



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MARLI APARECIDA MIOTTA

**O HIP-HOP NA CENA LONDRINENSE:
PRÁTICAS DE UMA POÉTICA DA VOZ E DO CORPO**

Londrina
2017

MARLI APARECIDA MIOTTA

**O HIP-HOP NA CENA LONDRINENSE:
PRÁTICAS DE UMA POÉTICA DA VOZ E DO CORPO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes.

Londrina
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Miotta, Marli Aparecida.

O HIP-HOP NA CENA LONDRINENSE : práticas de uma poética da voz e do corpo / Marli Aparecida Miotta. - Londrina, 2017.
136 f. : il.

Orientador: Frederico Augusto Garcia Fernandes.

Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2017.
Inclui bibliografia.

1. Poesia oral - Tese. 2. Hip-hop - Tese. 3. Rap - Tese. I. Fernandes, Frederico Augusto Garcia. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

MARLI APARECIDA MIOTTA

**O HIP-HOP NA CENA LONDRINENSE:
PRÁTICAS DE UMA POÉTICA DA VOZ E DO CORPO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia
Fernandes
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Eudes Fernando Leite - UNESP

Profa. Dra. Maria Carolina de Godoy
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 11 de Julho de 2017.

*Dedico este trabalho aos rappers de
Londrina.*

AGRADECIMENTOS

Ao programa de pós-graduação em Letras Estudos Literários, todo o seu corpo docente e seus funcionários por possibilitarem a realização do curso de Mestrado.

Ao meu orientador prof. Dr. Frederico Fernandes, pela sua amplitude de visão, pela excelência de seus cursos e pelo apoio firme e constante que me guiaram com profundidade na realização deste trabalho.

Ao Departamento de Centro de Documentação e Pesquisa Histórica (UEL) na pessoa do prof. Edson Holtz Leme, que atendeu gentilmente às demandas das minhas consultas ao acervo do Laboratório de História Oral.

À minha banca de qualificação de mestrado, prof^a Dr^a Carolina de Godoy e o prof. Dr. Luiz Carlos Migliozi Ferreira de Mello, pela boa acolhida da proposta, cujos questionamentos críticos, conselhos e recomendações, foram cruciais na ampliação e organização final das ideias aqui expostas.

À CAPES e ao CNPq pelas bolsas concedidas que possibilitaram meus estudos.

Aos rappers e hoppers de Londrina, especialmente aos que contribuíram com valiosas informações, depoimentos e entrevistas aclarando minhas percepções e conhecimentos sobre a cultura hip-hop.

Aos meus queridos colegas de turma, sempre presentes e amigáveis, nas horas de insegurança.

À minha família: meus filhos, Morena, Surah e Thales, minha mãe Maria Miotta, minha irmã Samari, por acreditarem em mim e na intenção deste trabalho.

Ao Luiz, pelo apoio amigo, antes, durante e após a realização desta dissertação.

A todos os amigos que de uma ou outra forma me ajudaram a seguir adiante.

“O cheiro do silêncio é tão velho...”

(O. W. de L. Milosz)

MIOTTA, Marli Aparecida. **O Hip-Hop Na Cena Londrinense**: práticas de uma poética da voz e do corpo. 2017. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

A presente dissertação tem como proposta pesquisar a produção poética do movimento hiphop em Londrina no âmbito da organização de manifestações artísticas culturais. O estudo tem como objetivo examinar o impacto social dessas produções e o seu retorno para as comunidades envolvidas nesses eventos artístico-culturais. As questões que nortearam esse estudo enfocam a cena do rap em Londrina a partir da década de 80 e como ela se configura atualmente: o alcance de público; as poéticas que têm se destacado; as transformações e outros fatores pertinentes à sua conformação atual. Essa linha de análise teve como materialidade entrevistas realizadas em diferentes épocas (2000 a 2010 e 2015 a 2016), CDs e letras de rap, que forneceram uma perspectiva mais ampla acerca da tradição, produção e circulação das poéticas orais praticadas no meio urbano de Londrina. Além disso, esse estudo possibilitou observar em que medida essas práticas artísticas podem gerar melhorias no cotidiano das comunidades periféricas. Ao investigar a natureza urbana do rap, esboçaram-se as possíveis associações entre seus eixos estéticos e a postura questionadora que é constitutiva desse movimento. Com um sistema educacional precário que muitas vezes não conta nem mesmo com uma unidade escolar, muitos jovens são beneficiados com práticas artísticas como o rap, o break, e o grafite, que além de se mostrarem ótimos vetores de inserção social, afastam os jovens do contato com as drogas. As atividades desenvolvidas no âmbito do movimento hip-hop têm alcançado resultados positivos nas comunidades envolvidas, sobretudo quando se considera o contexto social e econômico em que se encontram. Nos aspectos relativos ao impacto social dessas práticas nas comunidades, evidenciou-se que as práticas voltadas à interdisciplinaridade, sobretudo à arte e à cultura, são extremamente significativas ao desenvolvimento pleno do indivíduo em formação e à sua atuação na sociedade.

Palavras-chave: Poesia oral. Hip-hop. Rap.

MIOTTA, Marli Aparecida. **O Hip-Hop Na Cena Londrinense**: práticas de uma poética da voz e do corpo. 2017. 136 p. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Mestrado em Letras – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

The present project is intended to research the poetry production of the hip-hop movement in Londrina in the scope of the organization of cultural artistic manifestations. The study aims to examine the impact of social impact of these productions and the return to the communities involved in these artistic and cultural events. The issues that guided this study focus on the rap scene in Londrina from the early 80's and how it is currently characterized: the audience range; the poetics that have stood out; the transformations and other factors pertinent to your current conformation. This line of analysis had as materiality interviews at different times (2000 to 2010 and 2015 to 2016), CDs and rap lyrics, which provided a broader perspective about the tradition, production and circulation of oral poetics practiced in urban Londrina. In addition, this study made it possible to observe to what extent these artistic practices can generate improvements in the daily lives of peripheral communities. When investigating the urban nature of rap, it was outlined the possible associations between their aesthetic axes and the questioning attitude which is constitutive of this movement. With a poor educational system that often doesn't count even with a school unit, many young people are benefited with artistic practices as rap, break, and the graffiti, which in addition to showing great vectors of social insertion, move the young people away from contact with drugs. The activities developed in the scope of the hip-hop movement have achieved positive results in the communities involved, especially when one considers the social and economic context in which they find themselves. In aspects relating to social impact of these practices in communities, it was evidenced that the practices related to interdisciplinarity, especially to art and culture, are extremely significant to the full development of the individual during formation and to your role in the society.

Keywords: Oral Poetry. Hip-hop. Rap.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1: Vista exterior dos trens de New York nos anos 80	18
Figura 2: Grafite do artista Carão	19
Figura 3: Grafite do artista Huggo Rocha	21
Figura 4: Grafite do artista Napa	24
Figura 5: Grafiteiro Tifum executando seu trabalho	26
Figura 6: Grafiteira Kenia e sua obra	28
Figura 7: Vista da zona urbana de Londrina com destaque para o Cinco Conjuntos.....	66
Figura 8: Vista parcial do Conjunto Maria Cecília S. de Oliveira na época de entrega aos novos moradores, em 1983	67
Figura 9: Vista do Lago Norte com o Cinco Conjuntos ao fundo (2015)	67
Figura 10: Jd. União da Vitória em 1999	68
Figura 11: O rapper e educador social Leandro Palmerah	97
Figura 12: Atividades desenvolvidas durante o evento Hip-Hop Sobre Rodas, realizado em espaço público (Escola Municipal Ruth Lemos, no Conj. Luiz de Sá) (2016).....	105
Figura 13: Cenário do Festival Hip-Hopé Vermelho - Londrina 2016	107
Figura 14: Hip-hopé Vermelho Londrina, 2016.....	108
Figura 15: Hip-hopé Vermelho Londrina, 2016.....	108
Figura 16: Reinaldo MC Rei (organizador do Festival Hip-Hopé Vermelho).....	109
Figura 17: Batalha da Concha (Realizada no espaço Concha Acústica Londrina-PR)	114
Figura 18: Localização das batalhas de rima de Londrina-PR	115

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	3
CAPÍTULO I.....	8
PENSANDO OS ELEMENTOS DA CENA: HIP HOP	8
Os QUATRO ELEMENTOS DO HIP HOP.....	15
O Grafite.....	15
O GRAFITE EM LONDRINA	18
Huggo Rocha.....	20
Napa.....	22
Tifum.....	25
Kenia	27
O BREAKDANCE.....	29
O RAP	29
DJ (disc-jockey)	34
MC: A poesia oral e a performance do rap	35
A Paisagem Sonora do Rap.....	39
O Discurso De Vitimização.....	42
Estilos de Rap.....	50
CAPÍTULO II.....	59
PRECONCEITO RACIAL, TERRITORIALIZAÇÃO: BLACK POWER NO CALÇADÃO	60
VIOLÊNCIA URBANA E O TRÁFICO DE DROGAS.....	73
IMPACTO SOCIAL DO RAP.	81
RAP, ESCOLA E LITERATURA	83
PROJETOS RELACIONADOS AO MOVIMENTO HIP-HOP	87
CAPÍTULO III.....	89
DENTRO DA CENA	89
MC PALMERAH.....	90
Projeto : Para Além Das Fronteiras Do Hip-Hop.....	94
MC VALDIR SUJIM	97
Projeto hip-hop Sobre Rodas.....	102
FESTIVAL HIP-HOPÉ VERMELHO.....	106
BATALHA DA CONCHA	109
Os MCs	116
Mc Banana Flow	116
CONSIDERAÇÕES FINAIS	120
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	123
ANEXO I LETRAS DAS MÚSICAS CITADAS:.....	128

INTRODUÇÃO

As transformações sociais envolvendo a tradição oral e a escrita se iniciaram entre os séculos XIII e XV quando ainda o campo da escrita e da leitura era predominantemente restrito ao clero, que, de certa forma, utilizava-as como instrumento de poder para dominar, converter e reprimir o paganismo. Após o Renascimento, durante o acelerado desenvolvimento da escrita e da leitura, outros interesses, alinhados às novas descobertas como a imprensa, as trocas comerciais etc., confinaram as tradições orais, ao lugar comum das “classes incultas” (ZUMTHOR,1993). Como desdobramento, a funcionalidade da escrita — agora em seus mais variados aspectos — passou a constituir-se como um valor essencial na formação das cidades e, posteriormente, na formação do capitalismo e da revolução industrial. Historicamente, a transferência de poderes entre os domínios do “oral” e os da “escritura” significou um deslocamento sistemático e implacável nos valores psicossociais e culturais que marcaria radicalmente a história da comunicação no Ocidente. Numa escala hierárquica, o conceito de “letrado” e de “iletrado” projetava socialmente o primeiro e, na mesma medida, rebaixava o último. A linguagem oral, por sua qualidade volátil e móvel, perdia cada vez mais a autoridade e o espaço perante a materialidade e a fixidez utilitária e técnica do texto escrito. Zumthor assim descreveu essa estranha mutação ocorrida nos costumes das sociedades europeias entre os séculos XV e XVI: “A distância que o homem parece tomar para consigo, seu afastamento do próprio corpo, sua desconfiança, até sua vergonha dos contatos diretos, dos espetáculos não preparados, das manipulações à mão nua.” (ZUMTHOR, 1993, p.28)

No âmbito da literatura, entre os séculos XIX e XX, essa cisão foi reeditada e reafirmada por sucessivas etapas históricas que consolidaram o conceito da cultura oral como uma arte menor. A primazia da cultura escrita, como base de uma civilização, gerou um quase banimento das tradições orais. Relegadas aos subterrâneos da cultura e denominada pelos eruditos como “arte popular”, as poéticas orais eram consideradas “não literárias” pela crítica europeia.

Mais grave do que as polarizações internas que conferiam ou não o status de “literário” às manifestações populares, foi o fato de o homem perder um significativo poder advindo de sua própria vitalidade humana: a voz poética e suas emanações. Desapareceu a figura do aedo, ou do performer, que, manifestando-se através da palavra vocalizada, podia monopolizar a atenção de uma plateia e assim criar um ato fundado no anseio coletivo. (ZUMTHOR, 1993).

Pesquisas importantes sobre a distinção entre tradição oral e folclore foram iniciadas por Milman Parry (1902-1935) e pela antropóloga Ruth Finnegan (1933). Avançando nesse tema, Zumthor rompe com o paradigma de análise dos textos orais a partir da escrita e propõe uma poética geral de oralidade que relativize e amplie as classificações das formas poéticas orais, que até a década de 80, estavam confinadas ao âmbito da antropologia e dos estudos literários.

Sendo a poesia oral o eixo norteador desta pesquisa, busca-se investigar seus modos de produção, circulação e tradição no gênero musical do rap, especificamente o rap de Londrina na perspectiva das diretrizes ideológicas da cultura hip-hop no âmbito das manifestações artísticas culturais.

A pesquisa tem como objetivo geral discorrer sobre a produção poética do rap e sobre a história do movimento hip hop em Londrina.

Como objetivos específicos:

- 1-Analisar o impacto social do rap na cidade de Londrina.
- 2- Identificar a cena do rap em Londrina.
- 3- Analisar e interpretar a produção poética por meio das letras do Rap.

Enfoca-se a cena do rap em Londrina a partir da década de 80, e como ela se configura atualmente: Qual é o alcance de público?; Quais as poéticas que têm se destacado?; Quais as ressonâncias sociais alcançadas? Que outros fatores afetam o seu desenvolvimento, circulação e conformação atual?

O movimento hip-hop de Londrina já remonta quase três décadas desde que surgiu nos anos 90. Desde então, parte da história do rap vêm sendo contada por rappers, *bboys* e grafiteiros e fundamentalmente pelo professor e pesquisador de poéticas orais, Frederico Fernandes, cujos estudos no âmbito das poéticas orais, orientaram esta pesquisa, bem como, forneceram as fontes primárias que compõem o acervo audiovisual formado entre os anos 2000 e 2010 pelo projeto: *Leitura, Ritmo e Poesia: práticas orais entre rappers de Londrina*, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Com a valiosa orientação de Fernandes, sem a qual, este trabalho seria impensável, traça-se, um percurso de cunho cartográfico, não privilegiando elementos isolados do rap, tal como uma análise linguística verbal de letras de rap, mas, perscrutando uma paisagem geral, não linear, dos diferentes sistemas sígnicos que constituem a poética do rap. Assim, o fulcro desta pesquisa centra-se nas diferentes práticas desse percurso poético. Esse acervo, composto por CDs, músicas e entrevistas com os rappers londrinenses contém grande parte da história do rap de Londrina. Além desse extenso material, que foi levantado junto ao Centro de Documentação e Pesquisa Histórica

(CDPH/UEL) e parcialmente analisado e apresentado neste estudo, incluem-se também as entrevistas realizadas especialmente para essa dissertação de mestrado durante os anos de 2015 e 2016 no âmbito do projeto acima citado, visando com isto, aprofundar a investigação sobre o atual cenário do rap londrinense e os eventos pontuais que vêm sendo realizados na cidade.

O rap, por sua estrutura textual, musical e performática, oferece uma cosmovisão muito particular da urbe em seus diversos contextos. Conhecer e escutar essas vozes, torna-se cada vez mais necessário para o diálogo intercultural entre grupos sociais que de uma forma ou de outra, convivem num mesmo território urbano.

A relevância pretendida nessa pesquisa concentra-se na significância da descrição de mundo que essas narrativas expressam, não apenas pela forma de transmissão da mensagem poética, mas, especialmente pelo impacto social transformador, que a arte pode gerar no interior de um núcleo comunitário e por consequência, na cidade que a comporta. Dada a complexidade e a amplitude do tema, não se pretende aqui responder a essas questões de forma quantitativa. Ao investigar a natureza urbana do rap, busca-se com este estudo compreender as possíveis associações entre seus eixos poéticos e a postura questionadora que é constitutiva do ethos hip-hop, portanto, as demandas do conjunto estrutural de sua realidade urbana, política e social não poderiam estar ausentes nessa análise.

Á guisa de conteúdo de leitura, são aqui abordados aspectos diversos desta temática: o rap no discurso político, a paisagem sonora do rap, o rap e a cidade, o traço poético da narrativa do rap como enunciado, e ainda, o rap enquanto acontecimento e enunciação, ou seja, diferentes produções que se agregam como marcas de uma poética.

Nessa linha de análise, pretende-se recapitular parte da tradição histórica do rap de Londrina, explorar novas leituras acerca da produção e circulação das poéticas orais praticadas em seu meio urbano e observar em que medida essas práticas artísticas têm gerado ou podem gerar melhorias no cotidiano de comunidades periféricas.

A partir da década de 50, ocorreu em Londrina uma explosão demográfica de grandes proporções que expandiu a malha urbana para bairros afastados do centro. Desprovidos de estruturas consideradas fundamentais para o bom desenvolvimento humano, isto é, saúde, educação, cultura e lazer, esses bairros tornaram-se territórios de segregação racial e foram socialmente estigmatizados. O termo “periferia”, utilizado neste trabalho, refere-se ao contexto de “lugar de exclusão”. No começo da década de 90, as influências do movimento hip-hop chegaram à cidade envolvendo os jovens da periferia londrinense por meio da dança, *break* e posteriormente, da música rap. Dessa forma, o movimento hip-hop de Londrina

seguindo os fundamentos ideológicos da raiz americana, mas, adaptado ao contexto brasileiro, desenvolveu uma poética cujo discurso se volta para o lugar de origem, isto é, para a periferia, que apesar das duras contingências, é mencionada com certo orgulho nas letras de rap.

Essa pesquisa se orienta pelas bases teóricas de Paul Zumthor (1993, 2000, 2010), que, apoiado por pesquisas históricas e etnológicas, revolucionou a abordagem da literatura medieval promovendo uma leitura indiciária dos textos medievais à luz das modernas teorias críticas voltadas para a escuta da voz. Paul Zumthor (1915-1995) nasceu em Genebra, Suíça. Foi medievalista, professor, escritor, romancista cujo campo teórico centra-se no estudo da voz humana e das suas manifestações na linguagem poética. Zumthor (2010) insiste que a noção de performance sempre implica na presença de um corpo. A performance, tal como entendida por Zumthor (2000), interessa à análise das expressões poéticas dos elementos do hip-hop, nos quais, evidenciam-se essas características performáticas, da presença do corpo e de seu engajamento com o acontecimento, como também, a função da voz na comunicação da mensagem poética.

O escopo crítico deste trabalho tem como fundamental referência os estudos de Frederico Fernandes, (2003), (2007), (2014), (2016), ensaísta e autor de vários livros, tem seus estudos voltados às relações entre a oralidade, sonoridade e literatura. Seu trabalho tem contribuído com o diálogo sobre as poéticas orais em meio aos estudos literários e o seu engajamento social e cultural na sociedade.

Afora as referências principais acima citadas, elencam-se ainda, outros autores, cujas obras contribuíram para o desenvolvimento dessa pesquisa. Entre os mais citados estão: o sociólogo brasileiro José Carlos Gomes da Silva (1998), (1999); o crítico literário Antônio Candido (2014), a historiadora nova-iorquina, Tricia Rose (1997); o filósofo italiano Giorgio Agamben (2007); o sociólogo e filósofo francês Jean Baudrillard (1976); o escritor italiano, professor de teoria literária Danielle Giglioli (2016), a pesquisadora, *slamer* e atriz Roberta Estrela D'Alva (2014), e o musicólogo e pedagogo canadense Raymond Murray Schafer (2011).

A metodologia adotada para a realização desse estudo baseia-se na pesquisa bibliográfica concernente ao tema e à sua problemática, à discussão da literatura crítica alinhada aos recortes temáticos levantados nas fontes primárias, e à aplicação dos fundamentos teóricos escolhidos que possam balizar a análise do nosso objeto. Após o exame desses dados e ancorados nas leituras teórico-críticas pertinentes ao tema, traçou-se uma linha de reflexão apontando os questionamentos que auxiliaram em direção aos objetivos desejados.

A pesquisa encontra-se dividida em 3 capítulos: No *Capítulo I – Pensando os Elementos Da Cena: Hip Hop* serão abordadas brevemente as origens da Cultura hip-hop durante o período pós-industrial segundo o ensaio de Trícia Rose (1997), que traça um panorama histórico do Hip-Hop norte-americano quando do seu surgimento como expressão da diáspora africana, até tornar-se uma “restauração negra” do urbano. Alinhada à essa discussão sobre as bases históricas do movimento hip-hop, acrescentam-se as considerações de Roberta Estrela D’Alva (2014) sobre a genealogia do hip-hop em seu contexto político/social/cultural afro-americano que propiciou a sua expansão e conformação enquanto movimento artístico globalizado. Nesse capítulo se aborda também a chegada do hip-hop ao Brasil na década de 80, e a forte identificação pelo movimento por parte da juventude periférica brasileira por todo país. E, por fim, descreve-se a cultura hip-hop em seus fundamentos ideológicos basilares e a configuração de cada um dos seus quatro elementos constituintes, que são: o rap, o break, o grafite e o MC. O *Capítulo II – A Cena Em Perspectiva*, trata da história do hip-hop em Londrina, a partir das fontes já levantadas, e que se reportam ao período de 1980 a 2005, serão mencionados temas específicos a partir de fatos históricos como: o surgimento e expansão das periferias de Londrina, drogas, segregação social, preconceito racial, tráfico, violência urbana, produção e circulação das poéticas orais do rap, representação urbana no rap, impacto social, fomento do movimento hip-hop, entre outros. No *Capítulo III – Dentro da Cena*, será abordada a *performance*, a função da voz e da escrita na comunicação da mensagem poética a partir dos pressupostos de Zumthor (2000,2010), e de Fernandes (2007). Importa, ainda, mencionar os estudos de Schafer (2011) para discutir a paisagem sonora urbana expressa no rap através da representação espacial da cidade que é usual nas narrativas do rap e constante também em suas construções musicais por meio de colagens de elementos sonoros tipicamente urbanos.

Nesse capítulo, também são analisados trechos de letras de rap conforme às temáticas quando estas se apresentam como recorrentes na produção local. Além desses tópicos, busca-se também identificar a atuação do rap na cidade de Londrina e seus desdobramentos dentro do movimento hip-hop, mediante suas inovações poéticas, festivais e eventos organizados e ainda discutir quais as relações e impactos sociais, que se estabelecem na interação dessas práticas com o meio urbano.

CAPÍTULO I

PENSANDO OS ELEMENTOS DA CENA: hip hop¹

No presente capítulo, se aborda brevemente o contexto histórico no qual emergiu a cultura hip-hop, seus fundamentos ideológicos basilares e a configuração de cada um dos seus quatro elementos constituintes, que são: o rap, o *break*, o grafite e o MC. Alinhadas à discussão sobre as bases históricas do movimento hip-hop e suas linguagens artísticas, apresentam-se, conjuntamente, as análises e considerações teórico-críticas que norteiam o trabalho.

Na década de 70, produziu-se nos Estados Unidos um movimento artístico nascido na luta pelos direitos civis dos negros americanos, desde então, a poética do hip-hop vem difundindo-se pelas periferias do mundo todo, tornando-o um movimento cultural mundializado. A cultura hip-hop surgiu no bairro do Bronx em Nova York na década de 70. Pautado inicialmente por uma ideologia de resistência e de valorização da cultura negra, o movimento hip-hop caracterizou-se pelo posicionamento crítico frente à segregação racial imposta pelas estruturas do poder dominante. Não nos cabe aqui descrever a história do hip-hop em seus diversos contextos e complexidades, contudo, para uma melhor compreensão desse trabalho cumpre mencionar alguns fatores determinantes acerca de seu surgimento.

Historicamente, o movimento hip-hop emergiu como cultura de rua que culminou numa experiência sócio-cultural em meio às tensões político-econômicas que afetavam drasticamente os jovens das comunidades hispânicas e afro-americanas, como afirma Trícia Rose:

¹ O termo Hip-hop em inglês designa hip (quadril) e hop (saltar), algo como saltar movimentando os quadris.

Por toda a América, as condições urbanas pós-industriais refletiram num complexo conjunto de forças globais que deram forma à metrópole urbana contemporânea. O crescimento das redes multinacionais de telecomunicações, a competição da economia global, a grande revolução tecnológica, a formação de novas e internacionais divisões de trabalho, o poder crescente da produção do mercado financeiro e as novas formas de imigração das nações industrializadas do Terceiro Mundo contribuíram para a reestruturação social e econômica da América urbana. Essas forças globais tiveram um impacto direto e sustentável sobre as estruturas da oferta de trabalho urbano e levaram às últimas consequências as já existentes formas de discriminação racial e de gênero, contribuindo, assim, para o crescimento do controle corporativo das multinacionais, das condições de mercado e da saúde da economia nacional. (ROSE, 1997. p. 195)

De caráter essencialmente urbano, o rap surgiu nas festas de rua *block party*² no Bronx em Nova York na conturbada década de 70. As populações de maioria negra e hispânica foram confinadas a bairros periféricos desprovidos de qualquer estrutura e assistência por parte do Estado. O bairro Bronx, particularmente, sofreu com a fuga do comércio local e com a desvalorização imobiliária, sobretudo após a construção da via expressa (Cross Bronx Expressway), que alterou brutalmente sua conformação arquitetônica, econômica, social e comunitária. A partir da década de 70, o Bronx passou a ser conhecido como um dos bairros mais violentos de Nova York, onde se concentravam centenas de gangues que guerreavam entre si, resultando, não raro, em violência e morte. Ao explicar a dimensão política e social que propicia a formação dessas gangues, Fernandes considera:

É por isso que se torna natural a constituição de grupos de praticantes do rap, do break e/ou do grafite que vão definir espaços territoriais e de relações culturais que tanto podem ter caráter gregário ou de enfrentamento. As gangues e as galeras são exemplos claros destes relacionamentos entre os grupos dos jovens hip-hoppers. As primeiras formam-se a partir da constituição de grupos que se colocam em disputa com outros. Nesta forma de relacionamento, não são raras as ações de violência física, em decorrência da demarcação e dos confrontos por “territórios” nos bairros periféricos, ao passo que viabiliza aos jovens o exercício de poder e o sentimento de proteção ao fazerem parte de uma gangue. (FERNANDES, 2016, p.181,182)

O estigma de “terra sem lei”, onde o crime e a violência eram uma constante, contribuía para excluir essas zonas do mapa socioeconômico da cidade, portanto, da

² *Block Party*, festa de rua realizada em espaço público.

sociedade como um todo. A violência atingiu ápices tão altos que foi preciso um acordo de paz entre as gangues, acordo esse que favoreceria as condições para que o hip-hop surgisse (D'ALVA, 2014 p.2). É nesse cenário de guerra, ruína e degradação que as “festas de rua” (*block party*) acontecem e onde o hip-hop emerge enquanto expressão artística cultural, como um revidar ao aniquilamento e à dominação da sociedade branca e próspera.

