneiros *hiphoppers* foram: escolas públicas e particulares, onde aconteceram as comemorações cívicas e gincanas; os bailes do "Lazer nos Bairros" e do "Circuito Jovem"; e as "rodas" nas praças públicas, quadras e ruas dos bairros da periferia. Ao longo desse processo, percebi também a existência de vários conflitos, crises e compartilhamento de idéias em torno do projeto de construção do movimento.

Para descrever essas fases, tomei como base as narrativas dos sujeitos aqui entrevistados, porque "a narração da própria vida é o testemunho mais eloqüente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua própria memória" (Bosi, 1987, p.64). Assim, por meio dos testemunhos dos *B. Boys* e *Rappers*,

---

<sup>82</sup> *Breaking, Bboying, Rocking* são denominações dadas a um único estilo de dança que, criado na década de 1970, era praticado pelos jovens negros e hispânicos dos guetos de Nova York (EUA). Muitos se confundem e chamam essa dança de *break*, no entanto, esta palavra significa, não a dança, mas sim, a batida, o som "quebrado" da música. Os *B. Boys* e as *B. Girls* dançam no *break*; isto é, na batida 'quebrada' das colagens rítmicas. Por isso, estes termos se generalizaram e, hoje, denominam todos (as) aqueles (as) praticantes dos estilos *Breaking, Popping* e o *Locking*. Detalhe importante: os estilos *Popping* e *Locking* surgiram também na década de 70, porém, na costa leste dos EUA (Los Angeles, San Francisco).

reconstruí suas trajetórias de vida tanto nos espaços de entretenimento quanto no de consolidação do *Hip Hop*. Relembrar o passado através da memória, segundo Djalma Silva (2005, p.48), pode ser “a recuperação de algo que estava perdido, algo que existia em algum lugar, mas que não se sabia onde buscar”. Para Halbwachs (1990, p.150), é para o nosso espaço, aquele que ocupamos, onde sempre passamos, que devemos “voltar nossa atenção; é sobre ele que nosso pensamento deve se fixar, para que reapareça esta ou aquela categoria de lembrança”. Portanto, meu papel foi estimular a memória dos jovens, para que pudessem voltar aos espaços do passado e, com as imagens do presente, recuperar as lembranças que estavam lá, mas ninguém ainda, no entanto, havia buscado para formatá-las em texto.

## 2.1 PRIMEIRA FASE – 1980 -1989 DAS ESCOLAS, PRAÇAS E CLUBES AO “LAZER NOS BAIROS” E “CIRCUITO JOVEM”: GÊNESE DE DUAS ESCOLAS DE *B. BOYS*<sup>83</sup>

Tudo começou no início da década de 1980, quando os pioneiros dançarinos de *Breaking* tinham como fim apenas o entretenimento e a curtidão do *Smurf Dance*, do *Funk* e do RAP americano. Eram jovens da periferia que, espontaneamente, começaram a formar grupos para praticar os primeiros passos dessa dança. Os relatos dos sujeitos entrevistados mostram que o primeiro elemento do *Hip Hop* a surgir foi o *Breaking*, porque a música RAP somente surgiu no início dos anos 90. Por isso, antes da análise das músicas RAPs, que é o foco da pesquisa, foi necessário que se fizesse, inicialmente, a descrição dos espaços sociais em que surgiu o *Breaking*.

Assim, partindo das narrativas dos *B. Boys*, percebi que, em meados dos anos 80, surgiram vários grupos ou pares de *breakers* espalhados nas zonas norte, sul e sudeste da cidade. No entanto, alguns grupos ganharam visibilidade social porque tiveram oportunidade de participar diretamente de eventos culturais que fizeram com que eles se projetassem socialmente. Os lugares dos eventos foram: as escolas particulares e públicas,<sup>84</sup> os bailes *funk* e os concursos promovidos por alguns clubes. Fora desses espaços, os pioneiros *B. Boys* utilizavam-se das quadras abertas, ruas e praças para praticar a dança.

Muitos desses *B. Boys*, quando não se consideram pioneiros do *Breaking* teresinense, talvez por humildade, nomeiam outros jovens contemporâneos aos

---

<sup>83</sup> O termo *B. Boy* significa *break boy*, isto é, o jovem que pratica *Breaking*; a dançarina chama-se *B. Girl* (*Break Girl*). Porém, hoje, o termo foi generalizado para todos os jovens que dançam todos os estilos que estão associados ao Hip Hop como o *Popping* e *Locking*. Duas escolas porque a “primeira” surgiu em meados de 80, enquanto a “segunda” no final de 1980 e início dos anos 90.

<sup>84</sup> As escolas públicas mencionadas pelos informantes foram: Escola Municipal Murilo Braga, fundada em 16 de agosto de 1952. Localiza-se à Rua Coelho de Rezende, 1649, bairro Marques. Segundo seu Diretor, Antonio Assunção Rodrigues, Licenciatura Plena em História e Especialização em “Planejamento Educacional”, a Escola aderiu à campanha “não ao pichador, sim ao grafite” implantada entre 1999-2000, nas escolas municipais de Teresina. Escola Pequeno Rubim localizada no bairro Mocambinho.

seus grupos. Piva e Costinha,<sup>85</sup> integrantes do antigo grupo “*Good Break*” (**Foto 10**), julgando-se os pioneiros *B. Boys* teresinenses, disseram que abandonaram o grupo porque precisavam trabalhar para sobreviverem. Piva, que foi dançarino do grupo “*Good Break*” entre 1981 e 1984, alega o Serviço Militar ao narrar:

*“(...) A gente começou a dançar break em 81. Aí quando eu fui pra o Exército tive que deixar, porque eu não podia acompanhar. Os meninos tinham que treinar todos os dias. Aí eu entrei no Exército em 83, mas até 84 ainda eu fui, porque a última vez que eu fui, foi no São João que a gente dançou nas quadrilhas lá no Paulo Ferraz. Aí quando a gente foi campeão de break, eu deixei. Deixei só o Costinha continuar e o Messias que mora lá em Roraima.”<sup>86</sup>*

**Foto 10**



Grupo “*Good Break*”, em performance em 1981. Costinha (E), Messias (D) e Piva (frente).  
Fonte: Álbum familiar do *breaker* Piva. Teresina-PI, janeiro de 2006.

O *B. Boy* reconstrói seu passado trazendo da memória alguns registros relevantes para esta análise. O tempo em que iniciou foi 1981, cuja extensão vai até 1984. Saiu porque teve que servir o Exército. Recorda que a sua última apresentação aconteceu no bairro São João, zona sudeste, nas festas juninas promovidas pela Escola Municipal Paulo Ferraz. Entretanto, fala ainda de sua

<sup>85</sup> Raimundo Nonato Costa Filho (Costinha) nasceu em 11 de fevereiro de 1968. cursou o 1º. Grau do Ensino Fundamental. Casado, 4 filhos. Profissão: artesão. Reside no bairro Monte Castelo, Zona Sul.

<sup>86</sup> Francisco Ferreira Lima (Piva), em entrevista concedida em 26 de janeiro de 2006, em sua residência, à Rua Arimateia Tito, bairro Monte Castelo, Zona Sul. Profissão: Militar; grau escolar: 2º. Grau Completo.

última performance que os consagrou campeões de *Breaking*. Finalmente, o *B. Boy* nomeia os nomes dos integrantes do grupo “Good Break”: Costinha e Messias (fotos 10 e 11).

Foto 11



O Grupo “Good Break”, em 1981, com Piva, Costinha e Messias.  
Uma das fotos mais antigas do *breaking* teresinense.  
Fonte: Álbum familiar do ex-B.Boy Piva. Teresina, janeiro 2006.

Em 1984, o grupo praticamente não existia mais, pois Messias se mudou para Roraima, enquanto Costinha montou sua oficina de artesanato (foto 12). É casado, e mora no bairro Monte Castelo. Além destes dois, Piva informou que havia muitos outros *B. Boys* como Dagoberto, Bicudo, e “tantos outros grupos” que atuavam nos bairros Marques, Cabral, Monte Castelo, Dirceu, Mocambinho, Vermelha, Mafuá. (Cf. Figura I)

Os *B. Boys* Piva e Costinha narraram também os lugares em que fizeram apresentações de dança: as escolas particulares e públicas, onde eram convidados para as comemorações cívicas (Dia das Mães e das Crianças); o Centro Social dos Cabos e Soldados do Piauí, onde o grupo ganhou um troféu; as competições que se realizavam nos clubes e as “rodas” de *breaking* nas praças

Saraiva, Rio Branco, Liberdade, Bandeira e Pedro II, em frente ao Cine Rex (**Cf. Foto 36**). As condições eram bastante escassas, pois somente utilizavam um gravador *Sony*, comprado por Piva, e fitas K7 que reproduziam (copiavam) dos vinis.

O *B. Boy Piva* (**foto 13**) esclarece:

“Aí a gente foi pegando e copiando, e foi dançando (...) A gente naquele tempo não tinha, como tem hoje, DVD-clip. Ai a gente alugava fitas de vídeos, pra gente poder assistir, nas locadoras; ou então, pegava pelo vídeo-show, gravava pra poder depois ficar treinando. Música de Cindy Lauper, Madonna, Michael Jackson e Leonel Ritchie”.

**Foto 12**

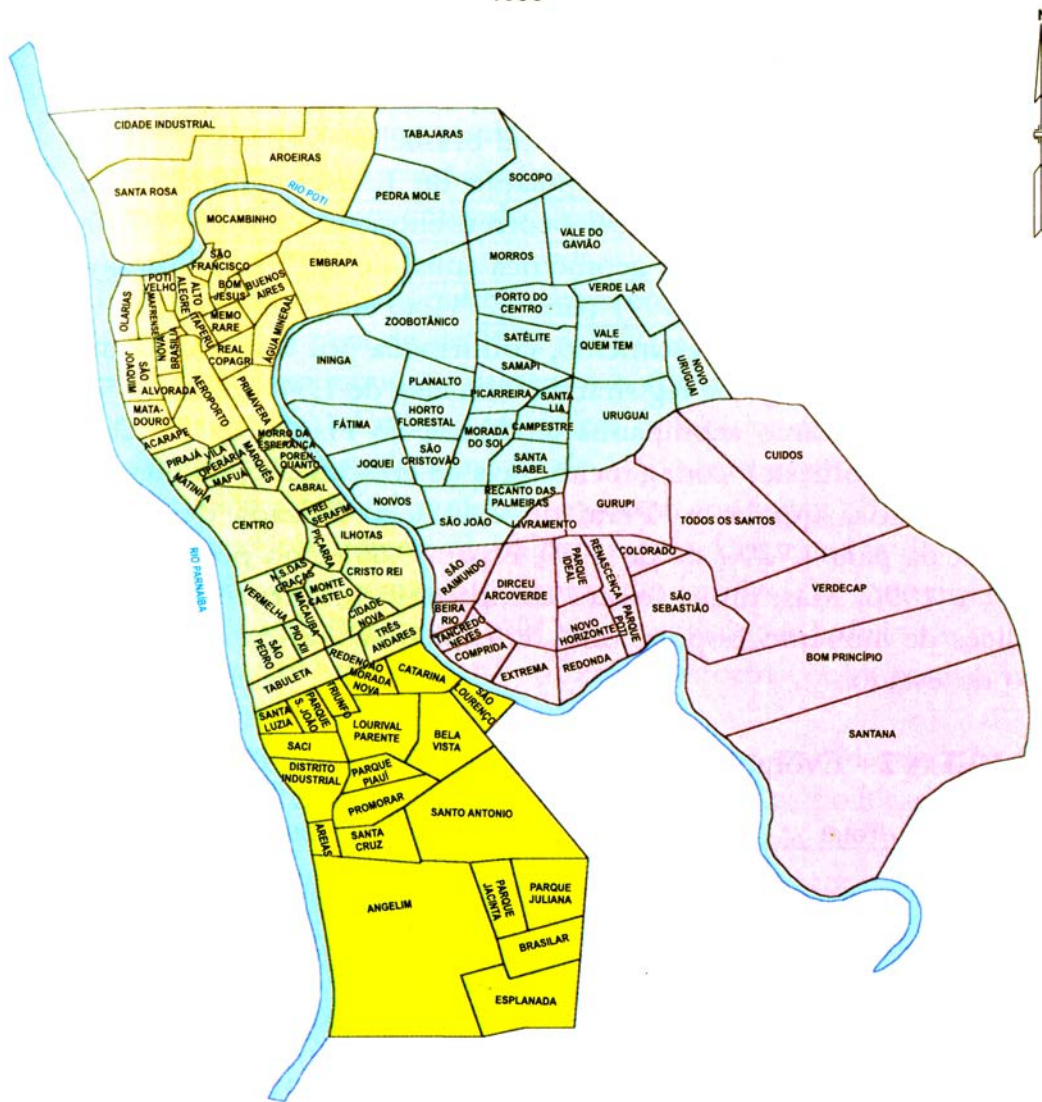


Artesão Costinha em seu atelier – Bairro Monte Castelo, zona centro/sul.  
Em seu atelier, Costinha sem camisa (E) e pousando para foto.  
Fotografia: Frei Leandro. Teresina-PI, Janeiro 2006.



FIGURA I

BAIRROS POR ADMINISTRAÇÃO REGIONAL  
1995



LEGENDA

- ADMINISTRAÇÃO REGIONAL NORTE
- ADMINISTRAÇÃO REGIONAL CENTRO
- ADMINISTRAÇÃO REGIONAL SUL
- ADMINISTRAÇÃO REGIONAL LESTE
- ADMINISTRAÇÃO REGIONAL SUDESTE

FONTE: SEMPLAN (1995)

ESCALA - 1/130

Bairros por Administração Regional 1995. (Fonte SEMPLAN, 1995 apud Lima, 2005).

Foto 13



O ex-B. Boy Piva mostra o espaço no Educandário Cândido Araújo, onde fez apresentações de *Breaking* no “Dia das Crianças”.  
Fotografia: Frei Leandro. Teresina, janeiro 2006.

Costinha disse: “a gente aprendeu vendo na televisão (...). Eu me lembro, tinha um cara que tinha um cabelão assim, não sei como é o nome dele (risos). E começou com Michael Jackson.”<sup>87</sup> B. Boy Mauro Alves,<sup>88</sup> também considerado um dos pioneiros, traz da memória o seguinte registro:

*“O princípio de tudo, na minha visão, foi quando ficou quente, aqui em Teresina, quando, em 1984, Michael Jackson esteve no Brasil, eu comecei a dançar Michael. Aqui e acolá a gente sempre fazia uma coisinha e outra (...) Foram surgindo outros músicos norte-americanos numa linha diferente do Michael, que usavam dançarinos; mas a minha fonte de inspiração foi Michael Jackson. Eu fazia robozinho, fazia aquele passo, flutuação; aí foi surgindo aquele Leonel Ritchie, que usava muito esta linha. E surgiram uns grupos de dança brasileiros mesmo, que começaram a sair no jornal; saiu uma novela, se não me engano, “Partido Alto”. Ela tinha um cara que era envolvido com a*

<sup>87</sup> Costinha em entrevista concedida em 17 de janeiro de 2006.

<sup>88</sup> Mauro Alves da Silva nasceu em Teresina, no dia 20 de julho de 1970; residente no bairro São Pedro, zona Sul; casado com Janailde Pereira Mendes com quem teve três filhos, Maurício Alves da Silva, Maurajane Mendes da Silva e Marcílio Caluanan Mendes da Silva. É cabeleireiro desde muito cedo. Pois sua mãe, Maria Alves da Silva, era vendedora de alimentação no famoso e conhecido Troca-Troca de Teresina. Seu pai chama-se José Matias Alves da Silva. Considerado uma pessoa importante para a consolidação do movimento *Hip Hop* em Teresina.



*dança break, e todo o dia tinha os carinhas dançando break na hora em que ele entrava em cena, aí a galera começava a dançar. Dali muita gente bebeu, na hora da novela, era sagrado (risos). A gente foi bebendo nessa fonte.”<sup>89</sup>*

Por meio das narrativas dos *B. Boys* observei que os pioneiros foram influenciados pelas músicas de Cindy Lauper, Leonel Ritchie; pelos filmes norte-americanos *Breakdance*, *Colors*, *Breakin* e *Beat Street*; pelos clipees com Michael Jackson, sobretudo *Thriller*; pelo RAP de Pepeu; pelos Irmãos Metralhas; pelos Balinhas. Alguns consideravam o estilo destes cantores um funk “falado”, e eram apelidados de: “os tagarelas”; outros também tiveram como referência os grupos Paralamas do Sucesso, Ultraje Rigor, RPM, Gilberto Gil e a novela da Rede Globo “Partido Alto”.<sup>90</sup> Além disso, a invasão do *reggae* nos clubes e discotecas marcou também essa juventude. Isso devido a toda uma influência do *reggae* maranhense, onde a capital, São Luís, passava a ser considerada a “*Jamaica Brasileira*”, e onde surgiram várias *tribos* rastas, e consolidando, assim, o estilo *rastafari*.<sup>91</sup> A divulgação de um dos maiores ícones do *rastafarianismo*, Bob Marley, chegou até aos jovens negros teresinenses, que passaram a se espelhar nas performances desse reggaeiro jamaicano. O *rapper* K-ED<sup>92</sup> lembrou que curti *reggae* “desde os 13 anos”.

<sup>89</sup> Mauro Alves em entrevista concedida em 25 de janeiro de 2005.

<sup>90</sup> “Novela de Agnaldo Silva e Glória Perez, exibida pela Rede Globo, em horário nobre, em 1984, apresentava o grupo Funk & Cia em sua abertura e em algumas cenas do enredo” (Silva, 2002, p.35/43).

<sup>91</sup> “Olhem para a África. Em breve um rei negro será coroado e o dia da libertação virá. Ele será o nosso Redentor”. Este era o grande sonho do jamaicano Marcus Garvey (1887-1934), ou seja, levar os negros das Américas de volta para a África. A partir de 1930, esta profecia foi amplamente divulgada após a ascensão de Ras Tafari Makonnen ao trono imperial da Etiópia, o qual se autoafirmou dizendo ser descendente da união do rei Salomão com a rainha de Sabá. Com os títulos de: “Rei dos Reis”, “Senhor dos Senhores”, fez com que as camadas populares acreditassem de que ele houvesse sido enviado por Deus. Seu nome se popularizou na Jamaica, porque Garvey viu a chegada de Makonnen ao poder como a concretização de sua profecia. Daí “consultas livres à Bíblia deram suporte teológico à crença imediata de que Makonnen era o Escolhido, o salvador da raça negra, o verdadeiro Messias. Logo os pregadores em Kingston estavam anunciando a divindade de Makonnen e dirigindo suas preces para ele”. O resultado foi que originou-se o “*rastafarianismo*”, a religião (ou culto, ou seita, ou...) dos rasta. Assim, apareceu um estilo próprio de vida: cabelos com longas tranças (*dreadlocks*), naturalistas, consumidores do *cannabis* (tipo de maconha) anti-babilônicos (Igreja Católica, polícia e governo), sendo Roma a capital da Babilônia (Albuquerque, 1997, p.33).

<sup>92</sup> Carlos Eduardo da Silva, *rapper* K-ED, nasceu em 25 de fevereiro de 1976; filho de Domingos Gomes da Silva e Maria Nilza de Sousa. Casado com Maria dos Reis Rocha da Silva, com quem

Isso mostra que a juventude negra teresinense também foi bastante influenciada pela “internacionalização da cultura” *black* norte-americana, cujos símbolos socioculturais determinantes foram o movimento *Black Power* (“Poder Negro”)<sup>93</sup> e a *black music*: o *Funk*, e o *Soul Music*. Milton Salles, ex-produtor dos Racionais, organizava bailes Black Power em São Paulo desde os anos 70. Portanto, as novidades trazidas por este mercado fonográfico sacudiram não somente a juventude negra do Rio, São Paulo e Bahia, como também a da periferia de Teresina.

A novela “Partido Alto” marcou muito a “primeira escola” de *B. Boys* teresinenses. Estes lembram que sua abertura era feita por “uns carinhas dançando *break*”; ou então, “tinha um cara que tinha um cabelão” (**foto 14 e 15**). Assim, tentando superar o senso comum, fui em busca de melhores informações a respeito do que estes sujeitos narraram. Então, na Casa do *Hip Hop* de Diadema, SP, entrevistei Nelson Triunfo, um dos pioneiros do *Hip Hop* paulistano e fundador do grupo de dança Funky & Cia. Confirmou que a abertura da novela “Partido Alto” era feita por este grupo de dança, cujos integrantes foram “o Raul, o Byra, o Moacir, o Pierri, o Fred, o Mr. Betão, Deph Paul, e vários manos, vários manos mesmo, que fizeram parte”. Portanto, o Funk & Cia, entre os anos 83/84, foi um

---

teve Maria Eduarda Rocha da Silva e Eduardo Rocha da Silva. Coursou até a 8ª. Série do ensino fundamental, e trabalha com serigrafia. Mora na Vila Andaraí, zona sudeste.

<sup>93</sup> O “*Black Power*” foi um movimento político que surgiu no final da década de 1960, cujo objetivo era expressar uma nova consciência racial entre os negros, nos Estados Unidos. Robert Williams foi o primeiro a empregar o termo *Black Power*, no final da década de 1950. O movimento, originando-se dos antigos movimentos dos direitos civis, foi vigorosamente contestado. Porém, para muitos afro-americanos, o *Black Power* representou dignidade racial e autoconfiança (isto é, liberdade da dependência branca não só no âmbito econômico como também no âmbito político). Conduzido, de certo modo, por Malcolm X - que forneceu a retórica, o estilo e a atitude -, o Movimento *Black Power* promoveu o progresso das comunidades negras africanas através da luta por completa integração. O Partido Pantera Negra, para defesa pessoal, foi a vanguarda do Movimento *Black Power*. Alguns afro-americanos buscaram a herança cultural, a história e as verdadeiras raízes da identidade negra como parte do seu movimento. Isso foi pensado como um aspecto da “consciência” do Movimento *Black Power*. As frases clássicas pertenciam aos músicos como: “Liberte sua mente e os tolos seguirão” (George Clinton/Funkadilic) e “Fale alto, eu sou negro, eu me orgulho” (James Brown). O movimento fazia uma política revolucionária para rejeitar o racismo e o imperialismo norte-americano. Quando o Partido Pantera Negra começou a crescer no final da década de 1960, tornou-se a maior organização negra, defendendo o *Black Power*. Finalmente, por causa da contínua condenação da teoria do *Black Power*, como um movimento separatista e anti-branco, junto com a destruição dos Pantera Negra, no começo da década de 70, o conceito do *Black Power* pareceu desaparecer” (Tradução livre: [http://lists.village.virginia.edu/sixties/HTML\\_DOCS/Resources/Primary/Manifestos/SNCC\\_black\\_power.html](http://lists.village.virginia.edu/sixties/HTML_DOCS/Resources/Primary/Manifestos/SNCC_black_power.html)).

dos primeiros grupos de dança de rua nacional, e também foi referencial para a juventude negra da periferia dos outros centros urbanos brasileiros, chegando até a gravar um disco entre 88/89, como narrou Nelson Triunfo em sua entrevista. Outro pioneiro dessa época foi King Nino Brown, membro da Zulu Nation Brasil.<sup>94</sup>

**Foto 14**



Nelson Triunfo e, ao fundo, os pioneiros dançarinos do Grupo Funk & Cia. Casa do *Hip Hop* de Diadema, São Paulo. Aniversário de Nelson Triunfo. Fotografia: Frei Leandro, novembro, 2005.

---

<sup>94</sup> Joaquim de Oliveira Ferreira – King Nino Brown – nasceu em 31 de março de 1962, em Canhotinho, Município de Garanhuns-Pe. Cursou somente o 1º. Grau Completo. Casado com Sueli Aparecida de Oliveira Ferreira, com quem teve Cirlene Aparecida Oliveira Ferreira e Cibele Aparecida Oliveira Ferreira. Profissionalmente é historiador do Movimento Hip Hop e coordenador da ONG Zulu Nation Brasil, com sede em Diadema-SP. Reside à Rua Pedro Vito, 64, bairro D.E.R., São Bernardo do Campo-SP.

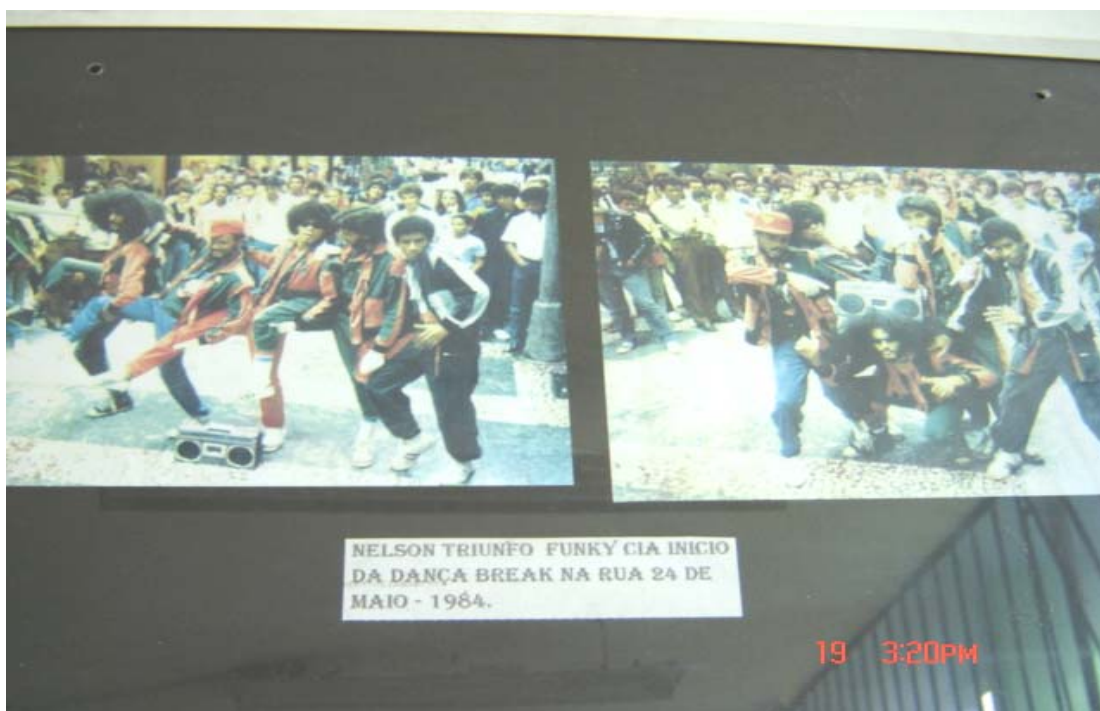
Foto 15



Frei Leandro e Nelson Triunfo em frente ao painel de grafite  
Casa do *Hip Hop* de Diadema-SP. Festa de aniversário de Nelson Triunfo. Novembro, 2005.

Nelson Triunfo orgulha-se em fazer parte da galeria dos pioneiros do *Hip Hop* nacional. Assim, com entusiasmo, descreve os espaços geográficos que os levou à visibilidade social, tais como: Rua 24 de Maio (**Foto 16**), onde existe uma galeria com lojas de produtos do movimento *Hip Hop*; nesta rua, segundo Nelson, havia uma das melhores pedras sobre a qual o grupo fazia suas performances, porque era lisa e possibilitava então melhor escorregar os pés; depois, a Estação do Metrô São Bento, a Praça Roosevelt. Sem pudor, a garotada, estilo gravador sobre os ombros, fitas K7, pilhas, se divertia ao som do *soul music* e do *funk* à moda James Brown, Ray Charles, Sam Cooke, Sam & Dave, Marvin Gaye, entre tantos outros.

Foto 16



Grupo Funk & Cia – Rua 24 de Maio. São Paulo, 1984  
 Fonte: Cópia da foto: Acervo da Casa do *Hip Hop* de Diadema, SP, 2005.

Neste mesmo contexto, surgiram vários grupos de dança paulistanos, conhecidos também de “posses”, como: Back Spin, Street Marriors, Crazy Crew e Zulu Nation – este último coordenado por Nino King Brown (**Foto 17**), dançarino de *soul funk* na década de 80. Outro pioneiro, além do Paul, é o Marcelinho Back Spin<sup>95</sup> (**Foto 18**) que, em 1983, começou a dançar *funk*. Porém, somente em 1985, na Praça São Bento, fundou, juntamente com Thaíde, Geléia, Hélio e Cícero (zona sul), a Back Spin.

Assim, essas quatro gangues marcaram época na Praça São Bento e que ainda hoje, são referenciais e orgulho da nova geração *hiphopper* paulista.

<sup>95</sup> Marcelo Francisco do Nascimento nasceu no dia 19 de janeiro de 1966, em São Paulo. Conhecido como “Marcelinho Back Spin”, é dançarino autônomo. Reside em Diadema-SP, onde, na Casa do *Hip Hop* de Diadema, faz oficinas de *Breaking*, *Locking* e *Popping*. Faz produção artística e, juntamente com sua equipe, é um dos diretores da direção artística da Casa. Casado, cursou somente o ensino médio.



Foto 17



Nino King Brown, um dos pioneiros do *Breaking* paulistano e coordenador da Zulu Nation Brasil Casa do *Hip Hop* de Diadema, São Paulo.  
Fotografia: Frei Leandro. SP, Novembro 2005.

Foto 18



Marcelinho Back Spin na Casa do *Hip Hop* de Diadema-SP. Festa de aniversário de 20 anos da Back Spin em 19/11/2005.  
Fotografia: Frei Leandro, Novembro, 2005.

Em Teresina, os *B. Boys* Mauro Alves e José Francisco<sup>96</sup> (**Foto 19**) foram a intersecção da “primeira escola” com a “segunda”. Porque segundo o *B. Boy* Piva, os jovens quando completavam 18 anos tinham que trabalhar para se manterem, ou então, eram obrigados a servir o Exército. Assim, diz:

*“(...) Aí foi que apareceu o Mauro e os outros que não trabalhavam assim, porque no Exército tinha que ir de manhã e à tarde, muitas vezes, à noite (...)”.*<sup>97</sup>

Piva delimita o período em que encerrou sua participação no *Breaking*, em 1984, cujo motivo foi seu trabalho no Exército. Então, como a dança não era remunerada, os jovens tinham que procurar seu destino: “Cada qual procurou seu destino, porque não tinha fim lucrativo (a dança). Costinha é artesão, e eu sou militar. Aí por isso acabou tudo”, diz Piva.

Há também uma outra motivação pela qual o *B. Boy* Piva teve que deixar a dança: o preconceito da instituição em relação ao *Breaking*:

*“Eu já estava no Exército; aí o pessoal discriminava: ‘rapaz, tu é militar, tu não pode tá dançando break no meio da rua mais, se requebrando, nem pulando, rolando no chão, que tu é militar’. Aí foi me cortando que eu não queria ser preso e nem punido no quartel; fui obrigado a deixar mesmo (risos)”.*<sup>98</sup>

Não somente o medo de ser punido pelas autoridades do Exército fez com que o *B. Boy* encerrasse a dança, como também a pressão do “pessoal” da corporação que discriminava o militar, alertando-o para o tipo de comportamento que não seria compatível com a sua patente; isto é, uma dança de rua que lhe exigiria “rolar no chão”. Além disso, Piva revelou que as próprias autoridades políticas “não se importavam; mas muitas vezes, diziam que aquilo ali era coisa de

<sup>96</sup> José Francisco nasceu em 05 de novembro de 1972, em Pedra Mole, na época zona rural de Teresina. Hoje é um bairro, localizado na zona Leste. Filho de mãe solteira, Maria de Lurdes da Conceição. Atualmente, reside à Rua Aurora, 2467, Q A, bairro Aeroporto, zona Norte; casado e tem um filho. Conhecido como “Re”, o jovem tornou-se um aguerrido divulgador do *Breaking* em Teresina.

<sup>97</sup> *B. Boy* Piva em entrevista concedida em 26 de janeiro de 2006.

<sup>98</sup> *Idem*.



malandro, moleque de rua”. O *B. Boy* José Francisco disse também que foi discriminado quando praticava o *Breaking*. Assim, ouvi: “quando a gente fazia os movimentos, muitas pessoas diziam que a gente estava drogado, porque era muito novo em Teresina; inclusive, eu fui criticado, chamado de vagabundo, de desocupado”.

Para Piva, “acabou tudo” quando saiu do grupo “Good Break”. Porém, não acabou não, porque “Mauro e outros” deram continuidade à dança, não esquecendo que existiam muitos grupos que estavam nos subterrâneos sociais e que não tiveram oportunidades objetivas para ascender socialmente. Então, procurando construir a trajetória do movimento, percebi que os *B. Boys* Mauro Alves e José Francisco fizeram com que o fenômeno *Hip Hop* ganhasse maior visibilidade social, lembrando que até então ainda não haviam surgido os intérpretes da música RAP; este estilo musical permanecia servindo simplesmente de suporte para a consolidação da dança.

A “segunda escola” ganhou força com a chegada de novos *B. Boys* e grupos de *Breaking* que foram surgindo no final da década de 80 e meados da de 90. José Francisco distinguiu a passagem das escolas, dizendo que “era criança na época” em que “houve aquela explosão mundial do *break*, juntamente com Michael Jackson, nos anos 80”. No seu tempo de criança, a “primeira escola” estava ativa nos vários bairros da cidade, como descrevi acima. Mas já neste contexto, ele aprendia os primeiros passos do *Breaking* com seu primo, Wilson Reis, um *B. Boy* que, morando em São Luís-MA, vinha regularmente visitar seus parentes no bairro Pedra Mole, zona leste de Teresina, onde morava José Francisco. Isso ele mesmo narra:

*“Eu comecei a dançar break no interior, imagina um dançarino de break no interior, como é que não é, né? (...) Eu conheci o Wilson e ele dançava o break tipo estilo americano. Estilo americano com moinho de vento. O break de solo e muitos passos diferentes do que o break paulista que era mais um break de mímica. E eu me interessei muito por aqueles passos de break americano, inclusive o de solo, porque eu gostei muito de acrobacias. E a partir daí, ele (Wilson) me deu muitos toques a respeito do break americano, sobre o moinho de vento, sobre o break de solo. E a partir daí, eu comecei a treinar, a treinar, inclusive*

é até engraçado, quando eu ia treinar não tinha um espaço legal, e eu treinava na frente da igreja (risos).<sup>99</sup>

Foto 19



B. Boy "Re", exibindo um aparelho de som, que usando fitas K7s, fazia suas performances nas escolas, bailes e praças.

Centro de Referência *Hip Hop* do Piauí. Fotografia: B. Boy "Re". Teresina, Abril 2006.

O emergente *B. Boy* José Francisco chama de "interior" o bairro Pedra Mole, porque, à época, ainda não era considerada zona urbana. Lembra que o espaço em que ensaiava era a calçada da igreja. Depois, além de um lugar não

<sup>99</sup> O *B.Boy* "Re" faz uma distinção entre o *break* americano ao *break* paulista. O primeiro, segundo ele, tem algumas características como: "moinho de vento", "solo", "flutuação", "tartaruga" etc.; enquanto o paulista seria um "break de mímica", cujas performances são similares aos movimentos de um robô. Fui, então, buscar as distinções entre estes dois estilos de dança. Assim, através das entrevistas com dois *hiphoppers* de Cuiabá-MT, na Casa do *Hip Hop* de Diadema, no dia 12 de novembro de 2005, pude compreender o seguinte. Re relacionava o *break* mímica, *break* paulista, ao eslito *Popping*. Este estilo presenciei o *B. Boy* Mauro fazer nas rodas em Teresina. Depois, o estilo que o *B. Boy* "Re" introduziu como novidade, foi, originalmente, o *Breaking* nas suas performances, usando os *power movies*.

“legal”,<sup>100</sup> ele descreve as condições objetivas dos primeiros momentos de contato com a dança *Breaking*. Diz que dançava “sozinho, sem música, sem nada”; ou seja, faltava-lhe o aparelho de som.

Mudando-se para a zona norte, José Francisco escolheu dois espaços para ensaiar os passos do *Breaking*: o Parque da Cidade<sup>101</sup> (**Foto 20**) e a Escola Municipal Eurípedes Aguiar.<sup>102</sup> O *B. Boy* ganhou a simpatia da diretora, que autorizou que dançasse no interior da escola.

**Foto 20**



Parque da Cidade João Mendes Olímpio de Melo, onde os *B. Boys* Mauro e “Re” se encontraram. Fotógrafo Antônio Nunes. Teresina, Agosto 2005.

<sup>100</sup> *Legal* não se refere a determinações legais, sujeitas a códigos de posturas, ditadas por leis, não tem conotação de permitido ou não permitido, mas é um termo popular que exprime idéias apreciativas: ótimo, certo, perfeito, excelente, digno.

<sup>101</sup> O Parque da Cidade João Mendes Olímpio de Melo, inaugurado em 9 de maio de 1982, com uma área de 17 hectares - está localizado na Av. Duque de Caxias, bairro Vila Operária, Zona Norte. Considerado área de preservação ambiental, constitui-se num local para realização de eventos culturais/ecológicos e de apoio às atividades de educação ambiental para escolas e grupos comunitários. Foram identificadas mais de 120 espécies vegetais entre árvores, arbustos e ervas, agrupadas em 48 famílias. A diversidade faunística encontrada no Parque mostra uma grande quantidade de invertebrados, além de alguns vertebrados, bem como várias espécies de peixes do Rio Poti. No interior do Parque, o visitante encontra banheiros públicos, pontos de descanso e de observação. As trilhas levam o visitante a um passeio por toda a área do Parque (Fonte: site da Prefeitura Municipal de Teresina).

<sup>102</sup> A Escola Municipal Eurípedes de Aguiar (ensino fundamental) foi fundada em 28 de maio de 1965 e está localizada à Rua Coelho de Rezende, bairro Marques, Zona Norte de Teresina.

Ele narra também uma apresentação que fez na escola (**Foto 21**) onde estudava:

*“Eu participei de um concurso na minha escola Murilo Braga, em 1985. Houve uma apresentação de um grupo de break, e a escola chamou alguém que soubesse alguns passos, que gostaria de participar do concurso, aí por essa época eu participei (...) A gente fez muitas apresentações nas gincanas, neste caso, nas escolas. O Wellington era muito solicitado para os concursos nas escolas.”<sup>103</sup>*

**Foto 21**



Complexo Escolar Murilo Braga, onde o B. Boy “Re” estudou e fez suas primeiras performances ao público estudantil. Ao fundo, crianças no momento do lanche escolar. Fotografia: Antônio Nunes. Teresina, agosto de 2005.

Contudo, surpreendeu-se com o que ouvia das pessoas quando viam-no praticando o *Breaking*. Assim, disse:

*“Três anos depois que acabou a febre do break aqui na capital, depois que acabou a moda dos anos 80, eu fui praticar o break. Eu praticava e todos diziam que ele já estava fora de moda, mas eu mesmo assim persisti, persisti. E todos me chamavam de doido e me criticavam muito, pelo fato de girar no chão, de sujar as roupas. Mas aos poucos eu fui*

<sup>103</sup> B. Boy “Re”, entrevista concedida em sua residência, à Rua Aurora, 2467, Q A, bairro Aeroporto, Zona Norte, em 21 de janeiro de 2005. A escola à qual “Re” se refere é o Complexo Escolar Murilo Braga, localizado à Rua Coelho de Rezende, Bairro Marques, zona centro/norte, Teresina-PI.

*ganhando a confiança das pessoas (...). O pessoal dizia que o break já havia saído de moda, já tinha acabado, e mesmo assim, eu não liguei; eu me interessei pela acrobacia do break, pelos movimentos, e continuei, continuei.”<sup>104</sup>*

*B. Boy “Re”* fala “depois que acabou a febre do break”. Isso supõe que, anterior a ele, havia grupos de *B. Boys* que já praticavam o *Breaking*; depois, Cley Flanklin diz:

*“E nesse tempo, eu era moleque (...); e muito antes do “Re” (José Francisco) dançar break também tinham alguns caras em quem se inspirou, que se chamava “Cabeça”, que hoje em dia foi embora para Brasília. E ele (José Francisco) começou a se inspirar nesses caras para dançar o break.”<sup>105</sup>*

Portanto, havia uma “primeira escola” anterior ao *B. Boy “Re”* que, não obstante às críticas, isolado, permaneceu dançando. Contudo, descobriu que não estava sozinho na realização do seu ambicioso sonho de dançarino. Foi quando encontrou Mauro Alves (**Foto 22**), outro entusiástico *B. Boy*, que já era não só conhecido, como também dançava com os pioneiros dançarinos. Isso, o próprio “Re” revelou:

*“Em 89, eu conheci uma pessoa que foi também uma peça principal no break de Teresina, é o Mauro. Porque ele dançava um estilo muito parecido com um robô, e a gente se tornou amigo em 89 (...) Inclusive eu conheci o Mauro foi através de um comercial do “Lazer nos Bairros”; eu vi ele dançando break, e uma semana depois, eu conheci ele no Parque da Cidade; ele veio em minha casa, até. (...) Eu comecei esta minha trajetória do break, a me envolver seriamente mesmo, querendo ser dançarino, foi em 89.”<sup>106</sup>*

---

<sup>104</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005, em sua residência, zona norte, Teresina-PI.

<sup>105</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005, no Centro de Referência Hip Hop do Piauí, zona sul.

<sup>106</sup> Idem.



Foto 22



B. Boy Mauro. Um dos pioneiros do *Popping* e elo entre a “Primeira” e a “Segunda Escola” de *Breaking* em Teresina, na Praça Pedro II, parte alta da praça, Coreto.  
Fotografia: Frei Leandro. Teresina, 2000.

Por outro lado, Mauro Alves narrou o encontro, dizendo:

*“No tempo do ‘Lazer nos Bairros’, eu andava só; aí foi nessa brincadeira do ‘Lazer nos Bairros’ que conheci o ‘Re’; nesse dia, o ‘Lazer nos Bairros’ estava acontecendo lá no Parque da Cidade, e lá a gente dançando aqui e ali. Aí eu fiz amizade com ‘Re’ até hoje.”<sup>107</sup>*

Como dançarino dos eventos do “Lazer nos Bairros”,<sup>108</sup> Mauro divulgava um estilo mais *Popping* (com movimentos tipo robô) nos bairros da periferia. Estes eventos, ocorridos entre 1989-1990, tinham como objetivo levar lazer para as

<sup>107</sup> Entrevista concedida em 25 de janeiro de 2005.

<sup>108</sup> “Lazer nos Bairros” foi um evento cultural implementado por Luis Marcus Salustiano Pereira (Lumasa), cujo objetivo foi comemorar os 25 Anos da TV Rede Globo. Daí cada rede filiada deveria mostrar um projeto de comemorações. A empresa “Lumasa Produções” ganhou na licitação com o Projeto “Lazer nos Bairros”, que tinha como fim levar lazer para os bairros das classes populares de Teresina. O idealizador diz: “e nós criamos o projeto ‘Lazer nos Bairros’ que era basicamente ginástica, aquelas brincadeiras, recreação com ‘quebra-pote’, ‘corrida-de-saco’, várias recreações; e dentre elas, tinha muita música; implantamos a ginástica aeróbica no Piauí”. Entrevista concedida no dia 18 de janeiro de 2006, em sua Escola de Natação e Hidroginástica Lumasa, centro. Lumasa, nasceu no dia 07 de setembro de 1964, cursou Administração na UESPI. Dois filhos: João Victor Lumasa Salustiano Duarte e Márcio Lumasa Salustiano Lopes. Há 25 anos trabalha com publicações e administração de empresas.

camadas populares da cidade. Assim, através de várias atrações, o idealizador do projeto, Lumasa, procurava envolver os jovens nas apresentações através dos grupos de dança, atletismo, ciclismo, recreações (**Foto 23**). Implicitamente, criava-se um *locus* de sociabilidade urbana juvenil onde os jovens se entusiasmavam pelo *Breaking*.

**Foto 23**



Evento do “Lazer nos Bairros” - Jovens atletas exibem seus certificados de vencedores  
 Fonte: Álbum da Academia Hidroginástica de Lumasa, Teresina-PI, Janeiro 2006.

Para Mauro Alves:

“ ‘Lazer nos Bairros’ era um carinho que tinha um caminhão com uma banda e aí ele saía para uma comunidade e armava o caminhão, e aquele caminhão pegava as atrações que ele trazia para a comunidade; e pegava algumas atrações da comunidade; aí nesse tempo, eu também dançava no ‘Lazer nos Bairros’; a gente dançava no caminhão com os caras. (...) O ‘Lazer nos Bairros’ aconteceu antes do Marques [isto é, do ‘Circuito Jovem’] e antes do Hip Hop; ele aconteceu entre 85/86. Era muito bom, porque tinha muita atração, tinha o cara que levava o violão, o Lumasa.”<sup>109</sup>

<sup>109</sup> Entrevista concedida em 25 de janeiro de 2005.

O *B. Boy* datou entre 85/86, mas, como demonstrei acima, os eventos foram entre agosto de 1989 a setembro de 1990. O *B. Boy* “Re” avalia o “Lazer nos Bairros” nos seguintes termos:

*“Era um ‘lazer’ que acontecia todo final de semana, onde havia também aula de aeróbica, porque o rapaz que o promovia era de uma academia. Ele levava esse lazer para os bairros, apresentando várias coisas interessantes da cidade, mas os grupos de dança eram os que, realmente, chamavam a atenção. Aí ficou ‘Lazer nos Bairros’; foi muito famoso até!”<sup>110</sup>*

Percebe-se, através desse depoimento, a influência das emergentes academias que se expandiram em vários médios e grandes centros urbanos brasileiros. Com isso, expandia-se a aeróbica, por meio da qual muitas pessoas, sobretudo mulheres, buscavam não só o condicionamento físico como também o rejuvenescimento visual, uma maior preocupação com a estética corporal.

Contudo, o *B. Boy* Mauro, hoje, de forma mais crítica, diz que o objetivo do “Lazer nos Bairros” era eleitoreiro, e analisa:

*“Eu acho que esses ‘Lazer nos bairros’ eram uma estratégia para ele [Lumasa, patrocinador dos eventos] se candidatar; eu acredito que seja isso, ele foi até candidato a vereador; naquela época, a minha visão, neste campo político, era bem restrita; mas hoje pelo que entendo assim hoje das coisas, acho que era mais uma coisa, supor assim, um ano antes da candidatura para vereador, para fazer história e tal, talvez seja isso, pois é. Ele se aproveitava para fazer política.”<sup>111</sup>*

Por outro lado, não obstante tal afirmação sobre os objetivos eleitoreiros de Lumasa, Nina Rosa<sup>112</sup> lembra que esse evento foi uma forma de levar não só a cultura aos bairros através dos shows musicais, como também de outras atividades como: “corte de cabelo, esporte - voleibol, capoeira”. Depois, segundo ela, os organizadores começaram a trabalhar a questão da cidadania, emitindo

<sup>110</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

<sup>111</sup> Entrevista concedida em 25 de janeiro de 2005.

<sup>112</sup> Nina Rosa de Oliveira Rego nasceu em Teresina, em 9 de agosto de 1962. Casada, porém, separada; três filhos. Estuda Pedagogia na Universidade Estadual do Piauí. Funcionária Pública; faz um trabalho voluntário com Narcóticos Anônimos. Reside no Centro de Teresina.



carteira de identidade e certidão de nascimento. A informante traz um dado novo, porque, para ela, não era um evento organizado pela iniciativa privada, mas sim pelo município, sobretudo, na atuação de políticos através dos seus gestores. Ela afirma ainda que um dos veículos de comunicação que mais divulgou esses eventos foi a emissora TV Rádio Clube de Teresina. Os lugares das apresentações desses eventos, além do Parque da Cidade, como referencial central, foram as praças de maior fluxo de pessoas como: Praça do Dirceu, do Marques, do Bela Vista e do Promorar.

Joselina da Rosa Conceição<sup>91</sup> disse que ouviu falar muito do “Lazer nos Bairros”; no entanto, nunca tomou parte porque os pais proibiam-na de participar. Mas lembra que havia o som eletrônico para as várias apresentações dos grupos de dança (**Foto 24**). Ela reconhece que era uma “manobra política”, porque muitos políticos exploravam o povo, enviando ônibus aos bairros e à zona rural, a fim de trazer os eleitores para esses eventos.

O *B. Boy Cley*,<sup>113</sup> embora fosse criança à época, faz a seguinte avaliação do “Lazer nos Bairros”:

*“‘Lazer nos Bairros’ era um evento que acontecia aos domingos, muito antes de eu me envolver com o Hip Hop. Tinham alguns grupos que, nesse tempo, chamavam-se ‘Turma do Balance’, ‘Companhia & Dance’, que eram grupos de dança de rua, mas só que era o balanço, né? Aquele simples mesmo. Não entrava o break e nem o smurf-dance. Entrava só aqueles saltos, aqueles pulos. E nesse tempo, eu era moleque, eu via muito isso aí.”*<sup>114</sup>

<sup>91</sup> Joselina da Rosa Conceição nasceu na zona rural, em Buquinha. No final da década de 80, veio para Teresina; casada, tem de um filho; é empregada doméstica. Reside no bairro Dirceu.