A luta pelos direitos civis dos afro-americanos liderados pelos líderes negros, Martin Luther King e Malcon X, entre outros, foi uma influência decisiva na formação de “gangues de dança”, ou grafite, ou “equipes de som e dança”, que disputavam territórios e poder através da arte, mas ainda travando “batalhas”, ainda no impulso da sobrevivência[...]” (D'ALVA, 2014, p. 14). Afrika Bambaataa (1957) foi o responsável por imprimir o estilo hip-hop a essas festas populares e danças urbanas. Fundador da *Universal Zulu Nation*³ em 1974, Bambaataa é tido como o pai do hip-hop, termo designado por ele. O jamaicano Kool Herc também é considerado um dos pioneiros do hip-hop, ele foi o primeiro grafiteiro e dançarino de break e criador das bases técnicas e artísticas do hip-hop. Trícia Rose observa que a estilística do hip-hop, seja no break, no grafite ou no rap, centra-se nos conceitos de fluxo, estratificação e de rupturas sucessivas: “No hip-hop, as linhas visuais, físicas, musicais e líricas são compreendidas em movimentos interrompidos bruscamente por cortes certos e angulares, que sustentam o movimento através da circulação e da fluidez” (ROSE, 1997, p. 207)

Nesse contexto, o rap, sigla de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia), o *break* (dança) e o grafite (artes visuais), embora apresentem, cada qual, linguagens poéticas distintas (música, dança e artes visuais), elas compartilham essas práticas artísticas entre si, congregam força ao movimento, tornando-o tronco comum das principais expressões artísticas da cultura hip-hop. O grafite, o rap⁴, o *break* constituem os quatro elementos do hip-hop.

O movimento hip-hop chega ao Brasil, na década de 80, popularizando-se pelos meios de comunicação de massa, casas noturnas e eventos sociais relacionados ao *Soul Music*, à *Black Music* à dança *break*, nas quais já circulavam também as músicas da primeira geração de rappers norte-americanos, tais como Afrika Bambaataa; Grand Master Flash, inventor do *scratch* (o arranhado da agulha no disco vinil) e grande incentivador do *Freestyle* de rimas improvisadas; o bboy Kurtis Blow que posteriormente tornou-se DJ e rapper; e Herbie Hancock músico de jazz que inovou com o eletro *funk*. Na cidade de São Paulo, breakers,

³ *Universal Zulu Nation*, organização juvenil voltada para a música e que se tornou uma referência mundial no movimento hip-hop. (SILVA, 1988. p. 119)

⁴ Considera-se a técnica de som operada pelo *Disk Jockey*, como o quarto elemento constituinte do hip-hop.

rappers e grafiteiros passaram a ocupar o espaço da Estação de metrô São Bento, nos fins dos anos 80, essas atividades compartilhadas e desenvolvidas em outros espaços da cidade ganham representatividade e passam a ser consideradas como expressões do movimento hip-hop paulistano ganhando cada vez mais adeptos. A forte identificação com a ideologia do movimento deve-se fundamentalmente à configuração urbana da vasta periferia de São Paulo, com seus problemas de expansão urbana, acentuados pelo contraste econômico, segregação racial e espacial, uma megalópole cercada por favelas e cidades dormitórios. A partir dos anos 90, o movimento hip-hop no Brasil ganha maior força principalmente na cidade de São Paulo e em Brasília onde é fortemente marcado por temas raciais e de violência urbana. Nos Estados Unidos, a tecnologia digital contribui para impulsionar novas técnicas musicais experimentais e o movimento hip-hop norte-americano reforça a temática pelos direitos civis dos negros americanos, é quando surge a segunda geração de rappers como Public Enemy, e, caudatários do ativismo político de Malcon X.

Os rappers voltaram-se para a temática racial, redescobrimo-a via contexto norte-americano. Livros que discutiam o preconceito racial e a história da população negra no Brasil tornaram-se leituras obrigatórias entre aqueles que frequentavam a Roosevelt. A história oficial narrada pelos livros didáticos, passou a ser revista à luz de referências bibliográficas. Livros como *Do Quilombo à rebelião Negra e a Sociologia do Negro Brasileiro* (Clovis Moura), *O Quilombo e o que é Racismo* do Joel Rufino. *O que é Revolução* de Florestan Fernandes passaram a compor o universo de leitura para muitos rappers. Ao lado deste material bibliográfico, a resistência africana e afro-americana foi descoberta via literatura [...] (SILVA, 1998, p. 66)

Na cidade de Londrina, o movimento hip-hop surge durante o acelerado processo de formação da periferia da cidade, nas décadas de 1980 e 1990, a construção de extensos condomínios habitacionais nas bordas da cidade tentava suprir a demanda crescente de uma população economicamente desfavorecida. As regiões periféricas Norte e Sul surgiram na década de 70 quando o fluxo migratório do campo para a cidade provocou uma rápida expansão urbana. Naquela época, Londrina passava por uma grande transformação produtiva, social e econômica, conforme nos informa a Arquiteta e pesquisadora Denise Januzzi:

O forte movimento de urbanização dos anos 60 causou um déficit habitacional em Londrina, sendo adotados nessa fase programas

habitacionais em larga escala. [...] Ainda nos anos 80, a ênfase da ocupação do espaço se dá no sentido norte-sul. No norte, consolidam-se os Cinco Conjuntos, com suas habitações populares, enquanto as classes média e a alta dirigem-se para o sul, estimuladas pela presença do campus da UEL e pelo Lago Igapó. (JANUZZI, 2005 p. 90, 91)

Geograficamente afastados do centro econômico, e com pouca infraestrutura, esses bairros, geralmente, não contavam com espaços de educação, de cultura e de lazer. Compostos por pessoas de baixa renda, que não tinham outra opção de moradia, essas populações tornavam-se estigmatizadas não apenas pela pobreza, mas também porque aqueles bairros apresentavam alto índice de violência e de marginalidade, uma vez que ali conviviam famílias desagregadas, crianças abandonadas, cujos pais tinham que trabalhar fora enveredando para as drogas, para o tráfico, conseqüentemente eram assassinados ou presos.

Foi nesse contexto de isolamento e segregação social dos bairros periféricos de Londrina que o movimento hip-hop surgiu no início da década de 90, influenciado principalmente pelos movimentos hip-hop de São Paulo e de Brasília. Entre os anos 80 e 90, a cultura hip-hop de Londrina disseminava-se por manifestações mais centradas na dança *break*, promoviam-se muitos concursos de dança e os grupos se apresentavam em escolas, discotecas, entre outros espaços. Foi a partir da década de 90 que a cultura hip-hop passou a ser propagada por filmes e revistas. O termo “rap” “ritmo e poesia” começou a ser difundido nas periferias da cidade enquanto expressão ideológica de reivindicação social. Como afirma Silva, “[...] em relação à periferia três momentos aparecem com destaque no plano da produção musical nacional: a periferia como lugar de exclusão social, registro do cotidiano e espaço de identificação.” (SILVA, 1998, p.53).

Nessa época, fim da década de 80 e começo de 90, A expressão hip-hop se espalhou pelos cinco continentes gerando um fenômeno mundial de forte identificação por parte da juventude periférica. As periferias de Londrina, assim como as da América Latina em geral, ainda que com suas diferenças e particularidades, sofriam das mesmas contingências segregadoras. Em Londrina, o movimento hip-hop se apresentava como um campo de possibilidades de transformação social. A proposta do hip-hop, desde o seu surgimento no Bronx, já continha em sua gênese uma ideologia voltada a um fazer coletivo que propiciava a sua irradiação e expansão territoriais. Tal ideologia também foi abraçada por inúmeros grupos de rap que surgiam continuamente na cidade, o posicionamento crítico não era construído por quem via a situação de fora, mas por quem vivia dentro daquela realidade da periferia. Apesar da existência do preconceito de classe e de cor que depunham contra o movimento em

Londrina, prevalecia um dos fundamentos do hip-hop: “união e resistência” pautadas em soluções criativas, ações solidárias e reivindicações sociais.

Entrevistado: (Anderson Pateta⁵): Os contatos que eu tive pelo rap, assim, que me inspirou foi na rua. Geralmente nas antigas, tinha vários grupos de rap aí, esparramado. Tinha Arquivo X, tinha Stilo de Rua que é uns cara que é meio pioneiro até hoje que canta rap. Então esses caras aí, era os caras que vivia cantando nas esquinas, cantando nos fliperama, nos picos que eram mais frequentados eles estavam cantando, fazendo Freestyle, fazendo Beat Box, cantando. Isso aí foi incentivando várias pessoas que via e gostava, pessoa gostava, se interessava, começava a colar direto ali no mesmo lugar, trocar ideia, perguntar, um dia pegava batida de outro, outro aprendia a fazer aquilo, falava pro outro que era aquilo e desse jeito vai indo, foi mais ou menos assim, na rua. (Entrevista: Projeto: Leitura, Ritmo e Poesia. Anderson Pateta – Grupo Pira Pura, 2005, p. 150)

Assim, o movimento ganhava cada vez mais adeptos. O trabalho voluntário dos rappers com oficinas, palestras, e apresentações sobre a cultura Hip-hop, era produzido em educandários, presídios e comunidades carentes. Essas práticas de ações solidárias e afirmativas, opostas à opção das drogas e do crime, fundamentavam-se numa mensagem de resistência centrada no fazer artístico. O impacto social desse trabalho refletia-se, entre outros aspectos, em despertar a percepção dos adolescentes para atividades artísticas como a dança, a poesia, a música, bem como, em recuperar jovens infratores, ou em vias de tornar-se um infrator. Note-se, porém, que no rap londrinense, predomina um discurso pacífico antidroga e antiviolência, mas está longe do discurso moralizador. Nos raps de Londrina⁶ há menções constantes sobre a condição dos “irmãos” presidiários em suas letras, a partir de uma posição, de quem não compactua com a bandidagem, mas compreende que afinal, vive-se num país onde o rigor da justiça não é o mesmo para todos, e que, muitas vezes, não houve outra saída para os chamados criminosos. Percebe-se nesse traço particular, um forte laço humanista no rap de Londrina, ao reportar um amparo moral no seu canto solidário, que se torna notável quando é dirigido a um contingente invisível para a maioria da sociedade:

⁵ Das entrevistas com os rappers de Londrina citadas neste trabalho, a maior parte faz parte do Projeto: Leitura, ritmo e poesia: Práticas de poéticas orais entre os rappers de Londrina (2003-2007), e das entrevistas realizadas pela autora em 2016.

⁶ Todas as letras de rap aqui citadas encontram-se no Anexo 1.

Chega junto vagabundo e traga paz em nosso habitat
 Quanto tempo eu não te trombo em jão
 A família ora e pede tua proteção
 No mundão no role corta o coração
 A saudade do meu mano la na detenção
 Mas um dia chega o fim sofrimento
 Na cadeia pra nois é o livramento
 É assim a morte assombra toda hora
 A barba tá crescendo e a liberdade só demora
 tô com você em qualquer missão (Blindados por Cristo - Pira Pura- 2005).

Os rappers ministravam palestras e oficinas em casas de recuperação para drogados, viciados, prostitutas e ladrões. Esse comprometimento criava uma rede de vínculos que levava a uma aceitação cada vez maior por parte dos moradores das comunidades, das ONGs, das escolas, das casas de recuperação e de outros segmentos culturais. O movimento, então, passou a contar com apoio de entidades, da Prefeitura ou do Governo do Estado e até de políticos na forma de patrocínio para realização de projetos ou eventos remunerados. Outros eventos que, por serem beneficentes, não eram remunerados, geravam ainda assim um retorno social para a comunidade.

O movimento hip-hop ganhou apoio também da Universidade Estadual de Londrina, (UEL), por meio da rádio que cedia espaço para programas dedicados ao hip-hop, tais como: “Estação Hip Hop”, “Funk S.A.” “Hip Hop & Cia” sendo os dois últimos conduzidos por Dejair Dionísio⁷. O objetivo do programa era voltado à divulgação dos grupos locais, buscando, com isso, estimular sua produção e ao mesmo tempo efetivar um retorno à comunidade. O jornal a *Folha de Londrina* colaborava na divulgação de eventos publicando matérias com destaque. Além dessas formas de apoio institucionais, havia uma organização autônoma dentro do próprio movimento que retroalimentava essa produção artística. Embora não houvesse em Londrina a existência de posses⁸ como em São Paulo, havia grupos de rap que se uniam na organização de festas de apresentações, na produção de CDs, venda de produtos associados à cultura hip-hop. Esses grupos formavam outras bandas que mantinham seus trabalhos individuais, mas que eram condicionadas a dividir o espaço com outras bandas nas apresentações em eventos, resultando numa maior visibilidade para todos.

⁷ Dejair Dionísio na época era um estudante de letras e estudioso da cultura hip-hop. Atualmente é professor de literatura da Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná.

⁸ Posse: núcleos de organização do hip-hop, reunião de grafiteiros, rappers, breakers e simpatizantes em prol de ações sociais voltadas para sua comunidade.

OS QUATRO ELEMENTOS DO HIP HOP

O Grafite

A noção de “comunidade” é um traço determinante na formação originária do hip-hop; é por meio da comunidade que os jovens negros americanos lograram afirmar a sua identidade, a recuperar o senso de pertencimento e gerir a própria segurança negada pela esfera pública e social. “A cultura hip-hop emergiu como fonte de formação de uma identidade alternativa e de status social para os jovens numa comunidade, cujas antigas instituições locais de apoio foram destruídas, bem como outros setores importantes.” (ROSE, 1997, p. 202).

A afirmação da identidade e a apropriação dos espaços públicos por meio da arte são algumas das marcas do hip-hop. Esse grito pelo “existir”, expressiu-se notadamente no grafite, expressão artística visual que é um dos elementos do hip-hop. O grafite, no contexto novaiorquino dos anos 70, surge nos trens como arte de protesto, cujas autorias são individualizadas, porém, circunscritas à estrutura maior da cultura hip-hop. A arte do grafite consiste em inscrições, marcas, desenhos sobre largas superfícies desde a antiguidade. No espaço urbano de NY nas décadas de 70 e 80, a forma estética do grafite recebe forte influência da HQs (história em quadrinhos), os traços são de uma linha explosiva, expansivos e bem demarcados enquanto arte de intervenção urbana, como explica a historiadora Trícia Rose:

No grafite, as letras longas, sinuosas, radicais e curvas são quebradas e camufladas por repentinas rupturas no traço. As letras pontiagudas, angulares e fraturadas são escritas em itálicos exagerados que sugerem os movimentos de ida e vinda. As letras tem sombreado duplo e triplo de forma a ilustrar a força da energia que irradia do centro — sugerindo o movimento circular — além disso as palavras manuscritas movem-se horizontalmente. (ROSE, 1997, p. 207)

Embora a sociedade possa considerar o grafite como vandalismo, a expressão adquiriu status de arte se modificando através das décadas. Atualmente, o grafite é reconhecido pelo

mercado da arte chegando a ser promovido por grandes instituições, tais como o *Projeto 4 km*. Trata-se de 4 km do muro grafitado que separa a Radial Leste da linha do metrô, principal via de acesso para o torcedor que vai até o Itaquerão. Os grafites foram feitos por setenta grafiteiros por um cachê de 6.500 reais cada. A intervenção foi idealizada pela secretaria de estado de Turismo e pelo Comitê Paulista da Copa, com apoio da secretaria de estado de Cultura e da Companhia do Metropolitano (Metrô) de São Paulo.⁹

Em seu ensaio *Kool Killer ou A Insurreição Pelos Signos*¹⁰, Jean Baudrillard (1976) aponta que o grafite nasce de forma marginal, nas fachadas e muros dos guetos e depois avança pelos espaços urbanos, se alastrando pelos metrôs, ônibus, monumentos e quaisquer superfícies passíveis de serem grafitadas. O autor menciona que o conteúdo desses grafismos resume-se a *tags*, sobrenomes tirados de quadrinhos underground acrescidos de um número de rua, índice de filiação ou de dinastia totêmica que podem ser retomados por novos grafiteiros:

SUPERBEE SPIX COLA 139 KOOL CRAZY CROSS 136, isso não quer dizer nada, isso não é sequer um nome próprio, isso é uma matrícula simbólica feita para derrotar o sistema comum das apelações. Estes termos não possuem nenhuma originalidade: eles vêm todos das histórias em quadrinhos, lugar onde estavam encarcerados na ficção, mas eles saem explosivamente delas para serem projetados na realidade como um grito, como interjeição, como antidiscurso, como recusa de toda elaboração sintática, poética, política como o menor elemento radical incapturável por qualquer discurso organizado. Irredutíveis por sua própria pobreza, eles resistem a toda interpretação, a toda conotação, e eles não mais denotam coisa alguma: nem denotação, nem conotação; é através disso que eles escapam do princípio de significação e, enquanto significantes vazios irrompem na esfera dos signos plenos da cidade, os quais eles dissolvem com a sua simples presença. (BAUDRILLARD, 1979, p.318)

Por ser uma atividade ilegal, o grafite é feito durante à noite, furtivamente, por jovens que portando seus sprays, invadem os vagões de trens “bombardeando-os” com inscrições. No dia seguinte, esses trens recobertos de escrituras indecifráveis atravessam Manhattan nos dois sentidos. Baudrillard (1976, p.322) considera que a diferença entre o grafite e a arte mural é que esta última transporta para os muros uma concepção pictórica puramente estética, em que

⁹ Durante essa pesquisa, após a posse do prefeito da cidade de São Paulo, João Doria, grande parte dos grafites espalhados pela cidade foi apagada com tinta cinza, o que gerou grande polêmica entre os artistas.

¹⁰ BAUDRILLARD, J. *Kool Killer ou L'Insurrection Par Les Signes* in: **L'échange symbolique et la mort**, pag. 118-128, Éditions Gallimard, coleção Bibliothèque des sciences Humaines, 1976. No presente trabalho utilizamos a tradução de Fernando Mesquita disponível em: <https://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato/318>

certas técnicas de desenho e de perspectiva são aplicadas às fachadas e aos muros de modo a criar representações espaciais ilusórias. Trata-se de uma intervenção que se vale da arquitetura, mas não rompe com ela, antes, preserva-a em seus princípios, que são norteados pela tecnicidade, monumentalidade, como também, reproduzem as desigualdades sociais. Os grafites, ao contrário, “não se preocupam com a arquitetura, eles a profanam, eles a esquecem, eles a transpassam.” Numa leitura deleuziana do espaço urbano da cidade, sem começo nem fim, o autor compara-o ao corpo tatuado da metrópole que por meio do grafite, se converte num corpo tribal:

Curiosamente, aliás, fazem dos muros e pedaços de muros da cidade, ou das rotas de metrô e de ônibus, um corpo, um corpo sem fim nem começo, inteiramente erogeneizado pela escritura, exatamente como o corpo pode sê-lo na inscrição primitiva da tatuagem. A tatuagem, ou seja, aquilo que é feito sobre o corpo, é, nas sociedades primitivas, o que, juntamente com outros signos rituais, faz do corpo o que ele é: um material de troca simbólica; sem tatuagem, assim como sem máscaras, o corpo seria apenas o que ele é: nu e inexpressivo. Ao tatuar os muros, SUPERSEX E SUPERKOOL os livram da arquitetura e os devolvem à matéria viva, ainda social, aos corpos moventes da cidade, antes da marca funcional e institucional. A quadratura dos muros termina a partir do momento em que eles são tatuados, como o eram as esfinges arcaicas. O espaço/tempo repressivo dos transportes urbanos termina quando as linhas do metrô passam como projéteis ou hidras vivas tatuadas aos nossos olhos. Alguma coisa da cidade se torna tribal, rupestre, anterior à escritura, com emblemas muito fortes, mas despidos de sentido, – incisão de signos vazios na carne que não dizem a identidade pessoal mas sim a iniciação e a afiliação de grupo: “A biocybernetic selffulfilling prophecy world orgy I”. É realmente surpreendente ver isto se desencadear numa cidade quaternária, cibernética, dominada pelas duas torres de alumínio e de vidro do World Trade Center, megassignos invulneráveis do todo-poder do sistema. (BAUDRILLARD, 1976, p.322)

O documentário *Style Wars* (1983) mostra cenas impactantes sobre a paisagem urbana de Nova York no contexto do hip-hop na década de 80. Uma delas ocorre nos dois primeiros minutos do filme quando o trem vem serpenteando na escuridão da noite e passa pelas luzes dos postes desvelando suas pinturas. Em seguida, o trem reaparece durante o dia, a céu aberto, cruzando a cidade tal como a imagem da “hidra viva” evocada por Baudrillard. A outra cena, não menos impressionante, é o momento em que alguns hoppers descem pela galeria do metrô, cujas paredes estão recobertas de inscrições (9:34/10:28), a cena diz respeito ao espaço urbano (galerias do metrô de Nova York) que por meio de um procedimento de apropriação

visual/espacial foi completamente tomado por signos e marcas resultando num cenário impactante. Na figura 1, temos um exemplo de um trem grafitado atravessando New York.

Figura 1: Vista exterior dos trens de New York nos anos 80



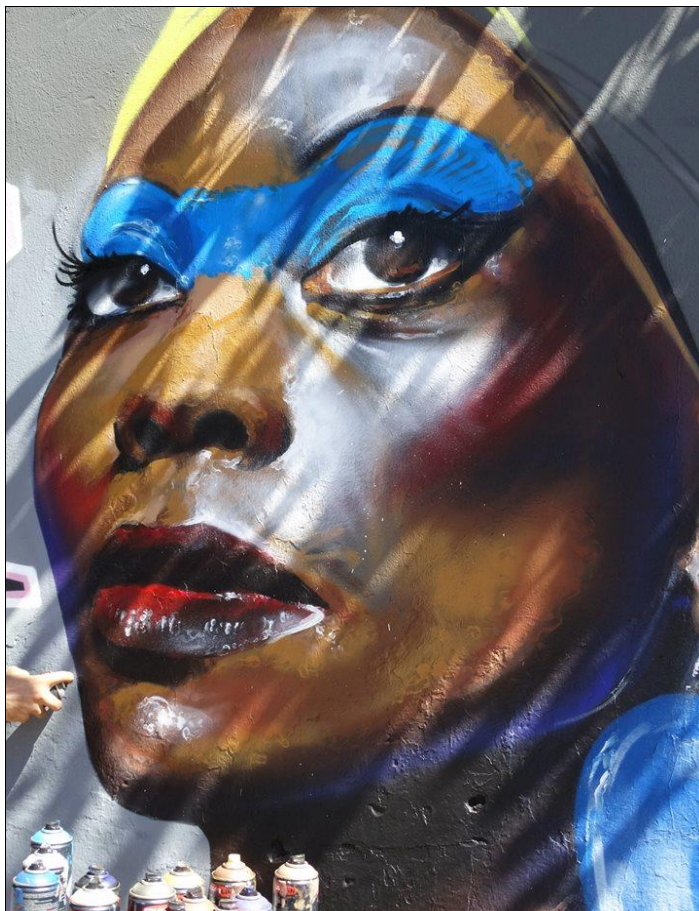
Foto: Martha Cooper

O GRAFITE EM LONDRINA

Na cidade de Londrina, o grafite ganhou maior força a partir de 2001, quando oficinairos da Casa de Cultura de Diadema vinham de São Paulo para ministrar oficinas na cidade. Os alunos capacitados nas técnicas do grafite passaram também a dar aulas e se articularam como grupos ativos na cidade, utilizando-se de espaços nas áreas centrais tais como os muros do cemitério São Pedro. Atualmente, os grafiteiros de Londrina organizaram um coletivo de artistas de grafite chamado Cap style atuante na cidade desde 2005.

O grafiteiro Carão, (Tadeu Roberto Fernandes Lima Junior), nasceu em 1981 em Londrina. Carão é atualmente um dos grafiteiros mais conhecidos de Londrina. Grafiteiro desde 2000, Carão, trabalha com temas raciais afro-brasileiros expondo nas principais capitais brasileiras e no exterior onde já participou em eventos na França, Argentina e Venezuela. Detalhe da sua obra na figura 2.