<sup>113</sup> Cley Franklin Romão, conhecido como “Morcegão”, nasceu em Teresina, no dia 11 de março de 1974; filho de Luis da Silva Romão e Francisca Alves dos Santos. Tem o 2º Grau completo. Mas atualmente faz um curso técnico em Administração – “Gestão de Bens e Serviços”. Foi cabeleireiro, tendo feito curso de “beleza facial”, trabalhou bem o *black power*. De um relacionamento amoroso, teve uma filha; atualmente, está casado com Cristiane com quem tem um filho. Foi introduzido no Breaking pelo *B. Boy “Re”*, em 1989, tornando-se um dançarino oficial do “Circuito Jovem”, em 1992; mas, saindo, tornou-se um *rapper*, consagrando-se o primeiro a cantar o rap no Piauí, em 1993. Desde 1997 integra a banda Flagrante, que já gravou o primeiro CD–Demo, em 2004. E é o Coordenador Geral do Centro de Referência *Hip Hop* do Piauí.

<sup>114</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

Foto 24



Evento do “Lazer nos Bairros” – performance de um grupo de dançarinas  
 Fonte: Cópia da foto: Álbum da Academia Hidroginástica Lumasa. Teresina-PI, janeiro 2006.

Analisando os eventos do “Lazer nos Bairros”, percebe-se que há dois momentos distintos: primeiro, observa-se a influência desse canal de TV em toda a sociedade brasileira através de sua extensa e densa programação cultural. Por meio destes eventos, ela tinha como objetivo levar “Lazer” para os pobres da periferia de Teresina. Contudo, nem todos os pobres da periferia foram contemplados com esses eventos, porque havia uma classificação nas escolhas dos lugares, conforme se entende por esta fala de Lumasa:

*“A prioridade foram aqueles bairros que eram mais populosos, que davam mais gente, até por causa da questão da mídia. Televisão, você sabe, que eles querem é vender o produto, a imagem; eles querem imagem com muita gente. Então, a própria direção da TV dava prioridade àqueles bairros que foram sucesso (...), o bairro que não tinha muito sucesso não repercutiu...”<sup>115</sup>*

Em seguida, ele descreve os lugares onde aconteceram os eventos e a quantidade de indivíduos nos mesmos:

*“O negócio foi como uma bola de neve, ela foi crescendo; chegamos a botar 10, 15 mil pessoas em praças, como no caso, a Praça da Bíblia,*

<sup>115</sup> Entrevista concedida em 18 de janeiro de 2006.

*no Promorar, um dos palcos fantásticos, que tinham muitos grupos de jovens no Promorar, no Mocambinho, no Satélite. Descobria talentos dentro dos bairros. Eu me lembro muito do Promorar, porque no Promorar eles foram campeões, eles se destacavam; todos os bairros tinham grupos: Monte Castelo, Vermelha, Dirceu Arcoverde...”<sup>116</sup>*

Neste contexto, vale citar Edgar Morin, para quem “é essencialmente este lazer que diz respeito à cultura de massa”, porque ela “ignora os problemas do trabalho” e coloca-se à parte “dos problemas políticos e religiosos”. Nesse sentido, a cultura de massa traz como objetivo suprir tão-somente às necessidades da vida de lazer, da vida privada, proporcionando-lhe consumo, bem-estar, amor e felicidade (Morin, 1997, p.69). Assim, o papel da Rede Globo, revestida da “ética do lazer”, foi, naquele momento, *mobilizar o lazer* através dos espetáculos e das competições da televisão.

O segundo momento foi quando o projeto passou a ser cooptado pelos políticos, que se aproveitaram da audiência e influência do “Lazer nos Bairros” junto às camadas populares, usando-o para interesses pessoais.

O mentor intelectual do projeto, Lumasa (**Foto 25**), esclarece:

*“(...) Implantamos nos bairros em parceria com empresas privadas. (...) Aí veio aquela, a chamada ‘inveja doentia do homem’. Eu disse: ‘não vamos usar isso na política’. Aí veio a política de 1990, eleição pra deputado, governador; aí foi aonde que acabou; ele (o Diretor de Jornalismo) utilizou o projeto, que era durante o dia, passou pra noite; eu discordei do projeto da noite. O então cidadão fez uma trapalhada imensa, me mandou pra o ‘Verão Piauí’, que era um outro projeto de minha empresa lá no litoral, e quando eu retornei em julho pra Teresina, eles tinham surrupiado o projeto, já tinham tomado o projeto. O que me incomodou mais foi que eu criei o nome – ‘Lazer nos Bairros’, saiu da minha cabeça, não tinha nenhum objetivo político.”<sup>117</sup>*

<sup>116</sup> Entrevista concedida em 18 de janeiro de 2006.

<sup>117</sup> Idem.

Foto 25



Evento “Lazer nos Bairros” – sobre um caminhão, Lumasa anima a juventude  
 Fonte: Cópia da foto: Álbum da Academia Hidroginástica Lumasa. Teresina-PI, Janeiro 2006.

Entretanto, sabe-se também que Lumasa se candidatou a vereador, mas foi derrotado. Então, o projeto terminou sendo usado como trampolim político para ambas as partes.

Não obstante estes interesses, o encontro de José Francisco com Mauro no “Lazer nos Bairros” foi determinante naquele momento, porque, como ele mesmo disse, passou a se “envolver seriamente, querendo ser dançarino, em 89”. Portanto, com 17 anos. Então, a partir desses primeiros contatos, ambos passaram a investir e articular o *Breaking*, este elemento artístico do *Hip Hop* entre os jovens negros e pobres da periferia de Teresina. Diz o *B. Boy* “Re”:

*“E a gente saía para os bailes, só nós dois, atrás de dançarinos de break; a gente chamava de “breakeiro” na época; não era B. Boy; a gente não tinha esse conhecimento que era o B. Boy. A gente saía pela cidade atrás de dançarinos; quando a gente sabia assim de alguém: ‘ó, tem um rapaz que dança break no bairro tal’, a gente ia até lá, se tornava amigo daquela pessoa e conversava, treinava junto, e a partir desse momento, foi passando de um para o outro, e foi formando essa galera toda que existe hoje em dia aqui. A gente dançava na praça só*

*nós dois, inclusive eu era acanhado, e ele era acanhado pra gente dançar na praça (risos).<sup>118</sup>*

Portanto, historicamente, em 1989, os dois *B. Boys* tornavam-se os impulsionadores da “segunda escola” de *Breaking* em Teresina. Contudo, por meio da narrativa, percebe-se que existiram dançarinos de *Breaking* espalhados por vários bairros da cidade; no entanto, não estavam suficientemente articulados nem organizados em torno de um movimento. Por isso, a investida dos *B. Boys* Mauro e “Re” tinha como objetivo cativar os “*breakeiros*” para formar uma “galera” mais organizada e motivada para a prática da dança. Mas “Re” não esconde o seu lado tímido ao afirmar que “era acanhado”, sobretudo quando dançava nas praças somente com Mauro.

Não obstante o acanhamento, os *B. Boys* faziam suas performances com atitude e consciência do que estavam passando para a futura juventude *hiphopper*. Assim, a primeira apresentação do “Re” ao público jovem foi em um baile no bairro Promorar.<sup>119</sup> Ele conta que foi convidado – juntamente com Mauro – para fazer a abertura do concurso de dança nesse baile. O proprietário da danceteria os apresentou nesta noite, afirmando que ambos iriam fazer uma apresentação de *break*. O *B. Boy* “Re” guarda na memória esse momento bastante surpreendente e constrangedor, porque, iniciando sua performance, foi vaiado. Diz ele:

*“Eu comecei a dançar alguns movimentos de break americano, tipo assim, um estilo locking, apontando sempre assim para as pessoas; e elas não entenderam e começaram a vaiar, porque o break que tinham na mente era o break mímica, o break paulista; e comecei a fazer passos totalmente diferentes, que anteriormente tinham acontecido; aí a turma começou a vaiar um pouquinho. Depois o Mauro entrou e dançou muito o break que eles já conheciam, né? E a turma relaxou mais. E depois que eu comecei a dançar, comecei a fazer movimentos no chão e tudo, moinho de vento, tartaruga, planaço, né; aí a turma explodiu ê, ê, ê (risos); achou muito massa mesmo, o diferente né? O novo, foi legal! E depois a galera veio conversar comigo, perguntando como era que se faziam os movimentos e tudo. Foi interessante (risos).<sup>120</sup>*

<sup>118</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

<sup>119</sup> Promorar é um conjunto habitacional localizado na zona sul e foi construído em 1982.

<sup>120</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

A performance de “Re” causou impacto no público porque introduziu um novo estilo de *Breaking*<sup>121</sup> que até então era desconhecido pela juventude daquele lugar. A novidade que “Re” introduzia em sua performance era um *Breaking* propriamente vindo dos guetos de Nova York. Então, um *B. Boy* ou *B. Girl*, ao entrar em uma roda, deve fazer um *Top Rock*, algo necessário, porque ele seria uma espécie de preparação/demonstração pelo qual os espectadores conhecem o seu estilo; depois, desce ao solo (*Downrock*) para executar o *Footwork* (sapateados, pedaladas: movimentam o corpo com o apoio das mãos); finalizando com o *Freeze*, ou seja, uma cena em que congela os movimentos, que deve durar, no mínimo, dois segundos. Há ainda os *Movies* (movimentos) em que o *B.Boy/B.Girl* fazem suas performances com o giro de cabeça, os saltos, os moinhos de vento, etc. são movimentos influenciados pela ginástica e ginástica olímpica com tempero de rua.<sup>122</sup>

Como vemos, o *Breaking*, originado nos bairros do Brooklyn e Bronx, é uma dança espontânea e elétrica, baseada em subidas e descidas; giros e chutes; com ataques e defesas (socos, machadadas, marteladas), simulando confronto entre as gangues. Em sua gênese encontram-se fortes influências das artes marciais chinesas, das danças nativas da África, dos EUA e da Capoeira, tipicamente

---

<sup>121</sup> Pela explicação do Marcelo Olímpio, *B. Boy* “Borracha”, entendi que os termos *B. Boys* e *B. Girls*, hoje, trazem uma conotação bastante ampla, porque, praticamente, estão relacionados a todos os praticantes desses vários estilos. Mas há como distingui-los em suas diversas performances. Assim, numa roda, um *B. Boy*, ao dançar o *Breaking - B.Boying* ou ainda *Up Rocking -*, deve, para fazer uma performance cheia, habilidosa e plausível, praticar os seguintes passos: executar, primeiro, um *Top Rock*; depois, um *Up Rock* solo, descer para os movimentos *Downrock* (descida ao chão) e fazer um *Footwork* (*power movies*, isto é, algumas pedaladas jogando as pernas para os lados, para cima, girando etc.), finalizando com um *Freeze*, ou seja, uma cena em que congela os movimentos. Mas o mesmo *B. Boy* pode fazer um *Boogaloo*. Isto é, ele entra, vai ao meio da roda, faz uma coreografia, ou um *Electro Funk*; em seguida, um *Popping*, que são passos mais padronizados e estralados, imitando um robô; ou, então, ele faz o estilo *Locking* que são expressões corporais, cujos movimentos são moles, com quebras repentinas e mais travadas, chamado também de Egípcio, de Dalty, e termina com um *Electric Boogaloo*. Faz-se necessário frisar que estes últimos estilos foram muito comercializados pela cultura de massa, tendo como pioneiro Michael Jackson que padronizou a dança e internacionalizou-a através dos seus *clipees*, inclusive o grupo de dança que aparece no seu *clipe Thriller* chamava-se *Electric Boogaloo*, de Los Angeles. Divulgado pela mídia, especialmente os *clipees* da MTV Americana, o estilo *Boogaloo*, nos anos 80, ascendeu de forma considerável, agitando os bailes *black*. Com isso, o estilo foi denominado de *street dance* (dança de rua). Entrevista com *B. Boy*, Marcelo Olímpio, 27 anos, negro, solteiro, estudou somente até a 5ª série ginásial, residente em Pinhais, Paraná. São Paulo, no 7º Campeonato Brasileiro de *B. Boying - Popping - Locking* (“Agosto Negro”/2005).

<sup>122</sup> Site: <http://www.realhiphop.com.br/institucional/historia.htm>

brasileira. Este estilo de dança, muitos atribuem aos jovens porto-riquenhos que, na década de 70, já o ensaiavam pelas ruas do Bronx<sup>123</sup> (**Foto 26**).

**Foto 26**



B. Boy “Re”, um dos pioneiros *Breakers*, no Centro de Referência do *Hip Hop* do Piauí.  
Fotografia: B. Boy “Re”. Teresina, abril 2006.

Percebe-se, por meio deste *freeze*, a habilidade do *breaker* ao usar os movimentos do corpo para fazer uma performance cheia e aplausível. Assim, tanto o RAP quanto o *Breaking* se apresentam como linguagens – sendo o primeiro uma linguagem verbal e o segundo uma linguagem textual. Todo o corpo se movimenta em várias direções de forma simétrica: cabeça, mãos, punhos, cotovelos, pernas. Ele é adestrado para que obtenha os maiores resultados nas batalhas disputadas nas rodas e nos campeonatos.

Mauss (2003, p.407), em seu trabalho etnográfico, fez uma genealogia de várias “Técnicas do Corpo”, e concluiu que o Corpo “é o primeiro e o mais natural objeto técnico do homem”. “Técnicas”, porque são “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se do

---

<sup>123</sup> Site: <http://www.realhiphop.com.br/institucional/historia.htm>



seu corpo”. (Mauss, 2003, p.401). Socialmente, os indivíduos são educados para se servirem dos seus corpos como meios técnicos nas mais diversas circunstâncias. O Corpo, então, é portador de um conjunto de regras e normas que são “adquiridas com dificuldade pela educação, e conservadas”. (Mauss, 2003, p.415). Por isso, os resultados do processo educativo das “Técnicas do Corpo” devem ser interpretados como dimensões *bio-sócio-psicológicas*, visto que a adaptação a uma técnica é efetuada numa “série de atos montados, e montados no indivíduo, não simplesmente por ele próprio, mas por toda a sua educação, por toda a sociedade da qual faz parte, conforme o lugar que nela ocupa”. (Mauss, 2003, p.408). Assim, o Corpo modela “a forma do espaço urbano derivado de vivências corporais específicas a cada povo” (Mauss, 2003, p.288). Neste sentido, o adestramento do corpo, no uso das técnicas, tem como finalidade o seu rendimento. E é um “ato tradicional eficaz”, porque “não há técnica e não há transmissão se não houver tradição”.

No *Breaking*, o corpo, entendido como fenômeno social, para além de simples “arranjos e mecanismos, puramente individuais”, transmite uma mensagem coletiva do grupo, porque nos corpos dos *breakers* se inscrevem as “idiosincrasias que são ao mesmo tempo de raça, de mentalidade individual e coletiva”. (Mauss, 2003, p.416). No corpo do *breaker* encontram-se várias técnicas que são assimiladas no processo de aprendizagem e são advindas das atividades em contato com o meio social, nas diversas relações corporais e lingüísticas. (Castro-Pozo, 2005).

Mas como descrevi acima, os *B. Boys* Mauro Alves e “Re” davam consolidação à “segunda escola” de *B. Boys* teresinenses. Visitaram vários espaços sociais em que novos *B. Boys* faziam suas “rodas” e posses. “Re” lembra dos *B. Boys* Wellington, Mancha,<sup>124</sup> Luis Francisco e Francisco Valternan

---

<sup>124</sup> O *B. Boy* Cley guarda na memória a pessoa do *B. Boy* Mancha, dizendo: “conheci também o finado Mancha que morreu também naquele tempo. Ele dançava *break* e era de Regeneração (PI). Eu acho que já neste tempo, na década de 89 pra 90, já existia um *break* lá em Regeneração (cidade a 120 km da capital), interior do Piauí. Porque esse cara veio de lá para organizar essas posses, essas rodas de *break* aqui, em Teresina, junto com os caras daqui”. Segundo alguns, Mancha morava no bairro Cabral, Zona Centro. Portanto, ele é tido como um dos pioneiros *B. Boys* de Teresina.



(Paulista), que não formavam, propriamente, um grupo de dança, mas eram amigos que se encontravam para treinar e dançar, sobretudo nas gincanas e concursos escolares. Contudo, criaram o grupo “Electro-dance” que se apresentou pela primeira vez no Clube dos Professores, no bairro Marques. Segundo “Re”, o grupo “serviu muito como divulgação do *Breaking* em Teresina”.

Porém, foi a partir do “Lazer nos Bairros” que o *Breaking* ganhou maior visibilidade social, graças ao desempenho tanto dos grupos de *B. Boys* quanto das performances dos *B. Boys* Mauro Alves e José Francisco. Por isso, os dois são considerados, pela “segunda escola” – *Hiphopper* – expoentes importantes do *Breaking* teresinense.

Neste contexto de descrição, é interessante observar também que o surgimento do *Hip Hop* em Fortaleza foi similar ao de Teresina. Assim a socióloga Diógenes escreveu o depoimento de um dos integrantes do movimento MH2O, do Conjunto Ceará:

O movimento já existia desde mais ou menos 83, começou com o break, que é uma das facções do movimento. O break é a dança do movimento. No início tudo está no break. O pessoal se reunia em grupos, pode-se dizer, gangues de break dentro do bairro. E essas gangues foram crescendo e tinha também o pessoal que cantava. No início era o “titio cachorrão”, o Caô. Cantavam e criavam letras. Daí a necessidade de organizar grupos de RAP e foi então que surgiu, em 1990, o MH2O aqui no Conjunto. (Diógenes, 1998, p.122)

Por meio do discurso do *rapper* cearense, percebe-se que há algo de semelhança entre o movimento cearense e o teresinense, porque ambos os movimentos surgiram na mesma época e tiveram o *Breaking* como primeiro elemento. Entretanto, foram as festas do “Circuito Jovem”, surgidas em meados dos anos 90, que deram impulso à formação, tanto de novos grupos de *breakers*, quanto dos primeiros intérpretes da música RAP. Por isso, o “Circuito Jovem” é um referencial comum sempre recorrente na memória de alguns dos jovens do movimento *Hip Hop* do presente. E é este tópico que passo a analisar no próximo item deste capítulo.

## 2.2 SEGUNDA FASE – 1990 “CIRCUITO JOVEM”: EMERGÊNCIA DE NOVOS GRUPOS DE BREAKING E DOS PIONEIROS RAPPERS

Em meados de 1990, quando os eventos do “Lazer nos Bairros” chegavam ao seu término, surgia um outro espaço de sociabilidade juvenil: o “Circuito Jovem” (“CJ”).<sup>125</sup> Este passou a ser um referencial social diretamente importante tanto para a socialização dos jovens quanto para a construção do movimento *Hip Hop* em Teresina.<sup>126</sup> Assim, o “CJ” deve ser analisado tanto como espaço de lazer e de vivência juvenil quanto como um dos lugares da emergência de grupos de *B. Boys* e, depois, dos pioneiros interpretes da música RAP, os mestres-de-cerimônia.<sup>127</sup>

Historicamente, “Circuito Jovem” compreende um movimento sócio-cultural que surgiu no final de 1990 e se estendeu até 1997, cujo objetivo era promover festas para os jovens “nos principais bairros de Teresina”. Nilo Gomes,<sup>128</sup> um dos mentores intelectuais do projeto, resumiu o sentido do “CJ” no seguinte:

*“O Circuito Jovem nasceu como uma festa itinerante. A gente tinha um propósito de fazer festas nos principais bairros de Teresina. A gente*

<sup>125</sup> O “Circuito Jovem” foram festas promovidas em alguns clubes e bairros de Teresina, que tinha como fim levar o divertimento para a juventude da periferia. O projeto foi implementado por três radialistas: Nilo Gomes, Jorge Canalito e Lima.

<sup>126</sup> Faço uma outra distinção. Quando grafo “*Hip Hop*” com letras minúsculas, estou me referindo tão-somente aos quatro elementos: RAP, grafite, dança e discotecagem. Por outro lado, quando me refiro ao movimento grafo com maiúscula – *Hip Hop* – porque diz respeito à interpretação do movimento em seu processo de consolidação; isto é, um recorte do ponto de vista sócio-político do movimento. Com isso, estou levando em consideração não só o seu processo de articulação e organização como também sua resistência ao sistema neoliberal excludente, à sociedade racista, à violência policial. Esta formação sócio-político-cultural do *Hip Hop* não deixa de ser um quinto elemento de conscientização proposto pela ONG Zulu Nation Brasil. Depois, refiro-me ao movimento *Hip Hop* em Teresina e/ou teresinense, evitando, assim, o uso do adjetivo “piauiense”.

<sup>127</sup> Mestre-de-Cerimônias (MC) é o “rimador” da música RAP. O MC tem a preocupação de sempre representar a Cultura *Hip Hop*. Com a difusão do RAP e o distanciamento da Cultura *Hip Hop*, o MC passou a se chamar *Rapper*, isto é, a pessoa que canta/faz o estilo de música RAP. E, por isso, às vezes, há uma confusão, passada pela mídia, na distinção dos elementos, pois muitos pensam que *Hip Hop* e RAP são a mesma coisa, e não são. RAP é um dos quatro elementos do *Hip Hop* (Cf. nota 2, p. 14). Por isso, nesse estudo, o termo *Rapper* será sempre associado ao MC, o rimador de RAP.

<sup>128</sup> Nilo Gomes nasceu no dia 09.12.1972, em Teresina-PI; casado com Marcela, ex-integrante do grupo de dance, *Black House*. Em Teresina, como radialista, trabalhou na FM O Dia, depois na *Transamérica* e na *Antena 10*. Há oito anos é radialista na *Rádio Difusora do Maranhão*.

*desenvolveu um modelo de festa itinerante, no qual a gente fazia a locação dos clubes; em seguida, a gente levava toda a estrutura de som, luz, segurança, e o principal que era a animação que era conduzida pelos locutores – Nilo Gomes e Jorge Canalito.”<sup>129</sup>*

Através dessa descrição, percebe-se uma grande estrutura em torno do projeto “CJ”: som, luz, segurança, animação. Um movimento cultural itinerante que marcou a cultura juvenil da década de 90. Como analisei acima, semelhante ao “Lazer nos Bairros”, o “CJ” também não fugia de um tipo de lazer<sup>130</sup> que dizia respeito à “cultura de massa”, cujos suportes foram o consumo, o bem-estar e a felicidade individual. Os organizadores *mobilizaram o lazer* através dos espetáculos nos bairros, das festas nos clubes e das competições nos concursos de dança. Segundo a concepção de Nilo Gomes, os eventos do “CJ” não só favoreceram divertimento e lazer como também ofereceram oportunidades para que pessoas se conhecessem, se casassem e construíssem famílias - sem deixar de falar que também abriram espaços para que as “pessoas pobres pudessem se divertir com mais segurança, com mais conforto e até com mais qualidade de vida”.

Contudo, o “Circuito Jovem” - analisado a partir das falas dos sujeitos da pesquisa – revela várias contradições, divergências e complementaridades que se tornaram importantes para o movimento *Hip Hop*, até porque a matéria-prima da narrativa dos entrevistados foram as lembranças do passado que trazem ao presente, e que são coletivas, porque foram vividas no interior do grupo social. Pois segundo Halbwachs,

A lembrança é em larga medida uma reconstrução do passado com a ajuda de dados emprestados do presente, e, além disso, preparada por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada. (Halbwachs, 1990, p.71)

<sup>129</sup> Entrevista concedida por Nilo Gomes, em 30 de dezembro de 2005, nos estúdios da *Rádio Difusora do Maranhão*, localizada à Av. Camboa, 120, São Luis-MA.

<sup>130</sup> Neste trabalho, o termo *lazer* deve ser compreendido como “um conjunto de ocupações às quais o indivíduo pode entregar-se de livre vontade, seja para repousar, seja para divertir-se, recrear-se e entregar-se ou ainda para desenvolver sua informação ou formação desinteressada, sua capacitação social voluntária ou livre capacidade criadora após livrar-se ou desembaraçar-se das obrigações profissionais, familiares e sócias” (Dumazedier, 2001).

Nesse sentido, encontrei em suas narrativas “campos de significados – os quadros sociais”, que serviram de “pontos de referência” por meio dos quais reconstruí o passado com as idéias e imagens que estes jovens têm no presente. Porque, como afirma Santos, “as memórias individuais são construídas a partir de vivências que os sujeitos experimentaram no curso de suas vidas, no interior de grupos sociais”. (Santos, 2000, p.5).

Então, o “Circuito Jovem”, como espaço de lazer e entretenimento, torna-se o *locus* das significativas experiências juvenis de sociabilidade. Os narradores, ao trazerem da memória tais vivências, fazem um processo de memorização do seu passado, das temporalidades vividas no interior dos eventos do “CJ”. Evidentemente, “lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências passadas” (Bosi, 1987, p.17). Para Matos (1998), “é no grupo que os jovens identificam-se uns com os outros através de suas identidades e diferenças” (Matos, 1998 apud Batista & Carvalho, 2001, p.57).

Assim, o “CJ”, assaz recorrente nas narrativas, passou a ser compreendido como um referencial comum a todos os jovens *B. Boys* e *rappers* entrevistados. Porque elementos comuns foram percebidos em seus depoimentos quando se referiam ao mesmo fenômeno. Segundo Santos,

Ao se trabalhar com um conjunto de depoimentos, identificar uma referência comum, uma data, por exemplo, poderá auxiliar na construção de um eixo diacrônico ao qual se prendem as narrativas. Um marco cronológico que delimita um dado episódio possibilita elaborar um contexto mais próximo do real a que os depoimentos querem se referir. Em geral, essas referências e episódios guardam uma significação mais ampla, que encerra um dado motivo, o qual precisa ser identificado. (Santos, 2000, p.8)

No conjunto das narrativas, identifiquei que o “CJ” é uma referência comum, em torno da qual giram alguns episódios, tais como: os lugares de maiores fluxos de jovens – especificamente o “Clube Marques” -, os concursos de dança, a violência entre vencedores e vencidos, a festa do encontro entre os dançarinos, os primeiros “tagarelas” da música RAP e a revolta e saída dos *B. Boys* e *rappers* do “CJ”. Portanto, são estes episódios que passo a descrever abaixo.

Primeiramente, gostaria de descrever os lugares onde aconteciam os eventos do “CJ”, e que ficaram marcados no imaginário dos jovens do movimento *Hip Hop*. Evidentemente, vários foram os espaços sociais onde aconteciam as festas do “CJ” como: Mocambinho, Parque Piauí (Clube dos 100), Clube dos Professores, Dirceu Arcoverde e Clube do Marques. Segundo Nilo Gomes, dois grandes bailes marcaram o “CJ”: o primeiro foi na praça pública do Dirceu, onde se concentraram 15 mil pessoas; o segundo, no Parque Piauí, um showmício, com a presença de 25 mil participantes.

Porém, o lugar que marcou o “CJ” foi o Clube do Marques<sup>131</sup> (**Foto 27**). Este lugar tornou-se um símbolo de encontro dos jovens, um *locus* de maior concentração juvenil de vários bairros de Teresina. Para Francisco Marcos, “o Clube do Marques foi um espaço significativo para as manifestações culturais da juventude”.<sup>132</sup> O *B. Boy* “Re” diz: “o Clube do Marques era o principal ponto de encontro da galera”. Em seguida, ele revela o motivo: “porque havia um baile muito famoso de Teresina, que se chamava ‘Circuito Jovem’.”<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Chama-se “Clube do Marques” porque está localizado no bairro Marques, à Rua Des. Pires de Castro, Zona Norte de Teresina. Mas seu verdadeiro nome é *Clube dos Subtenentes e Sargentos da Guarnição Federal de Teresina*, fundado em 02 de janeiro de 1956. O objetivo do Clube é favorecer lazer para os seus 250 sócios. Segundo um dos mais antigos integrantes, nesse clube o “Circuito Jovem” foi uma “coisa de louco”, pois a quantidade de jovens era tão grande, que era preciso atender longas filas para comprar os ingressos. Somente numa noite, chegaram a consumir “100 grades de cerveja”, coisa inimaginável para a época.

<sup>132</sup> Francisco Marcos, entrevista concedida em 24 de janeiro de 2005, na Biblioteca Comunitária Camilo Castelo Branco, da Universidade Federal do Piauí. Francisco Marcos Carvalho de Freitas nasceu em 10 de dezembro de 1971, em Teresina, bairro Mocambinho, zona Norte. É professor e cursa Ciências Sociais na UFPI. Foi um dos pioneiros do Movimento *Hip Hop*, mas, devido a alguns posicionamentos dos companheiros, abandonou o grupo.

<sup>133</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

Foto 27



Clube dos Subtenentes e Sargentos da Guarnição Federal de Teresina, zona centro/norte. Espaço urbano de sociabilidade juvenil na década de 90, conhecido como “Clube do Marques”.  
Fotógrafo Nunes. Teresina, Agosto 2005.

Então, o que é recorrente à memória dos entrevistados, quando se fala em Clube do Marques, para onde acorriam “jovens de toda a cidade”, é o “Circuito Jovem” compreendido como uma forma de sociabilidade juvenil. Para o *B. Boy Cley*, o ‘Circuito’ “foi o maior evento que já teve, de 92 a 94, em Teresina”, porque revolucionou a juventude da cidade. Para Francisco Marcos, o ‘CJ’ “eram bailes que aglutinavam mais de quinhentos jovens para os campeonatos de Smurf-Dance”. Enquanto o *B. Boy Mauro* traz algumas informações a mais sobre o Clube do Marques ao narrar:

*“Daí eu fui para o Marques, aí conheci os meninos. (...) Eram dois radialistas que comandavam o ‘Circuito Jovem’. Eram contratados por um determinado clube para ir animar, né? E estes radialistas faziam estes encontros e os concursos de dança. Eles andavam em muitas comunidades, onde faziam esses eventos, mas o quente mesmo vai acontecer sempre lá no Marques. O negócio pegava mesmo era lá. Tinham muitos grupos de dança. Eles tinham o direito de entrar de graça. Tinha lá um prêmio legal. Lá eu vou ter contato com muita gente, no mundo da dança: o Washington e outros.”<sup>134</sup>*

<sup>134</sup> Entrevista concedida em 25 de janeiro de 2005.

Analisando as narrativas, percebe-se que, embora as festas do “CJ” tenham alcançado muitos bairros, no entanto, o “quente mesmo” acontecia no Clube do Marques. Isto porque era um local que aglutinava uma quantidade maior de jovens da periferia e proporcionava contatos com muita gente, com o mundo da dança, segundo frisou Mauro, destacando os dois radialistas responsáveis pela organização dos bailes do “CJ”. De igual forma comentou Nilo Gomes:

*“A gente fez festa em que a média de público nos bairros era em torno de duas a duas mil e quinhentas e a três mil pessoas. A gente fez festa pra 10, 15 a té 25 mil pessoas (...) O próprio Clube do Marques era assim a nossa casa principal. Este foi o local que foi o cenário dos maiores bailes.”<sup>135</sup>*

Portanto, o Clube do Marques ganha importância porque os jovens identificaram-no não só como “campo de lazer” e de vivência juvenil, mas também como lugar que dava sentido às suas vidas. Foi um dos principais pontos de encontro da juventude teresinense por causa das famosas festas do “Circuito Jovem”. Faz-se necessário observar que, segundo Nilo Gomes, nos dois primeiros anos, o projeto visava alcançar os jovens da periferia, porém, “quando a coisa chegou ao *boom*”, o “CJ” tornou-se “um fenômeno público; aí começou todo mundo da classe média, a classe A. Todo mundo começou a freqüentar nosso baile”.

O segundo episódio que emerge de forma imediata está relacionado aos grupos de dança que competiam alguma premiação no “Circuito Jovem”. Este modo de promover lazer estimulava os bairros a formarem seus grupos de dança. Conseqüentemente, isso terminava gerando não só momentos de prazer e felicidade coletiva como também conflitos e rivalidades entre os grupos, chegando mesmo a ações violentas.

Através dos depoimentos dos sujeitos entrevistados, classifiquei alguns grupos de dança que fizeram época no “CJ”. Então, dentre uma grande quantidade desses grupos, os de maiores influências foram o “Gru VIP”.<sup>136</sup> um

<sup>135</sup> Entrevista concedida em 30 de dezembro de 2005.

<sup>136</sup> O “Gru VIP” era formado pelos seguintes dançarinos: Amilton, Marcelo, Kleber, Gil, Marcos (“Bantu”), Joel, Fabiano, Pedrita e Marcela.

grupo de amigos que dançavam o estilo *smurf-dance*. Depois, o grupo se extinguiu e seus membros fundaram o “Black House”,<sup>137</sup> que se dividiu em dois grupos: Niggers With Attitude – N.W.A.<sup>138</sup> e Bandeira Negra. Para Washington Gabriel, os grupos “se dividiam para ter mais chance de concorrer à premiação, ao primeiro e segundo lugares”. Ele via nisso uma tentativa de os grupos “abocanharem todos os prêmios da noite”.

Os outros grupos foram: Furacão 2000, Turma do Balanço, Mix Geração,<sup>139</sup> Aquilo Roxo,<sup>140</sup> Código 13, ‘Digron’ RAP, White House, The Prince of RAP (**Fotos 28 e 29**). Porém, para as batalhas de dança, compareciam vários outros grupos; o *rapper* Washington Gabriel<sup>141</sup> comentou que teve um baile em que chegaram mais de 20 grupos para dançar. Sua estimativa é que mais de 30% da juventude participava dessas festas, somente por causa das apresentações dos grupos. Nilo Gomes confirmou que concorriam em torno de 30 grupos nas festas do “CJ”.

---

<sup>137</sup> O “Black House”, segundo o *rapper* Cley, foi um grupo de *smurf-dance*, do bairro Mafuá. Os integrantes do grupo foram: Gil, Marcelo, Kleber, Marcos, Paulista e Morceguinho. Cley afirma que estes dançarinos “começaram a desenvolver o verdadeiro *smurf-dance*, o estilo americano mesmo. A gente ficava surpreso! Se você botasse uma fita dos norte-americanos dançando e eles dançando ao lado, era a mesma coisa; porque os caras tinham estilo mesmo, estilo de rua, ginga mesmo”. O *B. Boy* Mauro cita outros nomes, quando diz: “eles eram os caras que comandavam, uns caras que tinham um estilo pesado... eram o Maurício, Daniel, Augustinho, Marcelo, Gil, da Moto, Marcela, Daniela; esse era o Black House.” Cley, em entrevista concedida em 25 de janeiro de 2005.

<sup>138</sup> Niggers With Attitude (“Negros com Atitude”), grupo de RAP americano que fez muito sucesso na década de 80/90. Seu estilo é denominado *Gangsta Rap*, porque relaciona suas temáticas muito ao crime. Nos anos 80 seus artistas inventaram rimas, gloriando suas habilidades ao microfone. Os mais conhecidos são: DMX, Notorious Big, Eminem, Coolio, Dr. Dre, entre outros.

<sup>139</sup> O “Mix Geração” era formado por Cley, Daniel, Paulo e “Re”.

<sup>140</sup> “Aquilo Roxo”, segundo o *B. Boy* Mauro, foi “um grupo de dança que era focado na mídia; aquela coisa de gatinha, buscando mesmo aquela coisa de expressão para mulheres; uma coisa bem mais comercial. Eles tinham aquela coisa dos estilos; pareciam aqueles caras norte-americanos, vestiam toda a caráter, cabelo roupa, tipo vamos dizer assim, uma fada, quando eles iam dançar, porque cada um tinha esse estilo, mas era um estilo bem invocar, uns caras de muita expressão.” *B. Boy* Mauro, em entrevista concedida em 25 de janeiro de 2005.

<sup>141</sup> Washington Gabriel Cruz, conhecido como WG, nasceu em Teresina, em 1º de janeiro de 1975. Filho de Benvenuto Lopes da Cruz Neto e Maria Gabriel de Sousa Cruz. Não chegou a terminar o 2.º Grau. Por um longo tempo trabalhou como farmacêutico. Casou com Jaqueline Ferreira Cruz, com quem teve dois filhos, mas se separou em 2004. Atualmente exerce um cargo de confiança no Governo Wellington Dias, do PT, como Coordenador Estadual de Juventude; mas é também coordenador do movimento “Questão Ideológica” até 2006 e faz parte da Associação Movimento *Hip Hop* Organizado do Piauí. Reside no bairro Mocambinho, zona sul.



Foto 28



Bruno, Cley, Nauben e Luciano, integrantes do grupo The Prince of RAP, Bairro Monte Castelo, zona centro/sul de Teresina, no atelier do ex-B. Boy Costinha.  
Fotografia: Frei Leandro. Teresina-PI, janeiro 2006.

Nauben, ex-integrante do grupo The Prince of Rap, diz:

*“A galera do “Circuito Jovem” só deixava o local da festa depois que terminavam as competições dos grupos de dança. Deixavam [os organizadores] por último só pra segurar a galera. Às vezes, tinham muitos grupos que nem dançavam porque não dava tempo, porque eram muitos grupos. Seis horas da manhã, e não tinha dançado todo mundo. Tinha grupo que ficava com raiva porque não dançava; não tinha nem espaço pra dançar; grupos de todos os lugares de Teresina; de todo o canto de Teresina ia grupo.”<sup>142</sup>*

<sup>142</sup> Entrevista concedida em 17 de janeiro de 2006.

Foto 29



Grupo The Prince of Rap, do Bairro Monte Castelo. Os jovens uniformizados, antes de competir no baile do “Circuito Jovem”, posam para foto.

Fonte: Cópia da foto: Álbum pessoal do *breaker* Nauben. Teresina, Janeiro 2006.

Percebe-se que uma das motivações que levavam os jovens ao “CJ” eram as competições entre os grupos de dança. Por causa da grande quantidade, muitos grupos até nem disputavam, razão pela qual os dançarinos ficavam revoltados. Mas era estratégia dos organizadores deixarem as apresentações por último, objetivando segurar a “galera”.

A decisão de Washington dançar *Breaking* veio depois de um desses concursos, quando viu o Gru VIP fazendo suas performances a partir de uma música *RAP*. Washington conta:

*“Eu fui tendenciado a dançar o RAP, não porque tivesse minha coleção de RAP, porque eu tinha, mas não dançava; mas foi de ver outros grupos. Como eu tinha lhe falado, a gente participou de um campeonato no Ginásio Pato Preto, no qual foi para a final o meu grupo, Código 13, e o Mix Geração. Todos os grupos dançavam com dance. E o Gru VIP ficou em 3.º lugar e dançaram com RAP. E aquilo ali marcou muito. Porque eles eram quatro pretos com aquele penteado chapa, com as camisas coloridas que estavam na moda em Nova York; o pessoal do De Lá Shows, naquela época. Aquilo ali me deixou: ‘pô, os caras parecem que são até de fora!’. E eles eram legais; era um grupo que só*

*dançava com RAP, priorizavam.*<sup>143</sup>

O *rapper* Washington traz ao imaginário um passado vivido por dezenas de centenas de jovens negros que, influenciados pelo som da “música quebrada”, como lembrou Nelson Triunfo,<sup>144</sup> consagraram as pistas dos bailes *funk*, *reggae* e RAP dos maiores centros urbanos brasileiros. Ele descreve as características estéticas dos dançarinos do Gru VIP: quatro pretos com penteados chapa, camisas coloridas. O referencial do grupo reportava aos grupos norte-americanos, chegando até a parecerem de “fora”. Nisso, encontra-se a internacionalização da música americana no Brasil. Essas influências atingiram também os bailes juvenis teresinenses. Porque:

Este foi o período dos cabelos afros, dos sapatos conhecidos como pisantes (solas altas e multicoloridos), das calças de boca fina, das danças à James Brown, tudo mais ou menos ligado à expressão: ‘Black is Beautiful’ ou o ‘Negro é Lindo’. É uma mescla de referências internacionalizadas, com uma matriz africana, no qual a música é a motivação. (Tella, 2002, p.81)

Porém, no contexto do “CJ”, há que se fazer uma observação importante, cujas conseqüências iriam se manifestar muito em breve. Porque embora os grupos de dança tivessem liberdade de inovar suas apresentações, inclusive ensaiando o estilo *Breaking*, no entanto, a música RAP não era determinante nas festas do “Circuito”. Aliás, a revolta dos simpatizantes do Rap associava-se à estrutura do projeto que tocava esse estilo musical somente nos momentos das apresentações dos grupos de dança; fora isso, rolavam apenas o estilo balanço, *smurf-dance*, *reggae*, *funk*, *forró*, cujos instrumentos eram os técnico-eletrônicos, com batidas frenéticas e pesadas. Assim ouvi do *rapper* Gil Custódio:<sup>145</sup> “quando não havia competição, o RAP tocava somente meia hora, uma hora, e o pessoal

<sup>143</sup> Entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

<sup>144</sup> Entrevista concedida a Tella, em 04 de agosto de 1999. Tella (2000, p.85).

<sup>145</sup> Gil Custódio Araújo Ferreira, conhecido como Gil BV; filho de Raimundo Nonato Ferreira e Maria Alves de Araújo. Casado, não tem filhos; reside no bairro Bela Vista, zona sul. Devido a ter que trabalhar, não terminou o curso de Química na Universidade Federal do Piauí. Ele integrou à banda *Flagrante* em 1998. Antes havia criado uma banda de rap chamada “COMUNA BV”, que teve somente três meses de duração. Hoje é um dos coordenadores do Centro de Referência do Movimento *Hip Hop* Organizado do Piauí. Entrevista concedida em 18 de janeiro de 2005.

esperava só aquele momento ali para dançar, depois, ia embora”. Enquanto o *rapper* Washington Gabriel desabafa:

“Só tem uma coisa que eu reclamo daquela época: é que a gente tinha que ouvir dance a noite inteira; 30% do público queria ouvir RAP, mas os caras não reconheciam, tinham medo de colocar, porque tinham medo de perder o outro público.”<sup>146</sup>

O *B. Boy* “Re” completa:

“Essa galera toda foi do meu tempo em que a gente começou a dançar. Eles dançavam muito *smurf-dance*, e eu aos pouquinhos fui introduzindo o *break*, e a turma foi deixando o *smurf-dance*; de repente, a turma já estava no *break* mesmo, porque o *break* é fantástico; os seus movimentos são fantásticos. (...) A gente dançava o *break* na hora da apresentação dos grupos de dança, porque os grupos de dança mixavam a sua própria música e, na hora, dançava ao som do RAP. Mas durante o baile não havia música RAP em si.”<sup>147</sup>

Por meio dos depoimentos, observei que, nesse período, os jovens do “CJ” se divertiam ao som do *House* que se caracteriza pelo *balanço* cujas melodias eram fáceis e com temáticas amorosas. Por isso, “Re” afirma: “a gente dançava ao som do *House* e do *Balanço*, porque não tocava o RAP no baile”. Este mesmo processo aconteceu na trajetória do movimento *Hip Hop* em Belém. (Borda, 2004). Contudo, a conquista do RAP no “CJ” deu-se devido à insistência dos jovens que, gostando de curtir esse gênero de música, formaram vários grupos de *Breaking* para competir com outros estilos de dança. Daí ganharam visibilidade por causa das suas melhores performances.

Além disso, havia também a deficiência técnico-eletrônica, porque os jovens *B. Boys* não dispunham de melhores instrumentos eletrônicos disponibilizados para disputar os concursos de dança. A aparelhagem de som era muito limitada, como disse “Re”,

“A galera, para produzir sua música para dançar nos concursos, mixava a música no gravador; isso todo mundo fazia. Eu lembro que veio um DJ de São Luís e perguntou como ele (o dançarino teresinense) mixava a música; ele disse-lhe que mixava no deck; ele disse [o DJ de São

<sup>146</sup> Entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

<sup>147</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

*Luís]: ‘rapaz, é muito interessante, saiu perfeito’ (risos).<sup>148</sup>*

Frente às escassas condições de aparelhagem, os *B. Boys* mixavam como podiam as músicas em fitas para se apresentar. Não obstante tais limitações, consolidavam-se os primeiros grupos de *Breaking* que passaram a impor suas performances nos concursos promovidos pelo “CJ”. Os classificados, além de ganharem o troféu, tinham suas entradas asseguradas para o próximo show. Por isso, os concursos eram concorridíssimos, tornando-se, conseqüentemente, campo da violência simbólica, quando não se encerrava em violência real entre os grupos perdedores, o que acontecia fora dos espaços onde das festas.

Tanto a “primeira escola” de *breakers* quanto a “segunda” estavam marcadas por uma fase de muita positividade e ingenuidade. Os *B. Boys* se encontravam apenas para se divertir, namorar, dançar, disputar um troféu. Contudo, suas narrativas ganham significado porque trazem da memória um passado construído coletivamente. Assim, alguns nomes são recorrentes: José Francisco (“Re”), Mauro Alves, Daniel, Henrique (Rick), Reuri, Cley, Mancha, David, Washington, Luís Francisco, Paulista, Wellington, Nero, Sebastian, Kleber, Banto, Francisco Marcos, Hélio Ferreira, Robercláudio, Tucamaia, Misturado.

Grande parte desta “segunda escola” considera os *B. Boys* “Re” e Mauro como referenciais para a difusão do *Breaking*. Aliás, muitos os tomam como se fossem os pioneiros dessa dança em Teresina. O *B. Boy* Cley Flanklin narra:

*“E comecei o break na década de 89 para 90, quando conheci o “Re”, o qual você conheceu [referindo-se a mim]. Teve um dia que eu fui ao centro, e, justamente, na Praça Pedro II, que tinha uma estrutura diferente naquele tempo, que não é esse modelo de agora, e daí então, eu dei em frente com alguns breakers dançando e lá estavam o “Re” e o Mauro (...) Conheci também o finado Mancha que morreu naquele tempo, que dançava um break em Regeneração (...) E outros que andavam naquele tempo, que eu não me lembro bem, mas o que me focalizou, que foram as duas pessoas em que me inspirei, foram o “Re” e o Mauro. Eu aprendi a dançar com o “Re”.<sup>149</sup>*

<sup>148</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

<sup>149</sup> Idem.

O depoimento do *rapper* Washington Gabriel conflui em uma mesma linearidade tempo-espacial, quando diz:

“ ‘Re’ e Mauro são os mais antigos. Conheci eles num baile. O ‘Re’, eu conheci em 92, o Mauro, eu vim conhecer em 93, num baile do “Circuito”. O ‘Re’ me apresentou a ele (ao Mauro): “olha, este aqui é um dos que, junto comigo, somos os primeiros dançarinos de break.”<sup>150</sup>

Por conta dessas experiências, os dois *B. Boys* são tomados como os “pais” do *Breaking* em Teresina. Porém, como descrevi acima, anteriormente aos dois, existiram outros grupos de *B. Boys*, que já praticavam a dança. Conheciam já as músicas de Michael Jackson e Cindy Lauper; ou seja, apropriaram-se das trilhas sonoras dos RAPs, ou “funk falado”, como chamavam, para montar as suas coreografias. Portanto, já haviam sido “vacinados” pela “febre do break”, até porque em meados dos anos 80, Mauro somente tinha dez anos, enquanto “Re” oito.

Gostaria de lembrar também que fora do “CJ” havia jovens que também praticavam o *Breaking*, como foi o caso dos *breakers* Luzinaldo, Banto, Reginaldo e Toinho que formavam o grupo TPI Break, da zona sudeste. Depois, no bairro Promorar, havia o grupo Diskey Rap, zona sul. Contudo, eram tribos que atuavam de forma isolada dos outros grupos e nos interstícios da sociedade. Porque muitos grupos, especialmente aqueles que freqüentemente se apresentavam no “CJ”, se projetaram em outros espaços sociais, como foi o caso do Mix Geração que chegou a fazer suas performances nas cidades de Timon e Caxias, no Maranhão; e Parnaíba, Água Branca, Monsenhor Gil, no Piauí.

O terceiro episódio que se relaciona ao contexto do “CJ” diz respeito à revolta dos *B. Boys* contra as atitudes dos organizadores dos eventos, que não permitiam tocar a música RAP durante os bailes, senão nos momentos das competições entre os grupos de dança. Com isso, foi se construindo um sentimento coletivo, no sentido de que alguns jovens começaram a se articular em torno da idéia de saírem do “CJ” e organizarem o movimento *Hip Hop* a partir de

---

<sup>150</sup> Entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

suas próprias rodas de *Breaking*. O rapper Washington Gabriel conta:

*“Numa ocasião, mudou de DJ. Saiu o DJ Alex, e entrou o DJ Cláudio. Aí eu fui lá, eu conhecia ele, e disse: ‘rapaz, coloca aí RAP, que a galera vai dançar aqui’. Aí ele disse que ia colocar cinco. Colocou três, e o cara [o organizador] mandou tirar.”<sup>151</sup>*

Por causa deste acontecido, o impacto nos simpatizantes do RAP foi imediato, pois reagiram com indignação, protestando contra a atitude do organizador de excluir o estilo RAP do baile. Washington descreveu a reação dos garotos nestes termos:

*“Nessa hora que ele tirou, a roda estava assim enorme, e todo mundo dançando, inclusive o Marcelo, o Kleber; parecia assim uma confraternização. Isso era no final de 92. Era uma das últimas festas. Aí a galera subiu no palco e disse: ‘bote, bote, bote RAP e tal; aí ele botou, e a noite todinha a gente ouviu RAP. Percebemos que a gente tinha que se articular mesmo. Só que murchou [este ideal], mais na frente foi que a gente decidiu se organizar, em 93.”<sup>152</sup>*

A partir deste fato, os rumos indicavam a necessidade de construírem os seus próprios espaços. Porém, ainda não tinham as idéias suficientemente claras para deixarem o “CJ”, até porque muitos eram dançarinos do próprio “Circuito”. Contudo, nesta noite, fizeram a experiência da resistência e coesão em torno da reivindicação do “bote RAP”, cujos resultados se refletiram no desejo de se articularem. Nascia, então, nos *B. Boys* a vontade de organizar o movimento. O *B. Boy* “Re” diz:

*“(...) E quando houve aquela proposta de organizar um movimento Hip Hop, todas as pessoas (toda a galera do “CJ”) estavam à frente do Hip Hop.”<sup>153</sup>*

Perguntando a Nilo Gomes por que não tocavam a música RAP, ouvi:

*“Só que o “Circuito Jovem” não era um evento de Hip Hop. O CJ era uma festa itinerante. Este era o principal propósito. Então, houve momentos em que se chocaram idéias dos membros mais radicais, né? Eles achavam que não deveria ter a seqüência de reggae, funk, dance. Acho que foi o único momento que houve uma divergência de idéias, de*

<sup>151</sup> Entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

<sup>152</sup> Idem.