Figura 2: Grafite do artista Carão



Fonte: Acervo do artista

Huggo Rocha

Huggo Rocha, (Hugo Fabiano da Rocha), nasceu em Londrina, tem 33 anos e trabalha com grafite desde 2001. Seu estilo figura entre o caricato e o lúdico cujos traços lembram o mangá detalhe de sua obra (figura 3). Com grande domínio do desenho e das cores, o trabalho de Huggo se destaca principalmente pela delicadeza das imagens e da leitura singular que ele faz da cidade em seus grafites. Huggo é arte-educador e tem trabalhos em expostos em várias cidades do Paraná e do Brasil.

Em entrevista realizada durante o evento Hip-hop sobre Rodas, no colégio Ruth Lemos nos Cinco Conjuntos, Hugo conta que desenhava desde criança, e foi por meio do seu amigo grafiteiro Frederico, que começou a fazer grafite. Huggo passou a ministrar oficinas de grafite, trabalhou nove anos com menores infratores, e mais três anos com oficinas para a Secretaria de Cultura. Huggo relata que parou com as oficinas, mas nunca parou com o grafite:

Marlí: Você acha que o movimento do grafite hoje no Brasil em geral, ou em Londrina especificamente, já não é mais aquela arte transgressora, é mais bem aceita? Acabaram os preconceitos?

Huggo Rocha: Por parte da população sim, por parte da polícia não. Se a polícia me paga pintando na rua eu apanho (risos). Como já aconteceu.

Marlí: E você acha que essas intervenções do grafite, em bairros periféricos como aqui, eles têm um impacto social forte sobre as crianças?

Huggo Rocha: Tem! Tem muito, porque aqui nesta comunidade mesmo não acontece nada em final de semana, eu mesmo moro por aqui e não vejo, e hoje quando tem é assim ó...(aponta para as crianças), cheio de gente, o grafite vem (incompreensível), então, eu gosto muito sim, é bem legal.

Marlí: E vocês têm subsídios, patrocínios coisa assim? Como vocês se mantêm?

Huggo Rocha (rindo) É assim, o grafite pra mim é hobby, eu não consigo levar como profissão na minha cidade porque a minha cidade... eu não sei o que acontece, Londrina é um lugar difícil de trabalhar, mas eu tenho que comprar tinta, todo mês eu compro tinta...

Marlí: [...] eu sinto que o seu trabalho tem uma certa influência do mangá na forma...

Huggo Rocha: Muita gente pensa que é voltado mesmo para o mangá, eu até já tentei desenhar Mangá, mas mangá é muito difícil. Eu sempre faço

umas meninas, mais japonesinhas porque eu tenho uma esposa que é japonesa e tenho duas filhas que são japinhas. (Entrevista: Huggo Rocha, 2016)

Figura 3: Grafite do artista Huggo Rocha



Fonte: Acervo do artista

Napa

Napa nasceu em Londrina, tem 23 anos e é artista de grafite desde 2006. O estilo do grafiteiro Napa transita entre a linha caricata e o realismo. Atua também como arte-educador em projetos da cidade. O grafiteiro londrinense trabalha com grafite há treze anos. Ele conta que começou lá atrás como a maioria começa, com pichação etc., assim que no decorrer da sua trajetória, começou a reparar nos desenhos dos muros, e por já estar envolvido com a arte de rua, acabou interessado e aprendendo muita coisa com o grafiteiro Huggo, que na época, dava aulas e já era renomado na cidade. Napa se diz muito grato a Huggo e acrescenta que houve um tempo, em passou por uma má fase e que se não fosse a orientação e a insistência do amigo grafiteiro, talvez hoje ele estivesse envolvido com o crime. Napa observa que “o grafite em si tem muito a ensinar e acaba virando até um estilo de vida.”

Napa gosta de variar os estilos, realismo, caricatura, desenho animado, letras, usando as mesmas técnicas, mas sem ficar amarrado a um único estilo. Abaixo um trecho da entrevista com o grafiteiro Napa:

Marlí: Você acha que o hip-hop te ajudou nessa escolha (do grafite)?

Napa: Sim, na verdade no começo, lá naquela época, era muito unido o hip-hop, DJ, grafite, Bboy né... Hoje já não, já não tem mais essa... é mais quando acontece esse tipo de evento assim tal, a gente já não é mais tão unido como antigamente né... Então assim, o hip-hop influenciou muito sim, ele influencia na verdade né, mas assim, o que eu luto mesmo é que o hip-hop seja sempre unido, porque acontece muita desavença né, um querendo se achar mais que o outro, isso aí é muito ruim pro hip-hop né, porque o hip-hop em si ele tem que fazer o papel, a parte dele que é resgatar, e levar a arte pra população mais carente, levar o que a periferia tem de necessidade, que... que... por exemplo, o hip-hop envolvido (aponta as crianças e os meninos de skate), trouxe alegria, trouxe o rap, trouxe uma cama elástica pras crianças brincarem, trouxe pipoca, então é isso né, o hip hop tem que ser sempre assim né, eu acho que é isso.

Marlí: Você fez uma exposição há pouco tempo numa galeria, e o grafite é considerado uma arte transgressora já que ele nasceu nas ruas, o que você acha do fato de o grafite hoje estar sendo absorvido pelo mercado da arte e ser exposto hoje numa galeria, você acha que ele perde, ganha?

Napa: Não, ele tem muito a ganhar, muito a ganhar porque quando o grafite que é uma arte de rua, desvalorizado por muitos entra numa galeria de arte, a gente mostra que é muito capaz né, a gente pode ir além do que a gente pensar, tanto é que minha exposição teve até um nome voltado a isso, eu dei

o nome de: “ Entre Crimes e Cores”, que fica nessa fronteira né, de ser crime, só que ao mesmo tempo arte, porque se a polícia pegar a gente na rua fazendo a arte, e se a gente não tiver autorização a gente vai preso e responde processo, então ele fica nessa fronteira entre o crime e a arte. Ela (a arte) não é liberada, então ela é um crime, até então né, por mais que ela seja uma arte, e a gente está conquistando espaço, ela ainda é um crime. Então eu pensei muito né, quando fui fazer minha exposição, e cheguei a uma conclusão que eu tinha que expressar isso, o que é o grafite realmente, porque o grafite é um crime né, o grafite é um crime. Infelizmente. O grafite real ele tem que estar na rua, então pra você estar na rua, você vai ter que correr o risco, e pra gente é importante a gente correr o risco, a gente mostrar que a gente tá indo, batendo de frente, e fazendo com que a população acredite que, meu, é uma arte mesmo que resgata de verdade, como resgatou eu e tantos outros aí.

Marlí: Você acha que hoje o preconceito tá menor, assim... Ainda existe muito preconceito em Londrina em relação ao grafite?

Napa: Não consegui ver ainda tipo uma... a balança continua do mesmo jeito, o lado que é o crime, que é o lado vandalístico, (sic) ele acaba ainda tendo um poder muito grande, então assim, por mais que uns ou outros, mas sempre vai ter alguém que não vai gostar. Então assim, quando a gente tá fazendo um grafite na rua, dá pra contar quantos elogiam e quantos passam e nem te cumprimentam entendeu? Sem falar na perseguição da polícia, que se eles pegarem... a polícia é daquele jeito né... Você tem que ter coragem, porque tem muita gente que não faz porque tem medo de se arriscar e tal... Então o grafite real tem que tá na rua e tem que se arriscar mesmo, tem que se arriscar e mostrar.

Marlí: Napa, e você tem algum patrocínio, ou você banca tudo de seu bolso?

Napa: Não, não tenho patrocínio, a gente banca tudo do nosso próprio bolso mesmo, e a gente tá na busca disso né meu,... que caia uma luza na cabeça de alguém do... do excomungado aí (ri), porque assim, a população em geral ela quer o grafite, só que ela não apoia, ela quer que você vá lá e faça, mas ela não te dá uma tinta, eles não te dá nada pra você fazer entendeu...

Marlí: te vira né...?

Napa, é te vira. E não é bem assim né, então assim, o patrocínio é muito importante, seria muito importante, pra gente que tá no corre né meu... que tá muito tempo aí gastando muito dinheiro, então assim, não que eu fico mendigando patrocínio de alguém, jamais, mas, que a gente seja reconhecido né... A gente tá aí há muito tempo, também não vou ficar pedindo patrocínio pra ninguém, mas se eu recebesse um patrocínio eu não iria recusar de jeito maneira! (Entrevista: Napa, 2016)

Quanto à questão de patrocínio para o grafite, Napa considera que mesmo que projetos como Hip-Hop na Escola sejam extremamente positivos e ainda que sejam aprovados, é pouco, porque, segundo ele, o artista necessita de um contrato que lhe garanta a execução do trabalho com tranquilidade e isso implica em gastos com materiais sem falar no tempo de

trabalho dispendido. Para Napa, a iniciativa privada deveria ser estimulada a patrocinar essas manifestações, porque todos ganhariam com isso. Um exemplo de seu trabalho na figura 4.

Figura 4: Grafite do artista Napa



Fonte: Acervo do artista

Tifum

Tifum (Ricardo Carlos Garcia), 29 anos, faz grafite há três anos, desenha desde criança e conta que começou esta atividade como a maioria dos grafiteiros, aprendendo técnicas com amigos que e o incentivavam na arte do grafite (figura 5). Tifum declara que o grafite é a melhor coisa que faz nas suas horas vagas, afirmou não possuir um estilo definido, que para isso, ainda necessita se desenvolver um pouco mais. Para Tifum, o grafite tem ganhado mais respeito da população, que há tempos atrás, o encarava como vandalismo e não como arte, mas que isso felizmente está mudando. Quanto ao fato do grafite estar sendo aceito e exposto nas galerias de arte atualmente, Tifum acredita que o grafite só tem a ganhar com isso, seja comercialmente por meio do status no mercado, como também no aspecto cultural, pois, segundo ele, muita gente não tem oportunidade de ver um trabalho de perto, porque a maioria dos grafites são em espaços públicos, e poucas pessoas param para admirar um grafite, enquanto que na galeria, as pessoas tem um ambiente mais propício e mais calmo para fruição da obra. Sobre a influência do grafite enquanto manifestação engajada ao movimento hip-hop, Tifum afirma:

Tifum: Meu trabalho é sempre de incentivo à cultura, eu nunca vou fazer um trabalho com arma, vandalizando a cultura, ou a educação, entendeu, a gente sempre valoriza isso aí, sempre expõe em nosso trabalho, que deem mais chances para o adolescente, sempre com frases assim, impactantes, entendeu... “O negro é lindo”, “Mais educação” “ Mais saúde”. Nosso trabalho é sempre voltado a isso, meu trabalho hoje aqui (aponta o grafite que acaba de concluir) é de um rapper americano, ele é um dos propulsores, senão o mais famoso um dos mais famosos (rappers) norte-americanos que é o Tupac Amaru Shakur. Então qual que é o meu intuito aqui? É passar uma criança que não conhece o artista e... Ah quem que é esse? É o tio Pac! Então ele vai lá, vai procurar na internet, vai saber, o que ele... entendeu... se ele achar que aquilo é bom pra ele, como eu acho que a maioria tira da cultura musical, da cultura.. vamos falar, até o skate hoje em dia, muitas crianças deixam de entrar pro crime porque praticam um esporte, entendeu...Ou ouvir uma boa música, eu mesmo, a música já me influenciou muito entendeu? Então por isso que eu vim hoje e deixei essa arte aí, (o rosto) de um artista influente entendeu... em bons costumes, educação, cultura. (Entrevista: Tifum, 2016)

Figura 5: Grafiteiro Tifum executando seu trabalho



Fonte: Acervo pessoal

Kenia

Entre os artistas presentes e entrevistados no evento Hip-Hop Sobre Rodas, estava Kenia, grafiteira, esposa do também grafiteiro Huggo Rocha, no trecho abaixo ela dá sua opinião sobre o grafite de Londrina:

Marlí: eu gostaria que você falasse um pouco sobre como você começou e como você tá vendo esta atividade do grafite na cidade de Londrina hoje.

Kenia: Bom, eu sou esposa do Huggo Rocha ele é grafiteiro já há mais de dez anos, então eu venho acompanhando o trabalho dele e há uns dois três anos mais ou menos que eu venho pintando na rua também, e assim, hoje, na cidade de Londrina, o grafite está começando a ser mais valorizado, porque começou (incompreensível) aí onde tem grafite o pessoal respeita e não pixa, então, nisso eu to vendo que a população tá abrindo mais os olhos, e vendo o grafite como arte mesmo, e não mais como vandalismo, enfim, como era visto antes, e é isso, eu acho que tem muito a crescer ainda, e a gente tá com uns projetos legais também, eu junto com o Huggo com a CapStyle né, que é um grupo de grafite aqui de Londrina.

Marlí: Em termos de mulheres grafiteiras, você vê que tem muito, ou é mais uma minoria mesmo?

Kenia: Aqui em Londrina são poucas, tem a Adile, ela assina Adile, ela também pinta há um tempo, ela também começou vendo o Huggo pintar, vendo os meninos da CapStyle pintar e começou a gostar da arte. Eu vejo que em São Paulo, Rio, fora do Paraná tem mais grafiteiras, tem mais mulheres pintando e atuando mais nesta arte.

Marlí: Qual a sua opinião sobre esta questão da linguagem do grafite ser absorvida pelo mercado da arte e passar a ser exibida nas galerias de arte, você entende isso como uma coisa legal, ou você acha que o grafite perde esse caráter transgressor de arte de rua?

Kenia: Não, eu acho super legal, eu gosto desta abertura, porque assim, tira muito a questão do preconceito, né, porque antes era visto como uma arte, é ainda visto como uma arte de periferia, nasceu na periferia, mas o fato de estar dentro das galerias, abre outro mercado, outras pessoas podem consumir esta arte, e também ter dentro de casa, porque não né?... uma extensão da arte de rua dentro de casa, uma tela, ou mesmo pintando a parede.(Entrevista: Kenia, 2016)

Figura 6: Grafiteira Kenia e sua obra



Fonte: Acervo pessoal

O BREAKDANCE

Inicialmente o *breakdance* era uma mistura de vários estilos de dança com influência afro-americana. Seu desenvolvimento posterior deu-se nos guetos de Nova York na década de 70, quando foi integrado por Afrika Bambaataa como elemento constituinte do movimento hip-hop. Afrika Bambaataa adotou a dança como forma de pacificação entre as gangues rivais, promovendo batalhas simbólicas de breakers nas festas de rua, onde se reuniam também os grafiteiros, os DJs e os rappers, sendo que, o termo *breakdance* designa três conjuntos característicos da dança: o *breaking*, é o aspecto acrobático; o *electric boogie* caracteriza o lado competitivo da dança quando os dançarinos se movimentam próximos um do outro, sem contudo se tocarem, e o *up rock*, é uma mistura de várias danças (SILVA, 1998, p. 46).

Freestyle é o termo empregado para o improvisado ou à performance pessoal dos dançarinos em quaisquer dos estilos acima, mas também é usual no rap principalmente nas batalhas de rima. No *break* os movimentos são intercalados por saltos e rupturas criando evoluções de efeito semilíquido (ROSE, 1997, p. 207). Fatores como energia, tempo, espaço, e fluxo são organizados de modo a construir encaixes e ritmo ao movimento.

O RAP

Dadas as características orais do Rap surgem dúvidas a respeito de sua definição formal. É o rap um texto de forma narrativa? É um texto narrativo com traços poéticos? Ou é um acontecimento? Do ponto de vista literário, o rap é um texto narrativo poético. Não é poético na concepção de poesia clássica, mas reúne diferentes linguagens poéticas capturadas no cotidiano, no espaço urbano. Então o rap é uma poética quando se apropria e transporta os ruídos da cidade, o som de uma sirene de polícia, de um tiro, incorporando-os à música. Ele é poético e é também narrativa ao contar uma história que diz respeito ao grupo. Ao mesmo tempo é um acontecimento performático por ser um ato de enunciação, de uma escuta, que envolve elementos espaciais, circunstanciais irreproduzíveis.

Em alguns aspectos formais, o rap apresenta elementos das tradições orais antigas, porém reelaborados de forma a ser inserido pela crítica nas vertentes da poesia contemporânea

pós-moderna, cuja linha estética, contempla uma poética marginal, em oposição às linguagens literárias consideradas eruditas ou mais “qualificadas” pela crítica. Esse posicionamento evidencia-se: na dessacralização da língua culta, na utilização de linguagem coloquial, uso de gíria, neologismos e na exploração de recursos vocais como o *beatbox*¹¹ que em muitos casos remete a uma linguagem cifrada utilizada como código entre os membros dos grupos.

O rap é um gênero de narrativa elaborado em forma de canto, cuja temática se define como canção de protesto, ou de conscientização social. Frequentemente o rap é associado à “crônica do cotidiano” pela forma e conteúdo textual de suas letras, que narram experiências relacionadas à realidade vivida pelos excluídos. Embora alguns pesquisadores identifiquem no rap marcas das influências da cultura oral africana, suas origens resultam da experiência singular da diáspora negra no contexto urbano pós-industrial nova-iorquino. O rap apresenta características do canto épico da antiguidade grega, naquilo que diz respeito ao elemento “heroico” em oposição a um inimigo comum, no caso do rap, este inimigo comum seria o grupo social dominante. Sobre esse aspecto contestatório da canção política e guerreira, Zumthor elenca alguns de seus atributos:

[...] canções políticas propriamente ditas, destas cuja relação com a ação possível, desejada, reivindicada, se manifesta imediatamente: tanto mais vivamente quanto, contestatórias, elas incitam à resistência, à luta, às vontades de diferença onde se revigora o sentimento coletivo de existir. É um fato que a maioria das canções de políticas sejam canções de protesto: menos ainda pela mensagem que elas transmitem que pelo próprio ato de sua performance, contribuindo para desestabilizar uma ordem que elas negam, ou cuja subversão louvam. (ZUMTHOR, 1997, p.285)

Se fôssemos atribuir uma representação simbólica ao rap, teríamos conceitos como: “O rap é um norte”. “O rap é compromisso”. “O rap é consciência”. “O rap é libertação”. “O rap não é passado, não é presente, não é futuro, o rap é tudo junto.” Essas são generalizações constantes dadas pelos rappers, mas há também quem defenda que o rap não pode ser enquadrado dentro de uma definição fechada, como afirma o músico Criolo¹²:

¹¹ *Beatbox*, é uma técnica que consiste na imitação de instrumentos musicais e outros sons com a boca.

¹² Depoimento do rapper Criolo no trecho extraído do documentário *O Rap Pelo Rap* (2014), (12m32s).

O verbo é falho, os símbolos, os signos é tudo falho (*sic*) pra expressar a emoção, sentimento, qualquer coisa que eu venha a falar de rap, eu vou diminuir ele, eu não estou à altura pra falar do rap, mas eu posso te dizer que foi o bagulho que me abraçou e me falou que eu era capaz de sorrir, e sorrir num mundo que a gente vive hoje, é algo extremamente agressivo. (Criolo, 2014).

A cultura hip-hop compreende três elementos fundamentais que são: o rap, o *break* e o grafite, sendo que o rap se destacou enquanto gênero musical tornando-se um dos elementos mais representativos da cultura hip-hop. Embora o rap seja uma de suas expressões constituintes, nem sempre este gênero musical se apresenta vinculado aos princípios da cultura hip-hop. O fato de o rap enquanto gênero musical ter se destacado na indústria fonográfica, fez com que a expressão musical “rap” adquirisse uma certa autonomia de sua matriz ideológica com desdobramentos imprevisíveis. A partir do momento em que o rap explodiu no mercado fonográfico na década de 80, houve mudanças significativas que concorreram para que surgissem muitas vertentes de rap, cada qual com suas singularidades. A facilidade da reprodução sonora e videográfica favoreceu também o surgimento de rappers fabricados pela indústria e popularizados pela fama e pelo dinheiro. A voz midiaticizada pelos meios de comunicação, cinema, clips e CDs, de certa forma, substituiu a *performance* por uma voz ou uma imagem virtualizada. A mídia, impulsionada pelos imperativos do mercado fonográfico, produzia essas contradições ao mesmo tempo em que diversificava e ampliava o público, difundindo o rap e a cultura hip-hop para todo o planeta. Por vezes soa panfletário, o discurso da cultura hip-hop, cujos princípios anseiam por um sistema social justo e solidário, contrário à lógica do capitalismo, mas, deparou-se com o paradoxo da mercantilização de um de seus elementos mais significativos que é o rap. Segundo D’Alva, (2014, p.44), "Uma das maiores críticas relacionadas à total desvinculação dos rappers da cultura hip-hop é o fato de seus raps terem se tornado puramente comerciais e seu discurso ter se distanciado das premissas iniciais da cultura a ponto de invertê-las [...] ” Essa discussão sobre a proposta estética do rap estende-se até os dias de hoje” (D’Alva, 2014). As diversas vertentes de estilos de rap coexistem em meio à divergências e preconceitos. Há os que defendem que o verdadeiro rapper é produtor de um conteúdo crítico como ferramenta de conscientização comunitária, há os que dela se dissociam apropriando-se da linguagem apenas para angariar fama e enriquecimento econômico, como também, há os que percorrem esse mesmo caminho utilizando-se da visibilidade midiática como um meio para expandir e propagar a ideologia hip-hop. Nesse aspecto, D’Alva (2014, p.6) alerta para interpretações equivocadas sobre o que

é rap e o que é hip-hop, segundo a autora, há uma confusão de conceitos, quando se considera o rap como hip-hop e vice-versa, pois o rap é uma das expressões contidas na cultura hip-hop e esta não se limita a suas expressões artísticas mas na convivência simultânea de todas essas linguagens.

A versão mais comum sobre a história do rap conta que as suas origens teriam se dado na Jamaica nos anos 60, com a finalidade de animar festas de ruas e discutir a situação política da Ilha. Posteriormente, a crise econômica se abateu fortemente sobre o país, deflagrando uma onda de emigração de jamaicanos para os Estados Unidos. Houve ainda tentativas de vincular a cultura hip-hop, especialmente o rap, às tradições orais africanas, tomando, por exemplo, a arte popular de contar, que é, na tradição oral africana, uma especialidade atribuída aos *griôts*, que, além de serem considerados os guardiões da história, podem desempenhar também a função de poetas, músicos, embaixadores e mediadores dentro de uma sociedade. Há distintas castas de *griôts*, mas em geral todos exercem o papel de agente ativo como mediadores da comunicação entre os diversos grupos étnicos. Assim, para alguns estudiosos do rap, a função mediadora do Mc é inspirada no *griôt* ancestral, e reelaborada no *griôt* moderno, “mestre de cerimônia”, de modo a delimitar uma certa continuidade histórica e cultural afro-americana, na intenção de afirmar a existência e apropriação dessas marcas orais africanas (SILVA, 1998, p. 37). Porém, refuta-se essa versão quando se considera que são expressões sociais culturais e políticas muito distintas (*Griôts* e *Rappers*), por sua vez, representam realidades igualmente distintas. A longa citação a seguir, se faz necessária para problematizar essa importante questão apontada por Trícia Rose:

Numa tentativa de resgatar o rap de sua identidade como produto comercial pós-industrial e situá-lo na história das práticas respeitadas da cultura negra, muitos relatos históricos o consideram como extensão direta das tradições orais, poéticas e de protesto dos afro-americanos, a quem está claramente subordinado. Essas considerações, embora criem importantes elos entre o uso que o rap faz da bazófia, relacionando-o a um sermão e portanto às tradições orais dos negros, produzem múltiplos efeitos problemáticos. Primeiro eles constroem a música rap como uma forma poética oral singular que parece ter sido desenvolvida de forma autônoma (fora da cultura hip-hop) nos anos 70. Mas o rap, ao contrário, é elemento cultural único dentro do movimento maior que é o hip-hop. Em segundo, essas considerações marginalizam substancialmente a importância do rap como música. Os elementos musicais do rap e o uso da tecnologia musical são aspectos cruciais no desenvolvimento e no uso da forma pelo hip-hop, sendo que essa combinação foi fundamental para a evolução geral do movimento. Por último --- e o mais importante para essa discussão --- é que essas considerações tornam invisível o papel da cidade pós-industrial na

configuração e na direção do rap e do hip-hop. Além disso, dificultam o mapeamento do caminho usado pelo hip-hop para revisar e se apropriar das práticas da diáspora africana a partir dos materiais dos centros urbanos pós-industriais. Os temas e os estilos no hip-hop dividem semelhanças culturais e musicais que contêm expressões antigas e contíguas da diáspora africana; esses temas e estilos, em sua maioria, foram revistos e reinterpretados pela cultura contemporânea por meio dos elementos tecnológicos. As principais formas do hip-hop --- o grafite, o break e o rap --- foram desenvolvidas dentro das prioridades culturais da diáspora afro e em relação às grandes forças e instituições pós-industriais. (ROSE, 1997, p. 193-194)

Historicamente, o rap surgiu no contexto da cidade pós-industrial quando as tecnologias obsoletas surgidas no século XX forneceram a matéria-prima em forma de lixo tecnológico descartado que foi reutilizado com inventividade na produção dessa proposta estética musical. Grupos étnicos marginalizados do South Bronx, formados por negros norte-americanos, porto-riquenhos e jamaicanos criaram uma teia cultural que favoreceu o surgimento da expressão hip-hop e uma nova postura identitária. (ROSE, 1997, p. 202).