<sup>153</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

*pensamentos a respeito do CJ com o movimento Hip Hop de Teresina.*<sup>154</sup>

Entretanto, há uma contradição no discurso do radialista se comparado a uma outra das suas colocações quando se referiu ao *Hip Hop* no contexto do “CJ”, quando diz:

*“As pessoas que se apresentavam, boa parte, 90% delas, faziam coreografias voltadas mais ao Hip Hop, ao RAP, ao Funk; e aí, a gente percebeu que poderia incentivar esse movimento que começava a surgir em Teresina.”*<sup>155</sup>

Sua observação é importante para o objeto da pesquisa, quando diz que as coreografias estavam mais voltadas ao *Hip Hop*, ao RAP. Aqui ele fez uma confusão entre *Hip Hop*, RAP<sup>156</sup> e o *Breaking*, que não cita. Contudo, percebeu a ascensão do movimento que começava em Teresina. Em todo caso, se 90% dos grupos de dança apresentavam coreografias a partir da música RAP, então, não haveria porquê limitar o estilo nos bailes. Talvez o seu incentivo em promover o emergente movimento *Hip Hop* viesse marcado por dois objetivos: primeiro, o de se aproveitar do momento para assegurar o grande público jovem no evento, que estava ali para curtir o balanço, *funk* e *dance*; e, segundo, o interesse do mercado, ou seja, tirar certos lucros das festas promovidas pelo “CJ” e dos contratos que os organizadores faziam com os clubes. Então, supostamente, o objetivo dos organizadores do evento seria explorar o público jovem, haja vista a escassez de outros espaços sociais em que os jovens das camadas populares pudessem se divertir.

Assim, o “Circuito Jovem”, não obstante o preço acessível aos jovens das camadas populares, estava estruturado sobre a lógica da indústria cultural. Porque a juventude pobre e negra, cuja renda era baixa, não dispunha de condições econômicas objetivas para se divertir nas festas do “CJ”. Por isso, tinham que ganhar nas disputas, a fim de ter suas entradas asseguradas.

---

<sup>154</sup> Entrevista concedida em 30 de dezembro de 2005.

<sup>155</sup> Idem.

<sup>156</sup> Conferir nota de rodapé nº 2, página 14.



Negando que o projeto tivesse interesses financeiros, Nilo Gomes ainda justifica dizendo que os organizadores chegaram a cobrir dívidas com seus próprios salários. Diz:

*“A gente não tinha nenhum interesse assim diretamente voltado pra o lado financeiro; era uma coisa mesmo de diversão; muitas vezes, a gente chegava no final das festas e dizia assim: ‘e aí, como foi, deu pra pagar as contas, empatou?’(...) A gente tirava o dinheiro que a gente ganhava na rádio pra pagar segurança, som; só pra fazer a festa, essa era uma das coisas que a gente fazia pra poder fazer com que o Circuito Jovem existisse.”<sup>157</sup>*

Porém, é bastante emblemática a decisão de Cley Franklin de não mais dançar no “Circuito”, pois representou um passo significativo para a formação dos bailes *Hip Hop*. Ele reconhece que era explorado pelo “cara” que organizava os bailes porque “era muito novo”, não deixando de ver nisso a ilusão de um jovem que estava muito mais preocupado com o ser *pop star* do que mesmo com o trabalho profissional. Assim narrou:

*“Eu era um dos principais dançarinos desse evento. Daí eu fui desacreditando na questão de ficar só dançando, logo porque eu não ganhava o bastante para me alimentar direito, para poder dançar de Quinta, Sexta, Sábado e Domingo. O cara explorava muito a gente, e logo a gente era muito novo, e qualquer coisa, pelo estrelismo e pela popularidade, a gente esquecia um pouco o trabalho profissional, indo mesmo pela ilusão. Daí eu desisti de ser dançarino do ‘Circuito’ e comecei a cantar.”<sup>158</sup>*

As divergências e conflitos de idéias entre os organizadores do “CJ” e a galera contagiada pelo RAP foram tomando proporções maiores cujas conseqüências - no conjunto das decisões tomadas pelos jovens *B. Boys* - resultaram na saída deles do “CJ” e na organização de seus próprios bailes. No entanto, isso somente iria ganhar mais forças e se concretizar graças às influências do *rapper* maranhense Lamartine<sup>159</sup> (**Foto 30**) que, em dezembro de

<sup>157</sup> Entrevista concedida em 30 de dezembro de 2005.

<sup>158</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

<sup>159</sup> Lamartine Silva, conhecido como “Negro Lama”, nasceu em Colinas-MA, no dia 22 de novembro de 1969. Deixou esta cidade para estudar na capital, onde participou de um grupo de jovens no bairro Cidade Operária, mas o deixou depois de conflitos internos, porque não aceitava

1992, visitando seus parentes em Teresina, bairro Ilhotas, participou de uma das festas do “Circuito Jovem” e, observando aquelas frenéticas disputas por um troféu, que terminavam geralmente em violência, agressões e pancadarias fora do “CJ”, chamou os dançarinos, e lhes disse:

*“Olha, eu não tenho nada contra o pessoal do ‘Circuito Jovem’, que tem uma festa muito boa, mas ali são três pessoas ganhando; vocês mesmos poderiam fazer sua própria festa. O pessoal está vindo aqui para curtir vocês.”<sup>160</sup>*

Estas orientações caíram como que gotas d’água vindas do céu. Porque despertou nos jovens, adeptos do RAP, interesses para conhecer melhor o movimento, visto que Lamartine já tinha experiências com o Movimento *Hip Hop* de São Luís. Aliás, ele é considerado um dos pioneiros a cantar RAP do Maranhão. Segundo Lamartine, em 1989, o jovem “Rei Tute”, influenciado pelo disco “*Hip Hop Cultura de Rua*”,<sup>161</sup> escreveu uma letra intitulada “Beats Pesados”, porém, com vergonha não o cantou. Lamartine cantou. Com isso, formaram o primeiro grupo *Illegal Business* (Negócios Ilegais), cuja origem se reportava ao título de uma das músicas do grupo americano “Bugdal Produzius”. Lamartine se auto-afirma dizendo: “a gente fez a primeira aparição pública, numa escola chamada: Almirante Tamandaré, no bairro da Cohab, em São Luís”.

Estas experiências, Lamartine socializou com a juventude teresinense. A descrição do primeiro encontro deste *Rapper* com *breakers* foi determinante para a emergência do *Hip Hop* organizado. Pois, o DJ Cley lembra o nível de conscientização e influência que o *rapper* passou para a “segunda escola” de *breakers*:

---

as linhas doutrinárias da Igreja Católica. Depois, passou para a Juventude Comunista, com a qual também não se identificou. Começou a fazer teatro na Escola Técnica, saindo se integrou no *Hip Hop* com o qual se identificou. É *rapper* desde 1989, quando organizou o Movimento *Hip Hop* do Maranhão – “Quilombo Urbano”, o qual, a partir de 2000, passou a ser chamado “*Favelafro*”, cujo objetivo é “lutar por um mundo mais justo para os pretos e pretas”. O seu grupo foi o primeiro a promover shows com grupos de Rap. Casado com Gardênia, pai de um filho e espera mais um, cujo nome será Kaodê. Atualmente coordena o Movimento *Hip Hop* Organizado Brasileiro (MHHOB). Pelo grupo “*Clã Nordestino*” gravou o primeiro CD de RAP.

<sup>160</sup> Washington Gabriel cita Lamartine, em entrevista concedida em 01 de fevereiro de 2005.

<sup>161</sup> O Disco “*Hip Hop Cultura de Rua*” foi lançado pela gravadora Eldorado, em 1988.

*“E foi quando Lamartine veio de São Luís, porque ele tem uns parentes aqui em Teresina, e vendo a necessidade de conscientização entre a galera, do lado crítico da coisa, da vida cotidiana que a gente levava, sentiu a necessidade que os grupos daqui precisavam se organizar e fazer o mesmo que eles fizeram em São Luis (...) Ele viu que a gente estava no caminho errado e que tínhamos era que protestar os problemas; que a gente tinha que direcionar nossa revolta não contra nós mesmos, mas sim, para aquilo que levava a gente para o mau caminho.”<sup>162</sup>*

Então através da narrativa do *B. Boy Cley*, sabe-se que Lamartine vinha sempre a Teresina com o objetivo de visitar seus parentes. Numa dessas visitas, ouviu pelo rádio a propaganda sobre o “Circuito Jovem” e foi conhecer o evento, onde conheceu alguns simpatizantes do RAP - Washington, Cley, Mauro, “Re” - como comentou o *rapper* Gil “BV”, o qual ainda confirma que, percebendo que as *tribos* estavam ali simplesmente para namorar, curtir o som, disputar um prêmio e lutar entre si, Lamartine os aconselhou com estas palavras:

*“Se vocês querem fazer uma coisa séria, porque vocês não fazem um baile na área de vocês? Pedindo um real? Porque assim vocês vão conseguir dinheiro para vocês. Porque vocês não vão juntar a dança, o grafiteiro e começar a formar banda para as comunidades? Isso a gente já faz no Maranhão.(...) Ele deu a forma que ele fazia lá [em São Luís] para a gente aqui. E aí foi o começo do movimento, do movimento aqui organizado.”<sup>163</sup>*

O discurso do *rapper* “Lama” apontava para duas propostas: primeira, os jovens da periferia poderiam promover seus próprios bailes a preço acessível cujo dinheiro seria rateado entre ele mesmos; segunda, deveriam organizar os elementos do *Hip Hop* - dança, grafite e música – e apresentá-los às comunidades. Este incentivo era um dos primeiros empurrões do *rapper* maranhense nos *B. Boys* teresinenses. Mas eu quis ouvir do próprio Lamartine sua crítica a respeito do “CJ”.

*“O ‘Circuito Jovem’ sempre foi um evento que teve pontos mais negativos do que positivos. Por exemplo, ele só tocava RAP para o povo dançar durante as apresentações; mas eu acho que de vez em*

<sup>162</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

<sup>163</sup> Entrevista concedida por Gil BV, em 18 de janeiro de 2005.

*quando tocavam alguns raps. Agora, eles pegavam um grupo para dançar e só davam a entrada; os grupos que iam competir tinham que pagar para competir, e os preços (prêmios) eram irrisórios. Eu acho que não havia um respeito pelos dançarinos, quando, na verdade, aquelas festas só lotavam por causa dos concursos que eram uma tradição. Se não tivessem os concursos não tinha sentido o 'Circuito Jovem.'*<sup>164</sup>

Por outro lado, Lamartine traz também um elemento importante para este trabalho de pesquisa quando afirma que no interior do “CJ” já havia uma célula do *Hip Hop* teresinense:

*“O fato de ter os concursos fez com que a primeira célula do movimento Hip Hop nascesse, que foi, exatamente, através dessa dança lá, dessa dança de rua nos concursos desse 'Circuito'. Eu não falo que foi só o pilar de sustentação, mas que, até dentro do 'Circuito', já estava a primeira semente de um dos elementos da cultura Hip Hop.”*<sup>165</sup>

Portanto, no final de 1992, a dança *Breaking*, um dos elementos do *Hip Hop*, já estava consolidada entre os jovens da periferia de Teresina. Fato que Nilo Gomes também reconheceu quando comentou que 90% dos grupos de dança do “CJ” faziam suas performances a partir da música RAP e que, por isso, passou a incentivar o movimento que começava a surgir em Teresina. Contudo, esse seu incentivo, ao que me parece, demonstra que não estava isento de uma visão capitalista, ao dizer:

*“Existia um carinho que era dedicado da minha pessoa junto a esse grupo de pessoas que faziam parte desse movimento. Tanto é que a primeira empresa a criar uma loja especializada somente em discos e CDs de Hip Hop, de RAP, black music lá em Teresina; além da gente trazer para o mercado as músicas, os CDs, camisetas, a gente ainda fornecia música pra que essas pessoas pudessem fazer suas coreografias, pudessem fazer suas montagens (...) A gente tinha filmes da cultura Hip Hop. Isso tudo ajudou a fomentar esse movimento dentro da sociedade que foi o Hip Hop.”*<sup>166</sup>

Este seu depoimento contradiz o que já havia dito acima: “a gente não tinha nenhum interesse assim diretamente voltado pra o lado financeiro”. Por isso, não se pode negar que o projeto estava estruturado segundo uma visão da indústria

<sup>164</sup> Entrevista concedida em 05 de fevereiro de 2005.

<sup>165</sup> Idem.

<sup>166</sup> Entrevista concedida em 30 de dezembro de 2005.

cultural. Os emergentes jovens do *Hip Hop* não deixaram de ser um filão explorado pelos radialistas, cuja expansão de um mercado voltado para esse estilo de vida estava em ascensão em todo o Brasil. Portanto, Teresina também ganhou com esse mercado. Inclusive foi montada uma empresa por Nilo Gomes para atender a clientela *hiphopper* teresinense. Sua empresa mantinha o monopólio de produtos específicos para os grupos de dança e os emergentes *rappers* – camisetas, tênis, bonés, colares, CDs. O próprio Nilo Gomes toma para si o *status* de ter sido um dos fomentadores do movimento na sociedade teresinense.

Então, Lamartine, percebendo que os grupos se digladiavam por um simples prêmio, enquanto os organizadores do “CJ” ficavam com grande parte dos lucros, alertou os *B. Boys* com as seguintes palavras:

*“Olha a gente pode sobreviver sem ‘Circuito Jovem’. A gente não precisa do Nilo Gomes para fazer Hip Hop. Vocês podem fazer, vocês mesmos, as próprias festas, os concursos.”<sup>167</sup>*

Esta semente de conscientização iria, mais tarde, surtir grande efeito na trajetória do movimento *Hip Hop*. Porque os próprios *B. Boys*, reconhecendo que os concursos do “CJ” estavam causando muita rivalidade, os grupos entrando em constantes conflitos, decidiram montar suas festas, compor letras de RAP e construir suas próprias rodas para dançar e cantar. O encontro com Lamartine, portanto, foi fundamental para que os emergentes *Rappers*, *B. Boys*, Grafiteiros e DJs se tornassem cômicos da necessidade da organização do movimento.

Porém, antes de aprofundar a discussão sobre o processo de organização do Movimento *Hip Hop*, eu gostaria de analisar um último episódio que se relaciona diretamente ao tópico em questão: o “CJ” como espaço de violência simbólica em torno dos grupos de dança que competiam as melhores performances. Lugar, portanto, de conflito, rivalidade e glória.

As disputas frenéticas pelos prêmios de melhores dançarinos terminavam com insatisfações dos perdedores, que reagiam com violência aos vencedores.

---

<sup>167</sup> Entrevista concedida em 05 de fevereiro de 2005.

Para Leandro, “as ‘tretas’ eram motivadas pela inveja, o 1.º lugar do podium representava não só a superioridade do grupo na dança, como também a superioridade do bairro a que ele pertencia.” (Silva, 2002, p.47). Alguns depoimentos retratam essa violência entre os grupos.

Primeiramente, o *rapper* Cley Flanklin diz:

*“A gente tinha um grupo: eu, “Re”, Paulo e Daniel. E esse grupo era específico só para break; a gente dançava só break. E daí a gente foi causando curiosidade para os outros grupos que só dançavam balanço e funk. E começamos a ganhar alguns concursos, criando rivalidades de outros grupos. Daí a gente começou a participar do grupo Mix Geração desse tempo, que foi o melhor grupo de dança de Teresina. Em todo o lugar que a gente ia, algumas rivalidades surgiam, porque a gente era bem organizado, e quando a gente ia para competir, a gente ia para ganhar.”<sup>168</sup>*

O *Breaking*, enquanto estilo de dança em evidência, chamava a atenção, causando curiosidade aos dançarinos de *funk*, *dance*, balanço, reggae. Isso criava rivalidades entre os grupos. Todos estavam ali para competir, portanto para mostrar-se superior ao “outro”. Este “outro” é aquele que deve ser eliminado, derrotado, porque não é um dos “nossos”, não faz parte do “nosso” grupo. Esta forma de construir o espaço de sociabilidade – que é o micro (o grupo) – estende-se ao espaço físico-social, ou seja, “nosso” bairro, “nossa” rua, praça, esquina. Em outras palavras, uma delimitação da territorialidade.

Por outro lado, pode acontecer também que o “outro”, geograficamente, more no mesmo bairro, na mesma rua, não obstante, não é um dos “nossos”. Isso pode ser analisado a partir da narrativa do *B. Boy* Cley, segundo o qual a fama do Mix Geração provocava violência entre os grupos de dança, sobretudo entre jovens do mesmo bairro:

*“E nesses bailes existiam muitas rixas, porque a gente começou a ter rixa de um e de outro da mesma área. A gente tinha rixa com os caras da zona norte, que não se cruzavam. E daí a gente se encontrava no Clube do Marques, que era o centro, o foco dos grupos se encontrarem, e dançavam. Algumas vezes, meu grupo ganhava do outro parceiro; e*

---

<sup>168</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

*dali surgia uma briga, uma rivalidade; às vezes, na porta, ou mesmo dentro do baile, ou mesmo até fora, na hora de ir embora.”<sup>169</sup>*

A revolta dos grupos perdedores tomava, às vezes, proporções alarmantes, terminando em confrontos violentos entre os grupos. Gil BV, assistindo na TV a propaganda de uma das festas do “CJ”, decidiu participar. Foi a primeira vez que esteve no “CJ”, juntamente com o grupo de dança do Bairro Bela Vista, e passou por um grande vexame. O *rapper* não se esquece do momento de tensão pelo qual passou, e narra:

*“Eu ouvia falar muito a cerca do “Circuito Jovem” na televisão, porque sempre passava os caras dançando, mas eu nunca me aproximei pelo fato de ser muito longe [do seu bairro]. A única vez que eu fui no “Circuito Jovem” foi com o grupo de dança lá do Bela Vista, que também participava das competições. Nesse dia, a gente levou uma carreira, que a gente correu do Marques até a Frei Serafim.”<sup>170</sup>*

As “tretas” – confusões – eram inevitáveis por conta da superioridade que os grupos se impunham entre si. A carreira da galera da zona sul caracteriza bem a magnitude da violência à qual os grupos que ganhavam estavam sujeitos, como as perseguições de algum grupo perdedor. Gil BV acrescentou em sua narrativa:

*“Correndo porque o nosso grupo era da zona sul e ganhou o 3.º lugar lá no concurso, e os caras, os outros grupos, não tinham gostado, porque no ‘Circuito Jovem’ tinham muitos caras que iam para dançar e competir; mas, na verdade, eram gangues que, quando perdiam, tinham que brigar. Quando ganhavam, tudo bem, mas quando perdiam tinham que brigar; e esse dia que eu fui, foi exatamente (o dia) em que os caras do Bela Vista ganharam em 3.º lugar ou foi em 2.º lugar, não lembro. Quando a gente foi indo embora para a parada do ônibus, vinha uma galera, e quem ficasse apanhava, aí todo mundo correu dali do Marques até a Frei Serafim...”<sup>171</sup>*

Do B. Boy Júlio César, ouvi a seguinte narrativa:

*“Tinham uns grupos de dança que se destacavam mais do que outros. Nós trabalhávamos mais e fazíamos uma coisa mais bonita. Mas sempre teve rivalidade dos grupos que não aceitavam as derrotas nos concursos. Tinha troféu, e eles não aceitavam, e sempre no final da*

<sup>169</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

<sup>170</sup> Entrevista concedida em 18 de janeiro de 2005.

<sup>171</sup> Idem.

*festa tinha treta, atrito e tudo.*<sup>172</sup>

Analisando as falas dos entrevistados, percebem-se as relações conflitantes dentro do espaço de sociabilidade juvenil. Um estado de tensão entre os “iguais-diferentes”. Para o *rapper* Gil BV “muitos caras que iam para dançar e competir eram gangues que, quando perdiam, tinham que brigar”. Esta ação violenta dos vencidos revela uma forma de comportamento dos jovens em relação aos “outros” que não fossem do bairro onde as baladas (festas) aconteciam. Para Sposito, “muitas vezes a violência sem significação aparente surge como parceira inseparável dessas manifestações, que ora se exprimem nos bairros periféricos, ora se deslocam para o centro da cidade.” (Sposito, 1994, p.162). Talvez o significado aparente da violência no espaço de sociabilidade juvenil não estivesse diretamente relacionado ao objeto prêmio, senão à violência real na disputa pela ocupação dos espaços territoriais da cidade. Ou seja, na cidade existem espaços os quais *tribos* de outros territórios são proibidas de ocupar. Há códigos de apropriação de espaços na cidade. Ou então, poder-se-ia analisar o baile como espaço simbólico de disputa pela superioridade, porém, fora dele, a violência passava a ser real: “como válvula de escape das tensões, dos conflitos, das frustrações pessoais e da exclusão social em que vivem os jovens da periferia.” (Silva, 2002, p.47).

Nesse sentido, por causa dos meios de comunicação de massa, da ideologia dominante, dos boletins policiais, os espaços urbanos juvenis – esquinas, ruas, praças, quadras - são geralmente analisados como ponto de tráfico, encontro de integrantes de gangues, postos de venda de drogas, lugar de “bandido”, de gente “perigosa”. Por causa desses estigmas negativos, os jovens da periferia são identificados quase sempre como integrantes de gangues e, portanto, um tipo de estrato social perigoso e violento.

A seguinte manchete do Jornal “*O Dia*” é bastante recorrente: “Terror que vem das gangues”. O leitor diante deste título corre o risco de construir imagens aterrorizantes sempre que perceberem grupos de jovens, turmas e galeras nos

---

<sup>172</sup> Entrevista concedida em 19 de janeiro de 2005.



espaços urbanos. A matéria trazia conteúdos como: “os componentes das gangues são de classe baixa. Eles geralmente atuam nos bairros da periferia, onde moram.”<sup>173</sup>

Assim, duas categorias sobressaem na informação jornalística: classe social e espaço geográfico. Depara-se aqui com um discurso preconceituoso que associa a pobreza tanto à violência como à periferia, reproduzindo uma ideologia das classes dominantes segundo a qual a periferia é o lugar das pessoas de mau caráter, das gangues, da malandragem, dos assaltos, dos roubos, das drogas, da criminalidade, da violência juvenil, enfim, lugar do caos e, supostamente, o causador da barbárie, da desordem social.

Na narrativa de Nilo Gomes percebi certa carga de preconceito para com os grupos do *Hip Hop*. Pois quando lhe perguntei como analisava a violência entre os grupos de dança no “CJ”, respondeu:

*“O nosso objetivo naquele momento era promover uma festa tranqüila, uma festa sem problema, até porque a gente estava lidando com os jovens que seus pais também tinham uma preocupação muito grande. Então, a gente tinha que conter; e era isso que não permitia que a gente levasse a festa, tocando mais o gênero Hip Hop, porque sempre gerava confusão.”*<sup>174</sup>

De certa forma, Nilo Gomes pretendia promover uma festa “tranqüila” porque estava lidando com grande massa de jovens. Porém, associar o RAP à violência não deixa de ser um pensamento coletivo do senso comum reforçado pela mídia. Com efeito, no interior de todas as formas de sociabilidade existem tensões, divergências, antagonismos, complementaridades. Talvez nas formas juvenis de agrupamento isso possa ganhar maior visibilidade. As “tretas” acontecem em todos os espaços urbanos, haja vista o acerto de contas entre grupos rivais, “bandidos”, traficantes, invasões de territórios.

No entanto, a periferia não é somente o lugar “onde homens e mulheres vivem assombrados pelo desemprego ou subemprego, e de jovens

---

<sup>173</sup> Jornal *O Dia* – Teresina PI – Domingo, 27 de junho de 1999. p. 11.

<sup>174</sup> Entrevista concedida em 30 de dezembro de 2005.

marginalizados, sem expectativa de futuro”, mas também o “*locus* de transformação social”; ou seja, o lugar onde se encontram também as “fontes geradoras de subjetividades socialmente concretizadas” (Pimenta, 1998, p.43).

Neste contexto, há que se fazer uma distinção entre “galeras” e “gangues”, a fim de que espaços de sociabilidade juvenil não sejam vistos apenas como “território potencializador de práticas de violência” (Diógenes, 1998, p.106). Tanto a mídia escrita quanto a sociedade associam ou confundem “galeras” com “gangues” e vice-versa. Diógenes, trazendo à tela as “*cartografias da cultura e da violência*”, em Fortaleza, faz uma análise bastante contundente quando procura mostrar as fronteiras tênues entre “galeras e gangues”. Segundo ela,

O termo gangue é recortado por toda a visão que tematizou o “desvio” através da vasta produção da escola de Chicago nos anos 40 e 50 nos Estados Unidos; e, no Brasil, durante toda a década de 60 até os anos 70. Gangue e delinquência passam a ser termos correlatos tanto na visão policial, no imaginário social, como na percepção que pontua as diferenciações entre turmas de jovens. (Diógenes, 1998, p.107-108)

Com isso, houve uma generalização do termo gangue, tanto pela mídia como pela sociedade. As galeras que antes se reuniam para namorar, beber, dançar nas baladas, passear, drogar-se, enfim, se divertir de forma amigável, sem muitas formalidades, passaram a ser confundidas com as gangues que, segundo seus integrantes, têm como objetivo roubar, saquear bens, brigar com as galeras, matar.

Para a autora, há um “tênue limite” entre esses termos. Mas pode-se distinguir uma coisa da outra por meio da seguinte proposição: “Pode-se afirmar que toda gangue é uma galera, mas nem toda galera é gangue” (Diógenes, 1998, p.108).

Costa, em seus estudos sobre os “Carecas do Subúrbio”, analisa que,

“Como característica comportamental, [os carecas] acentuavam a agressividade e a virilidade. Procuravam deixar claro, que se constituíam em gangues de “macho” e adestravam-se através do judô, do boxe e das artes marciais. (1993, p.29)

Hoje, os jovens, além do espaço da escola formal, estão buscando se integrar em grupos dos mais variados tipos, nos quais buscam espaços para se expressar, para desenvolver suas atividades, para buscar formas de intervenção em suas realidades, e propor e cobrar respostas para suas necessidades. Neste sentido, para Abramo:

Os jovens tendem ir para as ruas, para os espaços públicos, para se socializarem, para buscar novas referências, para se expressar, para formatar suas identidades em confronto e interlocução com os outros. E isso envolve também a eleição de pontos de referências para o desenvolvimento desses processos. Em todas as cidades, vemos lugares “conquistados” pelos jovens: em esquinas, galerias, determinadas áreas em torno de locais públicos, como praças, estações de metrô, que se tornam ponto de encontro, reunião, realização de atividades etc., normalmente freqüentados por determinadas tribos ou turmas específicas, ou que servem justamente para o encontro/enfrentamento de grupos diferentes. (1994, p.223)

Conforme Sposito, o movimento *Hip Hop*,

Ao aglutinar pequenos grupos a partir de 14 anos de idade, contempla questões importantes para a análise da sociabilidade juvenil no espaço urbano e suas formas de agir, apontando outras imagens possíveis da identidade coletiva e do conflito social na cidade. (Sposito, 1994, p.162)

Portanto, embora o “Circuito Jovem” tenha sido um espaço de entretenimento e lazer para os jovens, foi também um dos locais não só de sociabilidade urbana juvenil como também um espaço de encontro/enfretamento das diferentes tribos dos vários bairros da cidade, especificamente dos jovens negros e pobres da periferia. Por isso, o “Circuito Jovem” foi um dos referenciais onde os jovens puderam se expressar e formatar suas identidades em confronto e interlocução com os outros.

### 2.3 TERCEIRA FASE – 1992 DO “CIRCUITO JOVEM” ÀS RUAS E PRAÇAS: GÊNESE DOS GRUPOS RAPS

Conscientes de que o “Circuito Jovem” não correspondia mais às suas expectativas coletivas, os jovens *B. Boys* e *Rappers* deixaram o “Circuito” e procuraram construir os seus próprios espaços sociais, os quais se tornaram referenciais comuns à juventude *hiphopper* teresinense.

Para Sposito,

Ruas e praças da cidade são ocupadas pela presença de incontáveis agrupamentos coletivos juvenis estruturados a partir de galeras, bandos, gangues, grupos de orientação étnica, racista, musical, religiosa ou as agressivas torcidas de futebol. (...) Percebe-se uma nova apropriação do espaço urbano, que desafia o entendimento e exige uma aproximação mais sistemática para sua compreensão. (Sposito, 1994, p.162)

O recorte histórico é 1992, quando os curtidores da música RAP e os *B. Boys* tiveram os primeiros contatos com o *rapper* Lamartine. Como vimos anteriormente, dos encontros com este *rapper*, os jovens receberam significativas influências, coletaram informações e materiais sobre o Movimento *Hip Hop* no Brasil, bem como escolheram o *Hip Hop* como meio de sociabilidade juvenil. De forma vibrante e com muita subjetividade, o *rapper* Washington Gabriel narrou o comentário que lhe fizeram a respeito do primeiro encontro dos jovens do bairro Cabral com Lamartine:

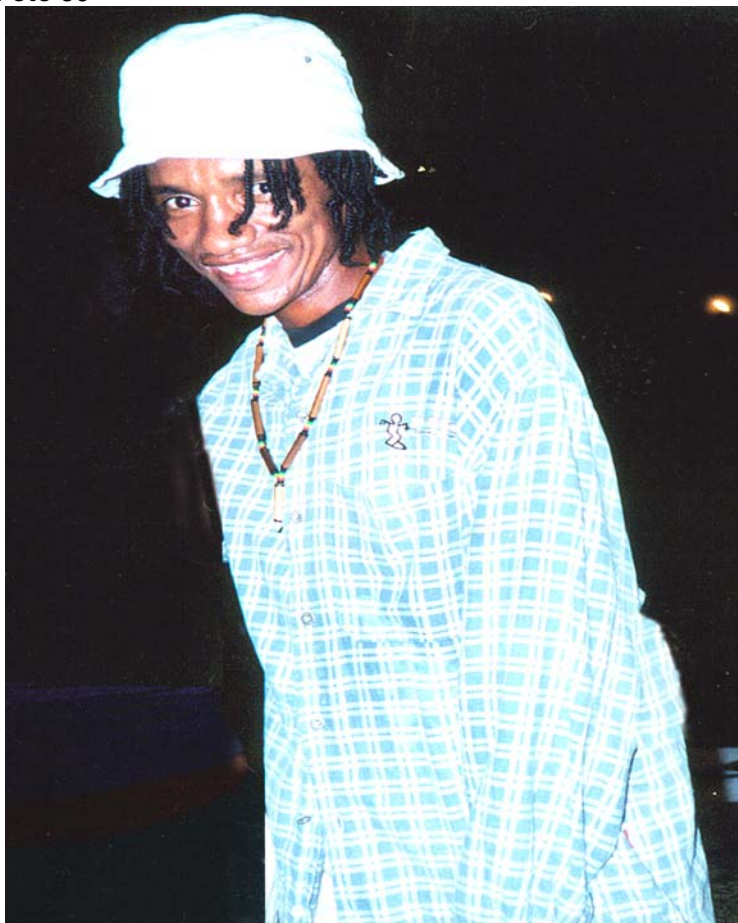
“Quando eu estava chegando com o Código 13, os caras do Cabral disseram: ‘êh, esse maluco é de São Luís e tal’. Aquele negão alto, com um topetão, um cabelo quadrado, exageradamente quadrado, como os americanos; com a camisa do N.W.A..<sup>175</sup> Eu pensei: ‘porra, o cara gosta de RAP, conhece!’ E os caras já estavam curtindo NWA, já estavam começando a garimpar, porque tinha aquela filosofia de dançar com músicas inéditas; quem tinha uma música inédita de RAP, porque a dificuldade de ter RAP aqui era grande, não existia internet naquela época (...) Aí os caras tudo atrás do Lamartine, e Lamartine com um

<sup>175</sup> Sobre este grupo conferir nota 138, p.135.

*montão de fitas de RAP; um acervo assim enorme. Aí ele disse: 'rapaz, eu tenho muitas fitas aí, eu quero passar para a rapaziada.'*<sup>176</sup>

O WG caracterizou muito bem o *rapper* Lamartine (**Foto 30**). O estilo de se vestir, descrito por ele, tinha muito das influências da internacionalização do movimento negro americano, como já mencionei antes.

**Foto 30**



*Rapper* Lamartine, do Clã Nordestino de São Luis-Ma, Negro Lama.  
Fotografia: Frei Leandro. Teresina, 2002.

A atitude do *rapper* Lamartine revolucionou não só os *B. Boys* que estavam garimpando músicas inéditas para dançar no “Circuito Jovem”, como também condicionou alguns *B. Boys* dançarinos a cantarem a música RAP. O momento

---

<sup>176</sup> Entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

para tanto foi quando - para surpresa dos simpatizantes do RAP, “em um baile de aniversário do ‘Circuito Jovem’, realizado no Clube dos Professores” (Silva, 2002, p.48) em dezembro de 1992 - Lamartine subiu ao palco e mandou seu recado para aquele público ávido de ritmo e poesia, tornando-se o primeiro a cantar *RAP* em Teresina. A juventude foi à loucura, como descreveu Washington Gabriel:

*“E nessa noite, todo mundo perguntando: ‘rapaz, tu vai cantar, tu canta mesmo?’ Ele cantou, e cantou muito bem. Ele cantou duas músicas. Aí o grupo dançou em cima da música dele. E não só quem era dos grupos de dança, como o público todo, bateu palmas. Ele saiu glorificado, o negão.”<sup>177</sup>*

Se Lamartine foi glorificado por aquela multidão, passaria a ser mais ainda respeitado e admirado, tornando-se um ícone para a juventude *hiphopper* teresinense. Naquela noite, terminando sua performance, Washington conta que muitos jovens dos grupos se aproximaram do *rapper* maranhense, convidando-o para os encontros com os grupos da periferia. E assim, a partir da apresentação do *rapper* Lamartine, a epifania do *RAP* em Teresina seria questão de pouco tempo. Pois a sua performance motivou muitos jovens para deixar a dança e cantar *RAP*.

Contudo, o *RAP* teresinense já nascia com uma atitude politizada e crítica. Porque a gênese de um *RAP* mais politizado, preocupado com as questões sociais e raciais, era o efeito da atitude responsável e determinante do *rapper* Lamartine. E isso foi contagiando muitos jovens da periferia que passaram a criar letras de *RAP*, levando em conta suas realidades cotidianas. Além disso, passaram a criticar a forma pela qual, no “Circuito Jovem”, estavam deixando-se conduzir por disputas que terminavam em violências e agressões entre os grupos. Com efeito, uma concepção consciente e politizada do *RAP* surgia ali através do Lamartine.

Depois da primeira apresentação do Lamartine, a trajetória dos grupos de *B. Boys*, e dos amantes do *RAP*, iria passar por uma grande metamorfose. Porque

---

<sup>177</sup> Entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

este *rapper*, ao retornar para São Luís, deixou uma fita instrumental com alguns *B. Boys* – Cley, “Re”, Amiltinho – que dançavam exclusivamente para o “Circuito Jovem”, e as cópias das músicas ficaram com Washington, que comentou:

*“Aí ele [Lamartine] me deu a fita que tinha Racionais – Pânico na zona sul e Tempos Difíceis; tinha DMN, que era 4P; tinha muita coisa que eu nunca tinha visto. Era um RAP consciente, militante; era assim a praia dele. E nós, não. Era só dança, o ritmo tinha que ser agitado; aí que ali foi meu primeiro encontro com o RAP nacional, politizado.”<sup>178</sup>*

Como se percebe, depois dessas influências, o *RAP* foi ganhando espaços nos lugares de dança dos jovens da periferia. Por isso, posso afirmar que, no auge do *RAP* nacional, surgiram os primeiros *rappers* teresinenses. E havia uma grande quantidade deles. Cley Franklin Romão, conhecido como DJ “Morcegão”, assume o pioneirismo, quando diz:

*“Daí eu desisti de ser dançarino do ‘Circuito’ e comecei a cantar, em 1993. O primeiro cara a cantar um RAP, falado, feito mesmo, fui eu. Além de ser um dos principais dançarinos daquele tempo desses eventos, que se chamava ‘Circuito Jovem’, que foi o maior evento de 92 para 94, em Teresina. Mesmo dançando, eu aproveitava as brechas e mandava um RAP, cantando.”<sup>179</sup>*

Cley narra que, em 1993, depois do Lamartine, foi o primeiro a cantar um *RAP* em Teresina, destacando o “CJ” como o lugar do surgimento oficial da música. Segundo ele, mesmo dançando, aproveitava as brechas para mandar *RAP*.

A este respeito, o *rapper* Washington diz:

*“Um mês depois, o ‘Morcegão’ em cima do palco, usando o instrumental de Lamartine, cantou uma música que era composição de Lamartine, que era ‘Droga Paraíso Fatal’. E o ‘Morcegão’ foi o primeiro que subiu no palco, aqui de Teresina; o primeiro rapper de Teresina que mandou um som em cima do palco.”<sup>180</sup>*

<sup>178</sup> Entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

<sup>179</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

<sup>180</sup> Entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

Já o *rapper* Gil Custódio não tem muita objetividade ao se referir ao pioneiro, contudo supõe que Cley tenha sido o primeiro a cantar *RAP*. Afirmou:

*“Eu, exatamente, não tenho o nome, mas eu sei que o primeiro cara a cantar aqui foi o Cley, foi o ‘Morcegão’. Na época, ele era conhecido como Big Cia, até porque o Lamartine foi um cara que veio aqui para mostrar como era um movimento organizado para a gente. Ele chegou aqui, foi nesse ‘Circuito Jovem’ que cantou; e no dia que ele cantou, o Cley pediu uma música para ensaiar, música do Lamartine; e pediu a base e, quando teve outra festa, ele cantou, ele foi o primeiro Mc daqui de Teresina, do Piauí; foi o Cley, o ‘Morcegão’.”<sup>181</sup>*

Apesar de tais declarações, identifiquei, por meio dos depoimentos de outros entrevistados, a existência de um grande número de sujeitos cujos nomes são recorrentes quando se fala dos possíveis pioneiros *rappers* teresinenses. O *rapper* Sebastian<sup>119</sup> (**Foto 31**) não soube dizer quem foi e nem quis assumir para si o pioneirismo, entretanto, reconheceu que quando começou “ninguém ainda havia visto *Hip Hop* em Teresina”, e traz da memória nomes como: Mauro, Henrique (Rick) e muitos grupos que já compunham letras de *RAP*. O próprio Cley cita a existência e importância de alguns deles na formação da “primeira escola” de *rappers*, quando diz:

*“Depois que eu comecei a cantar, começou a cantar ‘Reuri’, Daniel, irmão do DJ Paulo, e tiveram alguns malucos aqui da zona sul, que era o Wellington, e o outro, eu não me lembro, não sei se era Régis, o nome dele. Porque naquele tempo, depois que eu comecei a cantar, ‘Reuri’, Daniel, esses malucos da zona sul, começaram a cantar. Aí ficou o quê? Dois da zona norte, e dois da zona sul. Aí depois que a galera começou a ver estes quatro, aí começaram a surgir mais, mais e mais, na zona norte, zona sul, zona leste.”<sup>182</sup>*

<sup>181</sup> Entrevista concedida em 18 de janeiro de 2005.

<sup>119</sup> Sebastião Sousa Silva – *Rapper* Sebastian – nasceu em 10 de dezembro de 1975, em Parnaíba-PI. Tem o 2º. Grau completo. Casado com Jairela da Silva e pai do casal: David Sebastian Sousa e Silva e Débora Fernanda Sousa e Silva. Profissão: pintor e grafiteiro. Reside na Quadra 98, Casa 8 Lote 06, bairro Promorar, zona sul. Entrevista concedida em sua residência, na noite de 27 de janeiro de 2006.

<sup>182</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005, no Centro de Referência Hip Hop do Piauí.



Depois, ouvi do *B. Boy* “Re”:

“*Sebastian, colega nosso, que mora ali no Por enquanto, é B. Boy e na época, [1993], foi um dos primeiros rapazes que começou a cantar. Ele tinha um talento muito bom. Foi um dos primeiros que eu vi a cantar; a gente reunido no fundo do quintal; foi um dos primeiros a cantar, realmente.*”<sup>183</sup>

Foto 31



*Boy e Rapper Sebastian, um dos pioneiros Hipoppers teresinenses, durante ensaio com o grupo de Breaking, no CSU Parque Piauí.*  
Fotografia: Frei Leandro. Teresina, janeiro 2006.

---

<sup>183</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005, em sua residência, na zona norte de Teresina-PI.

O *B. Boy* Mauro revela outro nome:

“Eu me lembro muito bem do Rick (Henrique). Ele foi um dos primeiros, pelo menos na minha cabeça no momento. Eu também, na época, escrevi alguma coisa que era, como é o nome, rapaz? (pensativo). Tinha o refrão que eu vinha até cantando: ‘vou pegar o ônibus, logo ao entrar, sinto a galera a mim encarar’ (risos). Mas acho que também o Henrique e o Sebastian entram nesse mundo do *Hip Hop*”.<sup>184</sup>

O DJ Paulo,<sup>185</sup> do grupo de RAP CNA, preferiu dizer que não teve “um” *rapper* que cantou o primeiro RAP, mas uma “safra”, “diversos MCs” que, interagindo ao mesmo tempo, escreveram a primeira letra de um RAP. Foi uma “redação coletiva”; isto é, colocava-se a temática, e cada MC escreveu um “pedaço da letra”; depois fizeram “colagem das partes”. Esta primeira letra teve o título: “Político Safado”. Os *rappers* foram Daniel Bispo, Sebastian, Henrique (Rick), WG, Cley e Reury. Porém, esta “redação coletiva” foi feita meses posteriores, segundo alguns entrevistados.

Contudo, Mauro Alves e o DJ Paulo enriquecem a discussão trazendo nomes que parecem ser relevantes para a construção do processo histórico da formação dos primeiros *Rappers* teresinenses. Assim, historicamente, entre 1992 e 1993, surgiram os primeiros MCs na cidade. Teríamos, assim, uma galeria com vários integrantes da “primeira escola” de RAP: Cley, Rick (Henrique), Sebastian, Mauro Alves, Daniel, WG, Reuri, Davi, Ary, Gil (que não é o GIL BV), DJ Paulo, Wellington, Régis, Marcos Cabral, Kleber, Robercláudio, Hélio Ferreira, Mancha. Muitos destes jovens, como mostrei, fizeram parte de grupos de dança que disputavam os concursos no “Circuito Jovem”. Ou seja, a “primeira escola” foi gestada no interior do “CJ”, sobretudo depois que ouviram o maranhense Lamartine cantar RAP, pela primeira vez, em Teresina.

Diante das narrativas, constatei que, depois da apresentação do *rapper* Lama, vários jovens, ex-*B. Boys*, escreveram letras de RAP e tentaram cantar. Foi

<sup>184</sup> Entrevista concedida em 25 de janeiro de 2005.

<sup>185</sup> DJ Paulo, em conversa ao telefone, no dia 28 de janeiro de 2005.

algo construído coletivamente, muito embora alguns tenham se sobressaído talentosamente entre outros, como foi o caso do Cley, Rick, Sebastian, WG, Kleber e tantos outros. O próprio “Re” lembra que viu e ouviu o primeiro RAP cantado em Teresina pelo B.boy Sebastian, “no fundo do quintal”. Portanto, cada lugar, cada “quebrada”, teve seus pioneiros *rappers*.

Neste contexto sócio-histórico-cultural, os cliques com *Rappers* foram determinantes no processo de construção do segundo elemento do *Hip Hop* teresinense, qual seja, o RAP (tendo sido o *Breaking* o primeiro elemento, antes analisado). Os jovens passaram a se identificar com este estilo musical, porque as mensagens que os negros *rappers* americanos transmitiam e a sua realidade social tinha muito de similar com as vidas dos jovens negros e pobres de Teresina. Em seu depoimento o *rapper* Washington Gabriel manifesta tal identificação:

*“(...) E quando eu assisti Colors vi muito aquela realidade do Mocambinho ali; porque no Colors, você vê, têm os ‘Bloods’ e ‘Crips’, que são os latinos, os negros, aquela divisão de gangues que tem nos EUA, bem peculiar; e aquilo ali com o RAP sempre como pano de fundo; as roupas, atitudes, assim naquela coisa de você entrar numa gangue e passar por uma avaliação, por uma sabatinagem de pinéia. E aquilo mexeu muito comigo e comecei a entender (...) Eu assisti no cinema, era legendado, então, eu tive a oportunidade de saber o que os caras estavam cantando na letra; pela primeira vez, eu entendi e gostava muito da música; e ali fiquei doido, a música falava que as cores determinavam a violência da cidade: ‘zona sul, zona leste; Los Angeles, o império do Satã e tal’. Ele começava a falar de uma forma tão poética do caos que eu fiquei fascinado com aquilo ali.”<sup>186</sup>*

Portanto, há efetivamente uma identificação entre os contextos sócio-raciais. Washington percebeu que, a exemplo do caos americano, havia também, nos bairros pobres de Teresina, um caos ao qual estavam sujeitos os jovens negros e suas famílias. Esta mesma narrativa, ouvi dos jovens que, contemporâneos ao Washington, assistiram aos *clipees* e ouviram os *rappers* americanos, tais como: Afrika Bambaataa, B. G. Prince Of RAP, Public Enemy, N.W.A, Dr. Dre, James Brown, Asia One, Lionel Ritchie, Snap Shot, MC Hammer, Vanillas Ices, Kool Herc, Grand Master Flash, Run DMC. Os *rappers* brasileiros

<sup>186</sup> Entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

que mais os influenciaram foram: Thaíde & DJ Hum, Racionais MC's, DMN (4P) e os discos "Sons das Ruas" e "Hip Hop Cultura de Rua".

Embora os primeiros *rappers* cantassem individualmente, no entanto, a fase da formação de pares de RAP veio logo. Assim, se formaram os grupos "Vocal e Legal", constituído por Daniel e Washington; "Ideologia Negra", cujos integrantes foram Rick e Sebastian; o grupo "Bantu e Brutal", formado pelos *rappers* Marcos Cabral e Kleber. Estes primeiros grupos não tiveram bastante consistência; muitos, depois de algum tempo, se desfizeram ou se juntaram a outras siglas. Além do mais, não existia a aparelhagem eletrônica – *mixer*, vinis e toca-discos – então cantavam as músicas por meio dos *beatbox*, ou seja, os diversos sons imitados com a boca. Porém, é um tempo de relativa produção de letras musicais.

Ainda que estes pioneiros, na sua maioria, viessem da zona norte, contudo, encontravam-se também alguns dos primeiros *rappers* teresinenses na zona sul/sudeste. Na realidade, estavam nos interstícios da sociedade. Assim, encontrei o grupo de RAP K-MC formado por Cazé, Ramon e K-ED. Mais tarde, K-ED, Rick e Luzinaldo formaram o grupo de RAP "Pretos Reais". Segundo K-ED, em 1993, na zona leste, hoje sudeste, o seu grupo já praticava um RAP a partir de uma visão política e crítica da realidade em que viviam os jovens negros e pobres da periferia. Ainda lembra que produziram um fanzine cujo nome era "Anexo", e saíam distribuindo aonde estivessem acontecendo rodas ou eventos de *Hip Hop*.