O rap, como um dos elementos da cultura hip-hop, teve suas origens nesse movimento de resistência e de sobrevivência afro-americana. Os jovens negros das grandes cidades dos Estados Unidos começaram a cultivar este novo estilo musical. Seu desenvolvimento durante a década seguinte fez com que uma música originalmente associada à marginalidade, chegasse a um público branco, de classe média, e que foi aceita pelas grandes gravadoras. Nos anos noventa, o rap se converteu num fenômeno de massas nos Estados Unidos e, posteriormente, se firmou pelas periferias do mundo todo, como afirma Silva:

Nos bairros periféricos, o rap foi adotado como estilo e gênero musical, mas também "autoconsciência" do processo social em curso. Em um momento de transformações agudas, que se refletem na fragmentação das instituições familiares, na violência urbana, tráfico de drogas, desemprego, crise do sistema público de ensino, o movimento hip-hop tem se apresentado como forma de lazer, e politicamente, como sistema orientador através do qual os jovens adquirem "autoconhecimento" em relação ao processo social e promovem intervenções práticas no plano mais imediato. (SILVA, 1998 p. 14)

Existem várias vertentes de rap, mas a que mais se destacou foi a do rap tradicional, isto é, predominantemente crítico e reivindicativo, cuja temática se volta para as conjunturas sociais contemporâneas. Sua forma poética é uma mistura de canto e narrativa, que segundo

Fernandes: “ [...] apresenta características muito semelhantes à poesia oral da Antiguidade grega pré platônica, pois se trata de uma poesia dirigida ao outro, responsável por manifestar anseios coletivos em detrimento da voz lírica e subjetiva, com circulação predominantemente oral.” (FERNANDES, 2016). O discurso narrativo apresenta-se então como reação do indivíduo face à sua dura realidade, marcada fundamentalmente pela segregação racial, desigualdade econômica e injustiça social. A temática discursiva do rap explora os contrastes sociais da sociedade de consumo, construindo o percurso narrativo a partir de elementos do cotidiano, no qual, a linguagem coloquial é incorporada de forma a romper arbitrariamente com os convencionalismos musicais, formais e linguísticos.

DJ (disc-jockey)

Segundo os estudiosos do hip-hop, a figura do DJ foi uma contribuição do estilo jamaicano que empregava o *sound-system*, que era um sistema de som móvel, com toca-discos e alto-falante para animar as festas ao ar livre em Kingston. Segundo D’Alva (2014, p. 27), o jamaicano “ Koll Herc toca em uma festa de volta às aulas, a pedido de sua irmã, Cindy Campbell, em um playground público. A festa ficaria conhecida em todo o mundo como o marco do surgimento do hip-hop”. Originalmente, a função do DJ era a de animar a festa trabalhando tecnicamente o som, a partir de um *mixer* e dois toca-discos, como também do *scratching*, cuja técnica consiste em arranhar o vinil com a agulha, voltando o disco no sentido contrário. O efeito resulta em outra composição melódica.

Importa também mencionar a técnica do *Sample* elemento relacionado à linguagem instrumental do rap. A técnica do sampleado já era utilizada desde a metade do século XX, mas estava restrita ao âmbito da música de vanguarda, foi dentro da cultura hip-hop que a técnica teve o seu maior desenvolvimento e causou uma revolução na música eletrônica. Trata-se de colagem de arquivos de áudio, cujo procedimento permite extrair fragmentos ou trechos de uma gravação musical utilizando-os para construção de uma nova composição. D’Alva (2014) cita em seu livro que o “*sampling* é uma característica fundante da cultura hip-hop”, considerada por alguns autores como um avanço formal e conceitual no universo da música.

MC: A poesia oral e a *performance* do rap

Segundo Zumthor, a fala, no uso ordinário da língua, reduz os recursos vocais, priorizando a linguagem na sua função referencial. No canto, ao contrário, “[...] as capacidades da voz se expandem, o canto visa a encher todo o espaço acústico da voz.” (ZUMTHOR, 2005.p.71). No canto, busca-se potencializar a voz que, em alguns casos, tornam as palavras proferidas incompreensíveis, sem contudo perder a sua qualidade poética. Considera-se o rap como uma narrativa vocalizada que se enquadra no meio termo entre o canto e a fala. Enquanto canto, o rap geralmente oscila entre os extremos, isto é, faz uso ordinário da língua mantendo a compreensão dos referentes da linguagem, numa escala de tons reduzida se aproximando mais da fala do que do canto. Porém, cada vez mais, surgem variações e estilos de rap que rompem com esta linearidade discursiva, seja por meio da veemência no discurso, de vocalizações sincopadas, de aliteração, de onomatopeia e outras alterações no ritmo da língua e da linguagem que tornam suas letras por vezes incompreensíveis, como por exemplo, numa ópera. No entanto, mesmo com o sentido prejudicado, isso não faz com que os ouvintes de ópera deixem de apreciá-la, o mesmo ocorre com os ouvintes do rap. A reflexão que se faz após essas considerações, é que embora a produção de sentido contida nas letras seja muito importante no rap, é a *performance* como um todo, que abrange simultaneamente o emissor e o público, que faz do rap um gênero tão apreciado pela juventude.

O texto poético do rap quando em *performance* cria, para além da linguagem textual, uma alteridade entre o emissor e o receptor:

O ouvinte engajado na *performance* contracenava, seja de modo consciente ou não, com o executante ou intérprete que lhe comunica o texto. Estabelece-se uma reciprocidade de relações entre o intérprete, o texto, o ouvinte, o que provoca, num jogo comum, a interação de cada um desses três elementos com os outros dois. Por isso, quando na poesia oral, quem a diz ou o cantor emprega o “eu”, a função espetacular da *performance* confere a esse pronome pessoal uma ambiguidade que o dilui na consciência do ouvinte: “eu” é ele, , que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta na primeira pessoa. O poder identificador (se assim posso nomeá-lo) é infinitamente maior que o da escrita. (ZUMTHOR, 2005, p.93)

Para Zumthor, “a comunicação vocal é essencialmente exteriorizadora dos discursos que uma sociedade pronuncia sobre si mesma, sendo a poesia oral apenas um dos modos de sua perpetuação” (ZUMTHOR, 1997). Ao discutir o fenômeno das transmissões da poesia pela voz, o autor traz para o campo de análise a noção de *performance* como um conjunto de elementos articulados entre si, que compõem o acontecimento poético:

A *performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, e circunstâncias (quer o texto, por outras via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na *performance* se redefinem os dois eixos de comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. (ZUMTHOR, 1997, p.33)

De acordo com a concepção de Zumthor, a ação da *performance* reúne simultaneamente locutor, destinatário e circunstâncias. A partir desses pressupostos, nota-se que a poesia oral do rap reside não apenas na oralidade ou no significado semântico da comunicação que é dada, mas da mensagem/ação completa que a encerra, incluindo a sua gestualidade característica, carregada de códigos culturais próprios. “A oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar” (ZUMTHOR, 1997 p. 203). Os fatos sociais, implícitos nas letras de rap, a voz que narra, os gestos, o público e as circunstâncias, são, portanto, constituintes de uma cena poética performatizada que se realiza num ritual coletivo.

O rap privilegia uma poética reflexiva que leva em conta seu receptor, a conexão entre o MC e o ouvinte pode ser entendida como estratégias de construção de laços de solidariedade. Um elo que se pluraliza e produz espaços de auto inserção e de territorialização¹³ dentro de uma coletividade. Esse traço de comprometimento com o social angaria uma consciência coletiva que se ancora no “enraizamento e na tradição”. A natureza fervorosa do rap não é apenas musical, está associada à música de protesto e à violência urbana. Desse modo, suas narrativas produzem, por certo, um efeito perturbador no ouvinte, porém, essa perturbação não impede o prazer da ação e da recepção poética. Segundo Zumthor, (1997, p. 41) para um texto ser reconhecido como poético ou não é preciso avaliar

¹³ Territorialização: O termo utilizado aqui diz respeito a organização e à relação com os espaços no âmbito da apropriação física ou simbólica como afirmação identitária de uma dada comunidade.

o prazer que dele depreende. Enquanto *performance*, o rap se caracteriza como poesia oral quando reúne certos atributos definidos por Fernandes :

O narrador, ao atualizar o arquétipo, desempenha uma tripla função na cultura oral: narra, é o performer sensível ao auditório, já que incorpora a voz da comunidade; ouve, troca experiências com outros narradores e absorve as histórias que lhe contam; e cria, torna-se o responsável por constituir um sentido para o que ouviu, bem como por atualizar isso com significantes e significados diferenciados. A perspectiva em foco toma o narrador como o principal pilar da cultura oral. É ele que empresta a voz ao texto atualizado e, enquanto ouvinte-leitor recebe o que ouve por uma "indeterminação", o que lhe possibilita também "criar", imagens, reconstituir fatos, objetos e coisas das narrativas que ouve. (FERNANDES, 2007. p.56)

Como argumenta Fernandes, compreende-se que o performer transcende a linguagem dada como um sistema fixo de codificação. O texto é por ele atualizado e ressignificado. A isso acrescenta-se a presença, que faz com que o espaço/tempo da *performance* seja uma experiência única, irreproduzível. No trecho abaixo, o rapper londrinense WMC (Washington) fala sobre essa troca intensa de energia entre o MC e o público:

WMC: [...] o refrão é uma historinha tipo chapeuzinho vermelho, então naquela música, então o refrão era (risos): “eu vou, eu vou, pra casa agora eu vou”, e tudo, e tudo né, “eu vou” e tudo meio que rindo no modo divertido cantando o refrão, e tipo foi maior energia porque quando se ta cantando em cima do palco, tipo, quando você ta falando ou dando palestra, tipo, como assim agora, é normal você ta em cima você fala o pessoal ouve, firmeza. Agora quando você ta cantando e jeta flou você sente energia do público pra você, você passa mais energia a uma troca ali que, tipo assim, não tem como você explicar, entendeu, é um barato que só quem ta lá sente. Você ta (...) acabou o show você ta até meio sem voz de tanta energia que você trocou ali [...] (Entrevista: Projeto: Leitura, Ritmo e Poesia. WMC, p. 398)

Cabe então perguntar: sendo as trocas presenciais tão significativas entre os rappers e o público, advindas da *performance*, porque a maioria dos rappers busca gravar CDs? Sobre essa questão, MCW diz:

WMC: [...] a diferença de você ir ao show canta por cem, mil pessoas, sei lá quantas pessoas que vai tá no show e você tá tendo aquela troca, é diferente porque a pessoa vai ali e ela curtiu ela vai embora só que ela praticamente vai esquecer, vai passar, entendeu, quando você grava um cd é diferente, você vê a hora que a pessoa quiser ouvir seu som você não precisa tá lá pra cantar. Ela vai coloca e você canta, o cd ele vai chegar aonde você ainda não chegou, por exemplo, eu vou fazer compra em São Paulo, tem uma lojinha, então já tem cd meu lá. Eu não fiz show lá em São Paulo. Mas já toca em três rádios comunitárias lá, que eu tô sabendo assim que eu dei pro pessoal lá e acho que uns trinta cedezinhos que eu distribuí, assim tá ligado, nem lembro, divulgação[...] (Entrevista: Projeto: Leitura, Ritmo e Poesia. WMC, p. 400)

Para Zumthor, se por um lado, os meios eletrônicos contribuíram para a reprodutividade da voz e da imagem, produziram com isso, uma espécie de “desencarnação” da substância corpórea, da sua tutilidade, tornando-as abstratas e virtuais. Por outro lado, Zumthor entende que suprimida por séculos de escritura, a voz poética segue sendo um atributo primordial na construção da cultura dos povos, por essa razão e paradoxalmente, em plena era tecnológica, a voz retorna, pelos meios eletrônicos, ainda que sob a forma de simulacro, como uma revanche, como um indício de que a oralidade humana está profundamente gravada no inconsciente humano como herança arcaica instintiva e que precede a escritura. (ZUMTHOR, 2014). O autor compara os meios eletrônicos auditivos e audiovisuais à escrita por três aspectos:

1. Abolem a presença de quem traz a voz; 2. Mas também saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico; 3 pela sequência de manipulações que os sistemas de registro permitem hoje, os media tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz midiaticizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto. (ZUMTHOR, 2014 p. 18)

Obviamente naquela época em que a internet não era tão acessível, havia uma lógica na necessidade dos rappers de gravar CDs, pois a partir da distribuição dos mesmos, se alcançava um público maior, que nem sempre podia estar presente aos shows, ou ao contrário, um público que poderia vir a comparecer ao show, justamente porque tomou conhecimento prévio por meio da audição de CDs. De qualquer forma, em Londrina, os rappers não se limitam a gravar CDs, porque há apresentações constantes de rappers na cidade. Hoje a

divulgação é mais facilmente articulada pelas redes sociais e é possível fazer downloads de músicas pela internet. Porém, observa-se que a *performance* entendida no contexto zumthoriano é o que essencialmente mantém o rap sempre em cena, porque para além da visibilidade, da fama, do dinheiro, há, em geral, entre os rappers comprometidos com as premissas do movimento hip-hop, um estreito envolvimento com a comunidade local. Isso faz com que a interação seja vital, não apenas enquanto a referência mais relevante, como também, é a partir dela que os rappers extraem suas temáticas, que embora estejam alinhadas a uma tendência internacional, são reelaboradas de forma a refletir sobre a experiência urbana local.

A Paisagem Sonora do Rap

São diversos os estudos e teorias que buscam refletir sobre as poéticas que surgiram após as transformações do espaço urbano resultantes do progresso industrial e tecnológico.

O musicólogo e pedagogo canadense Raymond Murray Schafer (1933) dedicou-se aos estudos sobre o som e à percepção auditiva. Como pedagogo musical, Schafer defende uma consciência ecológica sobre o ambiente sonoro que traga um maior equilíbrio entre os sons naturais e artificiais. Ele criou o conceito de “paisagem sonora”¹⁴ (*soundscape*), como uma combinação composta por diferentes sons que ocorrem no ambiente circundante, ou, num ambiente sonoro onde convivem sons diversos.

Em seu livro *A Afinação do Mundo* (2011), Schafer examina os fenômenos acústicos e as suas transformações ao longo da história do homem. A partir da ciência, da sociedade e das artes, o autor traça os fundamentos de uma nova interdisciplina: “Projeto Paisagem Sonora Mundial”, cujo objetivo visa à melhoria da paisagem sonora mundial. Para Schafer, nunca houve na história das civilizações, um ambiente acústico tal como o que experimentamos hoje, o que fez com que a paisagem sonora em todo o mundo atingisse o mais alto grau de poluição e de vulgaridade, elevando inclusive, o risco de surdez universal.

¹⁴ “Paisagem sonora. Tecnicamente, qualquer porção do ambiente sonoro vista como um campo de estudos. O termo pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente.” (SCHAFER, 2011, p. 366)

Foi durante a década de 1970 que o termo ecologia começou a atrair muita atenção. Eu acredito ter sido a primeira pessoa a adaptar o termo ao som. No livro *The Tuning of the World*, defino Ecologia Acústica como "O estudo dos efeitos do ambiente acústico ou da paisagem sonora sobre as respostas físicas ou características comportamentais das criaturas que vivem dentro dele". Em outras palavras, a paisagem sonora é ao mesmo tempo positiva e negativa. Pode ser o gorjear dos pássaros ou um avião a jato decolando. Ecologia não é simplesmente um efeito, é uma relação. (tradução nossa) (SCHAFER, 2012-2013)¹⁵

Sobre o sentido da audição, Schafer afirma que o tato é “o mais pessoal dos sentidos”, sendo que a audição, em função da vibração tátil da frequência do som, é uma forma de “toque à distância”. Assim, a intimidade e a sociabilidade promovem a reunião de pessoas em torno de algo para ouvir em grupo. (SCHAFER, 2011, p. 17,18)

Há dois termos, segundo Schafer, que distinguem a transição das paisagens sonoras rurais para as paisagens sonoras urbanas: *hi-fi* (alta fidelidade) e *lo-fi* (baixa fidelidade). O ambiente sonoro antigo ou rural era composto por sons geográficos, da natureza, do vento, da chuva, dos animais etc... Era um sistema hi-fi (alta fidelidade) no qual os sons individuais podiam ser ouvidos nitidamente em razão da inexistência de ruído ambiental. (SCHAFER, 2011, p.71). Com a formação das cidades, a paisagem sonora foi se modificando, às vezes das pessoas, aglomerava-se a elementos sônicos, como os das carroças, animais, mercados, vendedores, músicos:

O ambiente silencioso da paisagem sonora hi-fi permite o ouvinte escutar mais longe, à distância, a exemplo dos exercícios de visão a longa distância no campo. A cidade abrevia essa habilidade para a audição (e visão) à distância, marcando uma das mais importantes mudanças na história da percepção. (SCHAFER, 2011, p. 71)

A paisagem sonora urbana na modernidade configura-se num sistema lo-fi (baixa fidelidade) no qual, as marcas sonoras individuais são indistinguíveis, perdem-se no campo sonoro, porque são sobrepujadas por uma densa população de sons contínuos que fundidos entre si, produzem zumbidos ou ruídos que permanecem no espaço sonoro. (SCHAFER, 2011, p.107). Trata-se de resíduos sonoros construídos artificialmente pelo homem, surgidos com a revolução

¹⁵ “It was during the 1970s that the term ecology began to attract a lot of attention. I believe I was the first person to adapt the term to sound. In *The Tuning of the World*, I defined Acoustic Ecology as “the study of the effects of the acoustic environment or soundscape on the physical responses or behavioral characteristics of creatures living within it.” In other words the soundscape is both positive and negative. It can be birds chirping or a jet aircraft taking off. Ecology is not simply an effect; it is a relationship.” (SCHAFER, 2012-2013)

industrial/elétrica e hoje, potencializados pelos artefatos tecnológicos, isto é, superpopulações (de emissores e receptores) inseridas no espaço urbano das cidades do século XXI.

“Há uma estreita relação entre a música e o Estado”. Schafer adota esta teoria sobre o universo sônico musical ao associar: o equilíbrio da música de Mozart ao regime iluminista de Maria Teresa, na Áustria do século XVIII; às extravagâncias sentimentais de Richard Strauss, ao declínio do Império Austro-húngaro, e ainda, o tom funesto das marchas alemãs de Gustave Mahler, à uma espécie de *dance macabre*, antevisão da Primeira Guerra Mundial. Segundo Schafer, estudos etnomusicológicos comprovam que nas sociedades tribais prósperas, a música é estruturada, enquanto que nas regiões destribalizadas as canções produzidas são medíocres e sentimentais. “O ambiente acústico de uma sociedade pode ser lido como um indicador das condições sociais que o produzem e nos contar muita coisa a respeito das tendências e da evolução da sociedade” (SCHAFFER, 2011, p.22, 23). Se assim for, o que revelam os estudos análogos sobre os gêneros musicais “em ascensão” no Brasil?

Na narrativa sonora do rap, os elementos musicais, geralmente, apresentam introitos com gêneros diversos, seguidos de batidas melódicas, repetitivas, ritmadas como fluxos contínuos de sons. Com esse recurso, o arranjo reforça a ideia de movimento de uma trilha sonora. Os sons e ruídos típicos das cidades são comuns nas canções de rap. Quando presentes, esses ruídos, criam a composição musical com representações sonoras das paisagens urbanas. Há raps nos quais a violência urbana é explicitada por meio dos sons de disparos de tiros, metralhadoras, de carros e motos envolvidos em perseguições, batidas policiais, ordem de prisão, alarmes, sirenes, viaturas, fugas, brechados bruscos, etc. A captura dos signos sonoros, carregados de significados semânticos, remetem à ideia de cidade e funcionam como trilhas para a narrativa oral que acompanha a música. Assim, no rap, a poesia oral e a paisagem sonora coexistem para ecoar a cidade.

Frequentemente, a visualidade das narrativas poéticas do rap retrata a ambiência do espaço urbano como espaço de segregação, violência e morte. Por discutir as instâncias sociais, o gênero rap dialoga com o campo da política, recusando a regra que dita a arte como sublimação.

No pulsar da cidade, o rapper, torna-se o batedor que fareja o horizonte. Nas ruas, nas praças, nas quebradas, ele ausculta os perigos mas também seus pontos de encanto que o atraem com sua vozes, ruídos e sonoridades. Amar a cidade ao mesmo tempo sobreviver a ela, parece ser uma das características vanguardistas do rap. Imantado pelo corpo da cidade, o rap produz uma leitura que invariavelmente reflete um contexto maior. Afinal, as cidades se

assemelham nas suas cicatrizes sociais, e o rap as atravessa, e é atravessado por elas, realizando uma poética que torna a política e a arte uma só coisa.

O Discurso De Vitimização

No início da dessa pesquisa, durante as audições de CDs de rap, como também nas leituras das entrevistas dos rappers, identificou-se o predomínio das temáticas de exclusão, segregação racial, pobreza, racismo e a questão do sujeito periférico enquanto vítima de uma sociedade excludente.

Uma percepção simplista pode concluir que o suposto excluído transfere a responsabilidade sobre sua condição ao poder público, aos ricos ou à sociedade estabelecida, isentando-se com isso de qualquer culpa ou ação. Com o avançar das pesquisas, o objeto de estudo em questão passou a abarcar uma complexidade e uma amplitude que requeriam abordagens de outras áreas além da literatura, como a sociologia, a antropologia, o direito e filosofia.

Algumas questões cruciais ainda subsistem como a levantada na narrativa de *Rolê em Duas Rodas*, na qual, o sujeito periférico é chamado a prestar contas dos seus desejos consumistas, em oposição ao discurso anticapitalista do qual é portador. Contudo, essas problemáticas das sociedades contemporâneas, que implicam fundamentalmente em “igualdade e justiça”, apresentam-se como um campo minado, quando se considera, que são muitos os impasses que a humanidade atravessa e que convergem para a necessidade de uma revisão ontológica profunda da existência diante do colapso social global iminente. Nenhuma das esferas: econômica, política, ambiental, social, científica, religiosa, ou qualquer outra, tem sido capaz de sugerir soluções que não sejam estanques, ou seletivas.

Outras questões de natureza, mais facilmente apreensíveis, ficaram patentes, tais como, as mazelas geradas pela era pós-industrial, o colonialismo, o eurocentrismo, o triunfo do capitalismo face a pauperização dos países subdesenvolvidos, a favelização das periferias, mas sobretudo, avançou-se na compreensão dos princípios fundantes que caracterizam o tom contestatório da cultura hip-hop.

Danielle Giglioli, professor de Literatura Comparada na Universidade de Bergamo (Itália), em seu livro, *A Crítica da Vítima* (2016), invoca fatos da história, e de várias áreas do conhecimento como o Direito, a Literatura, para analisar a sintomatologia da ideologia

vitimária da modernidade. Em prefácio à obra, o tradutor, Pedro Fonseca sintetiza: “O autor investiga a origem da ideologia da vítima e a consolidação de uma estratégia de lamúrias que divide a sociedade em réus e vítimas, vítimas e algozes.” (Prefácio in¹⁶: GIGLIOLI, 2016)

Sem deixar pedra sobre pedra, a não ser as vítimas “que não desejam sê-lo”, Giglioli, atesta que o século XX engendrou uma máquina mitológica vitimária, que elegeu a condição do desafortunado, do desfavorecido, do excluído, a um valor no qual “O infausto se torna desejável” (GIGLIOLI, 2016, p.8). Problematizando a questão, o autor parte da lógica a qual -- em decorrência de uma justiça ambígua, cujos critérios não divisam claramente o justo do injusto --- convém às astúcias do poder colocar-se do lado da vítima que nunca pode estar errada.

A vítima é o herói de nosso tempo. Ser vítima dá prestígio, exige atenção, promete e promove reconhecimento, ativa um potente gerador de identidade, direito, autoestima. Imuniza contra qualquer crítica, garante inocência para além de qualquer dúvida razoável. Como poderia a vítima ser culpada, ou melhor, responsável por alguma coisa? Não fez, foi feito a ela. Não age, padece. Na vítima, articulam-se ausência e reivindicação, fragilidade e pretensão, desejo de ter e desejo de ser. Não somos o que fazemos, mas o que sofremos, o que podemos perder, o que nos privaram. (GIGLIOLI, 2016, p.7)

Adentrando o campo da psicologia social, o escritor considera que "em um tempo em que as identidades estão em crise", ser vítima é a condição *sine qua non* para preencher um vazio existencial que somente poderia ser preenchido na profusão dos atributos próprios da vítima, isto é, a vítima não responde por si, não precisa se justificar, porque foi ela quem perdeu. Segundo o autor, a ideologia da vítima torna-se assim instrumento de disputa de poder, do “individualismo proprietário”, na medida em que, “Se somente a vítima tem valor, se somente a vítima é um valor, a possibilidade de se declarar tal é uma casamata, uma fortificação, uma posição estratégica a ser ocupada a todo custo.” (GIGLIOLI, 2016, p.8). Giglioli distingue a "vítima imaginária" da "vítima real" classificando a primeira, como pessoas que se colocam no papel de vítima sem necessariamente sê-lo, ou, aquelas que se apropriam do discurso da vítima para defendê-la, mas cuja intenção é angariar benesses em

¹⁶Prefácio de Pedro Fonseca consta no site da Editora Ayine, disponível em: <https://ayine.com.br/catalogue/critica-da-vitima-um-experimento-com-a-etica_20/>

benefício próprio. A segunda, a "vítima real" refere-se às vítimas de fato, aquelas que realmente sofreram o dano.

O discurso da vítima é uma marca recorrente nas letras de rap, dentro do universo do hip hop. Obviamente, há rappers que se aproveitam da vítima real, para obterem benefícios como fama e dinheiro, sem terem nenhum comprometimento social com o contexto sobre o qual falam, tornando-se, segundo o conceito de Giglioli, em vítimas imaginárias.

O fato preponderante é que no rap londrinense em geral, o narrador, isto é, o rapper, pertence àquele mesmo grupo excluído, isso lhe dá legitimidade para discursar em favor da vítima e fazer a sua defesa como seu porta-voz porque ele próprio é uma vítima real nesse espaço de exclusão.

No verso do rap *Londrina Criminal*, a letra descreve o percurso de um adolescente infrator que termina como homicida. Teoricamente, trata-se de um indivíduo que representa perigo à sociedade, porém a letra aponta-o como a vítima real nessa narrativa dada à circunstância de sua formação.

Na periferia miséria pede justiça
 Isso é compromisso do governo que tem preguiça.
 Muleque daqui que rouba só na chave micha.
 Com 12 de idade no crime ja fez sua ficha.
 Adolescentes procuram pura adrenalina
 Em motos e carros, assaltos nessa Londrina
 Mete o revólver, se envolve, resolve na fita.
 Vira traficante, assaltante tipo homicida.
 (*Londrina Criminal*. FAMÍLIA IML, 2009)⁷

Obviamente, a vítima é a criança, mas quem responde por ela? Sua família, mas qual seria a configuração dessa família? Se o seu pai está preso ou morto, se sua mãe é drogada ou trabalha fora o dia inteiro para sustentar os filhos, se a escola, quando existente, não o motiva a frequentá-la, se o Estado a discrimina e a deixa à margem, numa instituição repressora, se ao chegar à idade adulta ele tem apenas um repertório de perdas infindáveis, quem responderá por essa vítima? Enfim, todas essas variantes fazem com que o discurso da vítima, na voz da periferia, seja legitimado como autêntico e legítimo, o que não significa que ali não existam também falsos discursos vitimários, ou que, a violência ali produzida como consequência da vitimação, possa ser justificada com esses argumentos. Para Giglioli, o discurso da vítima pode ser apropriado por interesses escusos de quem, tomando partido da vítima, a utiliza

como instrumento de potencializações em causa própria ou em nome do interesse de grupos dominantes:

Não por acaso é objeto de guerras, na pretensão de estabelecer quem é mais vítima, quem foi primeiro, quem por mais tempo. As guerras precisam de exércitos, os exércitos de comandantes. A vítima gera liderança. Quem fala em seu nome? Quem tem direito sobre ela, quem a representa, que transforma sua impotência em poder? Pode o subalterno realmente falar? Perguntou-se Gayatri Spivak em um famoso ensaio. O subalterno que sobe na tribuna em nome de seus símiles é ainda tal ou já passou para o outro lado? (GIGLIOLI, 2016, p.8).

Quando reflete-se sobre o rap a partir das considerações de Giglioli, e particularmente, quando a vítima é “infante”, vislumbram-se os contornos dos poderes titânicos que alteram dramaticamente a conformação dessas futuras gerações. Por meio das manifestações do hip-hop, pelas entrevistas, e pelas análises das letras dos rappers de Londrina, observa-se que eles conseguem, à sua maneira, oferecer boas alternativas às crianças da comunidade.

No trecho do rap dos Irmãos do Gueto: *Quando o dinheiro fala a verdade se cala*, (2013) o tema aborda o aspecto da criança enquanto vítima associado ao fator econômico e à desigualdade social de forma direta e explícita. “[...] é isso que eles querem/ menor na delinquência/assim eles conseguem/ dinheiro de montão/ alegando que é para a educação”. O discurso narrativo é construído com verbos de ação no tempo presente, o que contribui para dramatizar a denúncia: querem/conseguem/fazem, sendo que os sujeitos da narrativa são “eles” (o poder dominante) e “você” (povo sofredor). “[...] e ainda fazem discurso na TV e o empréstimo chegou pra investir em você/mas a cor do dinheiro/gente pobre não vê [...]” O contraste social no trecho a seguir é figurativizado, dicotômico, antepondo-se --- vítima e algoz --- isto é, Brasil X FMI¹⁷, nas formas antropomorfizadas na metáfora da onça e do Cabrito:[...] a onça fica lá sempre mandando por aqui/e é conhecida como FMI/o cabrito é o Brasil/de um povo sofredor/que quando nasce já sabe que nunca será doutor”.

A metáfora da fábula de Fedro, *O Lobo e o Cordeiro*, “*Superior stabat lupus...*” da qual se vale Giglioli para ilustrar a *Crítica da Vítima*, aponta que a as histórias narradas, *storytelling*¹⁸ é uma das manifestações problemáticas da ideologia vitimária. Para o autor,

¹⁷ Fundo Monetário Internacional

¹⁸ Referente ao conceito “*storytelling*” em voga atualmente como um dispositivo de estratégia de marketing empresarial ou de casos de sucesso pessoal ou de superação por meio de histórias narradas.

(GIGLIOLI, 2016, p.78) a identidade narrativa: *Homo sapiens = homo narrans*, faz da história “[...] um dispositivo que tende à simplificação, à totalização, a um fechar-se.”, pouco importando qual será o seu desfecho, se feliz, ou trágico. “Não é necessário ter lido Propp e Greimas para perceber que todas as histórias se parecem, e podem ser classificadas com base em um pequeno número de elementos recorrentes, variados e combinados com mais ou menos destreza, mas sempre reconhecíveis.”¹⁹ (GIGLIOLI, 2016, p.78)

Sendo o rap, basicamente, uma ressignificação da fábula de Fedro, que se repete nos quatro cantos do mundo, cumpre interrogar o que é que se pode perscrutar nessa *storytelling*? O que mais se evidencia na poesia oral do rap situando-o como vítima real? É a sua recusa em permanecer no papel de vítima. O que pode ser entendido como uma resposta revolucionária a um suposto poder dominante. Pelo que depreende-se nos encontros de rap, há um sentimento óbvio de vitimação, mas há também uma postura de resistência, revide e alegria, fatores esses, impensáveis para a “vítima imaginária” e usurpadora inventariada por Giglioli. O rap é uma narrativa na perspectiva de quem se nega a ser vítima e narra uma história que ainda não terminou, posto que, se para Giglioli a história tende à simplificação e a fechar-se numa sequência de fatos recorrentes, a história do movimento hip-hop, demonstra que essa condição de vítima pode ser revertida, não com lamúrias, mas por meio de lutas, condutas e de reivindicações sociais cujos desfechos podem ser mais justos. Abaixo, na letra do rap *Rolê em Duas Rodas*, observa-se que o enunciado tece uma crítica ao falso discurso vitimário, mas, ao mesmo tempo esta voz da vítima é legitimada como tal, em razão de que sua falsa necessidade, o desejo, é produzido a partir de mecanismos de manipulação do poder dominante.

Rolê Em Duas Rodas – Banda Pira Pura

Ao se procurar detectar a principal característica do Rap londrinense, verifica-se, grosso modo, que não há uma singularidade marcante em relação a outras regiões do Brasil porque é próprio do rap discorrer sobre a problemática social generalizada que atinge as periferias do país. Questionado sobre se há e qual seria essa marca característica, o rapper

¹⁹ O autor refere-se ao linguista teórico semioticista Algirdas Julien Greimas e ao estruturalista e expoente da narratologia Vladimir Propp, ambos de origem Russa.

londrinense Valdir Sujim explica que atualmente existem dois tipos de rap em Londrina: o rap da nova geração, que versa sobre temas diversos sem comprometimento ideológicos, e o rap raiz, que segundo Sujim, tem como interlocutor fundamental a comunidade. É em nome dela e para ela que o rap se insurge e busca assegurar a identidade e o sentimento de pertença daquele grupo. Logo, as marcas que caracterizam o rap de Londrina se apresentam de forma localizada e reconhecível em função de signos e símbolos locais que aludem ao lugar de onde se fala, porém, o tema preponderante que orienta a temática do rap de protesto em Londrina, é o mesmo que norteia o rap nacional.

Na letra de *Rolê em duas Rodas* nota-se o uso deste recurso narrativo que parte de uma situação individual para discutir o contexto da coletividade. O argumento central se vale de uma ação rotineira de uma blitz num bairro periférico da cidade de Londrina durante a qual uma moto é apreendida em situação irregular. Trata-se de um procedimento policial legal, corriqueiro, que ocorre em todo o todo o território nacional, não é, portanto, um fato isolado praticado apenas nesta cidade. Mas, é a partir desse episódio aparentemente prosaico, que a narrativa desenvolve um discurso crítico sobre a sociedade de consumo, para além do drama pessoal do indivíduo.

No rap da Banda Pira Pura, *Rolê em duas rodas* (2005), a narrativa é construída na primeira pessoa que ora dialoga com um suposto ouvinte, ora segue o fluxo dos próprios pensamentos do enunciador. A história narrada é a de um sujeito, morador da periferia de Londrina (Cinco Conjuntos), que acaba de incrementar uma moto que ele comprou em 36 parcelas. Ele então sai para dar um rolê pelo bairro e se exibir para as garotas:

Passei o dia inteiro Trancado na oficina, desde manhãzinha só naquela minha. Refiz o comando, rebaixei o cabeçote, os negros de fora acha que tudo isso é rob, original só de fábrica. Os aros na cor do tanque, carenagem, os detalhes identifica uma de longe. Escapamento operado. Carburador de Strada. Titan fuçada. Mais de 120 na quarta, e as mancas não ultrapassam, engasgam, com a poeira. Resolver no racha deixar para trás as garapeiras, O que Joe? Só se for agora, ligeiro o quebra mola entre o meio- fio passam as rodas, e não adianta vir deitado que vai ficar no vácuo. Na lei, duas matérias não ocupam o mesmo espaço. (*Rolê em Duas Rodas*. Banda PIRA PURA, 2005)

Ocorre que durante esse rolê, surge a polícia, ele foge, os tiras o perseguem, e, na fuga, acaba o combustível da sua moto, que, por ser uma “moto fuçada” (alterada de forma ilegal), é apreendida e vai parar no pátio do DETRAN. O sujeito volta de ônibus, com o capacete na

mão, com as 36 prestações ainda por pagar... Ele não tem um real nem mesmo para um picolé. As “mina”, que antes se interessavam por ele, agora sequer o cumprimentam. Sem dinheiro, sem moto, sentindo-se desmoralizado perante o grupo social reunido, ele decide sair de cena. O tema da letra discute a sociedade de consumo a partir de um desejo banal que vai se desmantelando ao longo da narrativa. O texto inicia com um introito com a frase “hora de ganhar o mundo” em seguida ouve-se a arrancada de uma moto seguida do refrão: “Vamos que vamos, rolê não pode parar, vamos que vamos, vem nessa espirocar...” O enunciado convoca o enunciatário²⁰ a um passeio para espirocar, termo que segundo a linguagem popular significa “sair do prumo”, “enlouquecer”. Ao mesmo tempo, a afirmação “Vamos que vamos rolê não pode parar”, induz à metáfora da dinâmica da vida como se a vida fosse um grande rolê que não nunca pode parar. Há marcas de uma narrativa oral, por vezes rimada, mas essa rima é truncada, em alguns momentos ela perde o fio, e certos fonemas são notadamente destacados e repetidos. Há descrição de signos que portam status, como os das marcas famosas de motos, técnicas referentes à mecânica, diálogos por vezes cifrados e descontínuos, telefonemas. Não há uma preocupação com os aspectos formais da poesia em sua forma mais tradicional. A música é marcada somente por sons de batidas sincopadas, sons do ambiente, de motos, sirenes e a voz do rapper.

Durante o seu rolê, o narrador capta as cenas urbanas da periferia e expressa suas reflexões a respeito do que testemunha. Textualiza o discurso em forma de instantes flagrados, figurativizados como cenas fragmentadas, vistas de passagem, tal como a visão da paisagem vista por alguém que está num veículo em movimento: “[...] *Tem mina quê se mata, depois diz que é amor, no final das contas é tudo pelo motor. Observo tudo isso em cima de duas rodas. Sei do que ela gosta, as costas da nota e até chora, profundo sentimento pela conta corrente*” [...]” (PIRA PURA, 2005)

No ápice do percurso narrativo da letra *Rolê em duas rodas*, há ocorrência da batida policial, observa-se neste trecho que as marcas orais distinguem a voz do narrador da voz do policial que assume simbolicamente a voz do Estado em exercício da lei: [...] “*Pode parar com essa palhaçada aí, documento carteira, quer acelerar vai acelerar na cadeia pega aquele neguinho lá não deixa escapar não* [...]”(PIRA PURA, 2005)” A expressão dessa

²⁰ Na definição de José Luiz Fiorin (2004) " O enunciador e o enunciatário são o autor e o leitor. Cabe, porém, uma advertência: não são o autor e o leitor reais, de carne e osso, mas o autor e o leitor implícitos, ou seja, uma imagem do autor e uma do leitor construídas pelo texto." O enunciatário "[...] não é uma instância abstrata e universal, o tu, pressuposta pela existência do enunciado. Ao contrário, é uma imagem concreta a que se destina o discurso. Por outro lado, é preciso considerar que o enunciatário não é um ser passivo, que apenas recebe as informações produzidas pelo enunciador, mas é um produtor do discurso, que constrói, interpreta, avalia, compartilha ou rejeita significações."

violência é incorporada a uma crítica social que faz menção às ações do Estado, sempre associado à exclusão, ao racismo e à discriminação, mas também, interroga os valores de uma sociedade na qual, forçosamente, insere-se o próprio grupo social do narrador, pois embora a cena se dê num ambiente de periferia, os desejos de consumo são os mesmos que os daquela classe mais favorecida tão criticada pelos sujeitos periféricos. Segundo a letra, a partir dessa contradição, a narrativa abandona o discurso da vitimação para discutir a sociedade contemporânea que, numa escala planetária, encontra-se ante aos impasses gerados pelo consumismo que prioriza valores materiais em detrimento do ser:

[...]Desce da moto com a mão na cabeça, eu disse com a mão na cabeça rapaz... Essa moto rapaz você comprou à vista? eu vi você tirando racha ali naquela pista, vê se não demora não, me dá o RG. Documento e habilitação. essa placa está vencida, esse moto está fuçada na avenida, você está pensando o quê? Que é bam, bam bam. Pega essa motinha e guincha logo pro Detran...Vi minha moto no pátio cortou meu coração, com capacete na mão dentro do buzão sentido cincão peguei o 406 dessa vez não foi minha vez, e pra pagar falta 36. Estou andando de a pé, Você sabe qual que é, não tenho um real nem pro picolé [...].(*Rolê em Duas Rodas*. PIRA PURA, 2005)

O texto de “*Rolê em Duas Rodas*” é uma crítica à lógica da sociedade do espetáculo da qual fala Guy Debord (2003). Uma sociedade em estado de reificação, que é aquele processo histórico característico das sociedades capitalistas automatizadas em razão da atividade produtiva que transforma tudo em comércio e mercadoria. O texto poético do *Rolê em Duas Rodas* reflete essa espetacularidade que não emancipa o sujeito, ao contrário, tende a escravizá-lo, criando nele o desejo da necessidade de consumo. Nesse aspecto, a letra *Rolê em Duas Rodas* aborda o desejo e a necessidade de possuir o objeto de valor (a motocicleta) para em seguida questionar essa postura, chamando atenção para o fato de que nem tudo no mundo é mercadoria.

Trata-se de uma narrativa em que o enunciatário é convidado a refletir sobre a sua própria realidade, dado que, o contexto geral, é comum àquela coletividade. O enunciado revela que por trás daquele objeto de desejo e sedução --- representado pela motocicleta --- há um sistema mercadológico, cujo produto é desejado, mas não é acessível a um sujeito da sua classe social. Portanto, o narrador, dirige-se à sua comunidade, que tanto quanto ele vê-se privada de adquirir e desfrutar de um bem de consumo produzido por esse sistema. Contudo, a leitura do percurso gerativo ao longo da narrativa instaura um diálogo político com os

interlocutores que, hipoteticamente, pertencem à mesma condição social do sujeito da narrativa. Isto é, o sujeito periférico. Os sentimentos opostos entre a euforia e o fracasso que afetam a personagem do motoqueiro criam uma natural identificação de familiaridade por parte do público, o quê poderia ensejar uma recepção reflexiva sobre os mecanismos de dominação de uma sociedade excludente.

A posição do motoqueiro é a de quem ambiciona e consegue obter aquele objeto de valor, mas em seguida o perde e é humilhado pela polícia. Por fim, termina sua narrativa a pé, sem dinheiro, endividado e sem amigos. Esse percurso narrativo cria uma metáfora da dissolução do sujeito social ao desvendar o abismo existente entre o seu desejo de consumo e a sua incapacidade de realizá-lo.

O relato de um acontecimento fortuito, nada especial, é o mote principal que em certa medida, põe em xeque os pilares do discurso de vitimação que por ventura exista no sujeito periférico, o sujeito que se considera vítima do poder dominante, mas que deseja as mesmas benesses, sem dimensionar politicamente as consequências desta postura. Carregado de signos urbanos, nomes de bairros e elementos reconhecíveis entre os pares da comunidade, o texto retrata a periferia como espaço de exclusão, mas, é nesse discurso da exclusão que se instaura também a inclusão: “[...] dentro do buzão sentido cincão peguei o 406 [...]”. As contingências econômicas e geográficas que agrupam e enraízam esses indivíduos numa mesma comunidade, criam referenciais e vínculos comunitários dos quais surge uma linguagem simples.

Estilos de Rap

São muitos os estilos do rap que surgiram no contexto norte-americano que foram adaptados e reformulados para o contexto brasileiro. Um exemplo dessa apropriação é o *gangsta* rap norte-americano, cujo discurso se destacava pela agressividade com a qual abordava temas relacionados à violência urbana, confronto com polícia, tráfico de drogas e marginalização social. Contudo, apesar dessa postura crítica, alguns grupos de *gangsta* rap norte-americano ostentavam uma vida de luxo, pregavam um discurso sexista e pouco contribuíam para com a diminuição do preconceito racial. Esses aspectos do *gangsta* rap americano, ao menos nos territórios onde o hip-hop postulava uma proposta mais comprometida com os direitos sociais dos excluídos, não encontraram muita receptividade no

Brasil. Assim, em São Paulo, a influência do estilo *gangsta* no rap nacional limitava-se a uma referência musical, segundo Silva:

[...] alguns grupos se mostraram mais próximos da agressividade *gangsta*, como por exemplo, o Pavilhão 9 (primeiro ato, 1993), mas o sentido conferido internamente mostrou-se diferente do contexto norte-americano. A atitude materializou-se num discurso crítico em relação à violência praticada pelos policiais. (SILVA, 1998, p. 232)

Em Londrina, o movimento hip-hop que compreendia vários estilos de rap, alinhava-se a essas influências das grandes capitais como São Paulo e Brasília, mais voltada às causas sociais. Assim, embora houvesse *gangsta* rap em Londrina, não era um estilo celebrado pelo movimento hip-hop local em razão do seu potencial explosivo, posto que a sua sonoridade à base de batidas pesadas, aceleração do ritmo, o tom de voz, bem como o sentido semântico das letras, levavam, segundo alguns dos entrevistados, (Dejair Dionísio, 2003, p. 73, 74, 75) a uma indução à violência. Porém, mesmo o rap considerado mais agressivo era visto pela maioria dos rappers de Londrina, não como uma apologia ao crime, senão como uma reação natural dos sujeitos que eram constantemente expostos à brutalidade. A letra do rap abaixo denuncia o sistema que promove a criminalidade desde a infância. Não se trata de uma apologia ao crime, mas de retratar a violência presente no cotidiano de muitas crianças. O rap *Londrina Criminal* (2009) da banda IML apresenta os fatos de forma crua, enfatizando o crime como uma má escolha e apontando as consequências nefastas para o indivíduo que o adota como modo de sobrevivência.

Na periferia miséria pede justiça
Isso é compromisso do governo que tem preguiça.
Muleque daqui que rouba só na chave micha.
Com 12 de idade no crime já fez sua ficha.

Adolescentes procuram pura adrenalina
Em motos e carros, assaltos nessa londrina
Mete o revolver, se envolve, resolve na fita.
Vira traficante, assaltante tipo homicida.

Brinquedo assassino, quadradas e carabinas
E num tem medo não a missão é fazer chacina
Muitas morte na norte acontece lá na avenida
No crime sua passagem não tem volta, só tem ida.

Ilusão faz parte do jogo que te incrimina.[...]

[...]A morte quer matar, muitos manos tá na mira
Ela te arrasta, engatilha e depois atira. (*Londrina Criminal*. FAMÍLIA IML, 2009)

Observa-se que os versos: “*Adolescentes procuram pura adrenalina/Em motos e carros, assaltos nessa Londrina/Mete o revólver, se envolve, resolve na fita./Vira traficante, assaltante tipo homicida.*”, sintetizam um processo automático de iniciação à marginalidade que ameaça a infância nas periferias tidas como violentas. “*Adolescentes procuram adrenalina*” indica que a adolescência é indiscutivelmente uma fase crucial na formação do caráter e do desenvolvimento dos potenciais humanos. A letra alerta que um adolescente, em posse do vigor de sua juventude, quando, imbuído de sentimentos de falta, de injustiça, de vingança, e de autopreservação, fatalmente irá expor-se ao risco de matar ou morrer. Essa lógica fica patente também nos versos rimando palavras como brinquedo/medo/carabina/chacina. “*Brinquedo assassino, quadradas e carabinas/E num tem medo não a missão é fazer chacina*”. O poema *Londrina criminal* tem obviamente a criminalidade como tema e, por consequência, a morte. Porém, dada às circunstâncias em que a morte assume seu protagonismo no texto poético, ocorre uma inversão do conceito que a tem como um fato natural da vida ao envelhecer. A morte aqui não é natural, porque é prematura, mas é naturalizada, uma vez que é corriqueira, não é acidental porque está sempre à espreita, a morte está literalmente “armada” da “intenção” do “querer matar”, posto que mira para os “muitos manos”. Assim, a morte é apresentada como presença dotada de um querer fazer e de um poder fazer:

[...] A morte quer matar, muitos manos tá na mira
Ela te arrasta, engatilha e depois atira. (*Londrina Criminal*. FAMÍLIA IML, 2009)

A morte personificada como uma presença que “quer matar”, retira qualquer indício de fatalidade acidental da narrativa. Antes, o percurso narrativo a identifica como um instrumento a serviço de uma força maior, levando-nos a inferir que, na verdade, quem quer matar é o sistema econômico, político e social vigente. Dado que a morte em si não é um

fenômeno dotado de uma intenção e critérios de escolha, ela torna-se imparcial e democrática mas, no texto, ela mira e alveja uma determinada classe social.

Do ponto de vista literário, a simples oração: “a morte quer matar” oferece um vasto campo de possibilidades de interpretações poéticas, desde uma abordagem fenomenológica da morte, ou das vertentes do fantástico, do maravilhoso, do surreal etc. Porém, no texto em relação ao seu contexto de produção e enunciação, a construção poética da letra de “*Londrina Criminal*” tem em perspectiva uma função que abarca, além da literatura, campos complexos de uma antropologia social.

Assim, a agressividade expressa em letras de rap, associada às batidas musicais mais pesadas, reverberam a crueza da realidade vivida e, para alguns, esses fatores podem, sob certas circunstâncias, induzir e desencadear a violência no seu aspecto mais brutal, o que poderia de outro modo ser interpretado como apologia à violência. Porém, considerando que o rap trabalha na esfera de uma representação da violência, trata-se então de denunciá-la evidenciando-a como uma prática opressora já existente, mas não de positivá-la com a mesma intencionalidade, tal como fica explicitado no trecho abaixo desta entrevista de Dejair Dionísio:

Fred: E, então, por exemplo, há uma mudança na ideologia da letra, da canção, do próprio rap em si, há uma mudança também na própria atitude da rapaziada, no caso você tá colocando o hip-hop tem mais uma consciência coletiva, social, passo que os gangsta eles fazem de uma certa maneira uma apologia à violência, no caso.

Dejair Dionísio : Não, eles não fazem apologia à violência.

Fred: Não é apologia?