Ao analisar o processo de consolidação destes grupos, pode-se perceber as dificuldades que enfrentam devido às necessidades objetivas que se lhes impunham. Pois não existiam os instrumentos técnico-eletrônicos disponíveis para operar o som, sendo os recursos assaz escassos. Eles mixavam a música no gravador, na fita K7, porque não tinham *pick-up* e nem *mixer*, não existiam DJs e nem estrutura de som; de forma que produziam as músicas no gravador. Como disse "Re": "o único recurso que a gente tinha era o deck com a fita, e a música saía perfeita". Nesse mesmo sentido, o *rapper* Cley confirma que a turma "escapava nas fitazinhas K7", e conclui: "a gente pegava emprestado de algum cara que foi lá em Brasília e gravou; e a gente fazia este intercâmbio". Esta era

uma forma de intercambiar não só os conhecimentos a respeito do *Hip Hop* como também socializar fitas, vinis, fanzines, fitas de vídeo. Estas “trocas simbólicas” foram estabelecendo códigos que acabaram identificando-os como um grupo social. Para Bourdieu, “o poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”. (Bourdieu, 2002)

Entretanto, as dificuldades não estavam somente ligadas diretamente às questões técnico-eletrônicas, mas também ao processo de organização do movimento, porque foram necessários oito a dez anos até que o movimento se estruturasse. O processo de organização e articulação foi bastante conflituoso, tenso, antagônico e divergente. No interior dos próprios grupos, havia constantes conflitos e enormes dissensões. Isso ficou bastante patente na complexificada trajetória do movimento. Muitas foram às reuniões para discutir o que seria consciência política e racial, como ouvi do DJ Cley: “A gente se encontrava nos finais de semana, para discutir o Estatuto que Lamartine tinha deixado para a gente tirar cópia, para a gente estar mais informado sobre o RAP.”<sup>187</sup>

Percebe-se a limitação que havia de informações sobre o *Hip Hop* organizado no Brasil, uma vez que em São Paulo, Brasília e Porto Alegre, os três pontos principais do *Hip Hop* brasileiro, já estavam muito articulados. Mas como descrevi acima, tal organização não foi fácil porque havia muitas brigas e rivalidades, resquício das batalhas de danças ainda referentes aos concursos do “Circuito Jovem”, ou mesmo devido ao surgimento de muitas gangues que provocavam as “tretas” entre si. Com efeito, as discussões não eram fáceis, e em cada reunião havia conflitos. No entanto, a força de se organizar foi mais forte, diz o DJ Cley:

*“Naquele momento a gente tinha que aprender a conviver juntos, estar juntos naquela hora, para lutar pela mesma causa, para estar de braços dados, de punho erguido para combater o sistema, a polícia, ou qualquer tipo de discriminação que a gente sofria.”*<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

<sup>188</sup> Idem.

Através da narrativa do DJ Cley, observa-se uma exigência fundamental para a formação do coletivo: “aprender a conviver juntos”. Para isso, fazia-se necessário que cada um se desarmasse, abraçassem-se e erguessem os punhos, unidos em torno de uma luta pela mesma causa: combater o sistema, a política ou qualquer tipo de discriminação. Há em seu depoimento muitos ingredientes não só de uma consciência crítica, como também de um veemente apelo à mudança de atitude para que se chegasse à consolidação do movimento. Isso demonstrava que na construção do coletivo, os indivíduos teriam que, tacitamente, perder parte de sua individualidade, para que os arranjos sociais pudessem ser estabelecidos e aceitos pelo grupo.

Para Maffesoli (2002, p.112), o grupo que se fundamenta “no sentimento partilhado” possui algumas características que lhes são essenciais como: “comunidade de ideais, preocupações impessoais, estabilidade da estrutura que supera as particularidades dos indivíduos”. Portanto, o DJ Cley implicitamente estava chamando a atenção para a formação de um movimento que, mesmo diante das divergências, conflitos e diferenças, pudessem manter os sentimentos de “estar-juntos”, lutando pelas mesmas causas. Este aspecto da organização será, então, analisado no próximo tópico.

#### 2.4 QUARTA FASE: 1993-1995 ORGANIZAÇÃO E AUTODENOMINAÇÃO DO MOVIMENTO *HIP HOP* “QUESTÃO IDEOLÓGICA” E A CONSTRUÇÃO DE UM “NOVO” ESPAÇO SOCIAL: PRAÇA PEDRO II.

Neste tópico, analiso tanto o processo de organização e autodenominação do movimento *Hip Hop* quanto a escolha de um novo espaço geográfico - Praça Pedro II - que favoreceu uma maior visibilidade e legitimidade ao movimento *Hip Hop*.

Primeiramente, como apontei anteriormente, os jovens *B. Boys* deixaram o “Circuito Jovem” no final de 1992, período em que alguns já ensaiavam a música RAP. Saindo do “CJ”, os primeiros encontros realizaram-se na zona norte. Vários foram os espaços nos quais se reuniram para construir a organização do movimento e praticar os elementos do *Hip Hop*. Houve, assim, uma reunião no SESC do bairro Vila Operária, onde participaram Mauro, Cley, Kleber, Henrique, Sebastian. Depois, no Centro Cultural e Esportivo João Araújo, o Ginásio Poliesportivo Pato Preto,<sup>189</sup> (**Foto 32**) aconteceram vários eventos programados pelos praticantes do *Breaking*. E ainda, a “Creche o Lima”,<sup>190</sup> no bairro Mocambinho, foi outro lugar referencial para a sociabilidade desses jovens.

---

<sup>189</sup> O Centro Cultural e Esportivo João Araújo (“O Pato Preto”) foi fundado em 21.05.1991 e localiza-se à Avenida Jorn. Josípio Lustosa, bairro Mocambinho, zona norte (Cf. Figura I, p. 102).

<sup>190</sup> Centro de Apoio ao Menor Carente, conhecido como “Creche o Lima”, fundada em 11 de novembro de 1984, localiza-se à Quadra 46, C – 17 Setor A, bairro Mocambinho, zona norte de Teresina. Segundo seu fundador, Lima, o objetivo da Creche era “atender as necessidades prementes da população carente da periferia”. Hoje, atende crianças para o ensino infantil; existem 15 educadores voluntários.

Foto 32



Ginásio Poliesportivo João Araújo – “O Pato Preto”, espaço de sociabilidade juvenil do *Hip Hop*, década de 90.

Fotografia: Frei Leandro. Teresina, janeiro 2006

O bairro Mocambinho tornou-se também significativo para os jovens, porque lá surgiram as primeiras reuniões para se formar o movimento. Assim, no início de 1993, na Creche “o Lima” (**Fotos 33 e 34**), 40 jovens participaram de uma dessas reuniões, cujo objetivo foi discutir a organização do Movimento, à semelhança do Ceará e do Maranhão, onde o *Hip Hop* já era consideravelmente organizado.

O depoimento do proprietário da Creche, Lima (**Foto 35**), contém informações bastante recorrentes dentre os *B. Boys* e *rappers* teresinenses:

*“O movimento Hip Hop, eles o começaram aqui. O WG começou aqui. Pedi o espaço, e eu disse, ‘podem participar’; aí veio a turma todinha. Começaram aqui; todos os eventos do Hip Hop, quando começaram, foi no Mocambinho, nasceram aqui. Os cabeças eram daqui, que era o Curuja, WG, Robercláudio, Cley; tinha uma turma lá dos Três Andares, Cristo Rei, Buenos Aires (...) Então, o movimento Hip Hop realizou muitos eventos aqui.”<sup>191</sup>*

<sup>191</sup> Francisco Lima nasceu em 16 de maio de 1954, na cidade Pindaré Mirim, no Maranhão; solteiro; formado em Licenciatura Plena em História, considera-se um Educador; exerce uma função de



Foto 33



Parte externa da Creche “o Lima”.  
Fotografia: Antônio Nunes. Teresina, agosto, 2005.

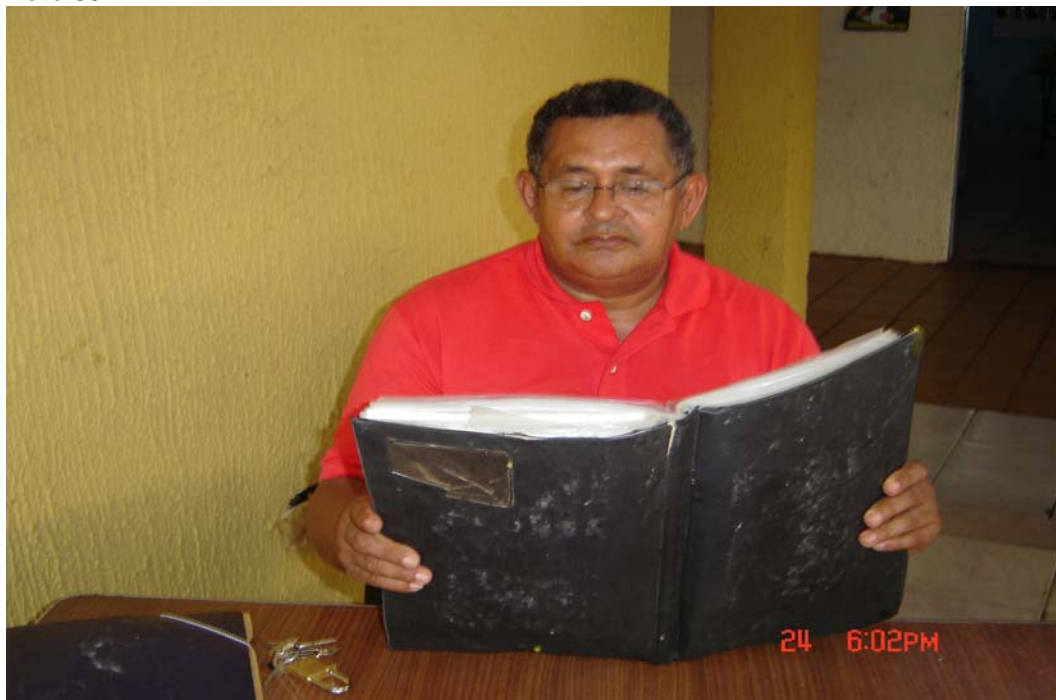
Foto 34



Visão interior da Creche “o Lima”, onde os primeiros praticantes do *Hip Hop* fizeram suas performances.

Fotografia: Frei Leandro. Teresina, janeiro, 2006.

Foto 35



Lima no salão de encontros e eventos de sua Creche.  
Fotografia: Frei Leandro. Teresina, janeiro, 2006.

Francisco Marcos, um dos pioneiros articuladores do movimento, diz:

*“WG fez uma carta ao Lamartine, querendo obter melhores informações sobre o Movimento Hip Hop Organizado em São Luís. Dias depois, veio as correspondências(fanzines), informando sobre a cultura Hip Hop de São Luís, uma cultura subterrânea.”<sup>192</sup>*

Para alcançar tal fim, foram necessárias várias reuniões e discussões em torno da autodenominação do movimento. Conforme Washington Gabriel havia falado numa reunião, com grande quantidade de jovens: “ó, tal dia, lá na minha casa, no Mocambinho, a gente vai se reunir para discutir o nome do movimento”. Para sua decepção, poucos jovens compareceram a esta reunião. Mas, juntamente com “Robercláudio, ‘Re’, Marcos, ‘Curuja’ e outras pessoas”, escolheram o nome do movimento. Lembra Washington que fizeram uma lista de

<sup>192</sup> Entrevista concedida em 24 de janeiro de 2005.

nomes, acrescentando: “tinha nomes ridículos, ainda lembro: ‘*Pro Rua*’, ‘*Movimento Quebrada Mais*’. Mas foi o próprio Washington quem teve a intuição de falar aos companheiros: “rapaz, estamos aqui por uma ‘*questão ideológica*’. Então, vai ser, ‘**Questão ideológica**’; e o apelido a gente bota ‘**QI**’.”<sup>193</sup>

Daí levaram duas sugestões para a reunião ampliada: “*Pro Rua*” e “*Questão Ideológica*”. Em votação, passou a segunda sugestão. Washington lembra que elaborou o primeiro manifesto em que esclarecia a origem do Movimento *Hip Hop* Organizado do Piauí – “*Questão Ideológica*” –, e os quatro elementos nele agregados: *Breaking*, *Grafite*, *RAP* e *DJs*. Além disso, lembrava ainda que estavam se reunindo para não serem mais vítimas nem da polícia e nem da sociedade. Robercláudio desenhou uma bandeira, colocando de um lado, o símbolo do “*Questão Ideológica*”, um “punho cerrado”; e, do outro, o do Piauí. Foram produzidas e distribuídas cópias do manifesto na Praça Pedro II. Assim nascia o Movimento *Hip Hop* Organizado do Piauí – “*Questão Ideológica*” ou “*QI*”.

No conjunto, percebe-se a hegemonia dos grupos da zona norte. Essa influência era perceptível até certo tempo, mas, atualmente, há uma maior participação e influência dos jovens das zonas sul/sudeste.

Escolhida a autodenominação do movimento, o passo seguinte seria nomear um espaço em que pudesse aglutinar os integrantes e simpatizantes do emergente movimento que, eventualmente, viriam das várias regiões da cidade.

Assim, confirmou DJ Cley:

*“O nome QI foi batizado na primeira roda aberta, na Praça Pedro II, porque era centro, e ficava mais fácil o acesso para os malucos da zona sul, zona leste, zona sudeste e da zona norte, porque os ônibus passavam tudo lá. Então no centro, ficava mais fácil, porque a gente se organizava no Mocambinho, mas nem todo mundo ia.”*<sup>194</sup>

A observação do *rapper* Cley exprime a realidade dos jovens naquele momento, porque o bairro Mocambinho, à época, era considerado um dos últimos

<sup>193</sup> Entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

<sup>194</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

da zona norte, portanto, bastante distante do “centro” da cidade. Os jovens então teriam que arcar com expressivos gastos com transporte.

Segundo Sposito:

Embora os grupos de RAP nasçam no interior da sociabilidade de rua que constitui o pedaço no bairro pobre e periférico, eles protagonizam possibilidades diversas de mobilidade espacial em direção ao centro, facilitada pela malha de transportes coletivos urbanos. (1994, p.173)

Encontrei um ponto de vista semelhante o na transcrição da narrativa do *B. Boy Mauro*, que afirma que as rodas do *Hip Hop* na zona norte ficavam “uma coisa muito descentralizada”, e os jovens da zona sul pegavam dois ônibus: um do bairro de origem ao centro, e um segundo, até o bairro Mocambinho, onde aconteciam as reuniões tanto para organizar o movimento quanto para praticar os elementos culturais do *Hip Hop*. Mauro lembra ainda o sacrifício por que muitos deles passaram para chegar até ao local, sendo que alguns até “subiam de bicicleta ou a pé”.

No entanto, para além de uma questão meramente econômica e de distância geográfica, o DJ Cley revela um outro motivo, assaz intrigante, pelo qual decidiram transferir os encontros para a Praça Pedro II:

*“Tinha alguns caras que tinham rivalidades no Mocambinho e não iam com medo, porque a gente se reunia lá. O WG procurava um lugar para se reunir com a gente - Robercláudio, Curuja que, nesse tempo, era um participante ativo. Então tinha uns malucos que tinham rivalidades. Iam, mas iam com medo; às vezes, não iam. E às vezes que iam, se os caras soubessem que a gente estava lá, então era carreira, era briga, era isso. E foi muito difícil da gente está mantendo contato, juntando a galera toda para poder formar o Movimento Hip Hop Organizado do Piauí. E daí então a gente começou a se organizar na Praça Pedro II, aos domingos. Todo o Domingo, das 4 horas até 9 da noite.”<sup>195</sup>*

Comparando a narrativa do DJ Cley com uma reportagem do Jornal “*O Dia*”, encontrei alguns pontos semelhantes. O Jornal traz a seguinte manchete: “Menor que mata e que morre”. O conteúdo é bastante elucidativo para este

<sup>195</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

trabalho, porque a matéria inicia com as seguintes observações: “D. G. V., 17 anos, pertence desde os 10 anos de idade a uma das muitas gangues que promovem brigas em Teresina”. Depois, retrata a fala do adolescente que afirma:

*“Entrei na gangue porque gosto de me divertir nos bailes. A gente não pode aceitar a provocação e daí os amigos se reúnem e começam as brigas. Mas eu queria mesmo a paz.”<sup>196</sup>*

O adolescente fala que entrou na gangue levado simplesmente pelo prazer de se divertir, desconhecendo as conseqüências que poderia sofrer na gangue. Os amigos se reúnem, não aceitam provocação e começam a brigar. O depoimento do *rapper* Washington Gabriel é bastante relevante, porque ele mesmo mostra o grau de violência pelo qual passou, e as conseqüências que um jovem pode sofrer quando “invade” o território do “outro”. Assim, ouvi:

*“Brigamos para caramba, peguei carreira do Parque Piauí; peguei pancada de facão, cadeirada na cabeça. No Promorar, nem fui, porque me prometeram uma tacada um dia, a galera do...Os malucos do Marques me procuravam um tempo para dar carta da minha vida; vários deles sofreram no Buenos Aires; pisou no Mocambinho, e o maluco só queria dançar; uma vez numa festa de RAP teve uma confusão feia.”<sup>197</sup>*

Através desse depoimento, observa-se que as gangues não permitem que grupos juvenis, de outros bairros, participem das baladas que acontecem na região onde moram. Porque isso seria um ato provocativo e afrontoso. Percebe-se em sua fala a manifestação de um “*ethos* masculino”. Para Zaluar, “O território ocupado pela vizinhança é uma extensão do narcisismo masculino que obriga a revidar qualquer provocação ou tentativa de humilhar um homem”. (2000, p.139).

<sup>196</sup> Jornal *O Dia* – Teresina, PI, Domingo, 27 de junho de 1999. p.11.

<sup>197</sup> Depoimento dado na abertura do I Encontro com representantes do movimento *Hip Hop* que integram o projeto social do “Questão Ideológica”, e que estão presentes nos zonais da cidade. O encontro realizou-se no Centro de Referência *Hip Hop* do Piauí, no dia 26 de dezembro de 2004. Deste encontro participaram 40 jovens. O objetivo foi não só discutir o projeto “produzindo identidade” como também levar ao conhecimento dos grupos o significado da Associação Piauiense de *Hip Hop* e Juventude Periférica. O tema do encontro foi: “As perspectivas do *Hip Hop* no Piauí”.

Com efeito, há um,

Código de honra” que poupa e protege os de dentro e segue uma hierarquização pactuada, consensualizada, mesmo que temporariamente, entre os que mandam e os que obedecem. (Diógenes, 1998, p.143)

Ainda segundo esta socióloga,

A territorialidade das gangues, suas áreas de atuação, seus limites de domínio traduzem-se na fala de seus integrantes como projeções de campos de guerra e de refúgio. No imaginário das gangues, os espaços da cidade configuram-se como *locus* de disputa, confrontos e delimitação de posses. (Diógenes, 1998, p.143)

Nesse sentido, portanto, há uma diferença entre as gangues estadunidenses e as do Brasil. Enquanto no primeiro, os conflitos entre as gangues juvenis, nos bairros pobres, são manifestamente violentos e têm desde sempre um caráter étnico – visto que a segregação étnica se confunde entre etnia e bairro, raça e bairro, (Zaluar, 2000, p.21), no Brasil os conflitos entre as gangues estão relacionados à vizinhança, à disputa pela territorialidade, os espaços de sua atuação, e do acerto de contas do tráfico de drogas, onde gira um mercado ilegal, controlado por um “bandido formado”.<sup>198</sup>

Contudo, na análise da transferência dos encontros do movimento para a Praça Pedro II (**Foto 36**), encontra-se um terceiro motivo relevante para o conjunto dos episódios que foram acontecendo ao longo do processo de consolidação do movimento. Assim, o *rapper* Washington revelou:

*“O Lima era envolvido com a política [partidária], com a direita, e a gente não tinha noção do que era isso, mas também não queríamos nos envolver, queríamos isso bem longe da gente; percebemos essa atitude dele.”*<sup>199</sup>

<sup>198</sup> Zaluar faz uma distinção entre “pivete”, “bandido porco”, “bandido sanguinário” e o “bandido formado”. Este último é o “defensor da inviolabilidade do território que ocupam”. Porque são eles que “impedem a entrada de outros bandidos, pivetes, ladrões ou estupradores que não só ameaçariam a segurança dos trabalhadores como manchariam a honra e a dignidade dos moradores daquele local”. (2003, p.138).

<sup>199</sup> Entrevista concedida em 26 de dezembro de 2004.

O depoimento deste *rapper* deixa claro que havia interesses partidários por parte do proprietário da Creche. Sua pretensão não seria, voluntariamente, contribuir para a consolidação do movimento no bairro, senão com o objetivo de alcançar alguns fins eleitoreiros. Por isso, resolveram deixar a Creche, escolhendo a Praça Pedro II,<sup>200</sup> em frente ao “Cine Rex” (**Foto 36**), como o *locus* das reuniões e performances do *Hip Hop*. Neste novo espaço urbano de sociabilidade e formas de agir, o movimento foi, então, “batizado” com a autodenominação “*Questão Ideológica*” (QI), passando a ser o referencial comum da juventude *Hiphopper* teresinense. Neste lugar, ainda hoje, aos domingos, essa juventude se encontra para discutir a pauta de assuntos, seguida das performances dos *B. Boys* e dos MCs, que mandam o ritmo e a poesia aos quatro cantos da Praça. Segundo o depoimento do *rapper* Robercláudio, este dia foi interpretado como uma confraternização dos manos:

“(...) Foi uma confraternização, chegaram os ‘breakeiros’, chegaram os pichadores, naquele tempo não tinha grafiteiros, chegaram os caras de cross, chegaram os caras de skate, chegaram mesmo uma porra de cara”. (Robercláudio apud Silva, 2002, p.50)

---

<sup>200</sup> A Praça Pedro II localiza-se na área central de Teresina. Desde a sua urbanização, em 1936, passou por várias transformações. “Até os anos 60, esta praça era uma das mais frequentadas da cidade, era um centro aglutinador por excelência. Durante a década de 70 até os anos 90, caracterizou-se como local de bancas de revistas, vendas de livros usados e vales estudantis. Este comércio lhe conferia um ar de feira livre” (Lima, 2001, p.3). Mas uma reforma implementada em 1998 procurou recuperar o seu desenho da década de 50, “época em que foi pólo social e de lazer da cidade” (Lima, 2001, p.3). Neste contexto, a praça se revelava como um espaço segregativo, porque havia dois espaços: um das “moças da sociedade”, e outro, das “empregadas domésticas”. Segundo Lima, o próprio desenho da praça, cortada por uma rua transversal e dividida em dois níveis, uma praça alta e outra baixa, favorecia esta separação. Havia também as atividades diurnas e noturnas. Durante o dia, a praça podia funcionar como palco para atividades militares, políticas, comerciais; e à noite, eram as atividades sociais” (Lima, 2001, p.61). Teve um tempo em que podia se observar muitas pessoas desempregadas, que iam ao centro em busca de qualquer emprego. Depois, tornou-se um *point* de gays e travestis; finalmente, depois de sua reforma, os jovens da Cultura *Hip Hop*, a partir de 1993, passaram a se utilizar desse local para suas reuniões e, depois, para fazer suas performances do *Breaking* e da música rap. A praça tornou-se um lugar de concentração e visibilidade social dos jovens negros e pobres da periferia, sobretudo às noites de domingo. Então, no coreto, parte superior da Praça, os manos, depois das discussões políticas e organização interna, mandam as rimas no compasso do ritmo e da poesia, enquanto outros acompanham as batidas (beats) através dos movimentos e acrobacias do *Breaking*. Assim, a Praça torna-se palco das demonstrações criativas e habilidosas desses jovens.



Foto 36



Vista da parte baixa da Praça Pedro II, zona centro. Ao fundo, a fachada principal do Teatro 4 de Setembro (E) e o Cine Rex (D), onde os pioneiros *breakers* dançavam. À época, em frente ao Cine, havia bancas de jornais e revistas, Sebo, cujos donos forneciam energia para que os jovens ligassem o aparelho de som.

Fonte: Cópia do Cartão Postal: Praça Pedro II, Teatro e o Cine Rex. Abril, 2006.

Neste contexto, o sentido de confraternização ganha não só um sentido de festa, consenso e rito de passagem da “clandestinidade” à legitimidade social, mas também de reconhecimento entre seus integrantes de que o movimento estava fundamentado sob os mesmos sentimentos partilhados. A apropriação do espaço no “centro” da cidade dava visibilidade à “periferia”. Citando Routleau-Berger, Sposito esclarece:

A apropriação de alguns espaços no centro da cidade, como afirma Routleau-Berger, traduz as microculturas jovens, expressas não apenas na periferia que é o seu lugar de moradia. No centro urbano, esses lugares exprimem os modos de negociação identitária, são “espaços que fazem periferia no centro”, espaços de trânsito que garantem transições sociais e espaciais para os jovens na cidade, espaços que dão um sentido positivo às situações de precariedade. (Routleau-Berger, 1988 apud Sposito, 1994, p.174)



A narrativa do *rapper* WG traz alguns detalhes a respeito da apropriação da periferia no centro, enquanto lugar de negociações identitárias e de trânsito, mobilidade e interação entre centro/periferia. Diz WG:

*“A gente foi pra o centro, Praça Pedro II, em frente ao Cine Rex. Levei o tapete da mamãe. Eu falei que tinha o tapete, outro falou que tinha um gravador, e aí a gente foi; e lá a gente começou a botar som para o pessoal dançar break; ouvia os Racionais e cantava as músicas dos caras de São Paulo. Ficava a música ali, tocando no som; pagava, o que é hoje, R\$ 3,00, que era para o cara da banquinha de jornal; não era cheia de banca? Tinha o Joel; aí tinha uma que era de revista usada; tinha, ao lado de uma banca que você carimbava os livros, agenda e tal; e o cara cedia energia pra gente; a gente fazia por trás da banca dele.” (Cf. Foto 36)*

Neste mesmo sentido, o *B. Boy* Mauro descreve como foram os primeiros momentos das apresentações na Praça Pedro II:

*“A gente chegava com o som, que eu levava; outros levavam. Ai lá a gente fazia a “vaquinha”; a princípio, a gente comprava as pilhas, depois, nós conseguimos uma extensão que era ligada na banca de revista, lá no centro, na Praça Pedro II, em frente ao Cine Rex. Nesta banca de revista, a gente ligava a extensão e fazia a “vaquinha” entre todo mundo, e pagava o cara da banca.”<sup>201</sup>*

Não obstante as limitações materiais - estrutura técnico-eletrônica e eletricidade, economia - a disposição coletiva de querer dar sentido à nova forma de agrupamento juvenil e afirmar o “sentimento partilhado”, levou os integrantes do movimento a buscar superar as necessidades materiais objetivas.

Faz-se necessário dizer que - assim como os *B. Boys* “Re” e Mauro andaram pelos bailes e pela periferia à procura de “*breakeiros*” - os *rappers* andaram também pela periferia e favelas distribuindo fitas K7 com *RAP*. Na narrativa do *rapper* Washington, ouvi:

*“Rolou uma fitinha (fita K7), um colecionador da zona sul, a fitinha ficou famosa porque rodou Teresina todinha. Então, a gente começou ouvir RAP politizado através dessa fita. Foram tiradas várias cópias da fita.*

<sup>201</sup> Entrevista concedida em 25 de janeiro de 2005.

*Quando não tinha espaço para ele (RAP), nós pegávamos uma bicicleta e distribuía o som aos caras na favela: 'olha escuta aí, é massa e tal'. Em todo o Brasil aconteceu isso. E começou o Hip Hop organizado".*<sup>202</sup>

Francisco Marcos lembra que, nas reuniões, ele e Washington foram chamados de: “os encabeçadores”, “linhas de frente”, “os organizadores”, “os faladores”, porque criavam estratégias para a estruturação do movimento. Afirmava ainda que um dos objetivos da “primeira escola” era, depois de estruturar o movimento, criar posses<sup>203</sup> nos bairros da cidade, como Dirceu, Mocambinho, Buenos Aires (Cf. a Figura I, p. 102).

Mas também assegura que a conscientização dos jovens sobre a importância do Movimento na periferia era uma forma de tirá-los da droga e das gangues violentas. Segundo ele, havia a “preocupação com a conduta dos manos; saber se estavam vacilando ou não”. Lembrou também que a temática das reuniões girava em torno da reflexão sobre “discriminação”, “realidade da juventude”, “*Hip Hop* nacional”. Finalmente, os jovens passaram a se interessar por leituras mais críticas, tendo como referenciais Karl Marx, Malcolm X, Mandela, Zumbi, Martin Luther King.<sup>204</sup>

As rodas dominicais na Praça Pedro II - assumindo os antigos espaços “Lazer nos Bairros” e o “Circuito Jovem” - passaram a ser o lugar de sociabilidade da juventude negra da periferia (**Foto 37**). Para este *locus*, jovens se deslocavam dos mais vários bairros da cidade, às vezes de bicicleta ou a pé, devido à escassez dos recursos econômicos. Chegavam trajando um estilo de roupa específico que caracteriza os *Hiphoppers*: calças largas ou bermudões, jaquetas, camisetas com a imagem de algum ícone do *Hip Hop* nacional ou internacional, ou mesmo de algum dos líderes negros como Martin Luther King, Malcolm X, Steve Biko, Zumbi, Mandela; boné com logotipo de algum grupo de RAP americano ou nacional, tênis, colares, braceletes, anéis. (**Fotos 38 e 39**).

<sup>202</sup> Entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

<sup>203</sup> Conferir nota 17, p.22.

<sup>204</sup> Entrevista concedida em 24 de janeiro de 2005.

Foto 37



DJ Bad utilizando-se dos instrumentos eletrônicos: mesa-de-som, *mixer* e *pick-ups*, onde faz scratches.

Fonte: Acervo de Frei Leandro. Teresina, 2002.

Foto 38



Ação *Hip Hop* na parte alta da praça Praça Pedro II (Coreto). *Breakers* exibem suas performances.

Fonte: Acervo de Frei Leandro. Teresina, 2002.

Foto 39



Jovens do Movimento *Hip Hop* na parte alta da Praça Pedro II fazendo suas performances na roda dominical (18h às 21h). O *B. Boy Mauro* encontra-se à direita com camisa alaranjada bermudão branco.

Fotografia: Frei Leandro. Teresina, 2002.

Depois que a Praça passou pela restauração, os manos deixaram de fazer suas performances em frente ao Cine Rex e passaram a ocupar o Coreto, localizado à parte superior da praça (**Foto 40**).



Foto 40



Sobre o Coreto (parte alta da Praça Pedro II), os praticantes do *Hip Hop*, deixando o espaço em frente ao Cine Rex, passaram a fazer suas performances neste local.  
Fonte: Fotógrafo Antônio Nunes. Teresina, Agosto, 2005.

Participando de algumas rodas, percebi que os *Hiphoppers* têm uma linguagem coloquial e simples, rebuscada por gírias e com conteúdo bastante substancial para explicar as temporalidades vividas no seu meio social. Por outro lado, o discurso é bastante crítico e politizado, porque partem das suas próprias práticas, das experiências vivenciadas no mundo da cotidianidade. Depois, há uma forma de se cumprimentarem. No momento da saudação, as mãos se tocam de forma aberta, deslizando até às pontas dos dedos, seguindo de um leve soco com os punhos fechados e cerrados. Símbolo de garra e luta. Este não deixa de ser um signo recorrente e carregado de sentido, porque reforça os laços de pertença ao grupo. É rito por meio do qual os indivíduos não somente se agregam como também renovam e reforçam os laços sociais e a relação de pertencimento ao grupo (Gennep, 1978).

Contudo, esse processo de maturação não foi fácil devido aos constantes e permanentes desentendimentos entre os primeiros integrantes do movimento, ou seja, a “primeira escola”. Para Rose,

Compartilhar idéias e estilos, no entanto, nem sempre é um processo pacífico. No hip-hop existem muito confronto e competição (...) Dançarinos de break, em razão da ciumeira geral, sempre brigam com outros grupos de dançarinos; os grafiteiros às vezes destroem os grafites de seus rivais e as batalhas entre *rappers* e DJs podem terminar em brigas. O hip-hop se mantém como um luta interminável pelo status, pelo prestígio e pela adoração dos grupos que estão sempre em formação e são sempre contestados e nunca totalmente satisfeitos. (1997, p.204)

Então, na verdade, existiam fortes rivalidades e tensões entre os jovens. Pois além dos possíveis conflitos violentos entre eles, não existia ainda, ao que me parece, suficiente preparação e clareza na questão de estrutura organizativa, o que de alguma maneira é compreensível, pois não havia um corpo de “assessoria” que os auxiliasse em suas tomadas de decisões e ações. Eles foram aprendendo com o processo em curso. Mas, com certeza, sabiam muito bem o que queriam: trabalho, educação e saúde para suas famílias e para a juventude pobre da periferia. Assim, na própria fala do *rapper* Cley Flanklin, observa-se a dificuldade que tinham para compreender e interpretar o que estava se configurando:

*“A gente se organizava lá [Praça Pedro II], sentava, discutia, um era contra a atitude do outro; um colocava a proposta, o outro era contra; a gente tinha de discutir para entrar no consenso e nada amadurecia; e a gente via que aquilo ali era só perda de tempo, que a gente estava perdendo o nosso tempo. E nos primeiros meses a roda dava 30, 50, 70 pessoas. Foi diminuindo, porque a galera achava que não sentia a necessidade de estar se politizando, de estar lutando por uma causa justa, porque tinha muito cara cabeça dura, muito mesmo; às vezes, tinha discussão, eu cheguei a ser afastado do Hip Hop, devido algumas imprudências que eu tomava na hora.”<sup>205</sup>*

Ora, percebe-se o quanto houve um certo desgaste das energias na primeira fase de consolidação do movimento. Houve, de certa forma, uma sensação de impotência e insatisfação das primeiras lideranças em meio àquele ceticismo de alguns quando se tratavam de posturas “politicamente corretas”, ou de se organizar para lutar “por uma causa justa”, qual seja, a conquista da

---

<sup>205</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

cidadania dos jovens negros da periferia. Com efeito, isso iria culminar na primeira crise do emergente movimento, fato que analisarei no tópico seguinte.

Através das narrativas, registrei dois eventos que proporcionaram um grande impulso tanto à consolidação da “primeira escola” de *rappers* quanto ao surgimento da “segunda escola” de *B. Boys* teresinenses. O primeiro foi em dezembro de 1993, quando se realizou a 1ª. Mostra de *Hip Hop* do Piauí, no Teatro de Arena, na Praça Marechal Deodoro da Fonseca, centro da cidade (**Foto 41**). Para esta Mostra, vieram os grupos de *RAP* de São Luís: Discípulos “X”, Navalhas Negras e DNA. Teresina foi representada no palco por: Sebastian, Rick, MC Mauro, Kleber “Brutal” e Marcos “Bantu”, “Vocal e Ilegal” e Pretos Persistentes (Silva, 2002, p.52). O Teatro de Arena passou a ser um dos espaços dos grandes concursos de dança, festivais e shows do *Hip Hop* em Teresina.

**Foto 41**



Teatro de Arena, localizado na Praça Marechal Deodoro da Fonseca, conhecida como “Praça da Bandeira”, zona centro de Teresina. Local da 1ª. Mostra do *Hip Hop*. Ao fundo, o amplo Teatro de Arena. Fotografia: Antônio Nunes. Teresina, Agosto 2005.

O segundo evento realizou-se no dia 10 de março de 1994, cujo motivo foi a comemoração do aniversário de um ano do encontro do Movimento na Praça

Pedro II. Pois no dia 30 de março de 1993, nesta praça, acontecia a primeira roda dos *rappers* e *B. Boys*, inaugurando assim um novo espaço urbano de sociabilidade da juventude negra e pobre da periferia no “Centro” da cidade. Para comemorar esta data, promoveu-se o 1º Festival de *Hip Hop* Piauiense. O local foi o Teatro do Boi, no bairro Matadouro (**Foto 42**). Para este momento singular, vieram grupos de RAP e *B. Boys* de São Luís e Fortaleza. Importante informar que o *B. Boy* e *rapper* Sebastian participou do evento como grafiteiro. Mas avalia este momento como sendo o seu primeiro trabalho em público, “um grafite feio, porque a gente estava começando”, comenta Sebastian.<sup>206</sup>

**Foto 40**



Teatro do Boi, localizado no Bairro Matadouro, zona norte de Teresina.  
Fotografia: Antônio Nunes. Teresina, Agosto 2005.

Influenciados por estes eventos, muitos jovens foram atraídos para o Movimento *Hip Hop* “Questão Ideológica”, que passou a ser o referencial de organização para toda cidade, ainda que encontremos grupos isolados nas zonas sul e sudeste. O próprio *rapper* K-ED lembra que esteve presente no 1º Festival no Teatro do Boi, porém, sem participar diretamente do evento, pois, embora seu

---

<sup>206</sup> Entrevista concedida em 27 de janeiro de 2006.



grupo de RAP já fosse formado, no entanto, ainda não estavam prontos para cantar.

Com isso, pode-se dizer que, fora dos espaços da zona norte - onde debatiam sobre uma possível organização do movimento e promoviam os eventos do *Hip Hop* - havia grupos de jovens que, ainda que isoladamente, não só curtiam RAP como também cantavam. Neste contexto, o grupo K-MC formado por K-ED, Cazé e Ramon, já existia desde 1993, na zona leste. Depois, em 1996, surgiu o grupo “Grito da Periferia”, formado por Mano “C”, Bira e Alves. Estes jovens eram dos bairros Promorar e Areias, zona sul. Para Mano “C” “nem sabiam ainda cantar direito”, porém, escolheram este nome simbolizando o grau de denúncia feita pelos *rappers* (Cf. Figura I, p. 102).

Não obstante tantos esforços para a organização do movimento, as dificuldades para obter êxito neste quesito eram grandes. No próximo tópico, pretendo analisar as tensões internas pelas quais passou o movimento *Hip Hop*, a ascensão dos *rappers* e *breakers* das zonas sul/sudeste, bem como o primeiro programa de RAP na Rádio FM 1º de Maio e os bailes *Breakings* promovidos pelo movimento para a juventude da periferia de Teresina.

## 2.5 QUINTA FASE – 1995 a 1998 TENSÕES INTERNAS, ASCENSÃO DOS RAPPERS DAS ZONAS SUL / SUDESTE, PRIMEIRO PROGRAMA DE RAP E BAILES *BREAKING*

A primeira desintegração do movimento deu-se nos anos 1995-96, quando houve o afastamento de alguns *Hiphoppers* da zona norte, sobretudo aqueles que se consideravam os pioneiros na organização do Movimento. O motivo foi uma acirrada discussão entre Washington Gabriel e Henrique (Rick), que preparavam um evento com a participação de *rappers* de Fortaleza e São Luís. Distribuídas as funções, Washington ficou responsável pela aquisição do som. Solicitando-o à Fundação Monsenhor Chaves, recebeu a confirmação, porém, no dia da apresentação, o órgão comunicou que o som não estava disponibilizado para o evento. Assim, Washington lembra esse conflituoso dia:

*“Eu fiquei de conseguir o som com a Fundação Monsenhor Chaves. O ofício foi confirmado (...) E na hora, a minha parte falhou porque, em cima da hora, eu liguei e a menina disse que não dava mais, e na época, era o pessoal da direita que não tinha nenhuma consideração mesmo, principalmente com a gente. (...) Ela me avisou às cinco horas da tarde. Não dava mais tempo [para adquirir outro som]. Aí teve uma briga muito feia, que a gente quase saía na mão [aos tapas]. Várias pessoas quase brigaram, e eu também. Eu estava noivo na época, né? Eu decidi: ‘não vou ficar nessa para ficar brigando’. Eu me distanciei. Meu grupo já tinha acabado na época. Daniel se distanciou, Cley...”<sup>207</sup>*

Com efeito, com o distanciamento de alguns dos pioneiros *Hiphoppers* - WG, Daniel e Cley - que eu chamo de “*Primeira Escola de Rappers*”, houve uma baixa nos encontros. “Não vinha ninguém para as rodas”, disse Cley.

Tendo, então, saído estes articuladores do movimento, Henrique (Rick) e Kleber tornaram-se “cabeças” do Movimento “QI”. Muito intuitivo, o *rapper* Henrique procurou articular alguns grupos de *Breaking* e *rappers* das zonas sul/sudeste, influenciando-os, assim, para as rodas na Praça Pedro II. O

<sup>207</sup> Entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

depoimento do *rapper* K-ED mostra o alcance da magnitude que o movimento ganhava na cidade. Diz: “Aos poucos eu fui me envolvendo com o “QI”, lá na posse da Pedro II, acompanhando as rodas, as posses, as reuniões”.<sup>208</sup> Em seguida, cita os *rappers* Sebastian, Rick, Mancha e Banto como aqueles que mais o influenciaram para estreitar os laços de amizade e integrar o movimento.

Portanto, graças ao empenho de Henrique e Kleber, o movimento não deixou de fazer suas atividades na Praça Pedro II. Aliás, iria dar início a uma nova fase do movimento, porque consolidava a emergência de uma “segunda escola de *rappers*” integrando o “QI”, cuja gênese encontrava-se na zona sul. O *rapper* Mano “C”<sup>128</sup> diz que conheceu o “QI”, em 1996, por intermédio dos *rappers* Rick e o DJ K-ED. Lembra que a entidade unia “pessoas das várias zonas, que se encontravam no centro (Praça Pedro II) para discutir as temáticas, o que estava acontecendo nas comunidades, o que a gente podia fazer para mudar a realidade”. Aqui ele revela o lado dinâmico e o comprometimento social do movimento que articulava um trabalho politizado entre os jovens da periferia, e conta:

*“A gente fazia correrias; todo mundo fazia eventos em suas comunidades, convidavam os outros zonais que faziam parte da entidade (...) A gente fazia panfletos pra distribuir nas comunidades, nos eventos que fazíamos; falava sobre Zumbi, sobre o 20 de Novembro; conseguimos fortalecer o Hip Hop aqui em Teresina.”*<sup>209</sup>

Mano “C” traz da memória momentos de grande dinamismo do movimento por toda a cidade. Era um tempo de mobilização dos jovens em suas comunidades e articulação dos mesmos entre as zonas; os recursos utilizados eram fanzines distribuídos tanto nos bairros como nos eventos do movimento. Menciona ainda o nível de discussão na qual os jovens estavam interessados, destacando o “20 de Novembro”, Dia Nacional da Consciência Negra. A questão

<sup>208</sup> Entrevista concedida em 28 de janeiro de 2006.

<sup>128</sup> Carlos Augusto Cabral do Nascimento, rapper Mano “C”, nasceu em 22 de março de 1979; casado com Carmen Lúcia de Sousa, com quem teve Carlos Malcolm de Sousa Nascimento. Concluiu o ensino médio; é educador social e reside no bairro Planalto Santa Fé, Zona Sul. Atualmente integra o grupo de Rap “Mandacaru”. Mano “C”. Entrevista concedida em 26 de janeiro de 2006, em sua residência, no bairro Planalto Santa Fé, Zona Sul de Teresina.

<sup>209</sup> Entrevista concedida em 26 de janeiro de 2006.

de fundo era o negro na sociedade teresinense e a pessoa do líder Zumbi como referencial essencial na luta dos negros por uma sociedade mais justa e igualitária.

Todo este trabalho de articulação dos grupos das zonas sul/sudeste foi devido ao Rick que, muito consciente e crítico, sabia da sua responsabilidade e compromisso com a juventude negra e pobre da periferia.

O testemunho do DJ Cley sobre este *rapper* foi o seguinte:

*“Ele foi um dos líderes, mesmo de frente; ele é o Kleber. Porque nós – Cley e WG - passamos dois anos afastados, 96 e 97. Nesse tempo, muitas coisas aconteceram. O finado Henrique fez algumas viagens. Ele chegou a ir para São Paulo, onde conheceu alguns caras do Hip Hop; conheceu alguns caras do movimento Hip Hop de Fortaleza, do Maranhão. Foi um dos caras que, durante os dois anos que a gente passou afastado, levantou o QI, mesmo no termo politizado e consciente.”<sup>210</sup>*

Então, graças a esse incansável desempenho do Henrique, o movimento *Hip Hop* não se estagnou. Conforme Leandro Silva,

A segunda geração do Q.I. voltou a organizar posses nos bairros Mocambinho, Parque Piauí e Dirceu. Apesar da ação de algumas gangues, que visavam impedir a realização dos encontros, a posse do Dirceu foi a que apresentou os melhores resultados. Realizada aos sábados, na “Praça dos Correios”, a posse do Dirceu era organizada por “K-ED”, “Cazé”, “Hammer” e Luzinaldo. Graças aos organizadores, que ‘fizeram frente’ às gangues, a posse do Dirceu manteve-se ativa por vários meses, tornando-se a “cara” do movimento *Hip Hop* de Teresina. (2002, p.53)

O que Leandro chama de “segunda geração”, em termos de nomenclatura, eu prefiro chamar de “segunda escola de *rappers*”. Porque a “primeira” foi, na verdade, formada, na sua maioria, por *B. Boys* e *rappers* da zona norte, enquanto a “segunda”, originava-se das zonas sul/sudeste. Os grupos da “primeira escola”, no final dos anos 90, se concentravam, quase 50%, na zona norte. Depois, um outro ponto que precisaria ser analisado com maior aprofundamento diz respeito

<sup>210</sup> Entrevista concedida no dia 21 de janeiro de 2005.

às “posses”,<sup>211</sup> pois parece-me que não existiram várias “posses”, como menciona o historiador Leandro, senão uma “macro-posse” que dava sustentação à organização e consolidação do movimento *Hip Hop* nos bairros. Ou seja, uma única posse que fazia um trabalho de itinerância nos bairros como: Dirceu, Parque Piauí, Mocambinho, Promorar. Daí, evidentemente, com a saída dos jovens da zona norte, o Mocambinho perdia o status de referencial, passando o bairro Dirceu a se tornar “a ‘cara’ do movimento *Hip Hop* de Teresina”, como mencionou Leandro em sua monografia. Além disso, as zonas sul/sudeste, em 2000, passaram a concentrar o maior número de grupos de RAP e *B. Boys* teresinenses.

Contudo, em 1997, os *rappers* Cley e WG retornaram ao “Questão Ideológica” com dois objetivos: dar sustentação ao movimento e reorganizar os grupos de RAP. Estas preocupações não deixaram de ser as dos *rappers* Henrique e Kleber, pois o movimento cada vez mais ganhava dinamismo com o surgimento de novos grupos de RAP, *Breaking*, DJs e Grafiteiros. Assim, o movimento foi se fortalecendo e ampliando o número de participantes. Através de fanzines divulgaram as atividades do movimento, tanto na Praça Pedro II, quanto nos bairros de maiores influências do *Hip Hop*, como Dirceu, Parque Piauí, Mocambinho. De forma que houve um crescimento muito grande do movimento, chegando a mais de 200 novos militantes integrando o “Questão Ideológica”. Conforme o *rapper* Washington, este crescimento só foi possível por causa dos Racionais MC’s que haviam lançado, em 1997, o CD “Sobrevivendo do Inferno”. E justifica:

*“E aquele disco (CD) vendeu quase um milhão de cópias; então, estava todo mundo louco por RAP, e todo mundo queria ser do RAP; e fez com que o QI [Questão Ideológica] crescesse, porque todo mundo quando queria ser do RAP, queria vir para o QI. Aí o grupo inchou. Em 97, estava enorme o grupo, e o QI teve visibilidade em toda a capital.”*<sup>212</sup>

O relato de Washington é recorrente porque, a partir dessa data, o movimento toma grandes proporções em articulação e em visibilidade social.

<sup>211</sup> Em São Paulo, foram criadas as primeiras posses. Hoje, existem muitas outras, porém, são relativamente independentes umas das outras, porque sobrevivem por si mesmas, e há uma estrutura de organização e articulação dos quatro elementos do *Hip Hop* que as compõem.

<sup>212</sup> Entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

Conseqüentemente, o movimento perdeu o controle, “alguns se sentiram donos da coisa (palavras de Mano “C”), e em 2001 muitos deixaram de participar das rodas, resultando num “racha” do movimento. Mas não é meu objetivo entrar nos meandros dessa questão.

Contudo, entre os anos de 1997 e 1999, com a visibilidade social do Movimento “*Questão Ideológica*” alguns grupos de RAP passaram por transformações, e outros foram surgindo.<sup>213</sup> Nesse contexto, o antigo grupo “Vocal Legal” tornou-se “Comunidade Negra Ativa” (CNA), formada por Washington e Daniel; depois, com a saída do *rapper* WG, o CNA se reestruturou com os *rappers* Daniel, Cláudio, Paulo, Cley e Gil BV, recém-chegado ao movimento. O DJ K-ED e o *rapper* Rick se juntaram e formaram o grupo “Pretos Reais”; porém, K-ED saiu para integrar, juntamente com WG, Robercláudio e Marcos Cabral, o grupo Coquetel Molotov. O DJ K-ED montou, com muita dificuldade, as primeiras bases teresinenses: um toca-discos e um mixer. O grupo comprou, da Discovery de Brasília, 10 vinis; depois, o grupo ampliou-se com a chegada do “Cazé”. Os *rappers*, convidados para uma apresentação na Universidade Federal do Piauí, surpreendem-se com a performance do grupo. Diz Washington: “A gente ensaiou muito e conseguimos executar a música perfeita; o pessoal dançou; aí a gente começou, bola para frente”.<sup>214</sup>

Contudo, a “bola para frente” não iria durar muito tempo, porque Robercláudio e “Cazé” seguiram outros caminhos, resultando na extinção do

---

<sup>213</sup> 1) Pioneiros e “primeira escola” 1992/3: Cley Franklin; grupos: “Vocal e Legal” (Daniel e Washington); “Pretos Reais” (Henrique (Rick) e K-ED); “‘Bantu’ e ‘Brutal’” (Marcos Cabral e Kleber); “Ideologia Negra” (Sebastian e Rick); K-MC (K-ED, Cazé e Ramon); Grito da Periferia (Mano “C”, Bira e Alves); Zona de Ataque (Sebastian e Rick). 2) Grupos da “segunda escola” – final da década de 90: **Fúria Negra** (hoje: **Fúria Nordestina**) zona sul; **Comando da Paz** (Deive e Augusto) – **MP3** – zona norte; **Pretos Persistentes**, depois **Mandacaru** – **MP3** (Mano “C”, DJ Leandro, Bed) – zona sul; Realidade de Cima (Tucamaia) - zona norte; **Preto Mais** (Preto “Mais” e Mano “P”) – zona sul, depois **União de Rappers**. Segundo nossa estatística, apoiada na entrevista com o rapper Cley, chegamos à seguinte distribuição dos grupos de Rap, nas várias regiões da cidade: zona norte: 8; zona sul: 6; zona leste: 2 e zona sudeste: 2. Percebe-se, portanto, uma clara predominância da zona norte sobre as demais. Porém, este cenário iria mudar depois de 2000, quando começaram a surgir vários grupos nas zonas sul/sudeste.

<sup>213</sup> Entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

<sup>214</sup> Idem.

Coquetel Molotov e na formação do grupo *Flagrante*,<sup>132</sup> composto dos *rappers* WG, Cley, Gil “BV”, Preto Júnior e o DJ K-ED. Em 2000, juntou-se ao grupo o DJ Demir. Mas neste mesmo ano, devido aos conflitos internos, K-ED deixou o grupo; tempos depois, foi a vez do DJ Demir. Outros jovens integraram ainda o grupo como: Orlando Black, Negão e o DJ Vinícios, que não duraram muito tempo. Mais tarde entraram Petecão, Jean e Bira, que continuam até hoje.

Em 1997, surgiu o grupo RAP “Preto Mais” e Mano “P”, dois *rappers* que fizeram um RAP politizado, comprometido com a periferia. Suas letras expressavam o cotidiano dos jovens da periferia do bairro Vila da Paz, zona sul. Hoje o grupo se chama “União de *Rappers*” e é formado pelos *rappers*: Mano P, Preto Rima e Preto Mais.<sup>215</sup> Outro grupo que se metamorfoseou foi o “Grito da Periferia”, que, em 1998, passou a ser chamado: “Preto Persistentes”, formado por Bad, Bira e Mano “C”; mas em 2000, se integraram ao grupo Cazé, Raquel, Raniele, Aliado e o DJ Leandro. O grupo passou a se chamar “Mandacaru”, porque, para Mano “C”, esta planta além de significar resistência, sobrevive nos lugares desertos e não dá “sombra nem serve de encosto” pra quem não sabe utilizá-la.<sup>216</sup>

---

<sup>132</sup> O nome *Flagrante* é muito sugestivo. Conta o *rapper* WG que, ao voltarem do show dos Racionais, em 1998, em São Luís-MA, onde fizeram a abertura desse show, Robercláudio não queria permanecer no Coquetel Molotov, caso Gil BV e Cley integrassem o grupo. WG tentou convencê-lo dizendo: “pô, cara, o Cley é um cara muito bom, tem o som internado na voz”. Mas Robercláudio não aceitou e saiu do grupo. Daí tiveram que mudar o nome do grupo, porque havia sido Robercláudio o idealizador do nome “Coquetel Molotov”. WG lembra que foi um amigo do Gil BV, Preto Júnior, quem sugeriu o novo nome: *Flagrante*. Explica WG: “a gente foi comprar pão, e o segurança ficou por trás da gente (risos); aí o Cley colocou até a nota de R\$ 50,00 (cinquenta reais) na testa, dizendo: ‘aí, tenho dinheiro porra, não sei o que...’ (risos). Aí o Preto Júnior disse: ‘mas também só flagrante, né?’ E ficou com essa brincadeira”. Mas ao retornarem ao ensaio, continuaram a discussão em torno de um outro nome para o grupo. Então, depois de várias opiniões, o Preto Júnior reafirmou a sua sugestão: “rapaz, é *Flagrante*, porque aqui só tem moleque frágoso”. Aí “ficou *Flagrante* até hoje”, conclui o *rapper* Washington Gabriel.

<sup>215</sup> Marconi Apolinário dos Santos, “Preto Mais”, nasceu em 22 de junho de 1988; filho de Emélia Apolinária dos Santos; casado e tem dois filhos; nível escolar 2.º ano médio; atualmente trabalha em um posto de lavagem de veículos; é um educador. Entrevista concedida em sua residência, em 24 de janeiro de 2006.

<sup>216</sup> Entrevista concedida em 26 de janeiro de 2006.

Foto 43



Grupo “Mandacaru” – *Rappers* Mano “C” (E) e Bad (Centro) e o DJ Leandro (D), em frete de um painel grafitado.

Fotografia: Frei Leandro. Teresina, 2000.

Sonho ambicioso foi construído pelo DJ K-ED (**Foto 44**) que, saindo do *Flagrante*, em 2000, montou o projeto “BR-343”, cujo objetivo era juntar os *rappers* que “tinham talento e coisas escritas; estavam jogadas no fundo da gaveta e não tinham como gravar”. Assim, o DJ coletou todas essas letras e gravaram um CD-Demo. Os *rappers*, que antes viviam “isolados” do conjunto do movimento *Hip Hop*, isto é, do “*Questão Ideológica*”, tiveram, então, vez e voz; deste trabalho coletivo surgiu ainda o grupo “Atividade Interna” (K-ED, Rafael e DJ 15) que desde 2001, já gravou três CDs. Do projeto “BR-343” participaram ainda Lecy, Dim e Macabro.



Foto 44



*Rapper e Grafiteiro “K-ED” – Grupo “Atividade Interna”*  
 Depois da entrevista pousou para foto, no fundo de sua casa, Vila Andaraí, zona sudeste.  
 Fotografia: Frei Leandro. Teresina, janeiro 2006.

Em meados de 2000, surgiram ainda muitos outros grupos de RAP.<sup>217</sup> Dentre estes, destaco o grupo “Conspiração de Rua” que foi formado a partir dos

<sup>217</sup> Neste contexto, percebe-se uma predominância dos grupos das zonas sul/sudeste. Grupos de 2000: **Atividade Interna** (K-ED, DJ 15, Dim e Macabro) - zona sudeste; **Trilhagem** (Bio) – zona sudeste; **Hamurabi** (foi para Brasília); **Atitude Feminina** (Preta Cristiane, Amanda e Naira) – zona norte; **UDR** (União de *Rappers*) – zona sul; **Dupla Residencial** (Negão do Gueto e Juvenal) – zona sul; **DAI** (Derivaldo) – zona norte; **Guina**; **Calibre Ativo**; **Conspiração de Rua** (MM Bom e FG) –

encontros na Praça Pedro II e ganhou visibilidade social à medida que os manos Marcos MMBOM e FG<sup>218</sup> (**Foto 45**) mandaram suas levadas e rimas baseadas na realidade em que vivem os jovens da periferia. Por isso, segundo seus integrantes, o grupo se autodenomina *gangsta RAP* porque batem de frente com o sistema capitalista, denunciando a “hipocrisia de políticos corruptos”. Em 2004, o grupo gravou seu primeiro CD-Demo, intitulado “Sou de Teresina-PI”.

#### Foto 45

---

zona norte; **RDU** (CSU) – zona sul; **Pancada Forte** (Cidade Nova) - zona sul; **Neurose** (Dirceu) – zona leste; **Raciocínio** (Pedra Mole) - zona leste; **Novo Milímetro** – zona norte; **Cristina** – zona norte; **Firmamento**; **Relatos Periféricos** – MP3; **Atividade Negra** – MP3. Percebe-se, hoje, uma forte predominância dos grupos de *B. Boys* e Rap cuja origem é a zona sul.

<sup>218</sup> Marcos Antônio Alves de Almeida, 27 anos, segundo grau completo, ex-menino de rua; hoje, trabalha como Auxiliar de Escritório no CRM-PI. Conhecido como MMBOM, tem se inspirado nos *rappers gangstars* norte-americanos 2PAC Shakur, DMX e o grande filósofo italiano Maquiavel; antes de ser *rapper*, foi B.Boy dançarino de rua. Francinês Gomes de Matos, goiano, 30 anos, trabalha como vendedor e entregador de salgados. É compositor e músico do grupo “Conspiração de Rua” e se inspira nos Gangstas DMX, Pras, Xzibit e no negro revolucionário Nelson Mandela (Fonte: Projeto do Grupo “Conspiração de Rua”, 2004).



Grupo de RAP "Conspiração de Rua". Os *rappers* MMBOM (E) e FG (D) cantam para os praticantes do *Hip Hop* no Coreto, Praça Pedro II.  
Fotografia: Frei Leandro. 2002.

Mas falar de um estilo *gangsta* faz-se necessário conhecer um pouco mais este comportamento dentro dos vários tipos de RAPs que existem no universo do movimento *Hip Hop*. Evidentemente, não poderíamos equiparar os gangsters brasileiros aos de Los Angeles, onde este estilo terminou se sobrepondo aos demais estilos por causa da própria indústria fonográfica que lucra muito com o tipo de performance e atitudes pelas quais os seus adeptos se apresentam; ou seja, pela exaltação dos carros e casas luxuosos, do sexo, do dinheiro, das drogas, do crime e pelo conteúdo de suas letras que provocam impacto social, devido sua mensagem direta, quando se tratam das questões sociais e raciais. Para alguns críticos, este estilo de RAP faz apologia à droga, ao sexo e à violência. Exemplo é o grupo americano N.W.A. (Niggers With Attitude) que foi criticado por incitar a violência contra a ordem e a polícia.

No Brasil, são muito poucos os grupos que se autodenominam de *gangsta*, haja vista ser um estilo não muito divulgado e assumido pelos grupos nacionais. Em Brasília, no final dos anos 90, surgiu um grupo *gangsta*, mas com o tempo não

levou em frente este estilo, porque não tinha sentido seguir uma linha de comportamento similar aos americanos, até porque os *rappers* brasileiros mostram que o crime não é a alternativa para a juventude da periferia. Para alguns críticos, o *rapper* que se autodenomina de *gangsta* teria que fazer parte de alguma facção criminosa. Porém, alguns adeptos deste estilo afirmam que não significa que um *rapper gangsta* tenha que necessariamente fazer parte de alguma facção criminosa.

Segundo os *rappers* do “Conspiração de Rua”, o grupo procura bater de frente contra o monopólio do sistema injusto, tecendo críticas às realidades de miséria do povo negro e pobre da periferia de Teresina. Os MCs, MMBOM e FG têm uma visão de uma sociedade que vive sob a égide do hedonismo, do prazer por parte daqueles que detém o poder econômico, porque faz “tudo” que pensa poder fazer. Se as desigualdades sociais são gritantes entre ricos e pobres brancos, elas se tornam muito mais assimétricas quando são comparadas entre negros e brancos.

Neste mesmo ano, surgiu o primeiro grupo feminino de RAP: “Atitude Feminina”. Do grupo fizeram parte Preta Cristiane, Amanda e Naira. A idéia do “Atitude Feminina” era levar uma mensagem de auto-estima e cidadania às meninas da periferia, conscientizando-as da sua importância na condição de mulheres pretas.

Nos anos 1998-2001, o *Hip Hop* ganhou visibilidade social e condições de consolidação na periferia por causa da Rádio FM 1º de Maio, localizada à Praça do Liceu<sup>219</sup> (**Foto 46**). O primeiro programa de RAP, “Voz da Periferia”, foi apresentado pelo *rapper* Cley Flanklin, das 13h às 14h, e teve ampla repercussão na periferia e aceitação por parte do público jovem, influenciando o surgimento de novos *B. Boys* e *rappers*. Através deste veículo de comunicação, os *Hiphoppers* abriram discussões em torno de temáticas relacionadas aos jovens da periferia;

---

<sup>219</sup> Praça Landri Sales (“Praça do Liceu”) está localizada na zona Centro/Norte de Teresina. Neste espaço, bastante amplo, os integrantes do movimento *Hip Hop* se encontravam, sobretudo às quartas-feiras, das 18h às 21h., para discutir as “bases ideológicas” do Movimento (Silva, 2002, p.51).



debates sobre o desemprego, a violência policial, a discriminação racial, os movimentos sociais e negros, as manifestações estudantis. Transmitiram também mensagens de paz para os manos do movimento e ouvintes da cidade. Mas graças aos esforços dos jovens do “*Questão Ideológica*”, embora desacreditados e discriminados tanto pela sociedade quanto pela própria direção da rádio, o programa chegou a uma audiência fabulosa e teve larga participação da juventude da periferia. Cley, um dos grandes mentores do programa, deu o seguinte depoimento:

*“Corri atrás, não ganhei nenhum tostão para manter o programa; eu corri atrás de patrocínio, mas ninguém acreditava, e era um programa que tinha mais audiência em Teresina. Aí passou 98, 99, 2000, 2001 e quando foi em 2002, a rádio teve alguns problemas financeiros e teve que fechar.”*<sup>220</sup>

Foto 46



Praça Landri Sales, conhecida como “Praça do Liceu”, localizada na zona centro de Teresina. Ao fundo, o Colégio Liceu de Teresina.

Fotografia: Antônio Nunes. Teresina, Agosto, 2005.

<sup>220</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

Com isso, o *RAP* começou a “invadir” os lares, veículos, bailes jovens, bares da periferia, entre as gangues, nas bocas-de-fumo, enfim, a ganhar a simpatia do público jovem negro e pobre teresinense. Mas não ficou apenas aí. Os jovens foram mais adiante. Pois passaram a divulgar não somente os bailes *RAP* nos bairros da periferia, como também as “rodas” na Praça Pedro II e a venda de artigos *Hip Hoppers* em uma loja inaugurada pelo movimento.

Comentando sobre a divulgação dos bailes *RAP*, ouvi do *rapper* Cley:

*“Os primeiros bailes RAP quem começou a fazer fui eu, WG e o Gil BV, que nesse tempo, começou a ingressar ao ‘Questão Ideológica’. Então, estas três pessoas foram as primeiras que começaram a fazer bailes RAP mesmo, direcionados só ao Hip Hop; só ao público RAP. Fomos nós! De 99 para cá, fomos os primeiros que fizeram esses bailes. Esses bailes também abriram espaços para que outros membros de outras entidades de Hip Hop de Teresina fizessem bailes em suas quebradas, nos seus trechos, onde moravam, em outros lugares que quisessem dar visibilidade no trabalho que eles estivessem fazendo na comunidade.”*<sup>221</sup>

Os bailes *Hiphoppers*, voltados especificamente para os jovens da periferia, foram bastante relevantes porque se tornaram o *locus* urbano de sociabilidade juvenil. Realizados nas quebradas, os jovens não necessitavam se deslocar para outros bairros, evitando, assim, possíveis rivalidades, violências e confrontos entre as gangues; como também foram espaços de negociações entre elas.

O DJ Cley lembra ainda que o programa “Voz da Periferia” divulgava os macros eventos para os “malucos” da periferia, tais como: os shows com MV Bill (1999), Face da Morte (1999), Bonde do Rap, Xis, KL Jay, Edy Rock (2000), do Código Fatal, Gog, Racionais Mc’s etc. Todo esse conjunto de acontecimentos dava maior legitimidade ao *Hip Hop* e influenciava o surgimento de vários novos grupos de *RAP*.

Finalmente, o Movimento *Hip Hop* “*Questão Ideológica*” não ficou alheio às questões sociais, políticas e raciais; pelo contrário, esteve inserido no cotidiano das lutas, protestos e reivindicações dos movimentos sociais por justiça social e paz na periferia. Assim, os integrantes tiveram participação ativa nas

<sup>221</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

manifestações trabalhistas, nas concentrações estudantis, nas lutas dos Sem-Teto, no “Grito dos Excluídos”, nas festas culturais e lutas do Movimento Negro do Piauí. Este período foi marcado também por um tempo de simpatia e diálogo com alguns líderes dos partidos políticos. Assim ouvi do Mano “C”: “A gente deu abertura para algumas pessoas do PT e PSTU”.<sup>222</sup> Segundo ele, estas pessoas começaram a “participar e também dizer que eram do *Hip Hop*”. Porém, segundo Leandro, “esta aproximação não implicou em vínculo ativo e direto com as atividades político-partidárias destes partidos”. (Silva, 2002, p. 53).

Uma segunda tensão no interior do movimento iria mexer muito com a sua estrutura. Desta vez foi entre dois dos líderes do movimento<sup>223</sup> por causa de uma suposta parceria entre a Prefeitura e o “*Questão Ideológica*”. O projeto de parceria com o Poder Público Municipal previa oficinas para adolescentes e jovens do bairro KM-7, zona sul.

Mas o projeto foi abortado por várias razões. Primeiro, pela falta de clareza das parcerias, sobretudo pela lentidão nas negociações por parte da Prefeitura; segundo, o movimento não era reconhecido como uma entidade jurídica, portanto, sem registro oficial; finalmente, as divergências entre membros do movimento quanto à natureza do projeto que girava em torno de geração de renda. Um dos integrantes narrou este episódio da seguinte forma:

*“O Gomes Brasil, que hoje é artista em Fortaleza, fez um projeto que foi aprovado pela Prefeitura. Primeiro projeto em nome do ‘QI’. Eu retornei nessa época (1997). E todo mundo queria entrar no projeto pra ganhar um dinheiro. Ai só podia entrar três pessoas, o máximo quatro, ganhando 300 reais. E foi a primeira vez que eu vi a rapaziada disputar o espaço dentro do grupo: ‘não, tem que ser eu, e tal...’ Isso foi seis meses. O ‘Morcegão’ voltou nessa época e começou a se inserir no projeto, porque a gente estava tudo desempregado. Eu era o único que trabalhava. Ai eu queria sair do trabalho e ganhar a vida, fazendo militância no Hip Hop, era impossível naquela época. Então, a gente brigou, brigou. No final, o que aconteceu? Nós não éramos registrados. Eles pegaram, deram o projeto pra outro grupo, que é o pessoal da JR.*

<sup>222</sup> Entrevista concedida em 26 de janeiro de 2006.

<sup>223</sup> Diferentemente do conteúdo integral deste trabalho, os nomes dos líderes em questão não serão citados aqui devido ao fato de um deles não ter concedido entrevista, e também, devido ao fato de tais conflitos terem envolvido gangues.

*Eles clonaram o projeto e executaram o projeto de grafite, e nós ficamos a ver navio.”*

Por causa disso, aconteceram acirradas discussões entre os dois *rappers*, resultando em fortes agressões e ataques entre si. Moralmente, os integrantes do movimento resolveram tomar algumas providências, para que não aumentassem as dissensões no interior do grupo. Com a saída destes *rappers*, o “QI” ficou sob a responsabilidade dos manos: K-ED, Mano “C”, Cazé, WG, Cley e Francisco Júnior. O *rapper* K-ED diz que as rodas não pararam, pois levava o toca-discos para a Praça Pedro II, enquanto Mano “C” e Cley ficavam com a responsabilidade de providenciar o som. Conclui: “eles iam até numa bicicletinha pequena”.<sup>224</sup> O *rapper* “Preto Mais” guarda na memória este contexto, quando diz: “Na Pedro II, no coreto, vinha gente de todas as áreas para curtir as rodas, independente se ia ter música, dança. Os caras iam pra curtir”.<sup>225</sup>

No centro da cidade, os jovens ampliaram os espaços onde podiam exibir suas performances: Praça Pedro II, Praça do Liceu, Teatro de Arena, Centro Artesanal do Piauí. Neste contexto, os integrantes do movimento decidiram também fazer suas reuniões na sede do Partido dos Trabalhadores – PT - (**Foto 47**), não só porque contavam com o apoio do líder petista Francisco Júnior,<sup>137</sup> que

<sup>224</sup> Entrevista concedida em 28 de janeiro de 2006.

<sup>225</sup> Entrevista concedida em 24 de janeiro de 2006.

<sup>137</sup> Francisco Chagas do Nascimento Júnior começou a trabalhar desde os 10 anos de idade, como engraxate, biscateiro etc. para completar a renda familiar. Aos 12 anos, participou do projeto da antiga Fundação do Trabalho, que incorporava filhos de Funcionários Públicos (Projeto de Bolsas de Trabalho). Trabalhou como mirim: na creche do Bairro Ilhotas, no Centro Social do Bairro Tabuleta, nos supermercados Pão de Açúcar e São Gonçalo, onde completou 18 anos e, por isso, saiu do projeto. Foi catequista do Centro Social Liga Católica e membro do Grupo de Jovens com o mesmo nome. Participou do Grupo de Escoteiros no Bairro São Pedro e contribuiu na formação de um deles no Bairro Promorar. Tendo trabalhado com meninos de rua, resolveu fazer parte da Pastoral do Menor, onde obteve a sua primeira formação pedagógica para o trabalho com meninos de rua. Depois, ingressou, como voluntário, no Movimento Nacional de Meninos e Meninas de Rua (MNMMR). Por isso, participou do Encontro Nacional de Meninos(as) de Rua, em Brasília(1992); foi co-fundador do Núcleo de Base “Criança Esperança”, do Bairro Km 06, onde atuou como educador; participou do Projeto “Nucleação de Rua”, como educador social, chegando a representar essa entidade no Projeto de Interiorização do Estatuto da Criança e do Adolescente, promovido pelo UNICEF/CBIA; foi coordenador do Conselho Tutelar da Criança e do Adolescente de Teresina; formado em História pela Universidade Federal do Piauí; é um ativista político, da ala radical do PT, bastante crítico e de um formidável engajamento sócio-político; desenvolve vários projetos sociais com adolescentes e jovens da periferia de Teresina; hoje, é um dos coordenadores do MP3 – Movimento Pela Paz na Periferia que implementou o projeto Estação Digital, onde



fazia parte da organização do movimento, mas também porque o espaço estava localizado no Centro da cidade. Uma vez disponibilizado o lugar, os jovens MCs, depois dos confrontos de idéias, das acirradas discussões e da elaboração da agenda mensal, mandavam o *beat* pesado enquanto os *B. Boys* dançavam.

Foto 47



Antiga sede do PT, zona centro.  
Ao fundo, *Rappers*, *B. Boys*, DJs, Grafiteiros das duas “Escolas”.  
Fotografia: Frei Leandro. Teresina, 1999.

Em 1999, o movimento *Hip Hop* perdia um dos grandes aguerridos e ícones *rappers*: Rick. Os manos choram a morte do líder.

Na memória dos jovens *B. Boys* e *Rappers*, o nome do “Rick” tornou-se símbolo de luta e amor pelo movimento. Por isso, percebendo que seu nome era recorrente em todas as narrativas, passei a perguntar aos sujeitos entrevistados como havia sido a morte do *rapper* Rick. Diante do que ouvi, ele mereceria, neste

---

atende 100 adolescentes e jovens na inserção digital; casado com Rosana, ativa militante do movimento *Hip Hop*.

trabalho, um tributo especial pelo seu incansável trabalho no movimento, no entanto, deixo que os seus próprios companheiros dêem sua versão.

Assim relatou um dos integrantes do “QI”:

*“Então, sempre antes de ir para a farmácia, eu passava lá na Praça do Liceu, e sempre via ele. Ele tinha me falado que havia deixado de beber, de fumar, porque tinha dado problema de saúde, mas ele mesmo não falava o que era. E ele teve uma recaída. Eu acho que uma namorada, aí ele brigou com ela, e voltou a beber, a fumar maconha, e começou a brigar na rua de novo. Eu sei que a coisa foi andando muito rapidamente. Ele já estava de novo, muito naquela vida noturna, bebendo. Eu acho que foi isso que agravou a vida dele. E ele sempre foi um cara muito magro, e depois que ele faleceu, eu não sabia disso, ele tinha reumatismo. A fragilidade do corpo. Ele poderia ter tido hepatite, poderia ser infecção, mas que se agravou devido o uso da bebida e da maconha.”<sup>226</sup>*

Por meio deste relato, percebem-se alguns elementos que, possivelmente, tenham contribuído para apressar a morte do *rapper* Rick. Primeiramente, o *rapper*, sabendo do seu estado frágil de saúde, havia parado de beber e fumar, mas não tinha ‘conhecimento’ real de sua doente; depois, não levando a sério seu estado de saúde, voltou a beber e fumar. Mas não se sabe se simplesmente a briga com a namorada havia ocasionado o retorno tanto à bebida como ao uso de droga, cuja conseqüência foi seu retorno às brigas de rua. Tudo se desandou: a vida noturna fez com que se agravasse o seu estado de saúde. Ainda segundo este narrador, depois da morte do *rapper*, ficou sabendo que Rick era reumático. Alguns suspeitaram de hepatite ou qualquer “infecção interna”. Ele aponta ainda a negligência no atendimento hospitalar que, supostamente, contribuiu para apressar a morte de Rick. Diz o narrador:

*“Eu tenho a certeza que a negligência no tratamento dos nossos lá naquele Getúlio Vargas [Hospital] também agravou, porque ele passou uma semana no corredor, ou foi três? Isso foi o que Jean me falou. E aconteceu isso, porque o pai e a mãe dele estavam se separando; ele e o pai estavam morando juntos, mas para não brigarem, cada um estava na sua. O pai fazia a correria dele, o Henrique fazia a sua. Então, quando ele adoeceu, a família de repente não soube assim direito, que ele estava muito grave. Então, quando foi cair a ficha mesmo, ele já*

<sup>226</sup> Depoimentos colhidos entre os integrantes, durante os eventos de *Hip Hop*, durante os quais alguns nomes não foram registrados. No entanto, assim mesmo, optei por utilizar seus discursos aqui pela importância e contextualização do presente trabalho.

*estava perto mesmo de morrer.”*

A análise do seu depoimento coloca uma questão social bastante realista segundo a qual as camadas populares estão destituídas de saúde pública. O quadro descrito pelo narrador é uma realidade pela qual passam os hospitais públicos brasileiros. Os corredores estão sempre superlotados de pacientes que aguardam o esvaziamento de um leito ou o atendimento. O narrador disse que ficou sabendo por intermédio de um outro *rapper* que Rick havia passado uma semana no corredor do Hospital Getúlio Vargas, sem acompanhamento familiar, pois vivia somente com o pai, que se separara da mãe. Descaso total porque quando a família veio a se preocupar, “ele já estava perto mesmo de morrer”.

Mas ouvi do *rapper* WG um testemunho bastante relevante sobre o mano Rick, quando narra:

*“Eu lembro do discurso do finado Henrique, e achei que ele foi muito feliz. Eu dei as cópias do texto de Malcolm X para ele. E ele, antes de cantar uma música, falava exatamente sobre o racismo. Ele dizia: ‘Olhe quando você pensar na escravidão, você imagine a sua irmã sendo estuprada; você imagine sua mãe apanhando, seus irmãos sendo chicoteados. Não pense muito longe, pense agora, porque esse crime nunca foi ressarcido’.”<sup>227</sup>*

O *rapper* K-ED guarda na memória a imagem de um Rick muito crítico, radical e sensível às necessidades do próximo, pois “estava sempre querendo ajudar”; não se negava a fazer alguma coisa pela “quebrada”; além disso, estava o tempo todo envolvido com os “moleques da quebrada”. Na avaliação deste *rapper*, pessoas semelhantes ao Rick conseguem não apenas “muitos inimigos” como também “muitos amigos”. Conta que esteve em seu velório, porém, não teve coragem de se aproximar, dado o grau de emoção pela perda do mano companheiro. Sentia tudo como que num filme, vindo à sua cabeça as imagens do passado de luta misturada a um misto de alegria e tristeza.

---

<sup>227</sup> Entrevista concedida em 1º de fevereiro de 2005.

O grafiteiro e *B. Boy* Sebastian (**Foto 48**) guarda boas recordações do Rick. Como “cara decidido”, gostava de discutir a caminhada do movimento. Falou das viagens que fizeram juntos para Fortaleza e São Luís, representando o *Hip Hop* teresinense. Sente sua falta e revela que depois de sua morte não se juntou mais a ninguém para formar um grupo de RAP. Diz: “Acho se ele tivesse hoje aqui, a gente era um grupo muito potente em Teresina, porque quando a gente começou, o grupo mais forte era o da gente”.<sup>228</sup>

**Foto 48**



Grafiteiro, *B. Boy* e *Rapper* Sebastian (grande parceiro do *rapper* Rick e um dos pioneiros *Hiphoppers* teresinenses), em um dos quarto da sua residência montou uma serigrafia, localizada no Bairro Promorar, zona sul.

Fotografia: Frei Leandro. Janeiro, 2006.

Para Mano “C” (**Foto 49**), o *rapper* Rick foi um conselheiro, um referencial para o *Hip Hop* teresinense e conta que, certa vez, tomando como exemplo o seu conflito no movimento, fez-lhe a seguinte observação:

<sup>228</sup> Entrevista concedida em 27 de janeiro de 2006.

*“Mano C, o Hip Hop, tanto aqui como aonde eu já fui, em São Paulo, é muito complicado. Você está aqui bonzinho com as pessoas, mas quando rola dinheiro, o interesse, os caras são muito espertos. Então, não quero que você se afaste do Hip Hop, mas quero que você conheça o que é realmente o Hip Hop. (...) Ele sempre dizia: ‘rapaz, Mano C, o Hip Hop é bom, mas os caras são maus. Taí, o cara me bateu, me agrediu e tal.’”<sup>229</sup>*

**Foto 49**



*Rapper Mano “C” – do Grupo Mandacaru, em sua residência, Planalto Santa Fé, zona sul.  
Fotografia: Frei Leandro. Teresina, Janeiro 2006.*

<sup>229</sup> Entrevista concedida em 26 de janeiro de 2006.

Carregado de sentimentos, Mano “C” traz à sua memória o passado do *rapper* Rick, destacando seu lado autêntico – de uma pessoa que acreditava no que fazia e no compromisso com o “outro”. Esta atitude autêntica pode-se perceber através do conselho que Rick deu ao seu amigo Mano “C”. Talvez ele tenha observado essa realidade nas suas experiências pelos outros estados, onde o movimento estava já organizado, como São Paulo, Fortaleza e São Luis. Disso, Rick percebeu as conseqüências que o dinheiro poderia trazer ao conjunto do movimento, porque os interesses pessoais passariam a ser colocados acima do bem-comum da coletividade. Por isso, ele faz uma interpretação reducionista do ser humano quando afirma “o *Hip Hop* é bom, mas os caras são maus”. Ou seja, ele coloca como se a estrutura do movimento fosse boa em detrimento da natureza do homem que seria corrompida e má. Contrariou o princípio de Rousseau segundo o qual “o homem é bom, mas as estruturas o corrompem”. Contudo, Mano “C” guarda a imagem de uma pessoa que além de cantar “muito bem” e ser um apaixonado pelo *Hip Hop*, “fez um bom trabalho no movimento”.

Finalmente, para minha surpresa, no dia 12 de novembro de 2005, nos aniversários de 32 anos da ONG Zulu Nation Brasil, e 31 anos do Movimento *Hip Hop* mundial, tive a oportunidade de conhecer os integrantes do Grupo DMN – Markão II, Max, Elly e L.F. (**Foto 50**), na Casa do *Hip Hop* de Diadema, onde cantaram para um grande público jovem. Na sala VIP, juntamente com os manos de Cuiabá, apresentei-me ao grupo como pesquisador do Movimento *Hip Hop* teresinense. Daí o Marcão II revelou-me: “eu conheci o Henrique, que já faleceu!”. Então, fiquei bastante curioso, querendo saber mais informações sobre nosso *rapper*, perguntei-lhe: “como?”. - “Ah, ele dormiu em minha casa, certa vez”, respondeu-me. Estas informações caíram do céu, foram importantes para meu trabalho de pesquisa. Continuei a perguntar quando havia sido a estada de Henrique em sua casa. Ele, então, sem muita segurança narrou:

*“Foi em 96 ou 97, não estou bem lembrado. Ele era elétrico. Um cara que não se aquietava. Já estava dormindo, quando ele me acordava*



*para sair para a rua. Depois, ensinei para ele como chegar aos lugares. Daí ele passou a ir sozinho (risos).<sup>230</sup>*

Foto 50



Grupo DMN – Elly, L.F., Max (de camisa laranja) e Marcão II (mais alto, ao centro, de boné), numa sala VIP, na Casa do Hip Hop de Diadema, antes da apresentação.  
Foto: arquivo pessoal. São Paulo, 12/11/2005.

Portanto, diante dos diversos relatos, eu não poderia deixar de fazer este singelo tributo ao *rapper* Rick pelo seu desempenho, dedicação e amor ao movimento *Hip Hop*. Além disso, penso que o seu espírito acolhedor e altruísta para com as necessidades e defesa da cidadania do “outro” foi que o fez se tornar um líder orgânico, no sentido gramsciano, reconhecido hoje pela comunidade *Hiphopper* teresinense.

<sup>230</sup> Encontro com o Grupo DMN, em 12 de novembro de 2005, na Casa do *Hip Hop* de Diadema-SP. Marcão II é *rapper* desde 1983.

Neste segundo capítulo, percorri a trajetória do movimento *Hip Hop* em Teresina, dando maior atenção a dois dos seus quatro elementos: o *Breaking* e o RAP. No capítulo seguinte, faço uma análise das letras de RAP, deixando ressaltar, através das narrativas dos *griot* contemporâneos, o aspecto crítico-político que os *rappers* fazem da sua situação periférica. Mas a radiografia da periferia aponta para um lugar onde não só acontece a violência, a falta de atendimento médico, educação, trabalho, lazer e infra-estrutura, mas também para o lugar das relações de solidariedade e luta comum na construção da cidadania ativa dos seus habitantes e da vida de muitos jovens.



### CAPÍTULO III

#### RAP – UMA FORMA DE NARRATIVA CONTEMPORÂNEA

*“O Hip Hop pra mim veio como uma salvação, uma redenção, porque foi no momento em que de repente minha vida estava no último fio devido o tráfico, devido a criminalidade e a rivalidade no meio da rua. Então, é como se fosse uma nova vida, um renascer de novo. O Hip Hop é minha alma; é a alma de qualquer um que busca a salvação pra si e a fé em Deus”.*

*(Rapper “Preto Mais”)<sup>231</sup>*

No presente capítulo, debruço-me nas análises de algumas letras da música RAP, mostrando como os *Rappers* revelam as representações que têm das próprias temporalidades e subjetividades vividas na periferia de Teresina.<sup>232</sup> Por meio do texto poético, rimado e ritmado, estes *griot* contemporâneos narram<sup>233</sup> conteúdos que retratam as experiências do cotidiano no qual estão inseridos, ou seja, a vida nas vilas e favelas desta cidade.

Este estudo faz crítica à idéia segundo a qual as letras do RAP são “superficiais”, “monótonas”, “estúpidas”, “comícios bocós”, destinadas “a jovens inconformados pelo fato de terem espinhas”. (Castro, 1999 apud Azevedo, 2000, p.127). Em outras palavras, sob esta visão, o RAP seria um “gênero musical sem música”, uma crônica do cotidiano que não mereceria o *status* de arte. Distanciando-me desta concepção, um tanto simplista e preconceituosa, pretendo analisar o RAP como uma modalidade de narrativa contemporânea, como uma arte, originariamente de rua, e como uma cultura urbana juvenil praticada,

<sup>231</sup> Entrevista concedida em 15 de setembro de 2003, na Praça Pedro II, Centro de Teresina-PI.

<sup>232</sup> Temporalidades vividas”, neste trabalho, significam os momentos apropriados em que as coisas vão se realizando na vida dos jovens, no ambiente da favela, nos lugares sociais visitados pelos jovens negros e pobres da periferia, nos embates conflituosos com a polícia, no fracasso do namoro, nas tretas com as gangues etc.

<sup>233</sup> Quando emprego os termos “narrativa dos *Rappers*” estou me referindo às “aos relatos de vida dos jovens da periferia” que são narrados através de um estilo musical: o RAP. Este é um recurso metodológico, porque seus relatos - matéria-prima - retratam suas experiências e as dos outros, cujo conteúdo pode estar escrito ou simplesmente falado de forma improvisada.

particularmente, por jovens negros e pobres da periferia. Na primeira parte, faço uma fundamentação teórica sobre narrativa a partir do pensamento benjaminiano, que trabalha muito bem a "atividade narrativa" na contemporaneidade. Depois, a segunda parte é propriamente uma análise das letras do RAP, a partir do olhar dos *Griot* sobre a cidade de Teresina".

### 3.1 Parte I - “TERESINA PERIFÉRICA” NARRADA PELOS *GRIOT*

Nesta primeira parte, tomo emprestado o título de um dos RAPs do grupo União de *Rappers* – “Teresina Periférica” –, porque, além de estar diretamente relacionado ao objeto da pesquisa, mostra que o RAP é um pelo qual jovens da periferia recuperam a palavra e falam das suas realidades vividas em um espaço social real, inglório. Depois, quando os chamo de “novos” *griot*, estou me reportando à comunidade africana onde, culturalmente, os *griot* eram os verdadeiros contadores de histórias. Ou seja, narravam os acontecimentos passados e presentes da comunidade.

O RAP é interpretado como narrativa cuja mensagem está estruturada numa “forma” (ritmo) e num “conteúdo” (poesia). Estruturalmente, estas duas dimensões – ritmo e poesia - são inseparáveis. Há colagens de diversidade de músicas e ritmos que dão vida a uma “nova” música, cujo conteúdo é transmitido através das “levadas”,<sup>234</sup> isto é, da maneira como o MC rima, que pode ser devagar ou rápida, seca ou mais no compasso do swing.

Narrar, aqui, significa contar, relatar, os acontecimentos do cotidiano da vida de uma comunidade, de um grupo, de uma cultura, de um povo. Esta é uma das formas de sociabilidade típica da cultura africana. Nesta cultura, os anciãos têm a função social de transmitir o legado cultural da comunidade às novas gerações. Eles são os depositários privilegiados de experiências transmitidas aos mais jovens. Por meio da oralidade,<sup>235</sup> perpetuaram-se costumes, ritos, normas religiosas e condutas sociais, enfim, tudo o que dizia respeito à comunidade no seu processo sócio-cultural. Para um dos grandes repentistas nordestinos, Bráulio Tavares (2005, p.105), “o aspecto notável da cultura oral é o fato de que seus maiores guardiães são os velhos, e estes velhos preservam essa cultura porque a absorveram na infância”. Porém, hoje, eles não passam de velhos cujos discursos

---

<sup>234</sup> No Nordeste, as melodias utilizadas para cantar o “folheto de cordel” são conhecidas como *toadas*. “Existem centenas de toadas para se cantar sextilhas; são melodias anônimas, sem dono, sem origem certa. Passam de boca em boca, de memória em memória” (Tavares, 2005, p.130).

<sup>235</sup> A “oralidade” é um recurso especificamente lingüístico das sociedades ditas sem escrita.

são inúteis. No Nordeste, muitos “terreiros” de santo, por meio das pretas velhas, foram grandes baluartes transmissores da cultura, dos ritos religiosos, dos símbolos, da culinária e da medicina caseira africanos.

O *Rapper* “Preto Mais” narrou:

*“Eu canto a minha experiência, através do que eu vejo hoje, aqui na Vila da Paz e nos bairros vizinhos, que é termo da violência, tá entendendo? É da opressão, da casa caindo, é família que não tem o que comer (...) Aqui no fundo da nossa casa passa uma grotta, que quando chove é muito forte a água.”<sup>236</sup>*

Assim, os jovens da periferia se apropriaram da música “falada” para narrar os acontecimentos do cotidiano de suas próprias vidas e das dos outros, da favela, do morro, da rua, da cidade, do confronto com a polícia, da escola, enfim, de tudo o que vêem, sabem, sentem e escutam sobre o seu *locus*. Desta forma, podemos afirmar que o RAP é um meio de comunicação pelo qual os jovens falam dos fatos que os envolvem, ou seja, os jovens projetam desta maneira as imagens das experiências vividas no seu meio social.

Fernandes, analisando o RAP como uma “modalidade de narrativa” contemporânea, afirma:

A narrativa encaminha-se de forma a produzir um efeito catártico no leitor, ativando seu imaginário. Essa reflexão sobre o imaginário, nos tempos atuais, não pode ser realizada sem se descrever o lugar de onde se fala, e sem deixar de inscrevê-lo naquilo que se fala. O relato do *RAP*, por se tratar de uma narrativa contemporânea explora o imaginário e a memória do ouvinte/leitor. (2000, p.18)

Neste mesmo sentido, a *Rapper* Negra Li exprime sua visão sobre o RAP:

O RAP é um estilo característico da periferia, a maneira como é falado, reivindicado, expressado, isso para mim é de uma importância muito grande, porque relata os fatos do nosso dia a dia, muitas coisas que vivi são faladas nas letras, não só nas minhas, mas de outras pessoas que

---

<sup>236</sup> Entrevista concedida em 24 de janeiro de 2006.

me identifico. Sou fã dos Racionais pra caramba, gosto do Xis, do Rappin' Hood.<sup>237</sup>

Os *griot* de hoje tornaram-se os “porta-vozes” da periferia; os “profetas” que chamam a atenção da sociedade para as misérias sociais em que vivem suas famílias, os operários, os negros, as crianças, os jovens. Eles também têm a função de aconselhar os “iguais-diferentes” para que não se envolvam no tráfico de droga e na violência; que voltem para a escola, e respeitem os seus pais. O RAP, portanto, tornou-se uma “máquina mortífera, uma energia que dá resistência”.<sup>238</sup>

Para Leonardo Boff,

A narrativa costuma ser viva e perpassada de emoção. Possui um enredo que revela o sentido das coisas narradas. Não é algo meramente conceptual, embora use conceitos. É efetivo e obedece à lógica dos sentimentos. (2005, p.85)

A letra do RAP é este enredo por meio do qual o narrador vai revelando os fatos ou acontecimentos, e no qual se encontram personagens a atuar e um narrador a contar as ações dos personagens. Os MCs relatam as situações e ações dos personagens. No entanto, mesmo na posição de narradores, os MCs não ficam fora do enredo, como um “personagem-observador”; pelo contrário, fazem parte também dos fatos, são “personagens-subjetivos” na trama das ações. Nesse sentido, as letras dos RAPs que me proponho analisar estão permeadas de subjetividades dos sujeitos, porque narram fatos que revelam suas emoções, sentimentos e pensamentos, demonstrando, portanto, que também fazem parte do enredo.

Nas letras de um RAP encontram-se elementos essenciais a uma narrativa, tais como: os personagens reais, o tempo e lugar, as causas que determinaram as

<sup>237</sup> Revista *Rap & Cia Collection*. Por Alexandre de Maio. Helião & Negra Li. Nº 01. Outubro/2005. p. 8-11.

<sup>238</sup> DJ Erry-G, debate: “Políticas Públicas de Juventude – *Hip Hop* e o Poder Público Municipal”, no Fórum *Hip Hop* e o Poder Público Municipal, realizado em 25 de março de 2006, na Galeria Olido, São Paulo-SP.

situações vividas, o modo pelo qual estas situações acontecem, e as conseqüências que, eventualmente, poderão trazer aos sujeitos, às famílias, aos amigos, enfim, ao próprio bairro e à cidade, num contexto mais amplo.

Esta “atividade narradora” passa por uma “prática sociopolítica” (Benjamin, 1987) que tem como base as experiências coletivas dos jovens (*Erfahrung* = experiência social). Benjamin contrasta estas experiências às modernas, que as entendem como experiências vividas do choque (*Chockerlebnis*). Porque elas são típicas da sociedade capitalista e se caracterizam pelo indivíduo solitário. Nesta experiência fragmentada, o homem está submetido à ditadura do “tempo homogêneo e vazio” (Tese 14). E isso, conseqüentemente, levou ao fracasso da *Erfahrung* e o ao “fim da arte de contar” (Gagnebin apud Benjamin, 1987, p.9). Sua utopia fundamenta-se na esperança da reconstrução da “experiência autêntica” (*Erfahrung*), a partir de uma “nova forma de narratividade” espontânea. Mas ela somente seria viável a partir de uma “organização social centrada no artesano”. Este recurso “construtivista” de Benjamin evita que o seu pensamento sobre a “experiência” não seja reduzido simplesmente a uma dimensão “nostálgica e romântica” do passado (Gagnebin apud Benjamin, 1987, p.10).

Por isso, na teoria benjaminiana sobre a história, a categoria “memória” ganha relevância, porque ele a compreende como ato de “lembrar” (*Erinnerung*), sem rupturas, no sentido de que os fatos se sucedem como “as contas do rosário” e são recapitulados e catalogados pela memória voluntária, da inteligência; mas também compreende a memória como “rememoração” (*Eingedenken*) que interrompe o fluxo contínuo do tempo, marcando nele o instante de ruptura no qual o passado salta no presente como um tigre (Douek, 2001, p.113).

Para o autor, é preciso romper com o “*continuum* da história” porque ela é a história dos opressores. Ela:

Repousa sobre o silêncio dos oprimidos, sobre o sufocar das revoltas dos vencidos, sobre as falhas e lacunas de uma história aparentemente lisa e sem fraturas, história contínua dos vencedores. (Douek, 2001, p.114)

Assim, a tradição dos oprimidos é necessariamente descontínua. Ela se inscreve no “tempo do agora” (*Jetztzeit*), que interrompe o continuum da história e “funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração” (*O Narrador* 13). O conceito de tradição, aqui, não carrega a idéia de “conformismo”, nem é marcado por aquele “imagem ‘eterna’ do passado”, mas sim, refere-se a algo que faz do passado uma “experiência única” (Tese 16), à medida que esse momento do passado é recriado no solo de hoje e, mesmo que se repita, nunca o faz de modo igual (Douek, 2001, p.115). Portanto, rememoração significa reatualização do passado na experiência presente.

Distanciando-me de uma análise romântica do RAP, analiso-o como uma nova forma de narrativa contemporânea construída a partir do *locus* dos seus intérpretes. Através de imagens reais, os *Rappers* falam tudo o que se passa em sua volta. Parafraseando Benjamin, eles gostam de começar sua história com uma descrição dos fatos que vão improvisar, atribuindo-os à sua própria experiência de vida (Benjamin, 1987, p.205).

Por isso, o RAP, sendo uma arte de persuasão, resgata o poder da palavra de convencimento e legitimidade. Não estão somente para divertir o público juvenil, mas também para chamar-lhe a atenção para temáticas que são importantes para sua socialização na quebrada: droga, sexo, prostituição, violência policial, desemprego, educação – e todo este conteúdo é passado pela rima dos MCs. Há uma linguagem espontânea e informal que expressa o universo semântico do jovem negro e excluído, socialmente. Mas eles não ficam somente na denúncia, procuram também executar ações sociais de interesses coletivos e geração de renda, como relatei os projetos socioculturais que duas entidades vêm implementando para a juventude da periferia de Teresina.

Benjamin, analisando os “Contos de Fadas”, concluiu que o “conselheiro” nunca morre, porque ele foi o primeiro da humanidade e sobrevive, secretamente, na narrativa. Para ele, “o primeiro narrador verdadeiro é e continua sendo o narrador de contos de fadas”. (Benjamin, 1987, p.215). Assim, tomando de empréstimo a idéia deste autor, parece-me que os *Rappers* tornaram-se estes

verdadeiros “conselheiros” contemporâneos, porque em cada relato de vida encontra-se um conselheiro. Pois assumem as características de um homem prático, como o é um narrador, porque tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitarista. Diz Benjamin:

Esta utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos. (Benjamin, 1987, p. 200)

Segundo Benjamin, a importância do “conselheiro” desapareceu na sociedade contemporânea, porque a “sabedoria – o lado épico da verdade – está em extinção” e as “experiências estão deixando de ser comunicáveis”. Contudo, na era da tecnociência, do consumo personalizado e dos diversos estilos de vida e de filosofia, a “arte de narrar” é resgatada pelos *griot*, os “novos” “conselheiros” da atualidade. Eles conseguem passar convincentes mensagens de sabedoria aos seus ouvintes.

Assim, estes novos “conselheiros” quando chamam a atenção para o risco da drogadição, o envolvimento no tráfico, a violência policial, a necessidade de se investir na educação das crianças, estão comunicando sugestões práticas tanto aos jovens quanto às autoridades. Estas histórias são compartilhadas não apenas entre aqueles que as narram, como também entre outros sujeitos que vivem as mesmas histórias, de forma que garantam “a existência de uma experiência coletiva, ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e linguagem” (Gagnebin apud Benjamin, 1987, p. 11).

Sintetizar esta dialética é o que os *Rappers* fazem através dos relatos rimados, pois há uma relação direta entre o narrador e sua matéria – a vida humana. Ou seja, eles trabalham a matéria-prima da experiência – a sua e a dos outros -, transformando-a num produto verdadeiro sólido, útil e único. Portanto, o narrador “retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros”. (Benjamin, 1987, p.201).