Dejair Dionísio: Não, não é apologia. Mas como a letra é muito contundente e ela bate realmente que toda a situação da má distribuição de renda vai gerar o marginal, e ele canta exatamente o que acontece numa cena de crime, essa coisa de você cantar com todas as letras o que acontece na cena de crime pode ser, pode virar um bumerangue, ele pode ir lá na frente e ainda voltar pra você depois. Você não sabe qual que é a reação das pessoas nesse sentido. Você citar, por exemplo, que uma determinada pessoa é uma vaca, você falar “A vaca morta desfigurada no IML”, por exemplo, a gente entende que é uma mulher desfigurada no IML, desfigurada porque ela sofreu uma ação violenta, mas quando você fala isso pra alguém que mora numa casa com 22 m² e não tem água encanada, tá sem luz, o pai tá preso, a mãe tá prostituída ou tá drogada ou também tá desempregada e faz uso de entorpecente, qualquer tipo de entorpecente ou de álcool ele, isso vai gerar, vai aumentar a revolta dele, vai jogar pra fora toda revolta. Porque a música, quando ela mal trabalhada, ela tem um efeito perverso, tanto é que pra ir pra

guerra, qual que é a primeira motivação do soldado, é levar a música, é levar a música pra fazer subir a adrenalina dele. Então, a nossa preocupação dentro do movimento hip-hop organizado que prega a questão da solidariedade, do social e você respeitar todas as pessoas independente da origem delas, é que você tem que ter um certo cuidado quando você fala de determinadas coisas e a maneira que você coloca, você coloca que tem um entendimento e pra isso você tem que ter informação. (Entrevista: Projeto: Leitura, Ritmo e Poesia. Dejour Dionísio, 2003, ps. 73, 74,75)

No rap de periferia, a representação da violência urbana, mesmo quando amenizada, é perceptível na voz, nas batidas, na inserção dos ruídos sonoros da cidade, no estampido do tiro, nas sirenes da polícia. A soma dos muitos componentes sonoros/perfomáticos significantes, constituintes da música do rap, tornam a pura análise linguística verbal, uma leitura incompleta, posto que a mensagem dada na sua totalidade configura-se integral apenas quando orquestrada por todos esses elementos sensoriais atuando juntos e sincronicamente, incluindo-se sobretudo a presença do rapper, dos seus interlocutores, como também, a ambiência na qual se dá a performance, conforme as considerações de Zumthor:

“[...] Nas formas poéticas transmitidas pela voz (ainda que elas tenham sido previamente compostas por escrito), a autonomia relativa do *texto*, em relação à *obra*, diminui muito; podemos supor que, no extremo, o efeito textual desapareceria e que todo o lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do interprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e em profundidade, as relações subjetivas, as relações entre a representação e o vivido. De todos os componentes da obra, uma poética da escrita pode, em alguns casos, ser mais ou menos econômica; uma poética da voz não o pode jamais. (ZUMTHOR, 2000p.21 e 22)

Ao discorrer sobre a perda da voz poética no surgir da sociedade letrada e, mais recentemente, nos adventos tecnológicos que permitem a reprodutibilidade da imagem e do som, Zumthor assinala que: “[...] esses mesmos mídia diferem da escrita por um traço capital: o que eles transmitem é percebido pelo ouvido (e eventualmente pela vista), mas não pode ser *lido* propriamente, isto é, decifrado visualmente como um conjunto de signos codificados da linguagem.” (ZUMTHOR, 2000.p.18). Nesse aspecto, nota-se que no rap, mais do que em qualquer outra manifestação musical, a voz em presença assume uma importância vital, porque o seu eixo central visa considerar as particularidades de cada existência que se exterioriza por meio da voz. Por essas razões, cumpre observar que, por ser um gênero

musical, cuja temática orbita a esfera da materialidade do corpo e do espaço, especificamente do espaço urbano, o rap apresenta-se como um importante objeto de estudo da cultura contemporânea. Considerando a violência urbana como um fator constante no cotidiano das periferias, a sua representação no rap dá-se não de forma redutora como mera espetacularização, mas com a legitimidade de quem a experimenta na posição de vítima e faz dela matéria prima para a construção poética. Note-se que a produção do rap local provém de grupos oriundos da periferia. Daí a autenticidade do discurso crítico, porque são pessoas que de fato vivem ou viveram aquela realidade, como explica Fernandes:

A violência é uma prática arraigada no cotidiano do sujeito periférico, sendo que a poesia cria um efeito suspensivo dela por meio da linguagem. A ação linguística do rapper tira-o, desse modo, da “vida nua”, restituindo-o ao jogo da relação de poder. O rap caracteriza-se, assim, como uma linguagem política, por pensar o espaço de atuação social do sujeito; ética, porque funda-se em valores voltados para uma “comum unidade”; e estética, ao comunicar a realidade numa linguagem especial. (FERNANDES, 2016 p.2)

No âmbito da paisagem sonora urbana, o rap nos leva a refletir sobre a violência que chega também pelos ouvidos através do espaço circundante, o que nos leva a interrogar qual a medida de tensão sonora que podemos suportar dentro de uma cidade com seus ruídos.

Não caberia aqui citar os vários gêneros e subgêneros de rap que surgiram nas últimas décadas, porque são muito variados e reformulados continuamente tal como aconteceu com o rock. Porém, sabe-se que entre os mais conhecidos há o *gangsta rap* sobre o qual discorreremos brevemente. Há o *free style*, conhecido como um estilo livre de composição e criação não apenas no rap mas em todas as expressões artísticas do hip-hop; o “rap alternativo” ou *underground* cujo conteúdo crítico é mais contundente e voltado para os problemas sociais; o *gospel* é um estilo mais tradicional que aborda temas religiosos em suas letras; e ainda o pop rap, que é mais aberto em suas temáticas e a influências de outros gêneros como o rock.

Em Londrina, há uma predominância dos estilos, o rap tradicional que enfatiza as injustiças sociais, o alternativo que mistura vários gêneros de rap, o *gospel* que tem um cunho religioso, e o *gangsta* que enfatiza a violência urbana. De forma geral, o rap de Londrina apresenta em suas letras uma crítica constante sobre temas sociais, política, preconceito racial e exclusão social.

‘Uma característica observada no rap, e que é recorrente no rap de Londrina é a temática da infância perdida, há uma preocupação com as crianças em geral, mas, infere-se que as letras aqui reunidas falam das crianças da periferia de Londrina, tais como as do bairro Cinco Conjuntos, adolescentes em vias de se tornarem viciados em drogas e, por consequência, futuros bandidos, esse é um tema frequentemente abordado como pode se ler no trecho abaixo do rap intitulado: *Blindados Por Cristo*. (Banda Pira Pura- 2005)

Vejo imagens da infância
 A vila os pivetes no racha de mobilete
 Fugindo do giroflex
 Fugas fulminantes por furtos 1 5 7
 Queimando do verdinho pra pode ficar relax
 O submundo dos mundos
 Querem nos afogar
 Logos em propagandas
 Via mensagem subliminar
 Senhor cuidai de nossas crianças
 Repreenda todo o mal
 Nos livre dessa maldade até o juízo final (Pira Pura, 2005)

No fragmento acima, o narrador em primeira pessoa testemunha cenas com crianças nas mais variadas situações de risco. O “Submundo dos mundos”, os rachas, os furtos, a perseguição policial, as drogas, são alusões banais aos marginais de uma faixa etária considerada adulta. Mas aqui, no contexto narrativo, os referentes são as crianças. Os versos “Querem nos afogar/ Logos em propagandas/ Via mensagens subliminar” tecem uma acusação que aponta para os meios midiáticos de propaganda como mecanismos produtores de desejo de consumo, pelos quais as crianças iludidas ingressam na vida criminosa. Sem perspectiva possível, a única saída é pedir: “*Senhor cuidai de nossas crianças/ Repreenda todo o mal/ Nos livre dessa maldade até o juízo final*”. Sobre esses versos se poderia inferir que o apelo é feito à figura do “Senhor”, enquanto Deus, mas a ambiguidade da frase deixa brechas para que se interprete o pronome de tratamento “Senhor” como referência a uma instância política, ao Estado, o responsável mais plausível da flagrante exclusão social e a causa maior da delinquência juvenil.

Além do experimentalismo ousado em suas formas orais, as técnicas instrumentais do rap de Londrina também se destacam por apresentarem uma boa qualidade, sobretudo quando

se considera que os rappers e DJs não dispõem de recursos financeiros para aquisição de bons equipamentos. Informa o entrevistado Dejair Dionísio:

Dejair Dionísio: [...] eles cantam somente com aquele microfone 3, 4 assim, 1 segurando o microfone. Na hora que você ouve isso no MD, você fica assustado com a qualidade do som, porque você está pegando pessoas que tiveram uma alimentação muito ruim, ou seja, a voz dele provavelmente já foi prejudicada por essa alimentação ruim desde a infância, que já teve algum tipo de contato com bebida alcoólica ou com algum tipo de droga, que também afeta a voz. O diafragma dele já não funciona como deveria de funcionar pra dar aquela colocação vocal que deveria ter e outra situação, ele não conhece nenhuma técnica de gravação, ele nunca teve dentro de um estúdio montado pra ver como funciona, como é que deveria fazer esse trampo, e eles fazem cara, fica muito legal. Fica um trabalho assim interessante e os caras arruma um jeito de passar pra CD, pega o computador de alguém, todo mundo sabe fustar, se vira. Mas falta aquela coisa que é ter um equipamento que preste né, pra poder fazer um trabalho melhor. (Entrevista: Projeto: Leitura, Ritmo e Poesia. Dejair Dionísio, p.86)

Na tradição do rap, há uma modalidade que é a “batalha de rima”, uma espécie de desafio, dividida nas categorias: batalha de sangue; batalha do conhecimento, *freestyle*: De modo geral, a batalha de rima consiste num duelo de vozes em que os oponentes se enfrentam por meio de versos rimados. A batalha do conhecimento explora temas amplos e complexos, cujas rimas também são medidas por sua complexidade e grau de dificuldade. A batalha de sangue implica em vencer o oponente valendo-se de insultos e ofensas com o objetivo de ridicularizar o oponente. Os argumentos normalmente giram em torno da competência do improvisado, da qualidade da rima, como também de uma boa construção de sentido. O ganhador é definido pelos aplausos do público e de um júri técnico.

Pesquisando vídeos de batalhas via Youtube, observa-se que esses desafios de MCs estão angariando um público cada vez maior e heterogêneo em todo o mundo. Países como a Espanha, com longa tradição em *freestyle*, promove a *Batalla de los Gallos*, que nada deixa a desejar a um mega show de rock.

No Brasil, festivais nacionais como o Duelo de MC's Nacional do RJ, que está na sua quinta edição, e muitos outros eventos relacionados à batalha de rima são promovidos por Instituições reconhecidas, como o SESC, a Casa das Rosas em São Paulo, a TV Cultura, com o programa Manos e Minas. Os duelos se constituem em mecanismos criativos que, além de prenderem a atenção do espectador, são um exercício de experimentação e de comunicação

por meio da linguagem poética oral. Assim, os quesitos criatividade e conteúdo são fundamentais para que o MC saia vencedor. Não raro, os desafios são executados no modo “capella”, isto é, só a voz, sem nenhum acompanhamento instrumental.

Durante esta pesquisa, assistiu-se a algumas batalhas na Concha Acústica de Londrina. A Batalha da Concha já é um evento tradicional que acontece toda sexta-feira, atraindo MCs e DJs de todo o Brasil e é dirigida por WMC, cujo projeto será abordado mais profundamente no capítulo III.

Conforme já argumentado neste capítulo, a cultura hip-hop surgiu na década de 70 como experiência urbana, cujos atuantes eram jovens excluídos que habitavam a periferia de Nova York. Em meio aos conflitos sociais deflagrados pela crise do período pós-industrial, o movimento hip-hop trouxe como proposta expressões artísticas e culturais como forma alternativa de questionar o sistema e refletir a conjuntura vivenciada pelo sujeito periférico. Dos elementos constituintes do hip-hop, isto é, o grafite, o break, e o rap, este último se destacou enquanto gênero musical disseminando-se pelos quatro continentes.

Sob os pressupostos teóricos de Paul Zumthor analisa-se o rap como sendo uma categoria da poesia oral que se estabelece e se enraíza enquanto tradição oral a partir dos processos de produção e transmissão por meio da voz e da *performance*, no interior de uma coletividade.

CAPÍTULO II

A CENA EM PERSPECTIVA

Ao longo dos anos 90, a cidade de Londrina integrou-se à experiência juvenil da cultura hip-hop que, desde a década de 80, aportou na cidade de São Paulo e influenciava outras cidades do país. Assim, nos bairros periféricos da cidade de Londrina, principalmente nos bairros União da Vitória²¹ e Cinco Conjuntos²², iniciou-se o movimento hip-hop londrinense.

Ao aprofundar na literatura específica e na leitura das entrevistas dos rappers de Londrina, depara-se com um universo rico de conhecimentos, não apenas no âmbito literário e musical, mas também nos aspectos que tangenciam e concretizam os processos e mecanismos de exclusão da sociedade contemporânea.

Como prática discursiva, a música não é elaborada ou redefinida de forma independente das forças sociais. Os indivíduos fazem música enquanto sujeitos históricos. Neste sentido, os linguistas sabem que não se elaboram discursos sem um referente e que o destinatário é tão responsável pelo conteúdo do discurso quanto o seu emissor (Todorov,1993, Orlandi,1996) No processo de produção musical as condições de produção do discurso determinam o sentido. Por isso antes mesmo de a música ser interpretada é necessário que algumas perguntas básicas sejam feitas, por exemplo: quem a produz? a quem ela se destina? (SILVA, 1998, p. 19)

Dessa forma, por ser a “exclusão” um tema intrínseco à temática do rap, foi inevitável que a abordagem sociológica percorresse todo o nosso trabalho e incluísse, ainda que

²¹ União da Vitória é um bairro localizado na zona sul de Londrina.

²² O Bairro Cinco Conjuntos é um complexo residencial localizado na zona norte de Londrina.

brevemente, o processo histórico de discriminação étnico-racial que se estabeleceu em Londrina a partir dos nativos indígenas da região e, posteriormente, com a população negra que atraída pelas oportunidades do setor agrícola imigraram para a região partir dos anos 40.

A seguir, algumas temáticas recorrentes nas fontes analisadas que contam a história do movimento hip-hop em Londrina, com as quais, busca-se dialogar no sentido de situar as ideias gerais que o configuraram na cidade.

As referidas fontes integram o projeto de pesquisa *Leitura, Ritmo e Poesia: Práticas Oraís entre Rappers de Londrina*, desenvolvido junto à UEL e coordenado pelo professor Frederico Fernandes nos anos de 2004 a 2008. O projeto contou com a colaboração de professores do Departamento de História do Centro de Letras e Ciências Humanas e consistiu no levantamento de fontes sobre poéticas oraís e a história do movimento hip-hop em Londrina a partir de histórias de vida de rappers londrinenses. O acervo produzido por este projeto encontra-se disponibilizado no Centro de Documentação e Pesquisa em História (CDPH) e parte dele pode ser consultada diretamente no Portal de Poéticas Oraís²³.

PRECONCEITO RACIAL, TERRITORIALIZAÇÃO: BLACK POWER NO CALÇADÃO

Com a intenção de melhor compreender o desenvolvimento da cultura hip-hop de Londrina, busca-se aqui traçar, grosso modo, os processos de urbanização ocorridos que resultaram na expansão da cidade e de suas periferias.

O pesquisador Nelson Dacio Tomazi²⁴, em sua tese *“Norte do Paraná” História e fantasmagorias* (1997), faz uma leitura crítica do discurso do “Norte do Paraná” situando-o como uma construção ideológica positivista que postulava conceitos de “ordem, progresso, civilização, racionalidade, etc. que posteriormente serão assumidas por muitos outros discursos e que encontraram ali os germes destas construções.”(TOMAZI, 1997, p.13”). A urgência na aplicação dessas premissas, resultavam na legitimação de um discurso que fora escamoteado pelo lema da ocupação pacífica e ordeira, mas que, na prática, destroçava essas culturas, pilhando-as e destituindo-as de tudo o que possuíam:

²³ <http://www.portaldepoeticasoraís.com.br>

²⁴ Nelson Dácio Tomazi (1945) é sociólogo na área de planejamento urbano e educacional. Foi professor na Universidade Estadual de Londrina, onde lecionou Sociologia, Ciência Política e Metodologia de Pesquisa.

[...] O Norte do Paraná traz consigo um conjunto de ideias e imagens, quase que formando um bloco fundido e refundido onde a sua simples enunciação faz com que se faça uma identificação com algumas ideias basilares: progresso, civilização, modernidade, colonização racional, ocupação planejada e pacífica, riqueza, cafeicultura, pequena propriedade, terra onde se trabalha, pioneirismo, terra roxa, enfim, todo um conjunto de ideias e imagens construído através de vários anos, mas estruturado, principalmente entre os anos 30 e 50, procurando criar uma versão, do ponto de vista de quem domina, para o processo de (re)ocupação desta região. (TOMAZI, 1997, p.12)

O processo violento de ocupação territorial que dizimou e expropriou as sociedades indígenas nativas no Estado do Paraná vinculava-se aos processos políticos e administrativos mais amplos, como o plano nacional, que inseria o Brasil ao espaço produtivo capitalista internacional. Segundo Tomazi, a lógica eurocêntrica positivista subsidiava o discurso da classe dominante a partir de “São Paulo, através do fluxo de pessoas e mercadorias, e de Curitiba pelo fato da ligação político administrativa, bem como, pelas principais ações políticas no sentido de se implementar a (re)ocupação.” (1997, p.18). Pautadas por esse princípio de “ordem e progresso”, as forças dominantes consideravam “vazio geográfico “ qualquer área habitada pelas sociedades nativas que não faziam uso racional dos recursos naturais, isto é, não “trabalhavam” no sentido de acumular e progredir. Por essa razão, eram vistas como atrasadas, primitivas, sem “história oficial”. O engodo fundamentado no conceito de trabalho produtivista e acumulação de capital definia as novas relações sociais em curso no norte do Paraná, ao mesmo tempo em que justificava o extermínio dessas populações nativas e da apropriação ilegítima de seus territórios. Processo semelhante ocorreu em muitas regiões do Brasil, porém, o que Tomazi analisa em sua tese não é a violência e a exclusão como fatores intrínsecos à ocupação da nova terra, mas à construção de um discurso histórico de modo a escamotear a exclusão sob a forma de “missão civilizadora”. Tal forma apelava para o imaginário de uma população de imigrantes, desejosas de terras e estabilidade, e negava a história real dos povos nativos habitantes dessa região. Nesse conluio entre política e capital, Tomazi aponta a omissão dos muitos que escreveram sobre história do Norte do Paraná:

No que se refere aos silêncios tomo como referência o mais significativo dos silêncios produzidos pela maioria daqueles que escreveram sobre a região em estudo: o processo de ocupação do território hoje situado ao norte do estado do Paraná por sociedades tribais desde há 7000 anos. Assim, no capítulo DOIS, discutirei os fundamentos das abordagens históricas que

construíram estes silêncios e estigmas, bem caracterizados nas expressões "vazio demográfico", "selvagens", bugres... (TOMAZI, 1997, p. 32)

Se no início a violência atingiu o indígena, em seguida atingiria a todos aqueles que não se enquadravam nas forças econômicas representativas da região, isto é, os que não tinham posses, nem propriedades, nem meios de possuí-las, entre eles, o grupo mais atingido foi o da população negra, que além do estigma legado pelo seu passado histórico de escravizado, ainda sofria o preconceito racial. Dessa forma, a história da presença do negro em Londrina reproduz na historiografia da cidade uma lacuna análoga ao do indígena na história oficial da colonização. Sobre a inexistência do negro na história oficial de Londrina, os pesquisadores Maria Nilza da Silva e Pires Laranjeira afirmam:

[...] a população negra não faz parte da história oficial, que destaca a presença do "brasileiro" e do imigrante, fazendo, ao longo das décadas, o constante panegírico dessa população, e, contudo, silencia sobre a existência da população indígena e negra. [...] A história do negro no Brasil mostra que não houve uma preocupação com a sua integração no processo de formação da sociedade de classes e no desenvolvimento sócio econômico no período pós-abolição. A história oficial da cidade de Londrina, não menciona a presença da população negra no processo de colonização. (DA SILVA, e LARANJEIRA, 2008, p.4)

Ao tentar rastrear a história dos afrodescendentes em Londrina, a fim de estudar as origens do movimento hip-hop na cidade, constata-se a dificuldade de obter informações e registros da sua trajetória cronológica na região. Essa problemática deve-se aos poucos textos a respeito da inserção do negro nas cidades brasileiras, estudos importantes foram feitos no âmbito da antropologia ou da sociologia, porém não do ponto de vista físico-territorial.

É na perspectiva de um contexto heterogêneo que se verifica a relação social dos negros na cidade de Londrina, notadamente levando-nos a compreender como se processam a sociabilidade e o significado de sua presença no território urbano, visto que eles se acham ausentes da história oficial da cidade. Embora os dados dos Censos tenham mostrado que a população negra anda em torno de 20% na cidade de Londrina, constatando-se essa ausência na historiografia oficial, isso só pode ser o reflexo de um processo – social, econômico, político e ideológico - de discriminação e exclusão. (DA SILVA e LARANJEIRA, 2008, p.5)

O problema da expansão urbana se agrava continuamente na medida em que o crescimento das grandes metrópoles traz consigo consequências desastrosas sobretudo para as classes mais pobres. O discurso de renovação das cidades que gerou grandes projetos urbanos no século XX se construiu sobre as promessas de modernização, expansão urbana e estabilidade social para todos. Todas as grandes cidades, tais como Paris, Nova York, Londres, São Paulo e muitas outras, em maior ou menor escala, como, por exemplo, Londrina, passaram por esse processo de reurbanização violenta em nome de uma causa social maior. Porém, como nos aponta o geógrafo David Harvey²⁵ (2008), os impactos negativos do crescimento exponencial das cidades “é um sintoma de crise sistêmica da acumulação capitalista”. Trata-se de uma questão que não pode ser desvinculada dos conflitos humanos e sociais resultantes da crescente urbanização, e vai além, interroga o que verdadeiramente desejamos da cidade enquanto espaço coletivo. Harvey questiona o atual protagonismo da luta pelos direitos sociais, que paradoxalmente deixa intocável o modelo hegemônico dominante. Modelo ditado pela lógica do mercado, que será, numa segunda instância, legitimado e executado pelas políticas públicas. Políticas essas nas quais “os direitos da propriedade privada e a taxa de lucro superam todas as outras noções de direito”. Harvey nos propõe:

Saber que tipo de cidade queremos é uma questão que não pode ser dissociada de saber que tipo de vínculos sociais, relacionamentos com a natureza, estilos de vida, tecnologias e valores estéticos nós desejamos. O direito à cidade é muito mais que a liberdade individual de ter acesso aos recursos urbanos: é um direito de mudar a nós mesmos, mudando a cidade. Além disso, é um direito coletivo, e não individual, já que essa transformação depende do exercício de um poder coletivo para remodelar os processos de urbanização. A liberdade de fazer e refazer as nossas cidades, e a nós mesmos, é, a meu ver, um dos nossos direitos humanos mais preciosos e ao mesmo tempo mais negligenciados. (HARVEY, 2008)

Em seu artigo, Harvey analisa dois casos de reurbanização, o de Paris, empreendido pelo Barão de Haussmann e em Nova York, por Robert Moses, ambos implicaram no uso de capital do sistema financeiro especulativo, “um processo mais insidioso se instalou por meio da especulação imobiliária e da destinação dos terrenos para os que deles fizessem maior e

²⁵ HARVEY, David. **O Direito à Cidade**. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2013/11/22/o-direito-a-cidade/>>

melhor uso”. Para Harvey esse foi o grande fator responsável pela segregação social que se seguiu.