Aqui, tomo como exemplo, as palavras do *Rapper* “Preto Mais” que, narrando suas experiências, aconselha seus ouvintes jovens, de como devem proceder em relação aos seus pais:

*“Eu sofri muita violência do meu pai, devido o alto consumo de álcool. Eu acredito que cada mãe, cada pai, sente a necessidade de agredir seu filho por alguma coisa que ele não admite. Às vezes, você passa do limite, né, porque você no momento de raiva não consegue raciocinar; mas eu acredito que o relacionamento entre pai, mãe e filho tem que ter o maior respeito possível. Você deve amar o pai, a mãe, mesmo que o pai seja um cachaceiro; mesmo que a mãe lhe bata, lhe espanque. Ela está te batendo é para o seu próprio bem. Mesmo apanhando dos seus pais, nunca deixe de amar, porque eles vão ser a ponte do teu futuro.”<sup>239</sup>*

O *Rapper* manifesta uma face da violência doméstica, resultante do alcoolismo, com a qual muitas famílias da periferia sofrem. Os indivíduos mais atingidos por esta violência são as crianças e suas mães que sofrem agressões físicas, provocações, xingatórios, espancamentos, chutes, estupros. Conseqüentemente, as crianças se afastam do pai, desconhecendo mesmo sua autoridade.

Mas o narrador aconselha que o relacionamento entre pais e filhos deve estar pautado no respeito. Aqui se cria um código ético de respeito que se torna base para a (re)constituição da família; depois, ele lembra que o alcoolismo do pai e espancamento da mãe não devem ser motivos para não amá-los, porque eles são ponte para o futuro do filho.

Para Benjamin o narrador sabe dar conselhos, “não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio”. O narrador figura entre os “mestres e sábios” porque sabe contar sua própria vida; sua “dignidade” é contá-la por inteiro. “O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida”. (Benjamin, 1987, p.221).

Para Gagnebin,

---

<sup>239</sup> Entrevista com cedida em 15 de setembro de 2003.

Aquele que conta transmite um saber, uma sapiência, que seus ouvintes podem receber com proveito. Sapiência prática, que muitas vezes toma a forma de uma moral, de uma advertência, de um conselho; coisa com que, hoje, não sabemos o que fazer, de tão isolados que estamos, cada um em seu mundo particular e privado”. (Gagnebin apud Benjamin, 1987, p. 11)

Este aspecto sapiencial, observei na narrativa do *Rapper* “Preto Mais”, quando apresenta o *Hip Hop* como elemento de “salvação”, “redenção”, para sua vida. Na posição de conselheiro, ele se apresenta como “messias” para os seus ouvintes jovens, cuja responsabilidade é transmitir a sua experiência de redenção, uma vida diferente, qualitativamente marcada por mudanças de comportamento. Assim, narrou:

*“O Hip Hop pra mim veio como uma salvação, uma redenção, porque foi no momento em que de repente minha vida estava no último fio devido ao tráfico, devido à criminalidade e à rivalidade no meio da rua. Então, é como se fosse uma nova vida, um renascer de novo. O Hip Hop é minha alma; é a alma de qualquer um que busca a salvação pra si e a fé em Deus.”<sup>240</sup>*

Eu diria que, para além desse desejo de redenção pessoal, há também nos relatos dos jovens um “desejo profundo de mudança da ordem vigente aqui e agora” (Chauí, 1994, p.76). E no contexto destes jovens, podemos apontar dois aspectos de mudanças: primeiro, das estruturas sociais, da “ordem vigente” para que a justiça social seja estabelecida, e oportunidades sociais objetivas possam ser alcançadas pelos jovens da periferia; segundo, um convite à mudança da ordem pessoal, que se revela no “deixar o mundo da droga e da violência”. Isso não deixa de ser o nível da catarse, isto é, da liberação, da purificação, de um comportamento eticamente reprovado pela sociedade. O resultado dessa catarse é que, hoje, há um grande incentivo para se voltar à escola. Alguns dos entrevistados garantiram que iriam retornar aos estudos. Pois já haviam superado aquela idéia segundo a qual escola seria para os burgueses, os “boys” da classe dominante. Este talvez seja o aspecto messiânico desse estilo de RAP, porque:

---

<sup>240</sup> Entrevista com cedida em 15 de setembro de 2003.

Exprime o sentimento dos oprimidos de que eles são mais fracos que os opressores e que só poderão alterar a ordem vigente pela união de todos, formando uma comunidade verdadeira e nova, indivisa, protótipo do mundo que há de vir. (Chauí, 1994, p.76)

Se, é verdade que com o avanço tecnológico houve uma fragmentação das experiências autênticas - levando assim a um “depauperamento da arte de contar” - também é verdade que se assiste a reelaboração, “reinvenção” (Hobsbawm, 2002) de um estilo musical que é estruturado a partir das experiências coletivas. Nesse sentido, o RAP - assumindo o papel de narrar a vida do grupo social – ganha o status de “arte como experiência de vida” (Dewey, 1974), porque recupera as antigas narrativas que tinham como base as experiências coletivas, como mostrei acima. Os narradores atuais surgem, portanto, nos interstícios da sociedade da alta tecnociência.

Este estilo musical, além de resgatar a forma original de se narrar experiências sociais cotidianas, consegue, dialeticamente, unir os dois mundos das experiências, da vida e da arte, até porque o discurso é inseparável da ação. Mas isso somente é possível porque a música, na comunidade africana, é bastante funcional, pois, conforme Calado,

Um ponto importante para ser compreendido a respeito da música africana e que a faz, em certos aspectos, ser tão diferente da música europeia é justamente a sua natureza. (1990, p.67)

O que faz a diferença entre estes dois estilos musicais é, segundo o autor, a sua natureza, pois enquanto a música europeia é vista através do prisma de “obra de arte” - um artefato desvinculado da vida cotidiana, circunscrito ao mundo da estética – a música africana é puramente funcional, isto é, ela se presta fundamentalmente a determinados propósitos sociais e religiosos (Calado, 1990, p.68).

Então, a diferença entre esses dois estilos de músicas está, basicamente, na sua funcionalidade, pois, enquanto a primeira desvincula a vida da arte - estando presa ao mundo cartesiano, da racionalidade estética - a segunda, pelo contrário, está vinculada à vida, ao cotidiano da comunidade. Essa funcionalidade

da música africana encontra-se presente na diversidade de canções, que são utilizadas por grupos de uma comunidade para influenciar outros grupos, ou mesmo deuses. Assim, não há uma separação entre música e arte, entre o público e o artista, entre a música e a linguagem.

Neste mesmo sentido, Shusterman tenta encontrar uma “estética”<sup>241</sup> na arte popular, quando analisa:

Ver a arte como experiência responde a todos esses problemas colocados pela separação entre arte e vida. Como experiência, a arte é evidentemente uma parte de nossa vida, uma forma especialmente expressiva de nossa realidade, e não uma simples imitação fictícia dela. Em segundo lugar, dado que a experiência precisa combinar os diferentes motivos e materiais que constituem nosso meio, e visto que nós abordamos cada contexto através de uma percepção intencional, podemos esperar que a experiência artística acolha elementos práticos e cognitivos sem perder sua legitimidade estética. (Shusterman, 1998, p.45)

Percebe-se que este conceito de arte, como “experiência de vida”, está muito próximo do conceito africano, que não desvincula a arte da vida. Pois, teoricamente, a dicotomização entre o mundo da arte e o da vida pode ser buscada no arcabouço teórico de dois dos pensadores gregos – Platão e Aristóteles. Do primeiro, herdou-se a visão da arte “como algo completamente distante da realidade ou da vida”. Colocando-a no nível do mundo do “irreal”, do “ilusório”, Platão temia que a arte “contaminasse a alma humana”, corrompendo, assim, a sua “ação”. Enquanto Aristóteles chegou a afirmar que a produção artística é uma prática de criação, cujos fins são concebidos como objetos independentes, dissociados dos efeitos que possam ter nos seus criadores. (Shusterman, 1998, p.44). Com isso, este pensador separava a “arte da ação”. Daí a arte passa a ser vista como uma “atividade racional de fabricação externa, como

---

<sup>241</sup> O termo: *Estética* deve ser entendido no sentido analisado pelos autores Laburthe-Tolra & Warnier quando afirmam que “Todo o objeto feito pelo homem ou artefato pode ser apreendido num duplo nível: um *estético* no sentido exato do termo, isto é, segundo o *sentimento* imediato do prazer, do agrado (ou do desprazer, do desagrado) que dá ao que o percebe; e *conceitual* ou *semiológico*, isto é, o *sentido*, o papel, a utilidade que o autor ou utilizador (eventualmente um grupo) atribui a este objeto”. (1997, p.284).

*poiésis*”, contrastando com a “ação prática” (ou *praxis*), “que deriva do caráter interior do agente e ajuda, reciprocamente, a formá-lo”. (Shusterman, 1998, p.46).

Para Shusterman,

Separar a arte da realidade não apenas serviu para rotulá-la como algo sem valor cognitivo, mas também para isolá-la da vida prática e da ação sócio-política enquanto objeto meramente fictício. (1998, p.44)

Esta dicotomia entre arte e vida empobreceu a “experiência estética”: desligada dos apetites e energias corporais, seu prazer é definido em contraste com as satisfações sensoriais da vida (Shusterman, 1998, p.45). Diferentemente destas visões, os estilos musicais africanos ganham legitimidade de “arte” porque podem ser vistos como práticas socioculturais, que têm suas histórias centradas nas experiências de vida, na realidade histórica dos seus sujeitos. Pois,

Se a arte está contaminando toda a ação humana, ela pode ser um princípio ético a todo procedimento, agregando no mundo da diversidade e de fragmentos, um princípio e um fim de beleza totalizadora. Nada mais adequado a todas as épocas, pois todas as épocas e todos os povos, ainda que na dureza da vida primitiva, desenvolveram sistemas de representações artísticas. (Silva, 2001, p.6)

Partindo desta perspectiva, parece-me que o RAP deve ser analisado como uma música em que há uma “conexão” entre arte, vista como “ato de produção”, e “estética” como “percepção e apreciação” do que foi produzido. Porém, formando uma unidade entre ambas. Esta “experiência vital” encontra-se na música da diáspora cuja estrutura remonta à tradição africana da oralidade. Segundo Shusterman, pesquisas antropológicas neste campo mostraram que:

Afirmar uma posição social superior pelo poder verbal é uma tradição profundamente enraizada, que remonta aos *griots* da África Ocidental, tendo sido sustentada por muito tempo no Novo Mundo através de concursos e jogos verbais convencionais, tais como “signifying” [significar] ou “the dozens” [as dúzias]. (Shusterman, 1998, p. 146)

Historicamente, no Brasil, a “habilidade verbal” dos nossos avós escravos – saindo das senzalas e “terreiros” – se expandiu até aos “novos quilombos negros urbanos”. E esse referencial faz com que os negros se coloquem em uma posição social “superior” pelo poder verbal, cuja “significação” – entendida como “figura de linguagem genérica” - foi (e ainda é) um meio pelo qual o negro na diáspora utilizou como estratégia de comunicação. Assim, o “batuque” e a música negra foram utilizados pelos escravos como manifestação de resistência contra o poder dominante.

A expressão musical teve um papel fundamental, porque foi através da música que os negros africanos conseguiram preservar os seus mitos, suas regras e tradições. Para Tella, “as manifestações musicais também foram sempre ligadas com os rituais religiosos do candomblé, servindo como núcleo de inspiração”. Neste contexto, o batuque era empregado para todas as manifestações de um repertório musical acompanhado de percussão, que se relaciona também com a dança e o canto, e tem origem na África. (Tella, 2000, p.31).

Para Tavares (2005, p.99), “o Romanceiro Popular do Nordeste é uma literatura oral que foi transplantada para o mundo da literatura escrita”. No Piauí, encontram-se os repentistas e emboladores que, de forma criativa, livre e espontânea, improvisam os mais diversos repertórios. Há uma habilidade verbal que se manifesta no modo livre de compor os versos, sejam estes em *quadrinhas*, *sextilhas* ou *setesílabas*. O Estado promove, anualmente, os “Festivais de Violeiros do Piauí”, e publica a Revista de Divulgação Cultural “De Repente”, a única revista dedicada à literatura de cordel<sup>242</sup> do país. Toda essa cultura romanceira não deixa de influenciar os *Rappers* teresinenses nas suas levadas.

Levando em consideração toda essa habilidade verbal, e entendendo-as como “figuras de linguagens tradicionais, convenções estilísticas e complexidades

---

<sup>242</sup> A literatura de cordel nordestina “é uma parte do Romanceiro que adquiriu perfil próprio, embora o chamado “folheto de cordel” não tenha sido inventado no Nordeste” (Tavares, 2005, p.123). Tavares faz esta observação porque, historicamente, “herdamos dos portugueses e espanhóis um enorme conjunto de poemas escritos, falados e contados, a que damos o nome de Romanceiro” (Tavares, 2005, p.9). Porém, as lições literárias que os nossos poetas nordestinos herdaram do “Romance Ibérico” foram muito bem aproveitadas e ressignificadas ao contexto sociocultural nordestino.

impostas na criação verbal do [*português afro-brasileiro*]” (Shusterman, 1998, p.146, grifo meu), compreendo que as letras do RAP não são meros conteúdos “superficiais”, “monótonos” e “estúpidos”, senão como,

Expressões espirituosas, de aguda perspicácia, bem como formas de sutileza lingüística e níveis diversos de significação, cuja complexidade polissêmica, ambigüidade e intertextualidade podem, muitas vezes, rivalizar com qualidades de obras ditas “abertas” das artes maiores. (Shusterman, 1998, p.47)

Portanto, na estrutura do RAP nacional encontra-se uma matriz artística africana que se manifesta através da tradição dos *griot* africanos, do raggae jamaicano, dos estilos do *jazz*, *soul*, *rhythm & blues* americanos, do batuque e samba brasileiro e do repente nordestino. Existe um “*status* artístico” que é perceptível pela energia e pelo poder forte e talentoso, legitimado pelos seus intérpretes.

O historiador Tinhorão (2004, p.96) afirma que o poeta e músico fluminense, Domingos Caldas Barbosa (1740-1800), “foi o fundador da música popular brasileira”. Conforme Tinhorão, o “Lundu e a modinha geraram choro, seresta, maxixe e samba”. Para o autor, o RAP marca a volta às origens do canto, porque ele representa a “redenção da palavra” por meio da música.<sup>243</sup>

Aqui, analiso a categoria “*Redenção*” a partir do pensamento de Benjamin, que a compreende como resgate daquilo que nos foi negado. Daí parece-me que a “*Redenção*” da palavra é uma necessidade urgente na contemporaneidade, porque, com a perda da experiência autêntica, entendida como “memória e tradição”, assiste-se a impossibilidade de contar, isto é, de “transmitir uma palavra portadora de experiência” (Douek, 2001, p.6). Neste sentido, no RAP encontra-se a redenção da palavra, porquanto os jovens da periferia resgatam aquilo que lhes havia sido negado: a fala. Com efeito, acontece aquilo que Benjamin discute o tempo todo: a *rememoração*; ou seja, a “salvação” da palavra cujo fracasso

---

<sup>243</sup> Folha de São Paulo. TINHORÃO, José Ramos. “Era uma vez uma canção”. Por Pedro Alexandre Sanches. Caderno Mais! São Paulo, Domingo, 29 de agosto de 2004. p. 4-6.

assiste-se na contemporaneidade; isto é, as formas de contar as histórias vivenciadas no grupo social.

Por isso, no texto *Sobre o Conceito da História*, na tentativa de fazer uma aliança entre *teologia judaica e materialismo histórico*, Benjamin mostra uma alternativa que consiste na possibilidade de “salvar” o passado por meio de uma outra história; “história a contrapelo” (Tese 7), ou ao avesso, que duvida da história oficial e quer dar voz à história dos vencidos e oprimidos. Porém, isso somente é possível quando, ao fluxo do tempo monótono e contínuo, se contrapor um tempo histórico descontínuo e tecido de rupturas. (Douek, 2001, p.7). Pois para Benjamin, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de agoras”. (Tese 14).

As histórias narradas pelos *Rappers* têm como base as imagens que os envolvem numa mesma realidade sociopolítica - de jovens negros pertencentes às classes populares. Neste mesmo sentido, analisa Benjamin: “o grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas [*mais excluídas*]”. (Benjamin, 1987, p. 214, grifo meu).

Daí que os *Rappers*, através das narrativas, não só lêem e narram o contexto social da periferia – caracterizando este ou aquele objeto ou sujeitos sociais - como também põem em ação, em movimento, os verdadeiros personagens históricos. Estes são de “carne e osso”; não são sujeitos imaginados, abstratos, fantasmas do além, mas reais, localizáveis num determinado tempo e espaço. Portanto, por serem sujeitos históricos, as suas narrativas ganham legitimidade e poder, porque é um conhecimento produzido a partir de como se vêem e compreendem a si próprios e os outros em situações de excluídos. Além disso, há a redenção da palavra porque resgatam o que lhes havia sido negado pela história dos dominadores: a fala.

Como se percebe, não há separação entre as duas atividades - a “*poética*” e a “*práxis*”, tal como o ocidente as dicotomizou. Há uma estreita ligação entre o fazer artístico e a atividade narradora. Uma síntese dialética entre o gesto e a palavra. Assim, parece-me que os movimentos precisos dos antigos artesãos



medievais, retomados nos textos críticos de Benjamin sobre a fragmentação da experiência autêntica, hoje, se concretizam nas performances que fazem os MCs através das rimas e levadas (gestos/palavras). Porque eles dão forma à matéria narrável, ligando-a a uma linguagem gestual: movimento das mãos e da voz. Para Benjamin, a alma, o olho e a mão, quando interagem, definem uma prática:

A antiga coordenação da alma, do olhar e da mão (...) é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada. (Benjamin, 1987, p.220)

Neste sentido, o corpo ganha singularidade, porque, por si, comunica uma mensagem que se articula com a palavra, os gestos, os significados corporais e desejos. O corpo se torna sinal de rebeldia e grito de libertação, fugindo às regras que lhe são impostas pela sociedade. Se o corpo é expressão da cultura (Mead apud Kofes, 1989, p.58), os corpos desses jovens, então, expressam uma cultura de rua, quando os põem em movimento através dos elementos artísticos do *Breaking*, RAP, Grafite e Discotecagem. Aqui o corpo se torna um espaço de transgressão.

Para Kofes,

O corpo tem uma linguagem de afirmação ou transgressão. A linguagem do corpo é importante porque reformula, explicita, coloca questões que às vezes unicamente a fala é incapaz de expressar. (1989, p.60)

Segundo a autora, existem, hoje, dois discursos sobre o corpo: um que afirma que o nosso corpo é disciplinado pela postura que se tem no trabalho, seja pela educação, seja pela socialização. E outro que é um discurso “antidisciplinar” do corpo. Este último assenta-se na idéia segundo a qual o corpo é “liberado e solto”. Para isso, os indivíduos deveriam não só transgredir e recodificar as normas e costumes sociais dados, como também inventar outras possibilidades. Neste sentido, o corpo, no *Hip Hop*, parece-me que ganha esta conotação, porque ele se torna um “espaço libertário”, onde os jovens inventam novas formas culturais. Seus integrantes, através das práticas do movimento, liberam os seus

corpos por meio dos gestos corporais. Portanto, se por um lado, os seus corpos são reprimidos no cotidiano pela sociedade, proibindo-os de perambular por espaços sociais ditos não permitidos, por outro, dão respostas a esta mesma sociedade com seus corpos, quando sentem o prazer de dançar e cantar, dando aos mesmos uma visibilidade social, embora depois tenham que aprisioná-los novamente.

Na narrativa do *B. Boy* Piva sobre sua passagem pelo Exército (Cf. página 99), sobre a discriminação que sofria por parte dos companheiros e as conseqüências, com o medo de ser punido pelas autoridades militares e o conseqüente abandono do grupo com o qual dançava, percebe-se o quanto o seu corpo teve que estar sujeito à disciplina, segundo as normas impostas pela instituição militar. O corpo deve ser e se expressar no meio social a partir do discurso dado por uma instituição que disciplina o corpo, que deve se enquadrar numa linguagem que não o deixa ser livre.

Porém, os gestos corporais dos jovens da periferia se tornam verdadeiras narrativas coletivas. Transgredindo a disciplina, reformulam, através dos seus corpos, questões que às vezes são impedidos de se expressar. O corpo torna-se um meio de comunicação pelo qual denunciam as situações de exclusão social.

Mas a forma de dançar e cantar é especificamente de jovens nordestinos, portanto, diferente da dos jovens americanos, franceses ou mesmo de europeus que praticam estas mesmas atividades. Porque, segundo Mauss, os gestos corporais expressam uma cultura, e cada uma tem a sua específica compreensão do corpo.

Portanto, a voz não deixa de ser parte do corpo por meio da qual os *Rappers* contam suas histórias, denunciando as marcas simbólicas que a sociedade imprimiu em seus corpos. Eles se utilizam do ritmo e da poesia para manifestar sua resistência contra o poder dominante. É uma “poética da exclusão” (Fernandes, 2000). Evidentemente, no *Hip Hop* e RAP existem diferentes formas de performances estruturadas a partir de projetos individuais (Fradique, 2003); contudo, os *Rappers* aqui estudados trazem em suas performances um discurso

político e socialmente construído, porque colocam em relevo questões sociais e raciais cujos contextos também fazem parte e apontam ações para a solução dessas questões, tendo em vista a juventude da periferia. Como analisei, o RAP, como arte, ganha o *status* de “combate político”, porque as letras são verdadeiros protestos contra as estruturas sociais que os excluem de seus direitos de cidadãos. Esta não deixa de ser uma das suas tarefas.

Partindo dessas perspectivas, passo a interpretar três RAPs e dois trechos do RAP feminino, cujos conteúdos eu considero recorrentes e contundentes para demonstrar as multifaces sociais da realidade em que vivem jovens negros e pobres teresinenses. Concluindo, e passando à segunda parte deste capítulo, estes intérpretes tornaram-se os “novos” narradores, os *griot* contemporâneos, e “conselheiros” que vêm salvando a palavra e, rompendo o “*continuum* da história”, construindo uma “nova” história, elaborada agora a partir da periferia.

## 3.2 II Parte - ANÁLISES DAS MÚSICAS – UM OLHAR DOS *GRIOT* SOBRE A CIDADE

### 3.2.1 Grupo Flagrante

O grupo cognominado Flagrante, que antes se chamava Coquetel Molotov, foi formado em 1998, com a maioria de jovens da zona norte. Os integrantes atuais são: Washington Gabriel (WG), Cley Franflin (Morcegão), **(Foto 51)**, Gil BV, Petecão, Bira e Jean. O grupo já compôs várias letras de RAPs e, em 2004, gravou o primeiro CD-Demo. Além disso, o Flagrante já se apresentou em shows na França e se prepara para o lançamento de um novo CD, em parceria com *Rappers* franceses.

**Foto 51**



Rappers Cley (E) e WG (D) – Grupo Flagrante. Ao fundo, Júnior (E), no Centro Artesanal do Piauí. Centro.

Fotografia: Frei Leandro. Teresina, 2000.

A primeira letra de RAP analisada, “Setor”, mostra um conjunto de situações reais em que se encontram as famílias da periferia, que, além de

destituídas de condições objetivas, ainda têm que conviver com situações limite em que seus filhos adolescentes ou jovens são envolvidos com a droga.

### “Setor” (4’20’)

Letra & Música: Flagrante – CD Demo – “Pacto de Sangue”, 2002

**Eu fico** aqui analisando o que eu mais preciso / grana pra poder respirar / esquecer de tudo ou pelo menos tentar / mas não dar, essa parada ainda fode a minha cabeça / só quem é do setor sabe do que **tou falando** / exploração, miséria, sangue, tudo rodando / na minha mente, na rima que tu sente um pouco da vida / que não aparece no episódio da novela de quebra, só no horário policial da programação / Caralho é foda ou não é, **eu moro** aqui faz tanto tempo, pode por fé / **eu já vi** tanta coisa fulano, e tou sabendo de outras que até me espanto / os caras muda de repente que você nem vê / da pelada na rua pra BO na DP / o passado da maioria e quase tudo igual / diferente pouca coisa mais na **média geral** / tem desgraça na família, ódio e tristeza / pouca coisa pra rangar em cima da mesa / alcoolismo hereditário de pai pra filho / uma cirrose de herança pra o menino / mãe desesperada de madrugada / pegando o seu moleque muito doido pra dentro de casa / lombrado demais, mal consegue andar a feição desta tia se desmancha em lágrimas / o que que eu fiz pra merecer isso / nossa Senhora me tire deste precipício até parece um coro que paira no ar / sofrimento desta forma é foda / a molecada desandando logo cedo e tal / 10, 11 anos com cara de mal / muito doido enquanto não faz 18, vai servido de escudo pros mais velhos, metendo pipoco / pro sistema é conveniente ou não é / se mude daqui se você puder / se não puder fique aqui como **eu estou** refletindo e rimando o meu setor”.

(Ao telefone)

- WG: Alô!

- GIL: Oh! E ai cara, tamos aqui te esperando, um tempão, não vai aparecer aqui no ensaio, não, louco?

- WG: Ai BV, avisa aos caras aí que não vai dar não veio, eu arrumei aqui um bico nesse final de semana, passar todinho tampando, a casa tá daquele jeito. Falou vei”

- Gil: Vou dar um toque lá pra os caras. Então, correria ai, falou.

Quem sabe se eu tivesse o currículo escolar completo quem sabe cara mais não é bem certo / as chances aqui não são boas, de 100, você tira meia dúzia de pessoas pra se dar na escola / se é que são escolas / galpões abandonados, educação falida / uma sala, um professor e as cadeiras vazias / pois os moleques estão na rua engatilhando os canos, os ferro e o que der pra matar / periferia mais do que suicida / o cemitério da quebrada vai se encher de novo esse ano / eu me preocupo com isso, mas tem gente comemorando, faturando muita grana / a mídia faz a festa em cima da desgraça / fala de Deus pra enganar, mas eu te saco capeta / eu vou agüentar essa pressão ou não preste atenção / preste atenção o sistema já fechado não deixou opção quem sabe o meu destino e no boteco na esquina / enchendo a cara de cachaça, fudendo minha vida / ou talvez, em um trampo fulero / a mixaria mensal pra sair da lizera / diz só pro rango na cara dura / agüentando humilhação de um playboy cheio de frescura / ou de quebrada, (pá) de madrugada / caído da calçada, vendo o sangue escorrer / 15 facadas, moleque sangrando até morrer / aqui jaz uma cova a mais / o cara não era importante pro sistema, então, tanto faz / só uma lembrança pra família e pros chegados / talvez seria melhor problemas encerrados / mas eu não vou morrer assim, mano não vou, eu vou seguindo, refletindo e rimando o setor.

O RAP “Setor” tem duração de quatro minutos e vinte segundos. O grupo colocou instrumentos convencionais: arranjos de guitarra, um contrabaixo, uma bateria e o atabaque, como instrumento de percussão. Ao fundo, através de uma chamada de celular, ouve-se a voz de um dos MCs, WG, que justifica o motivo por que não compareceu ao ensaio do grupo, pois havia arrumado um “bico” para o fim de semana. O grupo colocou este arranjo para mostrar que seus integrantes são da periferia e, portanto, têm muitos problemas que devem solucionar. Finalmente, escutam-se os toques do sino de uma igreja, para dar um sentido “bem de periferia”, como diz Gil BV. O grupo não utiliza a *pick-up* e nem o *mixer*. A rima é dada por meio da levada vagarosa, tipo *swing*. Os versos são livres, porque seus tamanhos variam, às vezes são longos, outras, curtos, não repetindo a mesma extensão. Contudo, a rima e o ritmo com as frases são perceptíveis à

medida que vão narrando. Segundo Tavares, “a falta de cadência uniforme não quer dizer a falta de ritmo” (2005, p.57).

Assim, utilizando-se de imagens reais do cotidiano, o grupo Flagrante projeta as representações que tem do seu meio social: o Setor. Certamente, a letra afeta os sentimentos e emoções do ouvinte. Por meio de uma linguagem mais informal e rebuscada por gírias, o narrador explica o espaço onde se passa o drama das personagens: a periferia. Este lugar geográfico é o bairro Mocambinho onde o narrador observa suas ruas estreitas, as tretas entre as gangues juvenis, as escolas destruídas, a falta de energia e as tensões e conflitos entre as personagens que neste lugar vivem. O narrador revela quem são os sujeitos: a mãe desesperada, os moleques na rua, a tia se desmanchando em lágrimas, o pai alcoolizado, o menino drogado, os adolescentes entre 10 e 11 anos, já servindo de escudo para os mais “velhos” (falcões<sup>244</sup> dos traficantes), o professor, os estudantes, os moleques com armas de fogo, o *playboy*<sup>245</sup> cheio de frescura, o Chefão, a polícia e um moleque sangrando até morrer.

O narrador é um analista de primeira. Seu tempo é o presente, porque se envolve com a própria realidade, quando afirma: “eu fico aqui analisando o que eu mais preciso”. E revela do que mais precisa: “de grana”. Seu “eu” simboliza milhares de desempregados que vivem nas favelas da cidade e não dispõem de renda para suprir as necessidades básicas da família. Para Gil BV, este RAP quer revelar a realidade em que vivem as famílias da favela, da qual não conseguem sair da miséria e do desespero. “É um beco sem saída”. Com a grana, eles poderiam “respirar, esquecer de tudo ou pelo menos tentar”. Percebe-se uma tensão no interior do homem, porque se encontra destituído de condições

---

<sup>244</sup> Falcão entende-se por criança ou adolescente que se envolvem com o tráfico, tornando assim dependente do chefão do tráfico de droga. Athayde Celso & MV Bill (2005, p.33)

<sup>245</sup> O *playboy* representa o jovem branco da classe rica; ele torna-se o “pode expiatório” na linguagem dos jovens negros e pobres da periferia. O *boy*, para muitos jovens, traz as seguintes características: vive no asfalto; mora no bairro de classe média ou alta; possui carro ou moto; cursa os melhores estudos; fala uma língua estrangeira; freqüenta academia, shopping, clube; veste as melhores grifes; sai para as baladas com meninas e dispõe de grana. No sistema capitalista, ganha *status* social quem atende aos princípios do hedonismo, individualismo e consumismo. Ele contrasta com o “mano” da periferia, que vive situações de pobreza e miséria, não tendo, muitas vezes, nem estudos e nem oportunidade de ascensão social.

econômicas para sobreviver. O dinheiro poderia fazê-lo “respirar” por alguns instantes, isto é, deixá-lo mais tranqüilo, chegando até a se esquecer da dor, das preocupações.

Porém, por falta de grana, o narrador sente-se inquieto e desabafa: “essa parada ainda fode a minha cabeça”. Através da gíria – “fode” – ele manifesta não só insatisfação como também desespero e indignação que chegam a tirá-lo do sério. Por isso, se propõe a revelar, através da rima, tudo o que “rola” em sua mente, começando por imagens reais: “exploração, miséria, sangue”. As temporalidades vividas se materializam nos corpos dos personagens, que se tornam matéria-prima de espetáculo no horário da programação policial na TV, que “fatura muita grana e faz festa em cima da desgraça”. Os programas policiais expõem, ao ridículo, jovens das favelas quando são presos por roubos, estupros, assaltos, brigas. Há uma espetacularização dos fatos. Para Santos,

Simular por imagens como na TV, que dá o mundo acontecendo, significa apagar a diferença entre o real e o imaginário, ser e aparência. Fica apenas o simulacro passando por real. Mas o simulacro, tal qual a fotografia a cores, embeleza, intensifica o real. Ele fabrica um hiper-real, *espetacular*, um real mais real e mais interessante que a própria realidade. (2004, p.12)

O narrador não é um mero telespectador, mas participante ativo dos fatos: “eu moro aqui faz tanto tempo”. Ele é um “personagem-subjetivo”; seu testemunho é ‘verdadeiro’ e sólido porque não somente presencia os fatos, como também os experimenta e sabe o que significam, chegando, até mesmo, a lhe causar espanto. A miséria do setor é simbolizada por meio do seguinte quadro:

“A desgraça na família, o ódio e a tristeza, pouca coisa pra rangar em cima da mesa, o alcoolismo hereditário de pai para filho, a cirrose de herança para o menino.”

O tempo em que acontece a trama do enredo é à noite, quando a família é tomada pelo pesadelo, que consiste em imagens bastante fortes: “a mãe desesperada, de madrugada, pegando o seu moleque muito doido pra dentro de



casa”. O moleque é caracterizado como “doido”, “lombrado demais”, “mal consegue andar”. O jovem traz em si um vício, o alcoolismo, a única herança deixada pelo pai. Há uma pergunta indireta, complementada por uma prece de dor elevada à Nossa Senhora, cujos ecos parecem um coro pairando no ar:

“A tia se desmanchando em lágrimas, o que é que eu fiz pra merecer isso (?!); Nossa Senhora, me tire deste precipício, até parece um coro que paira no ar...”

O narrador lamenta que os “caras” – os amigos de infância – que antes jogavam “pelada na rua”, terminaram indo parar direto na DP (Delegacia de Polícia), sendo fichados no BO (Boletim de Ocorrência). Uma das causas que leva a “molecada” a se desandar apenas com dez, onze anos, é o seu envolvimento com os mais “velhos”, isto é, os traficantes de droga, tornando-os reféns<sup>246</sup> dos mesmos.

Algumas causas que levam crianças, adolescentes e jovens a se envolverem com o tráfico de droga são: a “educação falida”, a miséria, a fome, o desemprego. A “educação falida” é retratada através da imagem da escola: “galpões abandonados”, onde se encontra um professor, e cadeiras vazias. Isso explica o caos no sistema educacional da periferia. O RAP denuncia o descaso das autoridades e aponta a gravidade que isso pode trazer para a “molecada” da “quebrada” fora da escola: “os moleques na rua engatilhando os canos, os ferros e o que der pra matar”. Ou seja, o narrador chama a atenção para questão prática: a necessidade de a criança não ficar na rua, podendo cedo tornar-se “escudo pros mais velhos”.

No livro *Cabeça de Porco* (2005), MV Bill e Celso Athayde descrevem esta realidade, cujas informações colheram diretamente dos personagens que sobrevivem da venda de droga. Através de suas visitas, às várias favelas do

---

<sup>246</sup> No livro, “Cabeça de Porco” (2005), MV Bill, fazendo algumas “observações participantes” em várias favelas brasileiras, descreve a realidade em que centenas de crianças e adolescentes vivem quando se envolvem com gangues de traficantes de droga. Reféns dos chefes, tornam-se intermediários, “fiéis”, entre estes e os consumidores de drogas. Segundo seus relatos, há lugares onde suas economias estão baseadas na droga, e que “90% dos moradores estão envolvidos”.

Brasil, relatam os conflitos entre as gangues, a violência policial, a pobreza nos morros e favelas e como crianças e adolescentes – os chamados “falcões” - terminam se envolvendo com o mundo do tráfico. Há tantas mortes porque a disputa pelos territórios de circulação e venda de droga é bastante concorrida. Celso Athayde relatou:

Num mesmo morro é possível conviverem várias quadrilhas rivais, controlando os pontos de venda de droga, todas elas inimigas umas das outras. O que naturalmente contribui para o grande número de mortes dos jovens envolvidos nesse submundo. (2005, p.32)

O RAP aqui analisado traz também um tom denunciante e profético, quando o narrador diz: “O cemitério da quebrada vai se encher de novo nesse ano”. Esta preocupação advém de três realidades que ele constata: primeira, os moleques que se tornam vítimas dos chefões do tráfico de droga, os “falcões”, expondo suas próprias vidas; depois, a violência entre as gangues na disputa pelo domínio dos territórios de venda da droga; e finalmente, o próprio sistema social, fechado, que não oferece uma opção ao jovem, senão o destino do “boteco na esquina”, onde enche a “cara de cachaça”, resultando na tragédia: “caído na calçada, quinze facadas, moleque sangrando até morrer. Aqui jaz uma cova a mais”. Parece-me que este seja um tempo ficcional do narrador.

Diante de todas as desgraças e males, o narrador termina o enredo garantindo que não vai morrer e, como um *herói*, segue refletindo e rimando o “Setor”. Este seu comportamento deve servir de exemplo para os outros, é um “conselho” para os jovens do Setor. Devem aprender a lidar com a realidade à qual estão expostos, sem se deixarem cooptar nem pelos mais “velhos” e nem pelo “sistema fechado”, pois enquanto um o expõe à morte precoce, o outro não lhe oferece nenhuma opção senão o “boteco na esquina”.

O conteúdo deste RAP é realista e, ideologicamente, politizado, porque chama a atenção para questões tanto sociais: desemprego, miséria, exploração, falta de educação, tráfico de droga, violência, quanto familiares: alcoolismo, doença, fome e morte. Neste contexto, os adolescentes, por questão de

sobrevivência, são levados a entrar no tráfico para ganhar algum dinheiro para prover as necessidades familiares, sobretudo quando não têm a figura paterna.

O segundo RAP analisado, “*Chefão*”, revela um contexto sociopolítico de dominação e “mandonismo local” por parte de um personagem que aterrorizou toda a sociedade.

### “*Chefão*” (3’30”)

Letra & Música: Flagrante – CD Demo – ‘Pacto de Sangue’, 2002

Diretamente do inferno suburbano / a verdade aqui no verso, na rima que eu mando / denunciando a face oculta do sistema / Não, tem jeito ao meu redor, já feito esquema / Vem comigo, vem, vem viaja / Reino do crime, parte superior do mapa / Nordeste onde o crime é tipo peste, prolifera, feito praga / Na terra de ninguém quem manda é a lei da bala / Não tou falando dos bandidos que a TV rotulou e você já conhece / Maluco de quebrada, assim tipo moleque, / marginalizado sem estrutura em casa / sem dinheiro, sem emprego, sem nada / Caindo por fumo, por treta ou homicídio / Eu vou falar de um criminoso muito acima disso / De patente e carta branca pra matar / Na cinta uma pt e na cabeça muita, grana, fama / Ninguém imaginava no seio da Polícia a besta fera se criava / Metendo bala passando por cima de tudo / Por grana, vichi, muita grana / Agora por aqui é o grande Chefão quem manda / Diretamente do comando da PM / O Chefão vai passando e todo mundo treme / Agora filma, filma, e diz se eu tou mentindo e mostra a verdadeira face do bandido. O verdadeiro bandido.

**Ref.** Filma, filma, filma, então, e mostra a verdadeira face do ladrão / filma, filma, filma, então, nos estilo poderoso Chefão / Filma, filma, então, e mostra a verdadeira face do ladrão / Filma, filma, então, nos estilo poderoso Chefão.

Saindo da escuridão o teu pior pesadelo se aproxima / Um tiro na testa do Chefão, fudeu Correia Lima Safado / Crime organizado só mais um caso que será arquivado / Tipo um indigente na gaveta do IML / O tempo passa, o povo esquece, é isso que eles querem / Muitos anos de

impunidade / Assassinatos de prefeitos, vai Chefão, escolhe a cidade.../(barulho de choro de criança) Articula o teu plano a Comissão Parlamentar não entende/ Não sabe de nada, não viu nada / Filho da puta mente, pente / A queda da patente farda, jaula já está próxima / Fica na frente que atrás a PM te escolta / Com dinheiro, a continência de Tenente, Sargento, soldadinho de bosta / Cumplicidade, dinheiro com facilidade, teve um fim esperado/ Irmão, mulher, filho tudo que é parente envolvido, organizado / Corrupção conseqüência advinha quem é a causa se a bomba estourou na “mão” que de “santa” aqui não tem nada / Agora filma, filma, depois enquadra / E mostra ai na tela a verdadeira face do canalha, do verdadeiro canalha, e ai, do verdadeiro canalha / Filma, filma, filma, então, e mostra a verdadeira face do ladrão / Filma, filma, filma, então (o todo poderoso Chefão) Filma, filma, filma, então, e mostra a verdadeira face do ladrão / Filma, filma, então (o todo poderoso Chefão). Ele é o rei latino-americano.

Esse RAP tem a duração de três minutos e trinta segundos. O grupo inseriu instrumentos convencionais: arranjos de guitarra, contrabaixo, bateria, piano, instrumento de percussão. Utiliza-se a *pick-up* sobre a qual fazem os *scratches* e mixagens. A rima é dada por meio da levada vagarosa, tipo *swing*. Os versos são, também, longos e curtos. A extensão das linhas é irregular, porém, os narradores fazem uma estrutura simétrica que obriga o ouvinte ir e voltar, acompanhando a batida.

Segundo o *Rapper* Gil BV (**Foto 52**), este RAP tem o *sampler* de uma base que já existia e sobre ela agregou mais alguns elementos, como o toque de um piano, para “lembrar aquela idéia da máfia italiana que gostava de ouvir a música clássica”. Depois, existe o *scratch* de uma música do RAP X que fala do Escadinha como “rei do crime”. Mas explica que pegaram esta versão, porque o Escadinha surgiu e se envolveu no tráfico na periferia, diferentemente do

“Chefão”, Coronel Correia Lima,<sup>247</sup> que se originou no interior da incorporação militar, o qual, ao invés de combater o crime, pelo contrário, nele estava infiltrado.

**Foto 52**



*Rapper Gil BV – Grupo Flagrante. Ao fundo, Rapper “Preta Cristiane” do Grupo Atitude Feminina e seu filho, no encontro do Movimento para as performances.  
Fotografia: Frei Leandro. Teresina, 2000.*

<sup>247</sup> José Viriato Correia Lima é tenente-coronel da Polícia Militar do Piauí. Em agosto de 2005, pelo Fórum do Tribunal Popular do Júri de Teresina, foi condenado à prisão por 23 anos e 9 meses de reclusão, que deverá ser cumprida em regime integralmente fechado, na Penitenciária de Vereda Grande; mas para isso deveria perder a patente. Ele é acusado de ser o autor intelectual da morte do seu caseiro Zé Quelé, em nome do qual havia feito um seguro onde entre os beneficiários estavam familiares do próprio coronel. Dois dos envolvidos neste assassinato já estão condenados: o ex-policial civil Francisco Domingos de Sousa, o Domingão (18 anos de prisão) e o ex-soldado da polícia militar José Correia Braga Neto, o Zé Correia (11 anos). O seguro estava avaliado, hoje, em R\$ 1,2 milhão. Ainda segundo a justiça, Correia Lima chefiou o comandante do crime organizado no Piauí. Pois se suspeita também que o coronel não só preparava a morte de autoridades que prestaram serviços ao Piauí, como também recebia promessas de favores de agentes públicos e políticos.

Fonte: [http://www.portalaz.com.br/noticias.asp?secao=Correia%20Lima&noticias\\_id=36703](http://www.portalaz.com.br/noticias.asp?secao=Correia%20Lima&noticias_id=36703)

O “Chefão”, premiado em 2003 pelo Festival Chapada do Corisco, como Melhor Intérprete e Segundo Lugar Geral, é um verdadeiro manifesto de repúdio a um estado de dominação e “mandonismo local” por parte de um Coronel Militar que aterrorizou a sociedade teresinense. O narrador descreve os fatos que vai contar a seguir a partir das circunstâncias em que ouviu e assistiu. Por isso, ele chama os ouvintes para que viajem, se envolvam nos acontecimentos que vai narrar. Ou seja, os ouvintes são chamados a deixar-se contagiar pelas suas emoções e seus sentimentos, entrando assim no tempo da ficção.

Assumindo a atitude de um observador e utilizando-se da primeira pessoa do indicativo do presente, o narrador anuncia o lugar em que se encontra: no “inferno suburbano”. Deste *locus*, ele propõe não só denunciar os papéis sociais do personagem principal, como também revelar “a face oculta do sistema” cuja estrutura parece não ter jeito de se transformar, porque é um “esquema” bastante hermético e perigoso. Para além de um esquema fechado, a sociedade está também diante de um “reino do crime”. O lugar deste reino é o Nordeste, localizado na “parte superior do mapa” brasileiro. Pior ainda: nesta parte o “crime é tipo peste, prolifera feito praga”. Na metáfora - riquíssima em imagens - observa-se uma “terra de ninguém”, onde quem “manda é a lei da bala”.

Na figura do “Chefão” concentram-se as características de um Estado em que os chefões são os verdadeiros mandantes e dominadores. O “Chefão” é a própria lei; é a personificação do Estado e da estrutura social de “mando-obediência”. O Chefão é ainda a simbolização de um Estado autoritário, que guarda os resquícios da Ditadura brasileira baseada no “aparato militar-repressivo”. (Chauí, 1994, p.48).

Por meio da figura do “Chefão” poder-se-ia dizer que, em 1985, a sociedade brasileira assistiu ao fim da “Ditadura Militar” em seu aspecto formal, mas que, na realidade, ela permanece sob a sua repressão, cujos efeitos se percebe por meio de um poder centralizado na “militarização da vida cotidiana” (Chauí, 1994, p.48). As instituições militares não foram genuinamente preparadas (e ainda não estão) para lidar com a sociedade em seu estado democrático. Os instrumentos de

controle e repressão parecem ser os mesmos do tempo ditatorial. Isso pode ser constatado através da entrada da Polícia Militar nos morros e favelas não só do Rio de Janeiro, como trazem os meios de comunicação, mas também nos grandes centros urbanos, onde se concentram as populações de baixa renda econômica e negra.

Em uma de suas músicas, o Grupo Mandacaru narra:

“Polícia bate em inocente, bandido, mas nunca bate nos boys (...). Já vivo é cabreiro com a porra da polícia. Eles não falam; eles batem. E se correr, vira carniça! (...) Te matam, te jogam dentro de um buraco fundo. Chegam pro delegado: ‘foi coisa de vagabundo. É nessa grande letra, que viemos relatar: a vida do ser humano é reduzida a nada’.”<sup>248</sup>

A polícia tem a função de proteger o cidadão, no entanto, passou a ser o terror para os moradores da periferia. O autoritarismo policial revela o lado estrutural violento do Estado, uma força que constrange e coage os cidadãos, sobretudo os pobres e negros. Não pode vacilar, porque os policiais não “falam”, não há averiguação dos fatos, impõe-se o silêncio nas vítimas, a lei é executada por meio da força da arma. Eles decidem quem deve permanecer vivo.

Ocupando as favelas, a polícia utiliza-se da força e violência sem distinguir quem supostamente são os cidadãos “bandidos” dos que não os são. Conseqüentemente, os sujeitos das favelas ao invés de ser protegidos, tornam-se vítimas diretas da violência institucionalizada, exteriorizada pela brutalidade policial. Numa palavra, como escreveu Chauí, “as classes ditas ‘subalternas’ de fato o são, e carregam os estigmas da suspeita, da culpa e da incriminação permanentes, sendo consideradas potencialmente violentas e criminosas” (Chauí, 1994, p.57).

Para Oliven:

---

<sup>248</sup> Letra da música (ainda não gravada) P.O.L.Í.C.I.A., do Grupo “Mandacaru”, que surgiu da fusão do grupo “Pretos Persistentes”, criado em 1998. O grupo tem os seguintes integrantes: Mano “C”, Bad, DJ Leandro, Cazé, Raquel, Raniele e Aliado.

É também notório a brutalidade que o aparelho estatal brasileiro tradicionalmente dispersa às classes populares, submetendo-as a maus tratos e torturas. Esta violência, que na República Velha era justificada pela ótica de que a questão social era um caso de polícia, tem sido uma constante em nossa história e, longe de ser uma “distorção” devido ao “despreparo” do aparelho repressivo, desempenha um papel essencialmente político, ajudando a manter o poder das classes dominantes. (2002, p.20)

Parece-me que os inimigos da polícia não são mais os comunistas, os sindicalistas, os políticos de esquerda, as associações, as CEBs, de um passado não muito distante, mas, sim, os pobres e negros dos morros e das favelas, os moradores e menores de rua, as prostitutas, os homossexuais. Sobre estes recai o estigma de “inúteis” à estrutura social e à ordem vigente. Por conta disso, terminam sendo expurgados do convívio social. Segundo algumas análises sociais, está havendo, tacitamente, o extermínio de jovens negros das favelas e vilas dos grandes centros urbanos, cujos dados quantitativos terminam se generalizando, porque matar três, quatro, cinco ou dez, parece não dizer nada para as autoridades do sistema de segurança. Porém, politicamente, esse estado de coisas diz muito aos quadros estatísticos, já que podem festejar a queda do índice dos supostos “violentos”, “delinqüentes” e indivíduos “perigosos” para os cidadãos de “bem”.

O “Chefão” traz em si características similares às dos antigos senhores fazendeiros piauienses que, em um sistema “rural e patriarcal” (Holanda, 1995), eram os chefes autoritários de seus escravos, vaqueiros, agregados e posseiros. Para Medeiros (1996, p.21), “é o mandonismo local que funde e confunde dominação social e poder político”. Ou então, como diz Sérgio Buarque de Holanda, “a ditadura dos domínios rurais” em que a dimensão personalista invade a política.

Depois, a desforra do narrador acontece no momento em que se justifica, dizendo que não tem como alvo os “bandidos que a TV rotulou”, isto é, os “malucos de quebrada”, fichados na DP - algo que até já se tornou “natural” na quebrada - senão um personagem central nos acontecimentos: “um criminoso muito acima disso”. Observe-se que “muito acima disso” refere-se aos fatos que



estão relacionados à vida dos supostos “bandidos” da quebrada. O narrador compara o quanto o grau de envolvimento do “Chefão” com o crime organizado é bem maior do que aquele alcançado pelos “bandidos” estigmatizados pela mídia. Porque a organização do “Chefão” é um “esquema”, um “reino” poderoso, já proliferado como praga, cujos inimigos estão com as cartas marcadas para morrer.

Em seguida, o narrador identifica o lugar onde “a besta fera se criava”<sup>249</sup> – no interior da própria Polícia Militar. A suspeita paira na acusação segundo a qual se supõe que foi a própria instituição que lhe deu “carta branca pra matar”. Portanto, há conivência e cumplicidade da corporação com o “bandido”. Os superiores parecem legitimar o mando-desmando do “Chefão” porque, portando “na cinta uma pt e pensando em fama e grana”, passa “por cima de tudo” e de todos. Conseqüentemente, quando ele circula, “todo mundo treme”. Aqui se demonstra o grau de violência psicológica que o “Chefão”, simplesmente ao passar, impõe aos cidadãos. Mas o narrador não teme, protesta, faz uma provocação e desdenha do bandido, convidando os ouvintes para assistir as cenas inusitadas do espetáculo que precisa ser filmado, pois o “Chefão” vai circular: “filma, filma, filma, então, a verdadeira face do bandido”. Este refrão não deixa de ser um aspecto ficcional do enredo, embora seja uma colagem da música “Fuga”, que retratava a fuga do traficante Escadinha do Carandiru, em 1999.

Na segunda parte do RAP, o narrador menciona o nome do “Chefão” – Correia Lima “Safado”. Dá-lhe como sobrenome “Safado”.<sup>250</sup> Moralmente falando, o “Chefão” não se intimida com o que faz; pois seu posto assegura uma moral fundada na força de mando e na convicção de que existe alguém para obedecer.

O “Chefão” foi parar na “jaula”. Nesta metáfora, o narrador identifica o lugar onde se encontra agora a “besta”, na prisão. Contudo, mesmo na “jaula”, ele tem

---

<sup>249</sup> A “besta fera”, animal irracional, é profetizada por Daniel, no Antigo Testamento. “O profeta Daniel teve uma visão de quatro bestas representativas de quatro sucessivos impérios que se destruíram uns aos outros, Dan 7,3” (Dicionário Compacto Bíblico. São Paulo: Rideel, 2001). Depois, a besta é mencionada também no Apocalipse, quando a profecia se cumpre, como símbolo do Anti-cristo, dragão devorador dos primeiros cristãos.

<sup>250</sup> O termo “safado”, segundo o dicionário da língua portuguesa, Aurélio, significa “cínico”, “imoral”, “desavergonhado”. E um dos significados dados pelo Dicionário Houaiss da língua portuguesa é “que ou o que não tem vergonha de seus atos censuráveis”.

poder porque, não sendo exonerado de sua patente, continua recebendo os privilégios que o título de Coronel lhe confere, tais como: “ser escoltado pela PM”, “com direito à continência de Tenente, Sargento” e dos “soldadinhos de bosta”. O narrador, por meio da mídia, sabe que o “Chefão” vive na mordomia porque, onde está preso - na sede do Grupo de Ações Táticas Especiais (GATE) -, tem à sua disposição vários utensílios como: ventilador, aparelhos e som e TV, frigobar, além de sala para visitas e assinatura de jornal. Este quadro denuncia a “cumplicidade” da instituição em proteger o “Chefão”.

Daí instaura-se uma “Comissão Parlamentar” para investigar os fatos. Entretanto, o inusitado é que o “todo-poderoso” “não sabe de nada, não viu nada”. Aqui se tece o simulacro do personagem, que, revestindo-se do papel de ator, simula a inocência frente aos fatos. Por causa desse comportamento cínico, o narrador se revolta e, em coro, grita: “filho da puta, mente”.

As investigações dos crimes praticados pelo Chefão são colocadas sob suspeita pelo narrador porque, como tantos outros, poderão se tornar “mais um caso que será arquivado”, e compara o arquivamento das investigações à “um indigente na gaveta do IML”. Ou seja, “o tempo passa, e o povo esquece”, e é “isso que eles querem, muitos anos de impunidade”.

Finalmente, o narrador utiliza-se de outra metáfora para trazer ao cenário dos acontecimentos uma segunda personagem: o ex-governador do Piauí, Francisco de Assis de Moraes de Sousa (PMDB), médico parnaibano. Na rima do RAP ele diz: “A bomba estourou na ‘mão’ que de ‘santa’ aqui não tem nada”. Esse personagem político é conhecido com o cognome de “Mão Santa”<sup>251</sup> e foi cassado pelo Tribunal Regional Eleitoral (TRE), que o acusou de desvio de dinheiro público

---

<sup>251</sup> Em uma entrevista, o Governador foi perguntado: “De onde vem o apelido “Mão Santa”? E ele respondeu: “Mão Santa: Esse é um tratamento carinhoso que eu recebi no início da profissão de médico. Eu operei um lavrador de Araiozes, cidade maranhense vizinha a Parnaíba, onde nasci. Muito grato com o sucesso da cirurgia, expressou esse sentimento em uma reunião do sindicato de sua categoria, que acatou sua opinião. A notícia se espalhou por toda a Parnaíba. As pessoas que passavam pelas minhas mãos, em cirurgias complexas, saíam do hospital gozando de plena saúde. Nos comentários, nas ruas de Parnaíba, essas pessoas diziam que eu tinha a mão santa. Um tratamento que se popularizou ao longo dos anos. Hoje, eu sou mais conhecido como “Mão Santa” do que como Francisco”. (Fonte: Revista Cidades do Brasil. Fevereiro/2001. Edição Nº.17. <http://www.cidadesdobrasil.com.br>).

na campanha eleitoral de 1998, quando se reelegeu para o governo do Estado. Como vemos, há um trocadilho na sentença: “ ‘mão’ que de ‘santa’ aqui não tem nada”. Porque se fosse santa, o governador não teria se corrompido e nem havia sido destituído do poder.<sup>252</sup>

O RAP apresenta um texto relevante e rico em tanto relação tanto ao aspecto do léxico quanto às marcas estilísticas. Há, na verdade, formas reduzidas da linguagem popular e informal, emprego de palavrões – “safado, fudeu, filho da puta” -, e traços da forma culta da língua – “impunidade, cumplicidade, corrupção, face oculta do sistema, Comissão Parlamentar”. Além disso, percebi o uso de alguns recursos estilísticos, tais como *metáforas*: “inferno suburbano”, “besta fera”, “jaula já está próxima”, “a bomba estourou na mão”, “o crime é tipo peste, prolifera feito praga”; *elipse*: do sujeito e do verbo; *catacrese*: “face oculta do sistema”; *gírias*: “grana”, “maluco”, “quebrada”, “jaula”; *pejorativos*: “soldadinho de bosta”; *repetição de um mesmo vocábulo*: “vem comigo, vem, vem, vem viaja”, “reino do crime”, “sem dinheiro, sem emprego, sem ensino, sem nada”, filma, filma, filma”.

Importante observar que o tempo do sujeito narrador é o presente, cujos acontecimentos giram em torno do “Chefão”, personagem muito violento e perigoso. O tempo ficcional não nega a narrativa real. Seu conteúdo é um manifesto crítico a respeito da história de um personagem que é temente porque é “todo-poderoso”. Então, ele precisa ser filmado, “enquadrado”, numa cena cinematográfica, para que toda a sociedade tenha conhecimento do verdadeiro impostor. Termina o narrador, com um sorriso sarcástico e irônico, dizendo as palavras “ele é o rei latino-americano”.

---

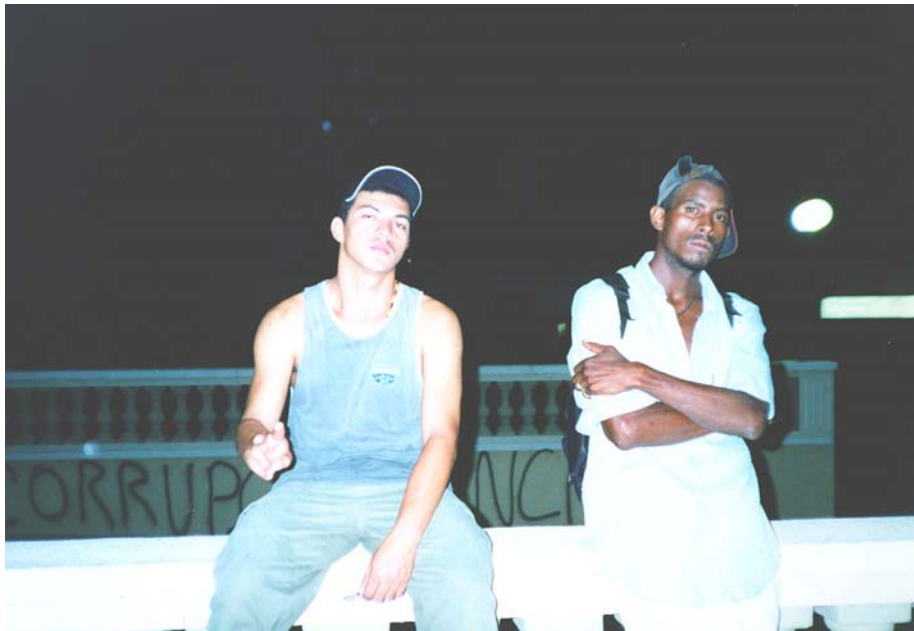
<sup>252</sup> O governador “Mão Santa”, que prometeu acabar com o coronelismo no Estado, terminou repetindo as práticas que condenava. Além dos crimes eleitorais, foi acusado de facilitar a vida do crime organizado no Estado. Investigações policiais suspeitaram que coronéis da Polícia Militar, da mais alta confiança em seu governo, faziam parte de uma quadrilha de policiais, políticos e juizes responsável por assassinatos, corrupção e cobrança de propinas no Estado. Fonte: Leopoldo Silva, Revista ISTOÉ Online. POLÍTICA.

### 3.2.2 Grupo “União de *Rappers*”

O grupo União de *Rappers* surgiu em 1997. Suas letras expressam o cotidiano dos jovens da periferia do bairro Vila da Paz, zona sul. O grupo é formado pelos manos: Preto Mais, Mano P (**Foto 53**) e Preto Rima. Mano P diz que por meio do RAP estão gritando pelos seus direitos, por segurança, por uma vida melhor para todos aqueles que moram na periferia.

O RAP “Teresina Periférica” dura três minutos. É uma música inédita, pois o grupo ainda não gravou nenhum CD-Demo. O texto foi gravado sem acompanhamento instrumental. “Preto Mais” a cantou no espaço de trabalho: o posto de lavagem de veículos. Semelhante aos anteriores, a rima é dada por meio da levada vagarosa, tipo *swing*, com versos longos e curtos, porém com uma estrutura simétrica que obriga o ouvinte acompanhar a batida.

**Foto 53**



*Rappers* “Mano P” e “Preto Mais” (Grupo União de *Rappers*) na Praça Pedro II.  
Fotografia: Frei Leandro. Teresina-PI, 2000.

Este RAP estimula os ouvintes para a discussão em torno da questão sócio-racial teresinense. Através de imagens e idéias os narradores introduzem o

ouvinte, por meio da rima, na realidade em que vivem as famílias e a juventude negra e pobre desta cidade. Por isso, quero me concentrar numa interpretação mais voltada para a questão racial. A música é o recorte de uma questão real que a sociedade tem pouco discutido.

### **“Teresina Periférica” (3’)**

Letra & Música - “Preto Mais” (União de *Rappers*)

“Brincou com ‘Preto Mais’, mais um mano, que chegou na fita; mandando um som veneno em cima da base sinistra; tentando lhe despertar, e lhe conscientizar do mundo da droga, você querer evitar; o sintoma que ela dá é você ficar doidão; injetar em sua veia um milhão de idéia fria, roubo, assalto, estupro todo dia, marginalidade, é que o sistema queria, e é isso que ele quer: ver você numa pior, não liga pra sua mulher, não ligar pra o seu filho; está em sua casa, passando fome, **mas nós da raça negra temos o nosso valor**, mas tem muita gente que acha que a gente é o teor; bandido marginal e coisa e tal, ovelha negra, da classe social; o mais revoltante é que todo o mundo diz, que preto mata e rouba, seqüestra, e estupra; eu pessoalmente, fico muito invocado, será que só os brancos são honestos de verdade, como diz o ditado, ‘quem vê cara não ver coração’; não se iluda com um branquinho, dentro de um carrão; com dinheiro na bolsa e nada de ladrão; só entra na favela atrás de diversão; carinha desse tipo é pura ilusão, pois o verdadeiro homem tem a bênção celestial. Quero ouvir, quem mora nas favelas em geral, é pobre, humilde, mas não é marginal. Pois aqueles que são talvez por precisão, por não ter oportunidade de trabalhar, os empresários fecham a porta e mandam você se danar.

**Ref.** Teresina Periférica, pode acreditar, aqui não é diferente de nenhum outro lugar Teresina Periférica, pode acreditar eu quero é a paz, aqui e em todo o lugar.

Nós da periferia somos povo, que passa desse humilde, que conseguimos rir, quando temos que chorar, que temos coração para **dividir um pedaço de pão com aquele pai de família que não tem nenhum tostão**; o emprego está difícil, com certeza, meu irmão, e a

única solução é pedir ou roubar. Mas aí, vai querer se sujar, e seu filho em quem vai se espalhar; sua mulher vai ter que trabalhar na casa de grã-fino pra poder arranjar alguma coisa pra comer e pra dentro do seu lar. Seu marido tá trancado não sei quando vão soltar; mas ali é mulher de responsa, vale esperar, pois ela compreendeu a situação, naquele dia foi pegar um saco de pão e na hora, foi confundido com um tremendo de um ladrão que tinha entrado num Banco e roubado um milhão, caso desse tipo acontece de montão, o cara apanha que nem um jumento, coberto de razão, a justiça é cega mesmo, com certeza, meu irmão.

### **Refrão**

A única solução é nos conscientizar, parar com a violência, parar de se drogar, acabar com o racismo e a discriminação; e do preconceito você tem que dizer, não; olhe para o outro e considere como irmão, porque Deus também vai tá dentro no seu coração; seja branco ou preto, não importa a religião, Deus é um só para todos, meu irmão.

O *rapper* “Preto Mais”, distanciando-se de uma história ficcional, traz um RAP bastante realista e convida os interlocutores, frente às imagens e idéias, não só refletir, mas também a se conscientizar da necessidade de realizarem ações concretas, a fim de que se faça um “pacto social”, para que haja mudanças imediatas nas relações raciais.

A linguagem do narrador é a da oralidade do cotidiano, por isso bastante informal. Ele mostra a realidade do negro no meio urbano teresinense. Durante minha entrevista, à noite, em frente à sua casa, ao pé de um poste de luz, ele narrou:

*“Eu canto a minha experiência, através do que eu vejo hoje, aqui na Vila da Paz e nos bairros vizinhos, que é termo da violência, tá entendendo? É da opressão, da casa caindo, é família que não tem o que comer (...) Aqui no fundo da nossa casa passa uma grotta, que quando chove é muito forte a água.”<sup>253</sup>*

Então, por meio do “som veneno”, o narrador inicia seu relato conscientizando o jovem do risco que a droga em suas veias pode lhe proporcionar: “um milhão de idéias frias” – roubo, assalto, estupro, prisão. Porém,

<sup>253</sup> Entrevista concedida em 24 de janeiro de 2006

moralmente falando, não o culpa por tal situação, mas observa que isto é responsabilidade do sistema (“Estado”) que, não assumindo as suas atribuições sociais, não faz caso da família que passa fome.

Depois, nesse contexto de destituição social, identifica os personagens que residem na periferia – “nós da raça negra”. Subjetivamente, assume sua negritude e exalta o valor da raça negra, quando completa a frase: “temos o nosso valor”. Há uma auto-estima, uma valorização da comunidade negra. Geograficamente, mora na favela, próximo a uma gruta, é pobre e humilde, mas não é marginal. O narrador mostra que os qualificativos – favelado, pobre, humilde - não são motivos para diminuir o valor do negro como cidadão, mas, por si mesmos, denunciam as desigualdades sociais entre os negros e brancos.

A frase, “nós da raça negra temos o nosso valor”, é reflexo de uma consciência cidadã ativa e politizada de quem assume a identidade étnica. Inclusive ouvi do “Preto Mais” o seguinte relato: “Nós temos valor, temos força, nossa raça é muito poderosa pra se omitir à toa. Então, vamos lutar quem é negro e que tem amor à sua raça”.<sup>254</sup>

Esta auto-estima não deixa de ter sido o resultado de um processo de luta do movimento negro teresinense que, ao longo dos últimos vinte anos, vem trabalhando a questão racial nas escolas, nas igrejas, nas comunidades eclesiais de base, nas instituições políticas e no movimento *Hip Hop*. Percebe-se que a dimensão étnica vem sendo utilizada como ponto referencial para a composição das letras dos RAPs brasileiros. Não só para mostrar a auto-estima dos afro-descendentes, mas, sobretudo, para identificar o poder que a música tem para denunciar e transformar as estruturas de exclusão e discriminação brasileiras.

Certa vez, eu ouvi de um dos MCs a seguinte frase: “a senzala está nova, pode crer, está bacana, virou favela urbana, no pé do morro”. Este grau de consciência de classe pobre demonstra o conhecimento que os jovens negros têm da história do escravo no Brasil. Estudando as péssimas condições das senzalas do tempo da escravidão, comparam-nas, hoje, com o sistema de habitação dos

---

<sup>254</sup> Entrevista concedida em 24 de janeiro de 2006.

morros, das encostas, das margens de córregos, onde se instalam as favelas. Portanto, atualmente, as novas senzalas estão nos morros da periferia.

Para Silvério,

No Brasil, no entanto, existiu e existe uma tentativa de negar a importância da raça como fator gerador de desigualdades sociais por uma parcela significativa dos setores dominantes. Só muito recentemente vozes dissonantes têm chamado a atenção sobre a singularidade de nossas relações raciais.” (2002, p.52)

Assim, o RAP traz à tona a questão racial, convidando toda a sociedade brasileira à discussão de uma temática que, dada a sua complexidade, suas implicações e seus deslizes nas suas várias formas de interpretação, precisa ser enfrentada a partir das estruturas sociais e educacionais. Além disso, os narradores mostram que o RAP e o *Hip Hop*, além de serem espaços de sociabilidade juvenil, são também espaços de construção das identidades étnicas. Por meio das entrevistas, percebi que muitos jovens negros passaram não apenas a gostar de si mesmos depois que conheceram o movimento, como também a defender a comunidade<sup>255</sup> afro-descendente.

Algumas narrativas nos ajudarão a compreender esta análise. Para o *B. Boy “Re”*, o *Hip Hop* contribuiu muito para a construção de sua identidade. Narrou:

*“Eu acho me assumindo realmente como negro; de gostar de ser negro e valorizar essa cultura tão bonita, né, que é a cultura negra. E eu acho que o Hip Hop foi fundamental nesta questão. Acho que não só aqui em Teresina, como no Brasil todo. A questão da informação da cultura negra, que a gente não sabia, foi muito fundamental para a auto-estima de muitas pessoas; inclusive pra minha mesmo, foi fundamental essa questão do Hip Hop. O break em si ajudou muito na minha auto-estima como negro e como uma forma de se defender também em alguns gestos, assim, vamos dizer, de preconceito, discriminação, racismo, de não abaixar a cabeça; e o Hip Hop me ajudou nesse sentido; é como eu digo: eu nunca ganhei nada financeiro com o RAP, com o Hip Hop, mas eu acho o que eles contribuíram pra mim foi o que me ajudou bastante mesmo; que me ajudou bastante tanto na auto-estima, como na cultura, no conhecimento de gostar tudo: de gostar de ser negro, ser negro*

<sup>255</sup> O sentido de “Comunidade”, neste trabalho, ganha o sentido teorizado por Edgar Morin ao mostrar a distinção entre *Sociedade* e *Comunidade*. Diz ele: “definimos comunidade (Gemeinschaft) como um conjunto de indivíduos ligados afetivamente por um sentimento de pertencimento a um Nós...” (Morin, 2005, p.147).



*mesmo, se assumir mesmo, acho que foi uma questão principal o Hip Hop aqui, em Teresina.”<sup>256</sup>*

Importante frisar que o narrador, depois que passou a “gostar de ser negro”, descobriu o quanto a cultura negra não só é “bonita” como também fundamental tanto para dar auto-estima ao negro quanto para estimulá-lo a resistir aos racismos e às discriminações de hoje. Através do adjetivo: “bonita”, o narrador quer mostrar o quanto a cultura afro-brasileira é rica em bens culturais. Daí ele constrói sua identidade. Esta não pode ser analisada como ente fixo, fechado em um conceito essencialista (Hall, 2003), senão como um construto social e cultural, porque os símbolos e significados são partilhados pelos sujeitos em discussão, entre eles, mas não dentro deles. Pois:

Ela é um processo de construção que não é compreensível fora da dinâmica que rege a vida de um grupo social em sua relação com os outros mundos distintos, resultando, assim, de um processo e de uma construção em um contexto. (Montes, 1996, p.56 apud Oliveira, 1999, p.94)

Para Montes, “*identidade étnica*” é:

A identidade de um grupo que se diferencia dos outros por um conjunto de características étnicas e que tem formas de cultura, costumes, valores, etc. que lhes são próprios. (Montes, 1996, p.56 apud Oliveira, 1999, p.96)

Então, a construção da identidade étnica dá-se dentro da “tensão dialética entre o eu e o outro, no contexto social e, pressupõe o reconhecimento das semelhanças e diferenças para a sua afirmação”. (Montes, 1996, p.56 apud Oliveira, 1999, p.94). Infelizmente, no contexto social brasileiro, o diferente tornou-se sinônimo de “perigo” para a classe dominante.

Por meio da narrativa do *B. Boy* “Re” percebe-se o lado educativo do Movimento *Hip Hop*. Graças ao *Breaking*, ele passou a conhecer melhor a cultura africana; criou gosto e se interessou pela mesma. Como ele, muitos jovens, depois

---

<sup>256</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

que começaram a participar do Movimento, tiveram acesso às autobiografias de Malcolm X, Nelson Mandela, Zumbi dos Palmares, Martin Luther King e Esteve Biko.

Influenciados por tais personalidades negras, passaram a se projetar nos espaços sociais; compor músicas; conscientizaram-se de que, embora morando nas favelas e vilas, seriam sujeitos de uma cidadania ativa; outros, entrando no movimento negro, assumiram o “ser negro” e a estética negra; tantos outros se engajaram em partidos políticos. Mas este referencial foi também uma estratégia social para se defender do preconceito social e lutar por direitos sociais e cidadania, como disse Mauro: “não abaixar a cabeça”. O *Rapper* WG falou que, após ter conhecido o *Hip Hop*, passou “a ver a coisa de outra forma”, porque até então somente conhecia a história da África a partir dos livros “didáticos” oficiais.

O *B. Boy* Mauro mostra sua postura diante da questão racial e como assumiu sua negritude, depois que se envolveu com a dança *Breaking*:

*“Sou negro. Graças a Deus, o Hip Hop me mostrou o quanto essa etnia é poderosa, o quanto de poder, primeiro, enquanto seres humanos; e, depois, com a classificação socialmente herdada. Mas foi muito bom. Eu tirei uma carga tão pesada de minhas costas, quando eu descobri meu valor como negro; foi um renascimento (...) ter descoberto meu valor como negro, e o Hip Hop fez isso; ele me mostrou meu valor como negro: isto foi ótimo.”*<sup>257</sup>

Observa-se que a visão do *B. Boy* de “etnia poderosa” veio através do *Hip Hop*. O movimento o fez ver o valor da cultura afro-brasileira que sobreviveu ao longo do tempo, apesar da escravidão e da dominação da cultura européia, imposta pelos brancos. Reconhece o legado herdado da cultura africana. Porém, teve que fazer uma terapia mental, porque tirou de si um “peso” quando descobriu seu valor enquanto negro; foi um “renascimento”. Aqui, poder-se-ia dizer que houve um rito de passagem, ao assumir ser negro, de um estado anterior de ignorância, para um nível de consciência e descoberta da “nova” vida.

---

<sup>257</sup> Entrevista concedida em 25 de janeiro de 2005.

O *Rapper* e Dj Cley também não nega sua mudança, depois que passou a conhecer o *Hip Hop*:

*“Acho que o Hip Hop, a cultura, não salvam, mas eles ajudam a resgatar o jovem; ajudam a auto-estima do jovem, como eu que não estudava mais. Botei os pés, ‘cara eu vou voltar a estudar, porque eu tenho que continuar batendo de frente’. (...) Eu me considero negro. Lá quando eu nasci até mesmo na lista do meu filho colocaram cor parda. Pô, eu fiquei puto, ele não é pardo, ele é mais preto do que eu ainda. Ele é preto, negão. Eu me considero preto. Pela raiz, porque meu avô, por parte de pai, era preto; meu avô, por parte da minha mãe, era preto; meu pai é branco porque puxou pra mãe dele; branco que eu digo assim, mestiço; mas minha mãe é negra; dos meus irmãos, o mais escuro sou eu; meus dois filhos todos dois são pretos. Pretão mesmo.”<sup>258</sup>*

A escola é uma das instituições tradicionais que reproduz a prática do racismo e dos preconceitos. Isso quem diz é o *Rapper* Gil BV que foi discriminado pela sua própria professora, quando por causa do seu nome Gio, comparou-o ao “macaco bugio”. A conseqüência disso, foi que o jovem teve que abandonar a escola por causa não só do constrangimento, como também da ridicularização que sofreu pelos colegas de sala. Dessa experiência, passou a ver melhor as pessoas do seu bairro:

*“A partir do momento que eu fui vítima dessa discriminação, né? Aí quando eu saí da sala da aula, comecei a olhar ao meu redor que a maioria também era negra que nem eu. Quando voltava para o bairro, Bela Vista, eu via os negros, como eu; então, comecei a imaginar: “se eu aqui sofri isso aí (racismo), imagine também o pessoal daqui, até porque não tenho um tom de pele tão escuro como outras pessoas”. (...) Na época, eu usava o cabelo enrolado, não tão grande, mas cabelo limpo, baixo, mas ficava aquele encaracoradozinho, né? Já era uma forma de o pessoal discriminar; e eu comecei ver ‘se eu estava passando aquilo ali’, imagine os outros.”<sup>259</sup>*

Diante da experiência negativa, o *Rapper* se sentiu impotente, sem saber o que fazer para modificar aquela realidade de preconceito e racismo. Porém, entrando no movimento negro, conheceu melhor a cultura africana e se engajou

<sup>258</sup> Entrevista concedida em 21 de janeiro de 2005.

<sup>259</sup> Entrevista concedida em 18 de janeiro de 2005.

na luta por políticas sociais que atendessem os problemas da juventude negra da periferia. Assim ouvi do Gil BV:

*“Naquela época, não conhecia o movimento negro, não conhecia o movimento Hip Hop; aí quando ouvi a música RAP, eu comecei a ver aqui (bairro Bela Vista) através dela (da música RAP) que eu poderia estar me colocando na sociedade, e isso poderia ser um eixo para eu contestar essa própria discriminação racial; mas não só discriminação racial, como também a discriminação contra a mulher. A partir daquele momento, eu fui querendo pesquisar a fundo; comecei a correr atrás de revista, livro e tal. Naquela época, eu vi falar sobre Malcolm X, mas não tinha livros, só tinha alguns textos. Lembro que foi a época mais confusa, a época em que o cara começa a descobrir tudo. Mas foi em 1998 que eu curti o Hip Hop no ato mesmo, como movimento organizado, realmente.”<sup>260</sup>*

A discriminação racial é denunciada pelo *Rapper* “Preto Mias” ao observar que o negro é considerado “ovelha negra da classe social” dominante, pois sobre ele recaem os estigmas negativos, tais como: “bandido”, “marginal”, “ladrão”, “homicida”, “seqüestrador” e “estuprador”.

Na Grécia Antiga, os sinais corporais:

Eram feitos com cortes ou fogo no corpo e avisavam que o portador era escravo, um criminoso ou traidor – uma pessoa marcada, ritualmente poluída, que devia ser evitada; especialmente em lugares públicos. (Goffman, 1980, p.11)

Assim, os sinais no corpo do escravo denunciavam que este “outro” deveria ser evitado nos espaços públicos, pois as marcas identificavam-no como objeto poluidor. Neste sentido, os estigmas se caracterizavam pelas marcas exteriores e eram imputados aos indivíduos e/ou grupos identidades. As marcas revelam, portanto, segundo Goffman, um atributo depreciativo do seu portador. Tais atributos formavam como que as identidades sociais dos escravos, um construto social legitimado pela classe dominante.

No Brasil, se as marcas da escravidão não mais se manifestem no corpo exterior do negro, no entanto, como descrevi acima, estão no corpo simbólico que,

<sup>260</sup> Entrevista concedida em 18 de janeiro de 2005.

socialmente construídas, são atributos depreciativos do seu portador, que precisa ser “limpado” do ambiente.

O grupo “Conspiração de Rua”, em uma de suas músicas, narra:

“A nossa raça é discriminada como se nós não tivéssemos pensamento, futuro, liberdade para conseguir uma carreira de verdade: um juiz, um professor; um juiz para ensinar os brancos, que não estão nem aí, que só querem curtir...”<sup>261</sup>

Analisando este trecho, percebe-se que a discriminação racial à brasileira é vista a partir de uma perspectiva “presumida”, porque, empiricamente, observa-se a ausência de sujeitos negros nas instituições (Santos, 2005). A categoria “cor” tornou-se um elemento racial que anulou e restringiu o exercício e a liberdade de participação do negro em várias instâncias da vida pública. Portanto, se, presumidamente, há esta discriminação racial é porque existe racismo. E o que o narrador aponta é uma realidade de exclusão racial, pois:

A ausência ou a presença meramente simbólica de negros ou mulheres em certas profissões, em certos cargos ou em certos estabelecimentos de ensino, constituirá indicação de discriminação presumida caso o percentual de presença desses grupos em tais atividades ou estabelecimentos seja manifestamente incompatível com a representação percentual do respectivo grupo na sociedade. (Gomes, 2001, p.31 apud Santos, 2005, p.44)

Então, se, por um lado, não há no Brasil um *racismo manifesto*, juridicamente assegurado e segregacional; por outro, há um *racismo presumido*, que se manifesta pela exclusão do negro em certos cargos ascendentes nas várias instâncias de poder. Então, a existência desta forma de racismo nega ao negro a mobilidade social, portanto, de oportunidades dignas iguais aos brancos. Por isso, a questão racial, hoje, passa a ser uma categoria importante e necessária para a análise da estrutura social brasileira.

---

<sup>261</sup> Letra & Música: MMBOM & FG. CD-Demo, 2005.

Nos EUA, encontra-se uma estreita relação entre o *Hip Hop* e os movimentos ligados à conquista de direitos civis pelos negros, sobretudo durante os anos de criação e consolidação do RAP americano. No Brasil, de igual forma, os temas em torno tanto da discriminação quanto da opressão da raça negra foram, com efeito, uma constante desde o surgimento do RAP nacional.

Assim, em meados dos anos 90, a questão sócio-racial passa a se inserir nas letras e discursos dos *Rappers*. Uma postura agressiva e de enfrentamento à sociedade dominante encontra-se nas diversas letras dos pioneiros MCs. Neste sentido, os Racionais MC's com as letras "Racistas otários" e "Negro limitado"; ou então, um discurso mais afirmativo, como canta Rappin' Hood - "Sou negrão" e "Tributo às mulheres pretas". Isso reflete o resgate do orgulho de ser negro. Ademais, percebe-se uma maior aceitação e apropriação do termo "preto", transformando-o de designação depreciativa em motivo de orgulho.

Daí poder-se-ia analisar um *Hip Hop* nacional a partir de três perspectivas de engajamento sócio-racial. Primeiramente, há, dentro do movimento, militantes negros que têm uma visibilidade social, assumem o referencial racial, porém, sem nenhuma ação social; segundo, existem aqueles que são bem mais práticos, porque vão além do discurso racial, inserindo-se também nas lutas sociais e fazendo parcerias com os movimentos sociais; finalmente, encontram-se aqueles que, além da inserção social, são também militantes do movimento negro, como é o caso do *rapper* Lamartine, do Clã Nordeste do Maranhão.

Este *rapper* defende a perspectiva da inserção do *Hip Hop* ao movimento negro nacional, e critica a tendência separatista. Para ele, a grande falha dos militantes foi "separar movimento *Hip Hop* do movimento negro", e conclui:

*"O movimento negro não conseguiu sentir a importância do movimento Hip Hop; não conseguiu se adequar à realidade dentro do Hip Hop, salvo algumas exceções, e o que aconteceu? - Hoje, está criado uma revanche: 'não, vocês são do movimento negro; nós somos movimento Hip Hop'. Eu não entendo dessa forma."*<sup>262</sup>

---

<sup>262</sup> Entrevista concedida em 5 de fevereiro de 2005.

O *rapper* Lama mostra a tensão no interior dos dois movimentos, porém, aponta para uma possível integração entre ambos, dando como exemplo o movimento no Maranhão, quando narra:

*“No Maranhão, entendemos o Movimento Hip Hop Favelado como mais uma entidade negra; só com uma única diferença, que a cultura é o pilar principal do processo, e essa cultura se chama Hip Hop, mas eu não faço essa separação. E hoje, dentro do Hip Hop, cada dia que passa está mais difícil de discutir etnia, está muito difícil. Tem gente super politizada dentro do movimento Hip Hop que bebe na fonte. E aí eu não quero dizer que não têm que beber na fonte, ou que têm que beber.”<sup>263</sup>*

Percebe-se o quanto a discussão étnica, no interior do movimento, diferentemente da década de 90 - quando assumia uma atitude mais afirmativa, até de “orgulho de ser negro”, ou mesmo quando o termo “preto” passou a ser bastante difundido e aceito entre a maioria dos *Rappers*, que se apropriaram da palavra de forma a transformá-la em motivo de orgulho -, vem perdendo a sua força política. Aquela corrida dos pioneiros em busca de leituras sobre os líderes negros, símbolo da luta pelos direitos civis, parece que não ganha mais força e referenciais importantes para os integrantes da escola *Hiphopper* de hoje.

Porém, se por um lado, há tensões no interior do movimento por questões ideológicas e raciais, por outro, aumentam as dificuldades ainda mais quando o *Hip Hop* atinge a classe média branca. Para Lamartine, o grande dilema é fazer com que o *Hip Hop* nacional, invadindo a classe média, não perca seu legado de herança étnica africana, ou seja, sua dúvida é se algumas músicas RAPs, como as do grupo DMN, 4P (“Poder Para o Povo Preto”), têm aceitação em uma discoteca de *playboy*.

Em Teresina, no processo de consolidação do Movimento, o grande dilema girou em torno das divergências: assumir a ideologia da luta de classe ou se afirmar a partir do referencial racial. No início não foi muito fácil para os jovens fazerem uma escolha clara, porque ficaram como que pressionados pelo Movimento *Hip Hop* Organizado do Ceará (MH2O) e pelo Movimento *Hip Hop*

---

<sup>263</sup> Entrevista concedida em 5 de fevereiro de 2005.

“Quilombo Urbano” de São Luís. Isto é, entre o primeiro que explorava mais um pensamento socioeconômico, e o segundo que trabalhava diretamente a questão racial. Segundo as narrativas dos entrevistados, quando os militantes destes dois movimentos se encontravam, as discussões eram bastante acirradas e acaloradas.

Lama é da seguinte opinião,

*“Cada pessoa sabe como se formar (...). Veja bem, tem os camaradas que são só artistas, mas que falam da questão racial; é muito louco, que não vão a passeata nenhuma; mas tem aqueles que são formados no berço tradicionalista socialista, bebem em Marx, Gramsci e Engels e começam a desprezar a questão racial. É muito louco isso, né?”<sup>264</sup>*

Para alguns jovens é uma coisa paranóica ter que se decidir por uma coisa ou outra, ou então, saber articular as duas questões. Mas a tensão surge na própria natureza do movimento – saber qual das perspectivas irão assumir. Observam-se, então, como aponta o próprio *rapper* Lama, dois tipos de militantes do movimento *Hip Hop*: os que se consideram artistas, mas não desprezam a questão racial, como é o caso do *Rapper* Rappin’ Hood que em suas letras fala “Sou Negão”; e outros que, dizendo-se socialistas, afirmam que, no Brasil, o problema não é racial, mas sim, socioeconômico, e, conseqüentemente estes se distanciam do referencial racial.

O *Rapper* Lama critica tal atitude quando narra:

*“Não tem nenhum sentido, eu negro, não ter a minha herança de luta baseada nos meus princípios africanos. (...) a questão étnica é fundamental dentro do movimento Hip Hop. Acho que o Hip Hop nasce de um elemento de influência, não de um elemento branco, mas que tinha muitos brancos praticando, que é o grafite. Os latinos praticavam bastante o elemento b.boy e os djs e Rappers sempre foram, praticamente, dominados pelos negros. Quando África Bambaataa une tudo isso, ele quis dá um fim às brigas entre as gangues étnicas que tinham nos bairros da periferia.”<sup>265</sup>*

<sup>264</sup> Entrevista concedida em 5 de fevereiro de 2005.

<sup>265</sup> Idem.



Ele amplia a discussão dizendo que, no Brasil, é preciso destruir todos os “ismos”, como o capitalismo, o machismo e o racismo, porque estão ligados diretamente ao centro da discussão, que é o capitalismo. Sua utopia é assentada na idéia segundo a qual somente haverá uma revolução quando:

*“O centralismo democrático’ for colocado em prática, porque nele “reza que a maioria vence, então, se a maioria vence, e estamos construindo uma revolução no Brasil, e a maioria é negra, então, essa revolução aqui começa a partir da maioria”, [portanto, a partir da população negra].”<sup>266</sup>*

Portanto, hoje, o dilema central do Movimento *Hip Hop* nacional gira em torno das questões racial e/ou sócio-econômica. Por isso, as divergências, conflitos e convergências em torno dessas questões ainda vão durar muito tempo. Observei que o movimento, em Teresina, mesmo tendo forte tendência para o referencial étnico, devido à influência dos *Rappers* maranhenses, não se distanciou da luta social, fazendo até parcerias com organizações sociais. Como narrou o *Rapper* “Morcegão”: “Sempre tivemos parceria com a FETAG, MNU, Coisa de Negro, Fórum de Entidades Negras, CUT, FAMCC, os movimentos sindicais. A gente sempre quis ter essa parceria.”<sup>267</sup>

<sup>266</sup> Entrevista concedida em 5 de fevereiro de 2005.

<sup>267</sup> **Coisa de Negro** é um movimento cultural que além de produzir bens culturais luta pelos direitos sociais e pela cidadania do negro piauiense. **O Fórum de Entidades Negras** é uma organização formada pelo conjunto de movimentos negros em que, democraticamente, deliberam estratégias políticas tendo como objetivo lutar pelos direitos sociais da população negra; pela cidadania do negro e da negra; bem como produzir bens culturais, tendo como raízes a cultura afro-brasileira. **A Central Única dos Trabalhadores (CUT)** é uma organização sindical de massas em nível máximo, de caráter classista, autônomo e democrático, adepta da liberdade de organização e de expressão e guiada por preceitos de solidariedade, tanto no âmbito nacional, como internacional. A CUT foi fundada em 28 de agosto de 1983, na cidade de São Bernardo do Campo, no estado de São Paulo, no 1º Congresso Nacional da Classe Trabalhadora”. (Site: <http://www.cut.org.br/>). **Movimento Negro Unificado (MNU)**, movimento que, desde 1979, luta pelo fim do racismo brasileiro e pelos direitos iguais entre brancos e negros; implica uma política de justiça social e reparação da população negra deste país. **A Central Única das Favelas - CUFA** - é “uma organização nacional que surgiu através de reuniões de jovens de várias favelas do Rio de Janeiro – geralmente negros – que buscavam espaço na cidade para expressar suas atitudes, questionamentos ou simplesmente sua vontade de viver. Estes jovens, em sua maioria, pertenciam ao movimento *Hip Hop* ou por ele eram orientados. A partir das reuniões, descobriram que juntos poderiam sonhar mais e se organizaram em torno de um ideal: transformar as favelas, seus talentos e potenciais diante de uma sociedade onde os preconceitos de cor, de classe social e de origem ainda não foram superados. Assim, fundaram a CUFA, cuja manifestação cultural é o *Hip Hop*, mas que busca ampliar e atingir outras formas de expressões, conscientizando e elevando a

Todavia, retornando à análise final do RAP “Teresina Periférica”, o narrador descreve que a periferia não é somente o lugar da miséria, da dor, da violência, como geralmente o senso comum analisa, mas também o lugar do sorriso e da sensibilidade humana. A dimensão da solidariedade encontra-se na divisão do “pão com aquele pai de família que não tem nenhum tostão”. Entretanto, esta realidade denuncia também o desemprego do favelado que, para sobreviver, é obrigado a esmolar ou roubar, cuja conseqüência é ser confundido com o assaltante de banco e, na prisão, apanhar semelhante a “um jumento”. Metáfora carregada de um tempo ficcional.

Há um outro tempo real que está relacionado ao papel da mulher que, na ausência do esposo, “trabalha na casa de um grã-fino para sustentar o lar”. Seu

---

auto-estima das camadas não privilegiadas, por meio de uma linguagem própria” (Fonte: site: <http://www.cufa.com.br/quem.htm>). **MH2O – Movimento Hip Hop Organizado** surgiu no momento em que o RAP estava em alta na capital paulista, sobretudo com o apoio da governadora Luiza Erundina, que auxiliou na divulgação do movimento Hip-Hop e na organização dos grupos. Daí em agosto de 89 foi criado o MH2O - Movimento Hip-Hop Organizado, por iniciativa e sugestão de Milton Salles, produtor do grupo Racionais MC's até 1995. Este movimento tornou-se um referencial para todos os movimentos espalhados pelo Brasil inteiro. Ele definiu as posses, gangues e suas respectivas funções. **MP3 – Movimento Hip Hop Pela Paz na Periferia** oferece vários cursos profissionalizantes, tais como: informática, artes plásticas, manutenção de computadores, oficinas culturais, confecção de roupas. Atualmente são mais de 750 jovens da periferia. Dentre estes, para o serviço de artes plásticas, 25 já estão empregados. Segundo o coordenador do projeto, Francisco Júnior, o MP3 procura não só capacitar e inserir o jovem no mercado de trabalho formal, como também resgatar a sua auto-estima. Em 2005, o Movimento distribuiu vários outdoors na cidade com um slogan bastante chocante: “Empresários e empresárias façam justiça com as próprias mãos. Dêem emprego aos jovens da periferia”. Ao lado, Francisco Júnior exibia uma Carteira de Trabalho. **CRHHP – Centro de Referência Hip Hop do Piauí**, coordenado pelo Movimento “*Questão Ideológico*”, vem desenvolvendo alguns projetos de políticas de geração de trabalho e renda, em parceria com o SEBRAE e a Fundação Banco do Brasil. O Centro semanalmente promove oficinas – dança, grafite, dj, RAP – para mais de 100 adolescentes dos bairros carentes de Teresina. Além disso, o Centro, através do projeto “Fome de Cultura na Quebrada”, incentiva crianças, adolescentes e jovens tanto à leitura quanto à pesquisa. Este conjunto de políticas preventivas faz com que os jovens ocupem seu tempo com um maior número de atividades não só profissionalizantes como também socializantes. **A FAMEPI - Federação das Associações de Moradores do Piauí** foi criada no dia 22 de fevereiro de 1986, com o objetivo de articular e organizar as associações de moradores e os conselhos comunitários tanto de Teresina quanto do Piauí como um todo, para trabalhar as “reivindicações que eram comuns”, isto é, a falta de moradia. Segundo o Diretor de Comunicação desse órgão, Antônio Batista de Araújo (13.08.1973), a FAMEPI surgiu também com o fim de agregar Aquelas associações que lutavam, independentemente de “grupos políticos”, e pensar coletivamente alguns projetos de moradia. Entrevista concedida em 16 de janeiro de 2006, na sede do órgão, à rua Anísio de Abreu – Centro. **A FAMCC – Federação das Associações de Moradores e Conselho Comunitário do Piauí**, foi criada em 1986. Segundo Antônio Batista, este órgão nasceu posterior a FAMEPI e de um “racha” no interior do movimento inicial que pensava construir uma Federação. Para ele, as “discordâncias tanto ideológicas quanto metodológicas” levaram à criação da FAMCC.

valor ético está em ser uma mulher de “responsa”, isto é, séria, responsável, e que espera o marido retornar da prisão.

Finalmente, o narrador convoca a sociedade para um “pacto social”, pois não convém viver um mundo de terror, de “todos contra todos”, mas que a paz entre os “diferentes” seja implantada. Então apresenta a estratégia para este pacto: conscientização geral – o sistema deve parar com a violência, o jovem deve deixar de se drogar, a sociedade deve acabar com o racismo, a discriminação e o preconceito. O pacto deve ser estruturado sob a ética da solidariedade e da responsabilidade (Morin, 2005) pelo “outro”, o qual deve ser visto não como “marginal e bandido”, senão como “irmão”. Esta postura ética evita qualquer “diabolização” deste “outro” como “inimigo” e “perigoso”. Por fim, ele conclui o discurso com uma linguagem religiosa em que aponta um Deus que não faz acepção de pessoas, sejam elas brancas ou pretas, nem de religião, porque Ele é um só para todos.

O refrão mostra que a “Teresina Periférica” não é diferente de qualquer outra periferia das cidades brasileiras, onde em sua maioria moram os negros, pobres, desempregados, mães solteiras. Não obstante tais desigualdades sociais e discriminação racial, é importante lutar pela paz tanto em Teresina quanto alhures.

### 3.3 EMERGÊNCIA DO RAP FEMININO

Percebe-se uma forte “masculinização” do RAP. E isso somente foi possível devido ao seu processo de comercialização e midiaticização. Contudo, partindo de uma análise que leve em consideração a questão de gênero, as mulheres tiveram um papel relevante na criação e consolidação do movimento *Hip Hop*, o qual, por sua vez, tem lhes possibilitado também uma visibilidade discursiva, onde exprimem os seus problemas, preocupações e críticas (Fradique, 2003, p.46).

Observei que, em Teresina, a inexistência da presença feminina no RAP denuncia o lado machista do *Hip Hop* nesta cidade. A questão de gênero é algo ainda bastante complexa, intrigante e instigante para os integrantes do movimento. Entretanto, as *rappers* “Preta Cristiane”, Amanda e Naira foram pioneiras no movimento e buscaram quebrar o poder da masculinização no interior do *Hip Hop*. Assim, o grupo “Atitude Feminina” surgiu em 2000, denunciando o lado machista, discriminativo e preconceituoso da sociedade em relação à mulher negra. Desde então, o grupo passou a conscientizar as adolescentes negras e pobres das favelas e vilas a não se venderem como objeto de satisfação sexual. A postura do “Atitude Feminina” é denunciar o *playboy* que vai à favela somente para iludir as adolescentes que, seduzidas pela sua aparência, se deixam explorar sexualmente. O grupo tem também sido referencial para outras adolescentes que não só simpatizam como também entram no movimento e, com o tempo, decidem praticar qualquer um dos elementos do *Hip Hop* (**Foto 54**).

Foto 54



Minas do Hip Hop: auto-estima, identificação com o movimento e construção da identidade negra, na roda de Hip Hop, na Praça Pedro II.  
Fotografia: Frei Leandro. Teresina, 2000.

Em um trecho do RAP “Preta Sim!”, o grupo manda o seu recado contra a exploração do *playboy*:

“Só Maria gasolina, se liga sua menina  
cai na real, essa não é minha sina,  
não quero, como mulher, servir de objeto  
pra ‘fuder’ e ser comida dentro do boteco  
o machismo impera aqui em minha volta  
eu tenho o meu valor, eu conheço a minha história

playboy, bundão, cara de paca  
 aqui é Preta Cristiane, venenosa na levada.  
 Preta sim! Ai playboy, tu tá ferrado  
 Atitude Feminina ignorando o teu carro!”<sup>268</sup>

“Preta Cristiane” (**Foto 55**) revela sua atitude feminina quando, não se deixando iludir com atitudes semelhantes às de uma Maria ‘gasolina’, nega entregar-se como objeto sexual, “ser comida dentro do boteco”. Ela se mantém consciente do seu valor e da sua história na condição de mulher negra e pobre; depois, critica o machismo que impera em torno de si; desconstrói o conceito que o *playboy* tem da mulher e desdenha do seu instinto sexual, chamando-o de “bundão, cara de paca”. E todo este “veneno” é dado através da “levada” do ritmo e da poesia.

**Foto 55**



“Preta Cristiane” (de tiara amarela e crachá), ao lado do seu esposo, DJ Cley, no Centro Artesanal do Piauí, antes da apresentação do grupo paulistano Face da Morte.  
 Fotografia: Frei Leandro. Teresina, 1999.

<sup>268</sup> Recorte da música “Preta Sim”, feita por Leandro Silva (2002, p. 57).