Os capitalistas têm de produzir além de seus custos para ter lucro; este, por seu lado, deve ser reinvestido para gerar mais lucro. A perpétua necessidade de encontrar territórios férteis para a geração do lucro e para seu reinvestimento é o que molda a política do capitalismo. Mas os capitalistas enfrentam uma série de barreiras à expansão contínua e desimpedida. Se a mão de obra é escassa e os salários são altos, a mão de obra existente tem de ser disciplinada, ou então é preciso encontrar mão de obra nova através da imigração e investimentos no exterior. O capitalista também deve descobrir novos recursos naturais, o que exerce uma pressão crescente sobre o meio ambiente. (HARVEY, 2008)

Em Nova York, entre os anos 1930 e 1960, Robert Moses empreendeu projetos urbanísticos que transformaram radicalmente o perfil da cidade, bem como, a vida de milhares de pessoas. Entre esses projetos Impulsionados por atividades lucrativas, destaca-se o projeto de construção da Cross-Bronx-Expressway que resultou no deslocamento de 170 mil pessoas, como afirma a historiadora Trícia Rose:

No caso do South Bronx, chamado com frequência de “o berço da cultura hip-hop”, as condições geradas pela era pós-industrial foram exageradas pelas rupturas consideradas “parte inesperada do efeito” de um grande projeto motivado por fins políticos. No início da década de 1970, esse projeto de renovação redundou em deslocamentos maciços de pessoas de cor, economicamente frágeis e de diferentes áreas de Nova York. A transição étnica e racial subsequente no South Bronx não foi realizada por meio de um processo gradual que permitisse a criação de instituições sociais e culturais que pudessem agir protetoramente. Ao contrário, foi um processo brutal de destruição de uma comunidade e desapropriação, executadas por oficiais municipais sob a direção do legendário planejador urbano Robert Moses. (ROSE, p. 199)

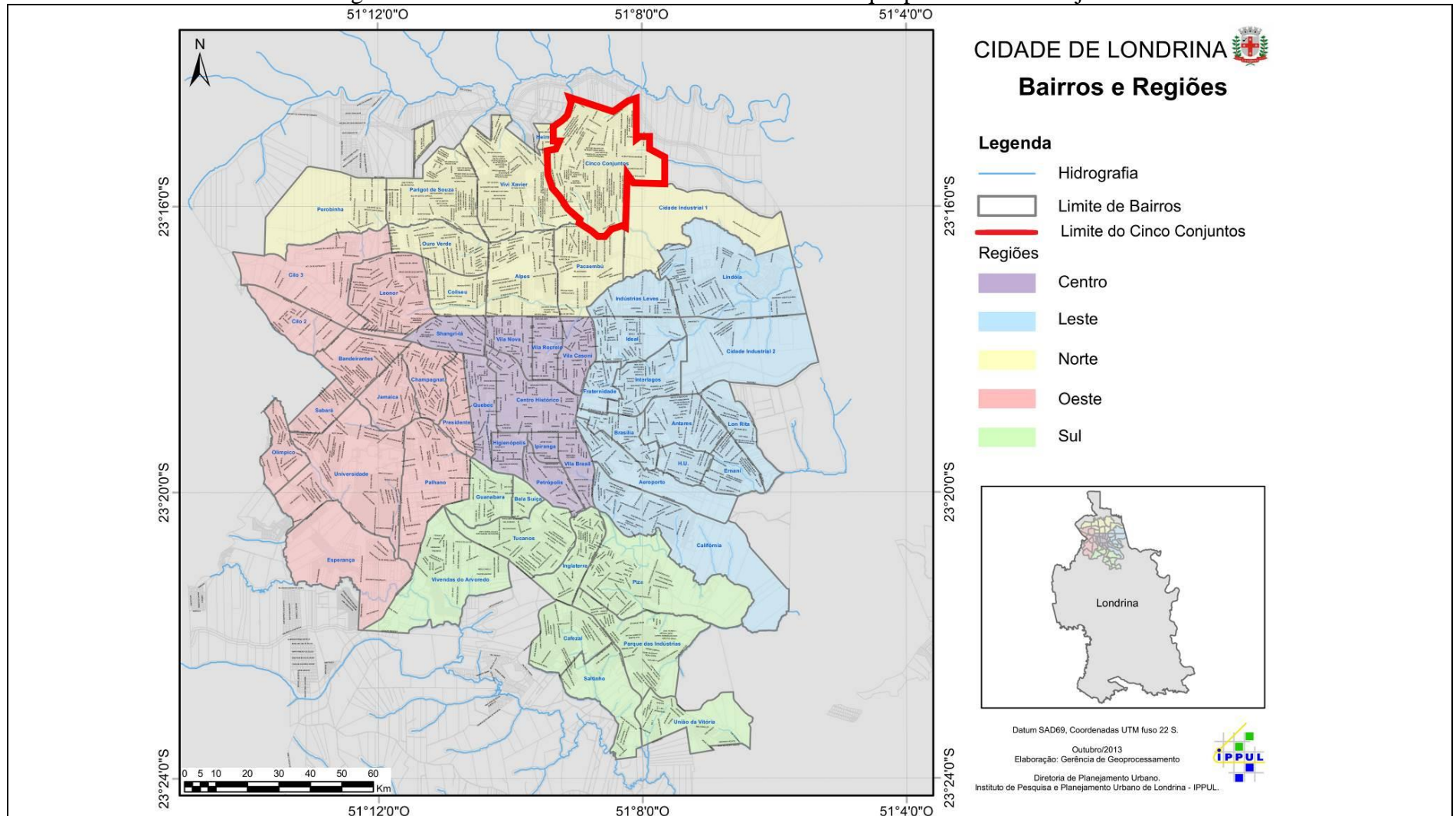
Dadas as estruturas da sociedade contemporânea sempre sujeitas à esfera de dominação do mercado, são muitas as questões imbricadas na problemática de reurbanização das cidades: exclusão e segregação social, racial e espacial, proliferação de periferias desprovidas de políticas públicas, conflitos sociais, entre outros. Ao investigar a genealogia do movimento hip-hop de Londrina, constata-se que ela nasce neste contexto, de segregação

espacial. A exclusão quando associada ao preconceito racial afeta o sujeito em seu direito mínimo de ir e vir. O rap londrinense fala desta realidade:

Só Deus para saber o dia de amanhã . Londrina não pode ser Show o Vietnã. Essa é a melhor hora de mudar essa trajetória, ninguém comemora uma história sem glória. O crime tá crescendo Norte, Sul, Leste, Oeste, o bagulho tá parecendo o faroeste. O moleque que ontem tomava croque, hoje quer ser rabo Vandaime Brado ki, o monstro pipoco quando virou a esquina, viu o moleque morto com a camisa de Londrina[...]
 [...] o Hip Hop que apoia sua conquista e não derrota, o neguinho todo sujinho na lara pão com pateta, foda, mó perrê, sem ter o que comer, em, meio perímetro urbano, neguim passando o pano, pisoteado na selva de pedra, João quem me dera se eu fosse como o asa-delta, a pomba da paz e não o jato de guerra [...] *O Som dos Loucos* (Família Pira Pura - 2005)

Os territórios são remodelados de modo a “higienizar” a cidade empurrando a pobreza para localidades cada vez mais distantes, onde se vive uma realidade muito distinta das grandes regiões centrais. Abaixo o mapa de Londrina com destaque para o bairro denominado Cinco Conjuntos (figura 7), que atualmente encontra-se melhor estruturada em comparação com o momento de sua construção (figura 8). Na figura 9, o Lago Norte aparece em destaque e o Cinco Conjuntos ao fundo, próximo das fronteiras urbanas e rurais, evidenciando a expansão urbana.

Figura 7: Vista da zona urbana de Londrina com destaque para o Cinco Conjuntos



Fonte: IPPUL, 2013 (adaptado)

Figura 8: Vista parcial do Conjunto Maria Cecília S. de Oliveira na época de entrega aos novos moradores, em 1983



Fonte: Acervo Cohab-Ld, (1983, apud Paula s.d.)

Figura 9: Vista do Lago Norte com o Cinco Conjuntos ao fundo (2015)



Fonte: Wilson Vieira (2015)

Como exemplo do contraste social existente na cidade, a reportagem do jornal *Gazeta do Povo* (27/11 2011), do jornalista Vinicius Boreki, revela que “o Jardim Bela Suíça, um pequeno bairro de Londrina, com 10 mil moradores, é o que possui a maior renda per capita do Paraná: R\$ 5,3 mil. Na extremidade oposta londrinense está o Jardim União da Vitória (figura 10), com população 20 vezes maior, que possui renda mensal média de R\$ 404.” A reterritorialização urbana é uma prática comum que vem sempre associada à exclusão e à divisão de classe, esse é um fenômeno antigo e praticado largamente na maioria das cidades. No Brasil, essas práticas são facilmente absorvidas e naturalizadas pela sociedade como parte de um processo estrutural e necessário como afirma Tomazi:

A violência, entretanto, não atingia a todos indistintamente de forma generalizada. Ela atingia grupos mais ou menos definidos, ou como se fossem pré-selecionados, principalmente em função da posse/propriedade da terra. A seleção/classificação será o primeiro passo para a exclusão posterior. É necessário que os grupos ou pessoas que serão excluídos do processo, sejam antes assinalados como diferenciados. Esta seleção se fará através de princípios tidos como estabelecidos e naturais, que compõem um ideário, que têm como pressupostos a ideologia do progresso, do moderno, imperante até então. (TOMAZI,1997,p.20)

Figura 10: Jd. União da Vitória em 1999



Foto: Maria Eunice Ferreira
Fonte: Ferreira, (2001 apud Dores 2005)

Na escala de exclusão, o negro é sempre o mais vitimado. Desde a abolição, as oportunidades de emprego e formação escolar, estavam fora do alcance de grande parte da população negra, sobretudo do sexo masculino, enquanto as mulheres ainda podiam trabalhar como domésticas, os homens perambulavam prestando pequenos serviços, sem vínculos empregatícios e competindo em desvantagem com os brancos que sempre tinham a preferência dos contratantes. “Geralmente são os descendentes, dos mortos e dos sobreviventes, que exigem um reconhecimento que seus antepassados jamais teriam sonhado em pretender.” (GIGLIOLI, 2016 p.27). Daí, o discurso vitimário do rap, enquanto vítima real. Por causa deste legado histórico, a imagem do negro está sempre associada à marginalidade, resultando em discriminação racial generalizada por todo o país, como demonstra Maria Nilza da Silva:

Também os estudos sobre as leis de planejamento urbano mostram que existem práticas de exclusão daqueles cuja presença é, considerada, indesejada nos territórios selecionados como *de privilégio* pela classe dominante (Rolnik, 2003). É nessa perspectiva que se realiza uma pesquisa sobre as condições socioeconômicas e culturais da população negra na cidade de Londrina (que funciona assim como paradigma da generalidade da sociedade brasileira), a partir do território ocupado por esta população, pois, como se sabe, o conceito de “território” tem profundas relações com o “lugar” que a população ocupa na sociedade. Com a noção de território buscamos sintetizar e analisar a trajetória histórica e o cotidiano dos negros na cidade de Londrina, uma vez que lhes tem cabido a ocupação de territórios periféricos, degradados e estigmatizados onde quer que se encontrem[...] (DA SILVA e LARANJEIRA 2008, P.4)

No trecho da entrevista que se segue, o rapper Alexandre dá o seu testemunho de como é ser perseguido nos espaços públicos da cidade unicamente por causa de sua cor:

Andressa: Por que que você acha que tem este preconceito de falar que todo negro é ladrão?

Alexandre: Tem muito sim. Tem até um ditado que... “negro parado é suspeito e correndo é ladrão”. Então tem muito disso aí, não sei porque, mas tem muito. Até em todo lugar, todo lugar que eu vou, não nem em todo lugar, tem lugar que eu vou, assim, no centro, assim... Igual, esse meu jeito, assim, meio maloqueiro assim, cê entra assim todo mundo assim ó (faz um gesto que simboliza que todos ficam olhando com cara de suspeito). Um dia eu fui no shopping, ó, um monte de segurança atrás de mim. Lá no Royal, um monte de segurança andando atrás de mim.

Claudia: E como que você se sente?

Alexandre: Ah, se sente mal pra caramba, né. Porque cê vai andando assim, o segurança atrás d'ocê. E cê percebe que ele tá indo atrás d'ocê. Porque, não sei, com certeza já julgou pela aparência ou pela cor. Pelo dois, principalmente pela cor, porque eu sou preto ou seja, já pensa: “vou barrar, vou barrar...” e aí você começa a perseguir. Em loja, assim, também tem bastante. Até em lotérica esses dias eu fui, ia colocar crédito no celular. O dono falou assim: “Não, eu vou fechar já, você eu não atendo não”. Isso é preconceito, né. Pensando que cê vai roubar a loja, né. Então, isso tem muito. Todo lugar... Todo lugar que cê vai acha um... (Entrevista: Projeto:Leitura e poesia: Alexandre Silva Primo, 2004. p. 22, 23)

Se a identificação do negro enquanto sujeito “naturalmente suspeito” sugere o reflexo da discriminação nos espaços públicos, no âmbito da população carcerária do país, os dados apontam que mais de 60% dos presos no Brasil são negros. Segundo o Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias: “a população carcerária do Brasil chegou ao número de 622.202 presos, dos quais 61,6% são negros (pretos e pardos)” (*Carta Capital*²⁶, 2016). É o que aponta o Levantamento Nacional de Informações Penitenciárias (Infopen), que traz dados de dezembro de 2014 e foi divulgado pelo Departamento Penitenciário Nacional (Depen), do Ministério da Justiça.

Para Raquel Rolnik²⁷ (1989), esse processo de discriminação e exclusão do negro remonta ao período da senzala, cujo espaço de confinamento e segregação demarcava um território vigiado, porque o negro era tido como propriedade e força de trabalho. Portanto, forçosamente, ele transitava nos espaços dos brancos, não como gente, mas como animal de trabalho a serviço dos brancos. Nesse aspecto Rolnik chama a atenção para o laço comum da ancestralidade africana:

Porém, não eram só o olhar vigilante do senhor e a violência do trabalho escravo que estruturavam o cotidiano dos habitantes da senzala. Foi também no interior dessa arquitetura totalitária que floresceu e se desenvolveu um devir negro, afirmação da vontade de solidariedade e autopreservação que fundamentava a existência de uma comunidade africana em terras brasileiras. O confinamento na terra de exílio foi capaz de transformar um grupo – cujo único laço era a ancestralidade africana – em comunidade. (ROLNIK, 1989)

²⁶Dados coletados no site www.cartacapital.com.br. Disponível em: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/mas-de-60-dos-presos-no-brasil-sao-negros>

²⁷ Raquel Rolnik (1956) é arquiteta e urbanista, Mestre em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo, doutorada em Graduate School Of Arts And Science History Department - New York University. É Professora Associada da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.

Em Londrina, a exemplo de outras cidades brasileiras, a ancestralidade africana também buscou maneiras de territorialização. Os negros se articulavam no interior de suas comunidades, por meio da religião, das escolas de samba, dos terreiros de candomblé, como também dos espaços públicos como as ruas e praças. No trecho abaixo, Nenê Black (Octacílio Alves de Sousa), um dos pioneiros do Rap londrinense fornece indicativos de que embora o berço do rap estivesse na periferia, já havia uma atitude de apropriação de espaços públicos no centro da cidade, tal como o Calçadão:

Nene Black: Nós fazia muito, nós fazia muito, muito show no Calçadão de dança ali na, ali em frente da antiga Londrina Disco ali eles colocava o som, e eu com a equipe, eu cantava e eles dançava né, e aonde foi... e aí eu comecei a fazer o rap e puis o título de Melô do Black que foi um destaque na Folha de Londrina na época né, e têm até hoje lá. (Entrevista: Projeto: Leitura, ritmo e poesia. Nenê Black, 2006, p. 304)

No fragmento do rap Melô do Black, de Nenê Black, em cujo título o rapper se afirma como negro, a narrativa apresenta esse posicionamento crítico, denunciando o racismo e a violência legitimada pelo sistema contra a sua condição de negro e de sujeito periférico:

Vim lá de São Paulo pendurado no caminhão/ cheguei aqui em Londrina encontrei um amigão? Conversando numa roda no centro do Calçadão / Quase fundi a cuca pra fazer essa canção ? estou fazendo um show na Avenida Paraná/ de repente encheu de mina, meu som já vai tocar? Meu rap é muito simples, muito simples e popular ? Toca toca aí dj, que já vou dançar / dj, somos blacks, dj somos blacks/sujo galera/ To andando pelo centro vejo uma inflação? Neguinho ta roubando pra poder comer um pão? Dando um giro em minha rua? Trombei com o camburão? Me jogaram na parede só porque eu sô negão, negão, negão negão/ dj somos blacks/ dj somos blacks.... (Entrevista: Projeto: Leitura, ritmo e poesia: Nenê Black, 2006, p. 303, 304)

A tentativa de resistência na forma de consciência coletiva que busca construir valores mais justos por meio de uma convivência solidária é uma das características do movimento hip-hop, também presente nas origens do movimento em Londrina. Para resistir, faz-se necessária a união de forças no interior de um coletivo, que apesar do seu infortúnio comum,

ou, justamente por essa razão, capacita-se a refletir o ser social por um prisma mais criativo e inclusivo. Como diz Reinaldo MC Rei:

Eu não vejo com muito bons olhos e isso de falar que na periferia só tem coisas ruins, de só falar mal da periferia. Não! Existe muitas coisas boas. Sim, existe a maldade, mas existem muitas coisas boas. E vamos enaltecer as coisas boas também, cara. Acho que isso é importante para caramba, e isso que eu procuro passar muito nas minhas oficinas (Entrevista projeto: Leitura, ritmo e poesia: Reinaldo MC Rei, 2005, p. 432)

A partir da necessidade e mediante a ausência do Estado, o laço comunitário mostra-se como uma das formas possíveis de minimizar essa ausência, criando uma outra realidade à margem de uma “sociedade” que insiste em ignorá-los em seus direitos, mas os mantém sob vigilância, obrigando os grupos a se articularem de forma itinerante pela cidade.

Com o tempo, os chamados barzinhos e as danceterias, isto é, os inferninhos, começaram a ser investigados pela polícia. Os donos dessas localidades começaram a ser citados em processos. E na sequência, os inferninhos eram fechados com o mandato do juiz.

E a diversão acabava. Mas também surgia em outros lugares da Zona Sul. Os mesmos donos abriam seus comércios em outros lugares da região. E era aí que a coisa piorava! Mudando os barzinhos e as danceterias, mudavam também os lugares de curtição. Os jovens que moravam no União iam curtir em outros lugares, em outras áreas, em outros bairros. O que criava um grande transtorno, e “grandes” guerras entre os bairros por causa das gangues ou mesmo dos traficantes. (SOUZA,2004, P.81, 82)

Conforme o break se disseminava pela zona urbana e periférica da cidade, as gangs iam se formando e deslocando os lugares de curtição para novos bairros que se expandiam em torno da cidade, note-se que estamos falando do *break* porque essa era a manifestação mais organizada e a que mais se destacava no início do movimento hip-hop. Até então, a expressão do rap embora já se prenunciava na dança e na *black music*, ainda não possuía a mesma representatividade do break.

VIOLÊNCIA URBANA E O TRÁFICO DE DROGAS

No Brasil, as estruturas dominantes obedecendo à regra de mercado instituíram espaços de favelas, que são adjetivados como “conjuntos habitacionais”. Assim legitimadas, essas políticas públicas adotaram a narrativa do “direito à cidadania”, para que os excluídos pudessem ter acesso à moradia, que nada mais eram do que bolsões de pobreza, em que os direitos fundamentais não se concretizaram, gerando com isso, uma situação de exclusão permanente e hereditária que atingiu irredutivelmente as gerações seguintes. Em Londrina, essa condição de exclusão fica evidenciada no livro do rapper Sérgio Ezequiel de Souza.

O livro *O Hip-Hop e Eu, Uma biografia*, de Sérgio Ezequiel de Souza, (Sergin), retrata a realidade vivida por muitos rappers da sua geração. Embora possa ser considerada uma biografia ficcionalizada, o texto traz depoimentos e relatos verídicos que interessa à esta pesquisa. Sergin ingressou no movimento hip-hop de Londrina como *bboy* e posteriormente formou o grupo de rap *Irmãos do Gueto* que alcançou significativo prestígio na cidade na década de 90. O livro é de caráter autobiográfico, narrado em primeira pessoa, no qual o autor relata sua história de vida que segundo ele é: “Uma história de altos e baixos. De perdição, de ida ao inferno. E também é uma história de salvação, de recuperação de mim mesmo como pessoa [...]” (Sergin, 2004, p. 13).

Segundo o autor, a sua história familiar assemelha-se a de muitas crianças que nasceram sob as mesmas condições de pobreza e dificuldades. Filho de empregada doméstica, separada, mãe de três filhos, sendo ele o mais velho, Sergin teve uma infância difícil. Ainda pequeno, praticava pequenos furtos para ajudar sua mãe a alimentar seus irmãos. Ao longo da sua adolescência, aprendeu a dançar *break* destacando-se como *bboy* nas discotecas e festas nos bairros. Houve um tempo em que passou a consumir drogas e a roubar para manter o vício. Por força desta atividade constante, acabou enveredando para a prática de delitos maiores, como assaltos e tráfico de drogas, até ser pego pela polícia e ser internado numa casa de recuperação para menores infratores. Conseguiu a liberdade sob a promessa de frequentar a escola, que o ajudou a manter-se longe das drogas e a dedicar-se ao rap. Por sua vez, o rap, segundo ele, o levou a desenvolver projetos arte-educativos com crianças, adolescentes e presidiários, mudando radicalmente a direção da sua vida. Nos trechos abaixo, aponta-se indicativos sintomáticos de uma realidade engendrada na falência dos poderes da esfera pública, que infelizmente, é a realidade de muitas crianças brasileiras ainda nos dias de hoje:

Quando eu era criança, por volta de 1986, minha mãe teve que se separar do meu padrasto com quem já tinha dois filhos, mais novos que eu, a Sara e o César. E como precisava nos sustentar, ela teve que começar a trabalhar fora, principalmente de empregada doméstica. Enquanto minha mãe trabalhava, eu tinha que ficar em casa cuidando de meus dois irmãos. Tive que aprender a esquentar a comida que minha mãe deixava meio pronta, a esquentar o leite e até dar banho neles. Ou seja: na falta de um pai ou de um padrasto, e na ausência de minha mãe, o “homem” da casa era eu, que tinha apenas seis anos. (SOUZA, 2004, p. 17)

Em outro momento de sua narrativa, Sergin descreve cenas chocantes que testemunhou no bairro União da Vitória:

Chegamos na festa. Uns caras ficaram olhando diferente. Cheguei, cumprimentei, e perguntei onde estava o Paçoca. Na sequência nós o avistamos. O paçoca apresentou-se para a rapaziada. Uma roda de cara estava fumando um baseado. Chegamos no banco e enrolamos um baseado na rua, a molecada cheirando cola. No meio deles tinha até um piá de sete anos. Não acreditei quando vi aquele moleque, menor do que eu cheirando cola. O pai do Paçoca via tudo aquilo e nem ligava. Tudo alí parecia normal: fumar um baseado na rua, a molecada cheirando cola [...]. [...]E eu e o Marciano ali no meio daquele furacão. As vezes, um cara ia até a esquina e dava um tiro para um outro, e na sequência mais acima, o outro correspondia atirando. Achei tudo aquilo estranho. (SOUZA, 2004, P. 48)

Pelo desenrolar do tempo cronológico no qual se passa a narrativa de Sergin, ele deveria ser um adolescente entre 12 a 16 anos. Tomando como exemplo o parágrafo único da lei do Estatuto do adolescente que diz: “[...]hes facultar o desenvolvimento físico, mental, moral, espiritual e social, em condições de liberdade e de dignidade.” fica claro, que este princípio que deveria efetivamente nortear e proteger a criança de violações morais e degradantes, na realidade, é inoperante. Nos processos de favelização, no Brasil a lei e o direito do cidadão não apenas não são aplicados como se transformam em dispositivos de exclusão.

Numa dessas noites, presenciei sozinho três caras matarem um outro na paulada e no tiro.

Estava eu indo embora para casa. A certa altura do caminho, avistei os caras batendo na vítima. Um deles arrancou do revólver e deu tiros. Eu me escondi num barraco próximo, e esperei os caras irem embora. Quando

saí ao lado do barraco, tive que passar perto da vítima estirada ali no caminho. Que eu me lembre, foi a única vez que eu fiquei com medo. Não do defunto. Mas sim dos caras que mataram o fulano. Já imaginaram se eles descobrem que eu vira todo o ocorrido? (SOUZA, 2004, p. 80,81)

Os efeitos da favelização, sobretudo em bairros como o União da Vitória onde surgiu o movimento hip-hop de Londrina e onde segundo o autor ocorreram as cenas descritas acima, não diferem dos efeitos produzidos pelas estruturas dominantes no contexto norte-americano do Bronx, como aponta Fernandes:

Nos Estados Unidos, mais especificamente no South Bronx da década de 1980, a paisagem urbana (com prédios abandonados, lixo espalhado pelas ruas, adultos, a maioria negros e hispânicos, ociosos pela falta de emprego) é reveladora do efeito nefasto que essas forças globais exerceram sobre as cidades. Ela traduz, também, o *modus vivendi* de pessoas com pouca autoestima, discriminadas pelo local onde habitam, caricaturadas pelo cinema hollywoodiano, representadas com toques exacerbados de selvageria, violência gratuita e consumo de drogas. Esta paisagem foi o berço no qual nasceu o hip-hop. (FERNANDES, 2016, p.9)

Na medida em que a favelização se alastra pelas cidades brasileiras, pode-se atestar seus efeitos pelos índices de violência noticiada diariamente pela mídia. Nessa perspectiva, cabe mencionar as análises desenvolvidas por Giorgio Agamben na obra *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*, 2007, que retoma a definição ambígua de Feto na obscura figura do *homo sacer* do direito romano arcaico, na qual, segundo o autor, estaria o primeiro indício de sacralidade vinculado a vida humana. Para Agamben, o homem sacro distingue-se do homo sacer, pelo fato do primeiro referir-se ao indivíduo sagrado, porque é sagrada a vida que está dentro dele. O homo sacro é sacrificável, tendo cometido algum delito, o seu sacrifício é visto como um direito que lhe cabe, por que operaria a sua purificação e a transição do profano para o divino. O homo sacer, tendo por alguma razão perdido a sua condição de sacralidade, é insacrificável, e está exposto à “vida nua”, fora da esfera do direito. A vida nua no conceito de Agamben, é o território dos banidos, dos condenados, dos proscritos, dos excluídos, dos desprotegidos pela lei, é viver na ilegalidade. Assim, a “vida nua” do homo sacer é a vida daquele indivíduo que tendo cometido um delito qualquer, tornava-se vida matável, isto é, qualquer cidadão poderia matá-lo sem ser considerado

legalmente um homicida. Para Agamben, o homo sacer representa o oposto do soberano, já que para o homo sacer todo o ser humano é um soberano, para o soberano todo o vivente é um homo sacer, em nome do soberano é permitida a matança e a exclusão.

3.2 Aquilo que define a condição do homo sacer, então, não é tanto a pretensa ambivalência originária da sacralidade que lhe é inerente, quando sobretudo, o caráter particular da dupla exclusão em que se encontra preso e da violência à qual se encontra exposto. Esta violência --- a morte insancionável que qualquer um pode cometer em relação a ele --- não é classificável nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio. Subtraindo-se às formas sancionadas dos direitos humano e divino, ela abre uma esfera do agir humano que não é a do *sacrum facere* e nem a da ação profana [...] (AGAMBEN, 2007, p.90).

O conceito de homo sacer, tal como entendido por Agamben, tem sido um paradigma recorrente no pensamento crítico da sociedade urbana e dos mecanismos de controle do estado soberano. Um exemplo desses mecanismos encontra-se na política de desenvolvimento urbano, executada pelo Poder Público Municipal, Art.182, 183²⁸: “Aquele que possuir como sua área urbana de até duzentos e cinquenta metros quadrados, por cinco anos, ininterruptamente e sem oposição, utilizando-a para sua moradia ou de sua família, adquirir-lhe-á o domínio, desde que não seja proprietário de outro imóvel urbano ou rural.” (Constituição Federal, 1988). Na prática, esta lei favoreceu e legitimou o processo de favelização das periferias brasileiras, que são autênticos espaços convertidos em vida nua onde milhares de pessoas são confinadas, pelo dispositivo de lei exposto acima, a viver uma vida miserável destituída dos direitos sociais. Esse espaço de exclusão criado por esse dispositivo, nos quais, chacinas e queima de arquivos são uma constante, nos leva a pensar esses habitantes como versões atualizadas do homo sacer de Agamben. José Carlos Gomes da Silva (1999) identifica nas narrativas dos rappers uma reflexão crítica desse modelo social injusto regido por uma sociedade que prima pela desigualdade:

²⁸ (Constituição Federal .Texto promulgado em 05/10/1988). CAPÍTULO II DA POLÍTICA URBANA Art. 183. Referente à política de desenvolvimento urbano, executada pelo Poder Público.