Em 2004, surgiu um outro grupo de RAP feminino que vem com o objetivo não só de reeducar as relações de gênero no interior do movimento, como também, através da mensagem do RAP, resgatar a auto-estima da mulher negra. O grupo se chama “Preta Yaya”, formado pelas irmãs “Preta Gil” e “Laura África”. Para “Preta Gil” (**Foto 56**),

*“O Hip Hop feminino vem quebrando as barreiras, porque, na verdade, o Hip Hop tem mais é homem, e o poder machista atua. Mas eu e minha irmã pretendemos criar um grupo para fazer uma reeducação, para quebrar mesmo as barreiras. O grupo “Preta Yaya”, vem fazer o resgate de toda nossa essência, falando mesmo da questão da estética preta, da mulher preta, da preta velha. A gente estuda muito a questão de gênero, a diversidade, fazendo uma reeducação com os homens, para que os homens aceitem que a mulher não é só pra cozinha, não é só pra tá em casa, que a mulher é pra andar lado a lado. Então, esse grupo veio pra fazer isso, pra fazer essa diferença.(...)”<sup>269</sup>*

---

<sup>269</sup> Gilvânia Márcia Santos Pinto, “Preta Gil”, nasceu em 26 de dezembro de 1972; casada com Carlos Alberto Pereira da Silva; tem uma filha. Pela Escola Técnica, concluiu o ensino médio, formando-se em Auxiliar de Estatística. Atualmente trabalha como operadora de caixa. Depois de ter recebido influência do seu irmão, fundou com sua irmã, Laura Gigliola Santos Pinto, “Laura África”, o Grupo “Preta Yaya”, explica: “aí colocamos: ‘Preta Yaya’, porque ‘Preta’ vem de Preta, e ‘Yaya’ porque era o nome que os nossos antepassados chamavam as filhas mais novas de casa”. O Grupo originado no final de 2004 tem mais de sete letras, porém, somente cinco estão musicalizadas. O grupo também sonha em gravar um CD-Demo. Preta Gil mora no Bairro Lorival Parente, Zona Sul de Teresina. Entrevista: concedida em 07 de abril de 2006, no espaço do Museu Afro-Brasil, São Paulo-SP.



Foto 56



*Rapper* “Preta Gil”. Grupo “Preta Yaya”. Revolução feminina  
Semana da “Cultura Viva”, no Museu Afro Brasil, Parque Ibirapuera, São Paulo.  
Fotografia: Frei Leandro. São Paulo, Abril, 2006.

Ela cantou um pequeno trecho de um dos RAPs do grupo:

“Guerreira lava roupa, cria filho, pancada pelo marido, não, não, pelo machismo, pelo machismo; um dia eu fui chocada, por longo tempo, aí, acorrentada; já me safei, librei desses problemas, pra mulher preta, aí, fora sistema.”

“Preta Gil” relata o lado guerreiro da mulher que, às vezes, sozinha, trabalha para sustentar a família, e recebe, ainda, a violência do marido; ela revela a dimensão do machismo que ainda é bastante estrutural na sociedade brasileira. Mas a redenção deve acontecer na história, onde a mulher, e especificamente a mulher negra, luta para se libertar das correntes do sistema que lhes nega o



direito de igualdade e construção de sua cidadania. Portanto, o RAP feminino ganha visibilidade à medida que as *Rappers* se impõem e colocam a questão de gênero como uma bandeira de luta pela equidade social e defesa dos direitos iguais entre homens e mulheres.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A vida me ensinou a caminhar / saber cair, depois se levantar / O tempo não espera / Não há espaço pra chorar / Andei no escuro e agora com brilhar / Sobreviver é necessário, também quero ser feliz / Permaneço no combate, meu resgate e a minha fé / Minha luta causa medo e alegria.*  
(MV Bill)<sup>270</sup>

Este estudo de pesquisa conclui que a música RAP (*rhythm and poetry*) é uma modalidade narrativa contemporânea e, sendo um dos elementos de maior poder e valorização dentro do movimento *Hip Hop*, resgata a palavra. E isto se dá por meio das narrativas que têm como base as experiências coletivas dos sujeitos da periferia. Não são “velhos”, mas adolescentes e jovens. São negros e de classe pobre, porém, verdadeiros narradores, os novos *griot* contemporâneos. Eles constroem suas mensagens e as comunicam por meio do RAP, veículo acessível a uma juventude socialmente excluída. Identificando-se com este gênero musical, estes sujeitos falam tudo que experimentam no cotidiano: desemprego, fome, pobreza, analfabetismo, doença, morte, violência. O RAP torna-se a “poética da exclusão”.

A interpretação dos dados coletados em campo confirmou com a hipótese inicial segundo a qual na música RAP encontra-se uma matriz, afro-caribenho-americano-brasileira, sobre a qual há a produção de uma “nova” música. “Nova” porque os DJs e *rappers* criam um lugar de originalidade, que acaba se diferenciando das músicas nas quais buscaram referências, e que fazem do RAP algo que não se assemelha aos outros estilos, como o samba, o reggae, ou o *soul*. O RAP é um ritmo que está permanentemente sendo retrabalhado, tornado contemporâneo de forma criativa e inovadora. Depois, é a partir da música que os jovens do presente constroem as suas identidades. Esta matriz, tendo origem na música negra africana na diáspora, vem sendo resgatada a partir da poética dos

---

<sup>270</sup> Música “Marginal Menestrel”, de MV Bill. Álbum *Declaração de Guerra*, 2002.

jovens negros, pobres e trabalhadores da periferia não só de Teresina como também de vários centros urbanos brasileiros.

Neste sentido, percebeu-se que - além de um ponto de vista meramente técnico, de uma música que se apropriou da tecnologia obsoleta da classe dominante e da cultura de massa - o RAP retoma a “redenção” da palavra no instante em que os sujeitos resgatam o direito de falar, de contar suas próprias histórias de oprimidos.

Por isso, há no RAP aspectos que se entrecruzam entre o global e local, porque, do ponto de vista da comercialização, ele alcançou contornos transnacionais, dado à sua “incorporação” ao mundo da indústria da cultura. Pois, passando de fenômeno de emergência localizada e das múltiplas influências culturais, tornou-se um fenômeno acessível, consumível, identificável e mediatizado. Ou seja, saindo daqueles espaços à margem do processo de comercialização, circunscrito aos espaços públicos alternativos, o RAP alcançou *status* de música industrializada cujo fim foi a produção de bens culturais que atendessem o maior público possível. A partir de então, ele invadiu os meios de comunicação de massa, atingiu um público mais vasto do que o original do gueto, conquistando, portanto, uma platéia real para sua música e sua mensagem, mesmo na América branca e na Europa.

Este auge comercial, fonte inquestionável de orgulho da cultura negra, permitiu investimentos artísticos renovados. Com isso, não se pode negar que o RAP além de repousar sobre as técnicas e tecnologias da mídia, toma também de empréstimo muito de seu conteúdo e de suas imagens da cultura de massa. Este é, na verdade, o paradoxo pelo qual passa o Movimento *Hip Hop* na atualidade.

Porém, o *Hip Hop* e o RAP não devem se confundir apenas como um movimento do mercado de consumo. É preciso compreender que os momentos de sua “incorporação” ao mercado devem ser interpretados como uma transformação na relação que o movimento sempre manteve com o consumo. Isto é, esta relação de consumo deve ser entendida a partir das atitudes de DJs e *rappers* que vêm investindo muitos dólares, como o RAP americano, em equipamentos

tecnológicos, a fim de que possam produzir “ritmos mais possantes”. E se isto ocorreu nas décadas de 70/80 foi porque havia um “mercado *Hip Hop*”, “centralizado nas comunidades negras e hispânicas de Nova York”. Daí, a mudança na orientação do *Hip Hop* em relação ao mercado tem que ser analisada a partir da mudança sobre o escopo e a direção do processo de obtenção de lucro, que saiu de grandes empresários negros e hispânicos para as mãos de grandes empresários brancos de multinacionais. No Brasil, a incorporação do movimento ao mercado de consumo ainda encontra-se em um processo de contínua expansão, que, saindo das camadas populares, começa a atingir as classes média e alta. Pois jovens destas classes já “curtem” em suas baladas alguns referenciais do RAP, tanto norte-americano quanto brasileiro.

Por outro lado, existem grupos de RAP *underground* que trazem uma “atitude consciente” da responsabilidade que seus praticantes têm na luta por políticas alternativas que tenham como fim a geração de renda para a juventude pobre da periferia. Há então um trabalho de parceria na composição de letras, divulgação de shows, confecções de camisetas, venda de CDs e *clipees* dos grupos, rádios comunitárias, trabalhos coletivos através de oficinas de grafite, discotecagem, *breaking* e *rapper*. Há um trabalho de base sócio-educativo, por parte das “posses” e de entidades, como a CUFA, *Zulu Nation Brasil*, MH2O, MHHOB, cujas estratégias políticas estão focadas na discussão em torno de questões sociais como: gênero, raça, violência, educação, geração de renda, emprego, entre outras.

Buscando responder às indagações e conjecturas iniciais a respeito do *Hip Hop*, e especificamente do RAP, em Teresina, fez-se um recorte histórico que favorecesse quadros referenciais pelos quais se percebesse os espaços urbanos juvenis, as influências midiáticas e suas implicações no processo de formação sócio-racial do Movimento *Hip Hop*.

Primeiramente, por meio dos “estudos urbanos”, analisou-se o processo de urbanização por que passou Teresina, levando em consideração as intensas e profundas transformações sócio-estruturais ocorridas na cidade, bem como a

redução de políticas habitacionais das agendas governamentais nos últimos vinte anos. Ao lado disso, a verticalização da cidade favoreceu o surgimento das *imagens de uma “outra” cidade*, onde famílias pobres passaram a habitar junto aos lagos, grotas, pontes, e terrenos. Estes bolsões de miséria, hoje, são habitados em sua maioria por famílias negras e pobres. Por causa desta situação, os mais prejudicados são os jovens, porque, discriminados do mercado de trabalho formal, não só pela questão sócio-educacional, como também racial, são impedidos da mobilidade social e, portanto, forçados aos trabalhos subalternos.

Neste contexto, a etnografia mostrou a trajetória do Movimento *Hip Hop* em seu processo de organização e consolidação. Por meio desta técnica de investigação, foi possível mapear os espaços urbanos de sociabilidade juvenil, pontuando, especificamente, os mecanismos de mediações; identificar os jovens e grupos tanto de *breaking* quanto de RAP da “primeira escola”, que influenciaram a “segunda escola” *Hiphopperiana* teresinense; analisar os primeiros conflitos internos e os momentos de fragmentação do movimento; e descrever a realidade de duas entidades - *Centro de Referência Hip Hop do Piauí* e *Movimento pela Paz na Periferia - MP3* – que lidam diretamente com o *Hip Hop*, além de mostrar seus impactos e influências na sociedade teresinense, dado os projetos socioculturais por elas executados.

Os relatos de vida dos entrevistados ofereceram elementos significativos para a elaboração de um conhecimento que até então era desconhecido no meio acadêmico, devido à escassez de estudos mais abrangentes que tratassem da sociabilidade da juventude, especificamente a negra, no meio urbano teresinense. Esse conhecimento somente foi possível graças à organização e interpretação da história oral de vida dos jovens que falaram sobre a sua participação na gênese do Movimento, especificamente nos episódios recorrentes ao lazer e aos espaços de sociabilidade urbana juvenil nas décadas 80/90.

Este recorte histórico mostrou cinco momentos no processo de formação do Movimento *Hip Hop*: primeiro, em meados dos anos 80 apareceu a dança *breaking*, que se notabilizou depois dos eventos do *Lazer nos Bairros* e do *Circuito*

*Jovem*; segundo, na década de 90, foi a vez do auge do RAP, dado as influências do RAP americano e paulistano; terceiro, neste período aconteceu a organização do Movimento *Hip Hop* “Questão Ideológica”; quarto, a construção de novos espaços sociais e, finalmente, os conflitos internos ao Movimento. Percebeu-se que estes momentos foram se constituindo em meio não apenas às constantes divergências, ambigüidades, contradições, violências simbólicas, mas também de entretenimentos, “felicidade”, solidariedade e companheirismo.

Os “campos de significados”, observados a partir dos relatos de vida, serviram como pontos de referências a partir dos quais se pôde não só compreender as experiências que os sujeitos vivenciaram no passado, como também reconstruir esse passado com as idéias e imagens que têm do presente. Suas memórias individuais foram construídas coletivamente, a partir de fatos que registraram na trajetória de suas vidas, no interior tanto da sociedade quanto do Movimento *Hip Hop*.

Assim, a Dissertação apresenta os territórios pelos quais os pioneiros jovens do *Hip Hop* construíram suas estratégias de resistência social: os eventos do *Lazer nos Bairros* e do *Circuito Jovem*, as apresentações nas escolas, as rodas de *Hip Hop* não só na Praça Pedro II, como também nas quadras, ruas e bairros da periferia, os bailes *hiphoppers*, como espaços de lazer e entretenimento, as reuniões de dimensões políticas e decisórias nos bairros Mocambinho, Dirceu, Sede do PT, e Praça do Liceu, entre outros. Estes espaços devem ser compreendidos como *locus* significativos das experiências de sociabilidade e construção da cidadania e dos laços de pertencimento ao Movimento. Graças à *rememoração* do passado dos jovens *B. Boys* e *rappers*, foi possível reconstruir e ‘salvar’ as palavras dos sujeitos envolvidos, que revelaram suas formas de agir diante tanto dos desafios de construir o Movimento quanto do conflito social na cidade.

As interpretações das letras mostraram que os *rappers* resgatam as formas antigas de narrativa, porque se tornaram os verdadeiros “conselheiros” da sociedade contemporânea. A “redenção” da palavra acontece no momento em

que os jovens resgatam o direito de falar, de contar suas experiências aos seus “iguais-diferentes”, propondo soluções práticas para problemas dos quais são vítimas, como: preconceitos, discriminações, violências policiais, confrontos e mortes entre si, miséria, falta de educação e desemprego. Mas por meio do ritmo e da poesia, cria-se uma história que leva em consideração os sofrimentos acumulados dos oprimidos, dando uma “nova face às esperanças frustradas” e fundando um outro conceito de tempo, “tempo de agora” (*Jetztzeit*), caracterizado por sua “intensidade e sua brevidade”. Neste sentido, a história dos oprimidos é necessariamente descontínua.

Por isso, no RAP encontra-se a sintetização da arte com a vida. É arte social porque os seus intérpretes fazem isso por meio dos relatos rimados, cuja relação direta se estrutura a partir do narrador e sua matéria - a vida humana. Eles retiram da experiência o que contam: sua própria experiência ou a relatada pelos outros.

Embora o avanço tecnológico tenha trazido a fragmentação das experiências coletivas, levando a um “depauperamento da arte de contar”, no entanto, os *rappers*, em uma constante re-elaboração e “reinvenção” do RAP, assumem o papel de narradores da vida social e também porque recuperam as antigas narrativas que tinham como base a “experiência autêntica” (*Erffahrung*). Os narradores atuais surgem, portanto, nos interstícios da sociedade capitalista em que se vive a experiência do choque, ou seja, do isolamento e da fragmentação. Este estilo musical, além de resgatar a forma original de se narrar experiências sociais cotidianas, consegue, dialeticamente, unir os dois mundos das experiências, até porque o discurso é inseparável de uma certa prática.

Interessante foi perceber o significado e a relevância que o Movimento *Hip Hop* teve e tem para alguns jovens da periferia da cidade, porque ele transformou a violência destrutiva, entre si, em força criativa, mobilizando-os para novas relações socioculturais. Neste sentido, as rodas *hiphoppers*, em vários pontos da cidade, foram importantes não tanto pela visibilidade social do *Hip Hop*, mas, sobretudo, pela criação e revitalização de espaços em que jovens pudessem criar

e intercambiar símbolos, gestos, palavras e partilhar os problemas semelhantes. As dinâmicas dos encontros – reuniões, discussões políticas, formação de uma agenda coletiva de apresentações, decisões coletivas para o Movimento e performances - foram espaços de construção da cidadania e das identidades étnicas.

Por outro lado, as tensões no interior do Movimento foram fatores importantes de amadurecimento e conscientização tanto na sua organização e consolidação quanto no processo de construção das identidades étnicas. A identificação de alguns dos seus integrantes com o referencial étnico deu-se graças às influências do Movimento *Hip Hop* de São Luís, cuja parceria permanece até hoje através dos projetos sociais e nas práticas de bens culturais entre os dois movimentos. Esta tendência ficou bastante evidente nas narrativas dos entrevistados. Todos eles se disseram ser negros e descobriram suas identidades étnicas a partir da Cultura *Hip Hop*.

Contudo, faz-se necessário, por meio de estudos posteriores, um estudo mais acurado a respeito dos fatores que levaram ou ainda levam ao distanciamento entre o Movimento *Hip Hop* e o Movimento Negro, seja em sua dimensão regional ou nacional. Percebe-se a falta tanto de projetos sociais quanto de estratégias políticas comuns, que tenham como objetivo a comunidade afro-brasileira ou afro-regional, se assim, posso chamar. Outro grande desafio aponta para os estudos sociais que tenham como objetivo resgatar a história sociocultural do negro urbano em Teresina.

Observou-se também que a sociedade e os meios de comunicação foram e são responsáveis pela reprodução de estereótipos negativos, sobretudo quando associam os jovens do Movimento à violência, à droga, ao assalto, ao roubo, às gangues. O olhar de “pureza” social frente às coisas ou indivíduos que parecem causar desordem.

Os estudos teóricos sobre narrativa, memória, identidade, o negro na estrutura social teresinense, a música africana na diáspora e o Movimento *Hip Hop* nacional, ajudaram-me não apenas compreender o RAP como uma



modalidade de narrativa contemporânea, espaço de sociabilidade juvenil e de construção das identidades étnicas, como também desenvolver toda a análise do objeto durante toda a investigação, através da teorização progressiva em um processo interativo com a coleta de dados.

Finalmente, minhas considerações finais indicam que os estudos desta pesquisa - por mais que eu tenha sentido a sensação de que os objetivos foram alcançados -, permanecem em aberto para possíveis contribuições, alterações, correções, dado à sua riqueza e complexidade. Contudo, espero que a pesquisa possa contribuir tanto para a minha instituição - Província Nossa Senhora da Assunção<sup>271</sup> - que ofereceu condições objetivas para o desenvolvimento dos estudos, como para a academia universitária e a juventude *hiphopper* teresinense, sendo fonte de inspiração para a elaboração de projetos sócio-educativos, visando à produção de bens culturais e a promoção social de crianças e jovens das escolas e comunidades da periferia.

---

<sup>271</sup> A Província Franciscana Nossa Senhora da Assunção é uma instituição religiosa, fundada na década de 1950, por missionários alemães, que se instalaram tanto no Maranhão quanto no Piauí. Hoje, existem 70 frades que trabalham tanto na pastoral paroquial quanto nos projetos sociais. Lutando em defesa dos direitos sociais dos excluídos; a instituição tem sido solidária com o homem do campo na luta pelo direito a terra e se posicionado contra o latifúndio na região do Maranhão.

## ANEXO I

### Entrevistas

**Antônio Batista de Araújo** – Entrevista 16.01.2006. Local: Sede da FAMEPI, Centro de Teresina-PI.

**Bruno, Cley, Luciano e Nauben (B. Boys)** – Entrevista: 17.01.2006. Local: Bairro Monte Castelo. Zona sul. Teresina-PI.

**Carlos Augusto Cabral do Nascimento (Rapper “Mano C”)** – Primeira entrevista: 15.09.2003. Local: Praça Pedro II, Centro, Teresina-PI. Segunda entrevista: 26.01.2006. Local: Residência: Bairro Planalto Santa Fé. Zona sul.

**Carlos Eduardo da Silva (Rapper K-ED)** – Entrevista: 28.01.2006. local: Residência. Vila Andaraí Zona sudeste. Teresina-PI.

**Cley Flanklin Romão (Rapper e DJ “Morcegão”)** – Entrevista: 21.01.2005. Local: Centro de Referência Hip Hop do Piauí. Local: Bairro Parque Piauí. Zona sul.

**Francisco Ferreira Lima (B. Boy Piva)** – Entrevista: 26.01.2006. Local: Residência à rua Arimatéia Tito. Bairro Monte Castelo. Zona sul. Teresina-PI.

**Francisco Júnior** – Entrevista: 30.08.2002. Local: Praça Pedro II. Centro. Teresina-PI.

**Francisco Lima** – Entrevista: 24.01.2006. Local: Creche do Lima. Bairro Mocambinho.

**Francisco Marcos Carvalho de Freitas** – Entrevista 24.01.2005. Local: Biblioteca Comunitária Camilo Castelo Branco. Universidade Federal do Piauí.

**Gil Custódio Ferreira – (Rapper Gil “BV”)** – Entrevista: 18.01.2005. Local: Centro de Referência Hip Hop do Piauí. Local: Bairro Parque Piauí. Zona sul.

**José Francisco (B. Boy “Re”)** – Entrevista: 21.01.2005. Local: Residência: à Rua Aurora, 2467. Bairro Aeroporto. Zona norte. Teresina-PI.

**Joselina Rosa da Conceição** - Entrevista: 07.08.2005. Convento dos Franciscanos. Bairro Piçarra, Teresina-PI.

**Júlio César Monteiro Alves (B. Boy)** – Entrevista: 19.01.2005. Local: Centro de Referência Hip Hop do Piauí. Local: Bairro Parque Piauí. Zona sul.

**Lamartine Silva (Rapper “Lama”)** – Entrevista 05.02.2005. Local: Centro de Referência Hip Hop do Piauí. Local: Bairro Parque Piauí.

**Luis Marcos Salustiano Pereira (Lumasa)** – Entrevista: 18.01.2006. Local: Academia Hidroginástica. Centro. Teresina-PI.

**Marconi Apolinário dos Santos (Rapper “Preto Mais”)** – Primeira entrevista: 15.09.2003. Local: Praça Pedro II – Centro de Teresina. Segunda entrevista: 24.01.2006. Local: residência – Bairro Vila da Paz, Zona sul de Teresina-PI.

**Mauro Alves da Silva (B. Boy Mauro)** – Entrevista: 25.01.2005. Local: Convento dos Franciscanos. Bairro Piçarra. Zona sul. Teresina-PI.

**Nilo Gomes** – Entrevista 30.12.2005. Local: Estúdio da Rádio Difusora do Maranhão. Camboa. São Luís-MA.

**Nina Rosa de Oliveira Rego** – Entrevista: 13.08.2005. Local: Residência: Centro de Teresina-PI.

**Raimundo Nonato Costa Filho (ex-B. Boy Costinha)** – Entrevista: 17.01.2006. Local: Atelier. Bairro Monte Castelo. Zona sul. Teresina-PI.

**Rogério Marcos** – Entrevista: 01.09.2002. Local: Praça Pedro II. Centro. Teresina-PI.

**Sebastião Sousa e Silva (Rapper e grafiteiro Sebastian)** – Entrevista: 27.01.2006. Local: Residência. Bairro Promorar. Zona sul. Teresina-PI.

**Washington Gabriel Cruz (Rapper “WG”)** – Entrevista: 01.02.2005. Local: Centro de Referência Hip Hop do Piauí. Local: Bairro Parque Piauí. Zona sul.

**BIBLIOGRAFIA**

ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas Juvenis – punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.

ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALBUQUERQUE, Carlos. *O eterno verão do reggae*. São Paulo: Editora 34, 1997.

ALVES-MAZZOTTI, Alda & GEWANDSZNAJDERR, Fernando. *O Método nas Ciências Naturais e Sociais. Pesquisa Quantitativa e Qualitativa*. 2ª edição. São Paulo: Pioneira, 2000.

ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ANDRADE, Elaine Nunes (org.). *Rap e educação. Rap é educação*. São Paulo: Summus, 1999.

APPADURAI, Arjun. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

ATHAYDE, Celso, MV Bill e SOARES, Luiz Eduardo. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

\_\_\_\_\_. *Falcão: meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

AZEVEDO, Amailton Magno 'Grillu'. *No Ritmo do Rap: Música, Cotidiano e Sociabilidade Negra - São Paulo 1980-1997*. 2000. Dissertação (Mestrado em História) PUC. São Paulo.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As Deusas, as Bruxas e a Igreja – século de perseguição*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 2001.

BATISTA, Janice Débora de Alencar & CARVALHO, Susana Silva. "As múltiplas formas de expressão da sociabilidade juvenil". In: DAMASCENO, Maria Nobre, MATOS, Kelma S. L de. & VASCONCELOS, José Gerardo (orgs.). *Trajetórias da juventude*. Fortaleza: Edições UFC. Cadernos de Pós-Graduação em Educação, 2001. pp. 57-83.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

BECKENKAMP, Joãosinho. Walter Benjamin e as passagens da modernidade. In: *Seis Modernos*. Pelotas: Ed. Universitária/ UFPel, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. 1. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERBÉCHKINA, Z. Zérkine, D. JÁKOVLEVA, L. *Que é o materialismo histórico?* Portugal: Edições Progresso, 1987.

BERNARDINO, Joaze. *Ação Afirmativa e a Rediscussão do Mito da Democracia Racial no Brasil*. Estudos afro-asiáticos. Vol. 24, nº 2, Rio de Janeiro, 2002. p.247-273.

BERNARDO, Teresinha. *Memória em branco e preto: olhares sobre São Paulo*. São Paulo: EDUC, Fundação Editora da UNESP, 1998.

\_\_\_\_\_. *Negras, Mulheres e Mães – Lembranças de Olga de Alaketu*. São Paulo: EDUC, Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BOCK, Silvio D. A inserção do jovem no mercado de trabalho. In: ABRAMO, Helena Wendel, FREITAS, Maria Virgínia de. & SPÓSITO, Marília P. (orgs.). *Juventude em Debate*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

BOFF, Leonardo. *Virtudes para um outro mundo possível. Vol. 1: hospitalidade: direito e dever de todos*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

BORDA, Francisco. *O Evangelho das Ruas*. 2004. Monografia apresentada ao departamento de Ciências Sociais. Universidade Federal do Pará.

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2ª. Ed. São Paulo: T.A. Queiroz/EDUSP, 1987.

\_\_\_\_\_. *Cultura de massa e cultura popular – leituras de operárias*. 9ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 5ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *O poder simbólico*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRANDÃO, Carlos Antônio & DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais de juventude*. São Paulo: Moderna, 1990.

BRANDÃO, Tanya Maria Pires. *O escravo na formação social do Piauí: perspectiva histórica do século XVIII*. Teresina: Editora UFPI, 1999.

BRITTO, Sulamita de. (org.) *Sociologia da Juventude I*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

CALADO, Carlos. *O Jazz como Espectáculo*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. 2ª ed. São Paulo: Edusp, Ed. 34, 2003.

CAMARGO, Aspásia. *História oral: catálogo de depoimentos*. Rio de Janeiro: FGV, CPDOC, 1981.

\_\_\_\_\_. *Usos da história oral e da história de vida: trabalhando com elites políticas*. Dados – Revista de Ciências Sociais, Rio de Janeiro, Vol. 27, no.1, 1984, p.5-28.

CAMPOS FILHO, Cândido Malta. *Cidades Brasileiras: seu controle ou o caos. O que os cidadãos devem fazer para a humanização das cidades no Brasil*. São Paulo: Nobel, 1989.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da Modernidade*. 4. Ed. São Paulo: Edusp, 2003.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *O trabalho do antropólogo*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

CARMO, Paulo Sérgio. *Culturas da rebeldia: a juventude em questão*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

CASTELLS, Manuel. *A questão urbana*. São Paulo: Paz e Terra, 1983.

\_\_\_\_\_. *A sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CASTORIADIS, Cornelius. *A Instituição Imaginária da Sociedade*. 3.ª Edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

CASTRO-POZO, Tristan. Teatro do Oprimido: A Encruzilhada do Corpo e a Trilha do Autoconhecimento. Revista Ghrebh. N. 7, Outubro de 2005. São Paulo-SP. In: *Revista digital do CISC - Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia*.

CHALHOUB, Sidney. Diálogos políticos em Machado de Assis. In: CHALHOUB, Sidney & PEREIRA, Leonardo A. de Miranda. (orgs.) *A História Contada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p.95-122.

CHAUI, Marilena. *Conformismo e Resistência: aspectos da cultura popular no Brasil*. 6ª edição. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

\_\_\_\_\_. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2000.

CHAVES, Joaquim Mons. Como nasceu Teresina. In: *Cadernos Históricos*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 1993. p.25-54.

CLIFFFORD, James. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no Século XX*, Rio de Janeiro: UFRJ, 1998.

COELHO, João Nuno. *Portugal a Equipa de Todos Nós. Nacionalismo, Futebol e Média. A Representação da Nação nos jornais desportivos*. Porto: Edições Afrontamento, 2001.

CORRÊA, Roberto Lobato. *O Espaço urbano*. 4ª ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

COSTA, Márcia Regina. *Os "Carecas do Subúrbio": caminho de um nomadismo moderno*. Petrópolis, Vozes, 1993.

\_\_\_\_\_ & PIMENTA, Carlos Alberto Máximo. *A violência: natural ou sociocultural?* São Paulo: Paulus, 2006.

COSTA, Sérgio. *As cores de Ercília*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

*Constituição da República Federal do Brasil*. Grande Enciclopédia Brasileira de Consultas e Pesquisas. São Paulo: Editora Blini, 1995.

CUNHA, Euclides. *Os Sertões*. 39ª. Ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora; Publifolha, 2000.

DAYRELL, Juarez. O rap e o funk na socialização da juventude. In: *Educação e Pesquisa*. São Paulo, v. 28, n. 1, p.117-136, jan./jun. 2002.

DEWEY, John. A arte como experiência. In: *Os Pensadores*. Vol. XV. Tradução de Murit O. R. Paes Leme. São Paulo: Abril Cultural, 1974. Cap.III, 247-263.

DIAS, Claudete Maria Miranda. *Balaíos e Bem-te-Vis: a guerrilha sertaneja*. 2.ª edição. Teresina: Instituto Dom Barreto, 2002.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Política e sociedade na obra de Sérgio Buarque de Holanda. In: CÂNDIDO, Antônio (org.). *Sérgio Buarque de Holanda e o Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 1998.

DIÓGENES, Glória. *Cartografias da cultura e da violência: gangues, galeras e o movimento Hip Hop*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1998.

DOUEK, Sybil Safdie. *Memória e Exílio: reflexões inspiradas em Benjamin, Rosenzweig, Blanchot e na tradição judaica sobre tempo, memória e história*. 2001. Dissertação (Mestrado em Filosofia) PUC. São Paulo.

DUMAZEDIER, Joffre. *Lazer e cultura popular*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DUBOIS, B. e W. *As Almas da Gente Negra*. Rio de Janeiro: Lacerda Editora, 1999.

FAÇANHA, Antônio Cardoso. *A evolução urbana de Teresina: agentes, processos e formas espaciais da cidade*. 1998. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pernambuco. Recife.

FAUSTO, Boris. *História Concisa do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.

FERNANDES, Maria das Graças. Conto e música: diálogo com as periferias. In: *Literatura e Crítica: estudos contemporâneos*. Núcleo de Assessoramento à Pesquisa. Faculdade de Letras/UFMG. Cadernos de Pesquisa, Nº. 39, Belo Horizonte: Outubro, 2000.

FILHO, João Lindolfo. *Tribos Urbanas – O Rap e a Radiografia das Metrôpoles*. 2002. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) PUC. São Paulo

FONTES IBIAPINA, João N. de Moura. *Palha de Arroz*. 4ª edição. Teresina: Corisco, 2004.

FRADIQUE, Teresa. *Fixar o Movimento – Representações da Música Rap em Portugal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2003.

FREIRE DA COSTA, Jurandir. *Violência e Psicanálise*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.



FREITAS, Maria Virginia, ABRAMO, Helena Wendel e SPOSITO, Marília Pontes (orgs.). *Juventude em Debate*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 2002.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala – Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil* – 143ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, FAPESP: Campinas, 1994. Coleção estudos: 142.

GASKELL, George. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, Martin W. e GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

\_\_\_\_\_. *O Saber Local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. 5ª ed. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

GENNEP, Arnold van. *Os Ritos de Passagem*. Petrópolis, Vozes, 1978.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GOFFMAN, Erving. *Estigma*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

GOMES, Joaquim B. Barbosa. *Ação afirmativa e princípio constitucional da igualdade*. Rio de Janeiro: Renovar, 2001.

GONÇALVES, Tânia Amara Vilela. *O grito e a poesia do gueto: rappers e movimento hip hop no Rio de Janeiro*. 1997. Dissertação de Mestrado. UFRJ. Rio de Janeiro.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do cárcere*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

HALBWACHS, Maurice. *Memória Coletiva*. Petrópolis: Vozes, 1990.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. 8ª Edição. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

\_\_\_\_\_. *Diáspora: identidades e mediações culturais*. Levi Sovik (org.). UFMG, Belo Horizonte, 2003.

HANNERZ, Ulf. *Fluxos, Fronteiras, Híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional*. Revista Mana. Vol. 3, nº 1, Rio de Janeiro, abril de 1997.

\_\_\_\_\_. Cosmopolitas e locais na cultura global. In: *Cultura global: nacionalismo, globalização e modernidade*. 3ª edição. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

HERKENHOFF, João Batista. *Como funciona a cidadania*. Manaus: Editora Valer, 2000.

HERSCHMANN, Micael. (org.). *Abalando os anos 90 funk e hip-hop: globalização, violência, e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco 1997.

\_\_\_\_\_. *O Funk e o Hip Hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

\_\_\_\_\_. Mobilização, ritmo e poesia: o Hip Hop como experiência participativa. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). *Brasil afro-brasileiro*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence. *A Invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 3.ª Ed., 2002.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IANNI, Octavio. *A sociedade global*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

JOSSO, Marie-Christine. *Experiências de vida e formação*. São Paulo: Cortez, 2004.

KOFES, Suely. E sobre o corpo, não é o próprio corpo que fala? Ou, o discurso desse corpo sobre o qual se fala. In: BRUHNS, Heloisa Turini (Org.). *Conversando sobre o corpo*. 3ª. ed. Campinas, SP: Papirus, 1989.

KUPER, Adam. *Cultura: a visão dos antropólogos*. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

LABURTHE-TOLRA, Philippe & WARNIER, Jean-Pierre. *Etnologia Antropologia*. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura Um Conceito Antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Moraes, 1982.

LEVI, Strauss Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas: Editora Papiros, 1989.

LIMA, Antônia Jesuíta de. *As multifaces da pobreza: formas de vida e representações simbólicas dos pobres urbanos*. Teresina: Halley, 2003.

LIMA, Sílvia Maria Santana Andrade. "A mesma praça, o mesmo banco, as mesmas flores, o mesmo jardim." *Tudo é igual? Transformações no espaço público: o caso da Praça Pedro II, em Teresina, Piauí*. 2001. Dissertação de Mestrado. Recife-PE.

LIMA, Solimar Oliveira. *Condenados ao trabalho: trabalhadores escravizados nas fazendas públicas do Piauí (1822-1871)*. Teresina: UFPI. Departamento de Geografia e História, 2002.

LÖWY, Michel. *Romantismo e messianismo: ensaios sobre Lukács e Benjamin*. São Paulo: Perspectiva e EDUSP, 1990.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Natal (RN): Argos, 2001.

\_\_\_\_\_. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

MANCE, Euclides André. "Globalização, Dependência e Exclusão Social - O Caso Brasileiro". Conferência Realizada na Universidade Católica de Milão, Itália, em 20 de janeiro de 1999, com o título "Gli effetti della globalizzazione in Brasile". Curitiba: Janeiro, 1999. [www.uol.com.br/mance/dependencia.htm](http://www.uol.com.br/mance/dependencia.htm)

MATOS, Kelma S. L. de. Identidade e representações sociais: construções do eu com o outro. (1998d). In: THERRIEN, Ângela de S. T., MATOS, Kelma S. L. de. (orgs.). *Identidade e representações sociais*. Fortaleza: Edições UFC. Cadernos de Pós-Graduação em Educação, 1998d.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Costa & Naify, 2003.

MEDEIROS, Antônio José. *Movimentos sociais e participação política*. Teresina: CEPAC, 1996.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massas no Século XX – Neurose Vol. I*. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_. *Sociologia: a Sociologia do Microsocial ao Macroplanetário*. Mira-Sintra, Portugal Europa-América, 1998.

\_\_\_\_\_. *Terra-Pátria*. Porto Alegre: Sulina, 2002.

\_\_\_\_\_. *O método 6: ética*. Porto Alegre: Sulina, 2005.

NASCIMENTO, Ana Paula & GONÇALVES, Maria dos Reis V. *O Cortiço: Alúcio de Azevedo*. Revista Cultural de Sacramento e Região. Ano 11 – no. 62; março/abril, 2005. p.26-27.

NASCIMENTO, Elimar P. Hipótese sobre a nova exclusão social: dos excluídos necessários aos excluídos desnecessários. Caxambu, 1994a. 18 Encontro Anual da ANPOCS. In: LIMA, Antonia Jesuíta de. *As Multifaces da pobreza: formas de vida e representações simbólicas dos povos urbanos*. Teresina-PI: Halley, 2003.

NASCIMENTO, Francisco Alcides do. *A Cidade sob o Fogo: modernização e violência policial em Teresina (1937-1945)*. Teresina: Fundação Cultural Monsenhor Chaves, 2002.

NETO, Adrião. *Literatura Piauiense para Estudantes*. 9ª edição. Teresina: Edições Gerações 70, 2002.

NUNES, Guida. *Rio, metrópole de 300 favelas*. Petrópolis: Vozes, 1976.

OLIVEIRA, Sílvia Cristina de. *Para uma análise sociosemiótica do discurso presente no texto da música Rap*. 1999. Tese de Doutorado. USP. São Paulo.

OLIVEN, Ruben George. *A antropologia de grupos urbanos*. 5ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2002.

POLAKK, Michael. *Memória e identidade social*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 5, nº. 10, 1992.

POUTIGNAT, Philippe e STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade. Seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. 2ª Ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

PIMENTA, Carlos Alberto Máximo. O Cotidiano dos grupos de jovens da periferia de São Paulo: visões de um mundo e manifestações de ética e violência. In: *Demandas Sociais*, Vol. I. n.º 2, jul/dez. Taubaté: NIPPC, 1998. p.35-47.

ROANI, Gerson Luiz. *No limiar do texto: literatura e história em José Saramago*. São Paulo: Annablume, 2002.

ROCHA, Janaina, DOMENICH, Mirella e CASSEANO, Patrícia. *Hip Hop: a periferia grita*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

RODRIGUES, Joselina Lima Pereira. *Geografia e História do Piauí*. Teresina: Halley, 2004.

ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop. In: HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os Anos 90 –*

*Funk e Hip Hop: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SAHLINS, Marshall. O “*pessimismo sentimental*” e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um “objeto” em via de extinção. Partes I e II. Revista *Mana*, v. 3, n. 1. Rio de Janeiro/abril, 1997.

SAMPAIO, Airton. *Contos da Terra do Sol*. Teresina: Corisco, 2002.

\_\_\_\_\_. Aula-Palestra, proferida em 19 de maio de 2002, no *I Ciclo de Estudos de Autores Piauienses* (7/04/2002 a 2/06/2002).

SANTOS, Antônio César de Almeida. “*Fontes orais: testemunhos, trajetórias de vida e história*”. Departamento de História Universidade Federal do Pará. Revista *Via Atlântica*, n. 4. 2000. p.01-10.

SANTOS, Boaventura de Sousa (org.). *Globalização e as Ciências Sociais*. 2.<sup>a</sup> edição. São Paulo: Cortez, 2002.

\_\_\_\_\_. *Pela mão de Alice social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1996.

SANTOS, Hélio. *A busca de um caminho para o Brasil. A trilha do círculo vicioso*. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

SANTOS, João Paulo de Faria. *Ações afirmativas e igualdade racial: a contribuição do direito na construção de um Brasil diverso*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

SANTOS, Milton. *Espaço e sociedade*. Petrópolis: Editora Vozes, 1979.

\_\_\_\_\_. *O Espaço do Cidadão*. São Paulo: Nobel 1987.

\_\_\_\_\_. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. 10<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SANTOS, Rosemere Maia. Jovens e excluídos, porém consumidores: seriam eles cidadãos? Caxambu, 1991. In: *XX Encontro Anual da ANPOCS*. [www.odialetico.ig.com.br/filosofia/ideologia](http://www.odialetico.ig.com.br/filosofia/ideologia).

SARMENTO, Francisco de Jesus Maria. *Dicionário compacto bíblico*. 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Rideel, 2001.

SEIXO, Maria Alzira. Saramago e o tempo da ficção. In: CARVALHAL, Tania Franco & TUTIKIAN, Jane. *Literatura e história: três vozes de expressão portuguesa*. Porto Alegre: Ed. Universitária/UFGS, 1999.

SEMPRINI, Andréa. *Multiculturalismo*. Bauru (SP): EDUSC, 1999.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SIMMEL, Georg. A natureza sociológica do conflito. In: FILHO, Evaristo de Moraes (org.). *Georg Simmel: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

SILVA, Armando. *Imaginários Urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

SILVA, Arnaldo Eugênio Neto da. *A Bruxa Má de Teresina: um estudo do estigma sobre a Vila Irmã Dulce como um "lugar violento" (1998-2005)*. 2005. Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas) Universidade Federal do Piauí. Teresina.

SILVA, Djalma Antônio da. *O Passeio dos Quilombos e a Formação do Quilombo Urbano*. 2005. Tese de Doutorado. PUC. São Paulo.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. 1998. Tese de Doutorado. UNICAMP. São Paulo.

SILVA, Leandro Souza da. *Traficando Informações - do Bronx ao Piauí: itinerários do movimento Hip Hop*. 2002. Trabalho de conclusão do curso de História. UFPI. Teresina.

SILVA, Raimunda Celestina Mendes da. *Palha de Arroz, de Fontes Ibiapina, e a cidade incendiada*. 2001. Dissertação de Mestrado. PUC. Porto Alegre.

SILVÉRIO, Valter Roberto. *Ação afirmativa e o combate ao racismo institucional no Brasil*. Caderno de Pesquisa. N. 117. São Paulo, Novembro, 2002.

SODRÉ, Muniz. *Reinventando @ Cultura: a comunicação e seus produtos*. 4ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

SPOSITO, Marília Pontes. *A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade*. Tempo Social: Rev. Social. USP, São Paulo, 5 (1-2): 161-178, 1993 (editado em nov. 1994).

TAVARES, Bráulio. *Contando Histórias em verso – poesia e Romancero Popular no Brasil*. São Paulo: Editora 34, 2005.

TELLA, Marco Aurelio Paz. *Atitude, Arte, Cultura e Autoconhecimento: Rap como voz da Periferia*. 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia) PUC. São Paulo.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado: história oral*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: modinha e canção de protesto*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1978.

\_\_\_\_\_. *Domingos Caldas Barbosa: o poeta da vida, da modinha e do lundu (174-1800)*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

WANDERLEY, Luiz Eduardo W. A questão social no contexto da globalização: o caso latino-americano e o caribenho. In: BÓGUS, Lúcia, YAZBEK, Maria Carmeli, WANDERLEY, Margarida Belfiore (orgs.) *Desigualdade Social e a Questão Social*. São Paulo: EDUC, 2000. p.51-161.

\_\_\_\_\_. *Rumos da Ordem Pública no Brasil – a construção do público*. São Paulo em Perspectiva, v.10, no.4. São Paulo, SEADE, out/dez, 1996, p.96-106.

\_\_\_\_\_. Globalização, religiões, justiça social: metamorfoses e desafios. In: SANCHEZ, Wagner Lopez. *Cristianismo na América Latina e no Caribe: trajetórias, diagnósticos e perspectivas*. São Paulo: Paulinas, 2003.

\_\_\_\_\_. Sociologia: ciência, utopia, compromisso social. In: BERNARDO, Teresinha e TÓTORA, Silvana (orgs.). *Ciências Sociais na Atualidade – percursos e desafios*. São Paulo: Cortez, 2004. p.39-62.

VELHO, Gilberto (org.). *Antropologia Urbana: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VIANNA, Hermano. (org.) *Galeras Cariocas – territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

VIEIRA, Stâneo de Sousa. Documento sobre as atividades acadêmicas desenvolvidas pelo Núcleo de Pesquisa sobre Africanidades e Afrodescendência - IFARADÁ. Teresina: UFPI, 2005.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.

\_\_\_\_\_. Gangues, Galeras e Quadrilhas: globalização, juventude e violência”. In: VIANNA, Hermano (org.). *Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

\_\_\_\_\_. *Integração perversa: pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

### 1. Sites sobre *Hip Hop*:

<http://www.realhiphop.com.br/institucional/historia.htm>

[www.rapnacional.com.br](http://www.rapnacional.com.br)

<http://paulo.ensinos.sites.uol.com.br/index.html>

<http://paginas.terra.com.br/arte/massivereggae/steady.htm>

### 2. Revistas:

Carta Capital: "Brown, o mano Charada". Por Phydia de Thayde. Ano XI, nº 310. 29 de setembro de 2004. P.10-17.

Raça: "MV Bill: o vendedor de sonhos". Por Sandra Almada. Ano B, nº 79, Outubro de 2004. P.8-13.

Rap Brasil: Ano IV, nº 22.

Caros Amigos - especial. "O Movimento Hip Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo. "Número 3. Setembro 1998".

\_\_\_\_\_. Especial: "Hip Hop Hoje: o grande salto do movimento que fala pela maioria urbana". Nº 24, junho/2005.

\_\_\_\_\_. "O Hip Hop é um instrumento de transformação". Ano IX, nº 99, junho/2005. p.30-36.

Revista ISTOÉ Online. POLÍTICA. site: [www.terra.com.br/istoé](http://www.terra.com.br/istoé)

Revista Online: Cidades do Brasil. Edição 17. Fevereiro/2001. <http://www.cidadesdobrasil.com.br>

Rap & Cia Collection. Por Alexandre de Maio. Helião & Negra Li. Nº 01. Outubro/2005. p.8-11.

### 3. Jornais:

#### Teresina-PI

Jornal Meio Norte (MN): Cidades, 29 de janeiro de 1995. p.1

\_\_\_\_\_. MN, For teens, Segunda-feira, 30 de janeiro de 1995. p.07.

\_\_\_\_\_. MN, Polícia, Terça-feira, 31 de janeiro de 1995. p.08.

\_\_\_\_\_. MN, Cidades, Quarta-feira, 11 de janeiro de 1995. p.01.

\_\_\_\_\_. MN, Cidades, Sábado, 28 de janeiro de 1995. p.03.



- \_\_\_\_\_. MN, Cidades, Quinta-feira, 19 de janeiro de 1995. p.4.
- \_\_\_\_\_. MN, Cidades, Quinta-feira, 19 de janeiro de 1995. p.03.
- \_\_\_\_\_. MN, Cidades. Teresina (PI), quarta-feira, 18 de janeiro de 1995. p.01.
- \_\_\_\_\_. MN, Cidades, Sábado, 4 de fevereiro de 1995. p.01.
- \_\_\_\_\_. MN, Cidades, Quarta-feira, 15 de maio de 1996. p.3.
- \_\_\_\_\_. MN, Cidades, Quarta-feira, 15 de maio de 1996. p.3.
- \_\_\_\_\_. MN, Cidades, Domingo, 02 de junho de 1996. p.03.
- \_\_\_\_\_. MN, Cidades, Segunda-feira, 10 de junho de 1996. p.04.
- \_\_\_\_\_. MN, Caderno IMOBILIÁRIO. Sábado 13 de junho de 1998. p.1.
- \_\_\_\_\_. MN, Cidade, Quarta-feira, 10 de junho de 1998. p.05.
- \_\_\_\_\_. MN, Cidade, quarta-feira, 10 de junho de 1998. p.05.
- \_\_\_\_\_. MN, Cidade, Quinta-feira, 04 de junho de 1998. p.01.
- \_\_\_\_\_. MN, Cidade, Terça-feira, 16 de junho de 1998. p.01.
- \_\_\_\_\_. MN, Cidade, Segunda-feira, 22 de junho de 1998. p.03.

Jornal Diário do Povo, Ano V – n.º 1.659. Teresina (PI), Terça-feira, 25 de maio de 1993. p.1 – Capa.

### **São Paulo-SP**

Folha de São Paulo. TINHORÃO, José Ramos. “Era uma vez uma canção”. Por Pedro Alexandre Sanches. Caderno Mais! São Paulo, domingo, 29 de agosto de 2004. P.4-6.

\_\_\_\_\_. “Fora do gueto”. Folha Ilustrada. Por Diego Assis. E 1, São Paulo, sexta-feira, 13 de agosto de 2004.

\_\_\_\_\_. “Novos poetas do *Rap*”. Folha Ilustrada. Por Adriana Ferreira Silva. E 1, segunda-feira, 3 de abril de 2006.

Estação *Hip Hop*. Ano 5, números 26, 27, 28. São Paulo, 2005.

O Estado de S. Paulo. “No olho do furacão”. Caderno 2, segunda-feira, 20 de março de 2006.

\_\_\_\_\_. “Um rapper milionário chamado 50 Cent”. Caderno 2. Ano XIV, nº 6.200. terça-feira, 24 de agosto de 2004.

\_\_\_\_\_. “50 Cent faz *Hip Hop* para multidões”. Caderno 2. Ano 3 – nº 1555. 17 de setembro de 2004. P.14-15.

#### 4. Filmes:

“Bronx War”, 1989

“James Brown live”

“Beat Street”, 1984

“Breakin 1”, 1985.

“Colors: as cores da violência”, 1992.

“Batalhas de *Breaking* internacional”, 2003.