A condição de excluído surge no discurso do rapper como objeto de reflexão e denúncia; mais uma vez é a dimensão pessoal que possibilita o desenvolvimento da crônica cotidiana de um espaço no qual o poder público e a mídia se afastaram. Os rappers falam como porta-vozes desse universo silenciado em que dramas pessoais e coletivos desenvolvem-se de forma dramática. Chacinas, violência policial, racismo, miséria e desagregação social dos anos 90 são temas recorrentes na poética rapper. São reflexos da desindustrialização da metrópole e da segregação urbana que dividiu a cidade em condomínios fortificados e bairros pobres. De um lado, registram-se os guetos nobres, controlados e vigiados por seguranças armados e sistemas eletrônicos sofisticados, símbolos do mais recente processo de segregação urbana. De outro, surge a periferia, descrita como espaço controlado por micropoderes locais, traficantes, grupos de extermínio e policiais corruptos. (SILVA, 1999, p.31)

Essas periferias foram intensamente atingidas com o tráfico de drogas, um problema agravado a partir dos anos 90, com a chegada do crack. A droga, além das implicações criminais trazidas pelas facções criminosas, deixava em seu rastro o potencial de causar rapidamente uma severa dependência química e, conseqüentemente, a debilidade física. Os usuários que normalmente eram jovens, de classes pobres, ingressavam no círculo vicioso que consistia em roubar, matar, fazer qualquer coisa para obter a droga, chamada na época de “nóia”: Em Londrina, o União da Vitória na década de 90 era visto como um bairro-favela com todas as problemáticas sociais que o termo “favela” pode significar. Destacam-se aqui alguns trechos nos quais Sergin descreve as características daquele bairro nessa época onde a droga “crack” (nóia) já circulava:

Os caras do União sempre desciam para curtir a paquera, não dava muita briga. Foi numa dessas que eu e Marciano demos nossa palavra que íamos à festa, mas depois ficamos meio cabreiros porque só nós íamos. Todos que curtiam conosco ficavam com medo de subir o União da Vitória. Nessa época, eles matavam um todo dia no União. A polícia descia de caminhão e de ônibus para trocar tiro com os bandidos. (...) As casas eram barracos de lona e madeirite. O chão, de barro. As ruas não tinham asfalto e eram pouco iluminadas.

[...] Comecei a colar (isto é, a andar) com uns caras do Santa Joana que fumava nóia, e voltei a desandar: novos arrombamentos, novos assaltos e furtos... Quando se é noiado, rouba de tudo – desde um pedestre na rua até os estabelecimentos comerciais. Não importa! O dinheiro tem que vir de um jeito ou de outro. Quando se é noiado, sempre se está devendo para os traficantes da quebrada. Porque o estigma de fumar um papel de nóia é maior que o amor que a gente sente pela própria mãe. (SOUZA, 2004, p. 47, 86).

As políticas públicas para barrar o avanço da droga, isto é, uma assistência social capaz, orientação familiar, formação escolar etc., estiveram sempre em descompasso com o crescimento desproporcional das periferias de Londrina. Com isso, o processo de degenerescência instaurado entre os jovens viciados de crack passou a ser “naturalizado” pelas instâncias do poder, como descreve Sergin “A polícia quando nos enquadrava, já sabia quando era noiado (nome dado para viciado em nória): era só olhar nos seus dedos, no seu corpo bem magro e nos olhos... Lá no fundo!” No trecho a seguir, Sergin dá a dimensão do drama de um viciado:

Aconteceu de algumas vezes eu trocar meu tênis, minhas bermuda e camiseta por nória; e pedir para o cara que eu tinha feito o negócio uma bermuda velha e um chinelo havaiana para voltar embora. O noiado não vê perigo. Ele atravessa matas, cemitérios; agride qualquer um por um papel, ou as vezes por uma bola. Pode estar o frio que for. Ele sai de camisa regata, bermuda, chinelo, só para fumar um papel ou dar algumas bolas junto com um camarada. O noiado é uma pessoa sem coração. Não porque queira, mas pelo que a droga lhe faz. (SOUZA, 2004, p. 86)

No trecho abaixo, Sergin aponta que a droga não se limita aos jovens, ela atinge famílias inteiras como um grande vetor de desagregação e degradação física, mental e moral:

Eu mesmo já vi pai de família fumar dinheiro do leite das crianças e até do enxoval do neném; do bebe dormir em carrinho, em vez de ter um berço. Já vi meninas grávidas trocando roupas de neném por nória. Quando você está noiado faz qualquer loucura. Você vê de tudo. Tem cara que vende o próprio corpo. Tem cara com namorada, ou mesmo casado, que faz sexo anal ou oral a troco de um papel. É uma patifaria atrás da outra. (SOUZA, 2004, p. 86)

Segundo o boletim informativo da Rede Justiça Criminal (2016), em 10 anos, o Brasil duplicou a população carcerária e atualmente figura entre o 4 lugar como país com maiores contingentes de pessoas presas, sendo que 28% estão presos em decorrência da Lei de Drogas, ou seja, delinquentes comuns, usuários de drogas e pequenos traficantes. O Juiz de Direito Gerivaldo Neiva²⁹ fornece dados aterradores sobre o sistema carcerário no Brasil:

²⁹ Gerivaldo Neiva é Juiz de Direito (Ba), membro da Associação Juízes para a Democracia (AJD) e participante do movimento Law Enforcement Against Prohibition - Leap Brasil.

Antes de acender a pavio do explosivo, importante ressaltar que em dezembro de 2014 (último levantamento do Infopen)[3] o Brasil tinha população carcerária de 622 mil pessoas presas, chegando a uma taxa de mais de 300 presos para cada 100 mil habitantes, enquanto a taxa mundial situa-se em patamar de 144 presos por 100 mil habitantes. A lado disso, a taxa de ocupação era de 167%, o que ocasiona um déficit de mais de 370 mil vagas. Mais grave ainda, a média nacional é de 40% de presos provisórios e existem estados com percentual absurdo de mais de 60% de presos provisórios, a exemplo do Amazonas, Bahia, Maranhão e Tocantins. Com percentual de presos provisórios acima de 50% estão os estados de Minas Gerais, Mato Grosso, Pernambuco, Piauí, Paraná, Rondônia, Roraima e Sergipe. Se é para escandalizar a crueldade e seletividade do sistema, destaque-se que 46% da população carcerária cometeu crime contra o patrimônio e 28% estão presos em decorrência da Lei de Drogas, ou seja, delinquentes comuns, usuários de drogas e pequenos traficantes. Considerando-se apenas a população feminina presa, 64% das mulheres estão presas em decorrência da lei de drogas e 19% por crime contra o patrimônio, ou seja, 83% são mulheres que praticaram pequenos furtos/roubos ou se envolveram com o tráfico, sendo que muitas delas foram presas em flagrante quando da revista vexatória, levando pequenas porções de drogas para o companheiro preso ou mesmo por imposição de membros de facção. (NEIVA, 2016).

Nesse quadro que nos apresenta o processo penal brasileiro, tampouco há controle estatístico sobre o número de mortos ocorridos dentro das prisões, como também é comum a violação dos direitos civis por parte da polícia na sua abordagem agressiva aos jovens da periferia, assassinados à queima roupa sob a alegação de tráfico ou uso de drogas.

Sergin, que vivenciou em parte essa violência urbana, condena os mecanismos políticos culturais e econômicos que geraram a atual falência do nosso sistema social, em que a droga é apenas mais uma consequência. Algum tempo depois, já recuperado das drogas e na função de agente cultural como arte-educador, Sergin voltou ao CIAADI Centro Integrado ao Adolescente Infrator (CIAADI), onde outrora estivera preso, desta vez, para ministrar aulas sobre a cultura Hip-hop aos jovens infratores. Começou a compor letras de rap e montou um grupo chamado “Irmãos do gueto,” cujo objetivo era abordar temas como violência, política, abuso de autoridade e, sobretudo, passar uma mensagem positiva de restauração social por meio da arte.

Algumas pessoas costumam falar que o inferno é lá embaixo. É que elas nunca moraram numa favela... Não veem de perto o que acontece com as demais pessoas. Quer dizer, veem sim! Quando é pela televisão, que mostra só o lado negativo da história; não mostra o porquê daquilo, ou o que chegou a fazer para se encontrar numa

situação de terror, na qual o pai mata filho por estar embriagado ou drogado. Ninguém procurou saber como realmente se chegou a um fim tão trágico. [...] Não se percebe que quem colocou o álcool na favela, na periferia, foram muitas vezes os grandes empresários, e não as gentes da favela. A droga também não nasceu aqui. Ela chega de avião e vem parar em nossas mãos. E a droga é poderosa: ela gera dinheiro, faz ter o poder, inclusive matar. E assim destrói milhares de famílias. (SOUZA, 2004, p. 81)

Há por parte sociedade uma percepção equivocada de que o rap estimularia os adolescentes ao consumo de drogas. Mas o que se verifica na cidade de Londrina, é que o rap vem realizando uma campanha contra o uso de drogas, é claro que há zonas fronteiriças entre o rapper e o traficante, porque habitam o mesmo bairro, e aparentemente, talvez em razão da proximidade, há uma convivência pacífica entre eles. Reinaldo MC Rei, rapper, educador social, e atualmente organizador do Festival Hip-hopé Vermelho diz como vê essa relação:

Reinaldo MC Rei: [...] Sabe, eu moro na Fraternidade há muitos anos, me criei no meio da malandragem, nada contra, nunca coloquei um cigarro de maconha na minha boca, um baseado, não tomo nem cerveja. Não tem nada a ver com igreja, eu nem vou à igreja também, sabe, é... Eu quis isso pra minha vida, sabe, eu quis isso, então minha relação as pessoas que eu conheço, que eu sei que fazem coisas que, de repente, não são legais, né, não são legais pra mim... Mas eu tenho uma relação, eu não passo o pano pra eles, né, como eu tava dizendo, mas eu tenho uma relação, converso com todo mundo. Até porque nessas oficinas na periferia, a gente cuida de muito filho de bandido, de traficante e eles veem com bons olhos o hip-hop de Londrina. (Entrevista: Projeto: Leitura, ritmo e poesia: MC Rei, p.436, 2005)

A exemplo das circunstâncias políticas do surgimento do movimento hip-hop norte-americano, mesmo que tratando-se de contextos muito distintos em relação à periferização de Londrina, nota-se um fator em comum com o Bronx da década de 70 que permite identificar as razões da rápida penetração e popularização do hip-hop nas favelas. Se no Bronx na década de 70 e 80, o contexto era de segregação racial motivado por estruturas consolidadas de controle, em Londrina, também se buscou reproduzir esta lógica que hoje em dia se alastra de forma avassaladora. A denúncia do círculo vicioso da miséria na periferia, que leva às drogas, o que por sua vez, leva à violência, é explicitada no rap londrinense que se posiciona de forma agressiva contra a violência infligida pelo sistema.

IMPACTO SOCIAL DO RAP.

Ao questionar qual o impacto social que o rap pode gerar numa comunidade, o fator positivo que ocorre é que o rap em essência, é uma narrativa oral e como tal, se dirige a “um outro”. A voz do rapper faz soar um discurso produtor de significações que são compartilhadas na experiência cotidiana comum de um coletivo. Nesse aspecto, a base histórica da voz narrativa do rap se insurge como um compromisso social, um discurso político, crítico, dramático em suas analogias e heróico porque exprime a voz daqueles que lutam pela mesma causa. Essas características são facilitadoras de um efeito de identificação e de adesão ao discurso por parte do público. Obviamente esse fenômeno ocorre também com outros gêneros musicais, porém, no caso do rap, o conteúdo politizado das letras conclama o sujeito a uma conscientização da realidade e do momento histórico e social que está sendo vivido. Do ponto de vista das oligarquias do poder dominante, o rap é a subversão dessa ordem porque descortina as contradições do sistema capitalista e propõe a quebra dos paradigmas que concretizam a desigualdade social. Existem escalas de pobreza, de segregação e de marginalidade. Há grupos de indivíduos que se encontram na condição que segundo a concepção de Agamben (2007), é a “vida nua”. Para esses “seres de exceção”, quando não há mais saída possível, seja por causa da droga, do crime, da condição econômica, da cor, da gangue inimiga, ou da polícia, sejam quais forem os motivos e os níveis de degradação, “a palavra” pode chegar como um conforto e um progresso.

Tome-se por exemplo o trecho da entrevista de Fernando MC que fala da penetração do rap em espaços marginalizados como presídios ou locais considerados extremamente violentos, e nos no quais o rap consegue chegar e provocar alguma reação positiva nessas pessoas:

Fernando MC: [...] Estamos seguindo, no estilo que tem que ser, que é o Hip-Hop, e... Isso... Um fundamento desse, seria, é..., Prolongar alguma coisa, além do que os governantes querem, a gente quer atingir algum ponto que toque neles, para eles se tocarem, também, lá na frente, o que é periferia. Para saber o que é periferia só quem é de lá mesmo, para sobreviver mesmo. Uma coisa interessante que eu tenho é do Hip-Hop, que eu peguei e descobri, é a nossa palavra, ele chega, [incompreensível] que ela chega muito mais longe que qualquer padre, mesmo não querendo. Por causa que tem muito lugar que precisa da palavra do senhor que diretamente não vai, não vai um padre, não vai um pastor lá na favela, lá na quebrada, pregar e passar a palavra. E a gente não é padre, não é nada, mas gente sabe qual que

é a da realidade, a gente sabe quem que é o salvador. Então através desta função a gente tá lá, tá ligado, na quebrada que for, uma pá de homicidas, uma pá de mano usando drogas, uma pá sabe...Naquela função. Mas você sabe, que lá embaixo vai ter uma pessoa, tá ligado, que vai te escutando, uma palavra que você fala, você não vai salvar ela, nos não queremos salvar ninguém, quem salva é Deus. Mas depois daquelas palavras lá, ela pode dar um rumo de vida na vida dela. Então acho que o rap tem um compromisso aí, de chegar passar a mensagem para as pessoas que não procuram [...] (Entrevista: Projeto: Leitura, ritmo e poesia. MC Fernando, 2005. p. 218, 219)

A recuperação de drogados, por meio da inserção ao movimento hip-hop leva a pessoa a ocupar-se com um fazer artístico, quer pela música, pela dança, pelo grafite, ou pela escuta. Reconhecer-se na letra de um rap ou contar a sua própria história por meio de uma letra de rap são ações que reintegram o sujeito e o devolve à sua própria interioridade. Nesse espelhamento, há sempre um retorno, algo que floresce no indivíduo e se projeta para o coletivo. Walter Benjamin (1994) decretou a morte da narrativa por considerar que após uma guerra o sujeito se cala, porque os fatos vividos não são dignos de serem contados, porém, a riqueza do rap reside justamente na sua estrutura narrativa com suas funções comunicativas e uma escuta. Esses aspectos promovem uma possibilidade de interação, reflexão e ação, que são elementos vitais para se obter impacto social positivo dentro de uma comunidade. Em seu artigo, Fernandes relaciona essas marcas existenciais e a transformação ocorrida, com a postura afirmativa que pode advir da poesia:

A violência descrita nas letras de rap que, no trabalho com professores da rede pública servia de argumento para que o rap fosse “proibido” na sala de aula, canaliza-se como força transformadora do sujeito por meio da poesia. A práxis política encontra-se numa fronteira muito tênue em relação ao produto autônomo da *poiesis* do rap. João Camillo Penna acertadamente compreende a poética do rap no mundo contemporâneo como uma “subjetivação pela cultura”, na qual “a cultura distingue-se do real da violência que figura, ao mesmo tempo em que é assombrada pela mesma violência de que se distingue” (2013, p. 34). A violência é uma prática arraigada no cotidiano do sujeito periférico, sendo que a poesia cria um efeito suspensivo dela por meio da linguagem. A ação linguística do rapper tira-o, desse modo, da “vida nua”, restituindo-o ao jogo da relação de poder. O rap caracteriza-se, assim, como uma linguagem política, por pensar o espaço de atuação social do sujeito; ética, porque funda-se em valores voltados para uma “comum unidade”; e estética, ao comunicar a realidade numa linguagem especial. (FERNANDES, 2016, p.2)

Embora o preconceito racial ainda seja uma prática persistente na sociedade brasileira, observa-se que as tecnologias de comunicação e as possibilidades de produção artística individual pelas mídias eletrônicas estão ao alcance de muitas pessoas, mesmo as mais pobres, também nesse nicho, o rap se configura como gênero musical em expansão. Como expressão predominantemente afrodescendente, o rap contribui para denunciar a existência do racismo, posto que o movimento hip-hop desempenhou um papel importante no reconhecimento e afirmação da cultura afro, produzindo espaços de territorialização, com isso, conquistou uma notória representatividade cultural. A cor passa a ser motivo de orgulho, não mais de vergonha. O rap passa a ser objeto de estudo na academia. Enquanto fenômeno de massa, é absorvido pelas demandas culturais que tendem a abraçar essas tendências artísticas, resultando em mais espaços na mídia e consolidando ícones no cenário cultural. O programa *Manos e Minas* da TV Cultura é um exemplo de fomentação e validação da cultura hip-hop.

Em Londrina, ainda não existe um programa específico de hip-hop na TV, voltado para a população local e regional, o que seria muito interessante para as áreas da cultura e da educação, dada a riqueza e diversidade dos repertórios artísticos da cultura hip-hop, esses meios permitiriam um maior alcance de público e maior valorização do que é produzido na cidade, que, além de diverso, contribuiria em muito com a produção cultural urbana de Londrina. Contudo, há projetos em andamento que refletem impactos sociais significativos tais como o programa *Planeta hip-hop*, que vai ao ar todo sábado as 20:00 hs, na Radio UEL. *Planeta hip hop* é um programa voltado à cultura urbana contemporânea e à música popular brasileira, o programa também faz um giro pelo mundo do hip-hop com os clássicos do rap. “A linguagem da rua atinge o público jovem da periferia que sintoniza e se identifica com as letras e estética musical moderna e reverbera até nos presídios da cidade, o hip hop quebra correntes e pilastras, é o movimento de existência e resistência” (Leandro Palmerah, 2017) . Há também outros projetos como as intervenções e manifestações artísticas no bairro Vista Bela, festivais de dança, de skate, no âmbito do hip-hop, que trataremos com mais profundidade no capítulo III.

RAP, ESCOLA E LITERATURA

Como afirmado anteriormente, o movimento hip-hop de Londrina busca manter um engajamento com as lutas sociais, particularmente, com a condição da criança da periferia. A

alusão à criança “em risco”, drogas, violência urbana, discriminação racial, é uma constante nas letras de rap, porém o hip-hop traz em suas expressões artísticas, um horizonte de experimentações por meio da dança, da música, das poéticas orais e das artes visuais, cujas práticas podem — desde que observada a pertinência das especificidades das linguagens do hip-hop — dialogar positivamente com disciplinas como a Literatura, Educação Artística, a Língua Portuguesa, Sociologia a História, e a Filosofia, (FERNANDES, 2016). Por essa razão, interessa observar como se estabelece a relação da escola com o hip-hop. Para Fernandes, conciliar hip-hop e escola implica dimensionar qual é a postura adotada pela instituição na abordagem, ou não, dessa expressão cultural. Ao desconsiderar a ideologia hip-hop como tema de discussão em sala de aula, a escola opta por um conservadorismo que ignora a diversidade de pensamento e é tão desinformada quanto àquela que admite avaliar as características do movimento sob a perspectiva do exotismo, ou do preconceito, sendo que este último pode se apresentar no argumento de que há nas letras de rap apologia ao crime, ao consumo de drogas etc., enquanto que de forma oposta, há preconceito nas letras de rap que generalizam que todo rico é ladrão e todo político é corrupto. Fernandes alerta sobre o papel das Humanidades na abordagem dos conceitos a partir do contexto histórico e social em que surge uma dada manifestação. Nesse sentido, a escola tem a função de sensibilizar o aluno para que este adquira um novo olhar sobre a diferença, desconstruindo pré-conceitos por meio de análises criteriosas da formação de uma sociedade.

O crítico literário Antônio Candido em seu ensaio *Direito à Literatura* 2004 designa "literatura" no sentido amplo da palavra, que abarca uma variedade complexa de conteúdos mesmo aqueles que não se enquadram na ideia convencional de literatura edificante:

Numa palestra feita há mais de quinze anos em reunião da Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência sobre o papel da Literatura na formação do homem, chamei a atenção entre outras coisas para os aspectos paradoxais desse papel, na medida em que os educadores ao mesmo tempo preconizam e temem o efeito dos textos literários. De fato (dizia eu, há “conflito entre a ideia convencional de uma literatura que eleva e edifica (segundo os padrões oficiais) e a sua poderosa força indiscriminada de iniciação na vida, com uma variada complexidade nem sempre desejada pelos educadores. Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver. (CANDIDO, 2004, p. 176)

Para Candido, este conflito é limitador no sentido de que a função da literatura não é a de edificar ou de corromper, mas “trazendo livremente em si o que chamamos o bem e o que chamamos o mal humanizar no sentido profundo, porque faz viver.” (CANDIDO, 2004, p. 176). Atualmente, há uma maior aceitação na abordagem do hip-hop na escola em relação à década de 90, quando se rejeitava o tema nas salas de aula, em função de uma ideia eurocêntrica do que é literatura.

Os valores que a sociedade preconiza, ou os que considera prejudiciais, estão presentes nas diversas manifestações da ficção, da poesia e da ação dramática. A literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Por isso é indispensável tanto a literatura sancionada quanto a literatura proscrita; a que os poderes sugerem e a que nasce dos movimentos de negação do estado de coisas predominante. (CÂNDIDO, 2004, p. 175)

Considera-se também que essa maior aceitação deve-se, em parte, ao interesse das Ciências Humanas que vem ao longo das últimas décadas, contribuindo por meio de um extenso trabalho de pesquisa, na conscientização dos educadores, sobre a necessidade de encampar uma pedagogia que diversifique as práticas das linguagens artísticas, como também, da discussão da diversidade cultural e das problemáticas sociais. Nesse aspecto, a cultura hip-hop oferece uma multiplicidade de conteúdos transversais no desenvolvimento global da formação do aluno. O rap visto sob a perspectiva de linguagem poética se insere na literatura como poesia oral, e como tal, pode ser compreendido como uma das manifestações artísticas universais:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e nem há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação. (CANDIDO, 2004, p. 174)

Cumprе salientar que a cultura hip-hop em seus fundamentos ideológicos e a expressão de cada um dos seus quatro elementos: o rap, o break, o grafite e o MC, permite às escolas explorar os mecanismos criação, produção e circulação das poéticas orais praticadas no meio urbano; possibilita ao aluno que ao ter contato com a dança, desenvolva uma boa expressão corporal; possibilita o aprendizado musical, através de instrumentos específicos e da percepção auditiva, entre outros. Assim, a escola pode por meio dessas práxis artísticas e reflexivas gerar melhorias na formação integral do aluno e conseqüentemente de toda a comunidade.

Segundo relata o entrevistado Dejair Dionísio, (2003, p.66) até o fim década de 80, a escola, que ainda conservava a influência do militarismo, preocupa-se muito mais com o rock do que com o hip-hop, o qual era visto mais como uma diversão do que como movimento de reivindicação social. No fim da década de 80, quando alguns grupos nacionais assumiram um discurso crítico em relação à desigualdade social e à condição da periferia, foi quando a escola começou a se incomodar com a postura crítica da cultura hip-hop, particularmente com a violência presente nas letras de rap.

Por não ser o escopo desta pesquisa, não se dispõe de dados para avaliar a penetração do hip-hop atualmente nas escolas de Londrina, entretanto, nas fontes analisadas, fica notório que, desde o começo do movimento hip-hop em Londrina, houve uma preocupação dos hoppers voltada à formação dos adolescentes por meio de uma prática artística. Atualmente alguns projetos, em que pese à falta de recursos, prosseguem atraindo a atenção dos jovens e contribuindo na sua formação, tais como: HIP HOP Sobre Rodas, conduzido por Waldir Sujin que trabalha com o a ideologia do movimento a partir da modalidade esportiva do skate. Há o Festival Hip Hopé Vermelho, voltado para a dança e organizado por Reinaldo MC Rei, que recebe jovens e crianças de muitas escolas de Londrina, como também, de todo o Estado do Paraná com resultados muito estimulantes no que tange à *performance* artística, e ao desenvolvimento físico desses jovens. Outros projetos que incluem oficinas culturais com o apoio do PROMIC (Programa Municipal de Incentivo a Cultura) em bairros como o Vista Bela, também produzem um impacto social relevante nas comunidades.

PROJETOS RELACIONADOS AO MOVIMENTO HIP-HOP

Segundo as informações constantes no site da Secretaria Municipal de Cultura de Londrina, o programa PROMIC³⁰, foi criado pela lei municipal nº 8.984, de 06 de dezembro de 2002, com o objetivo de propiciar os recursos financeiros necessários à execução da Política Cultural do Município. O programa funciona com seleção de projetos que é feita por meio de editais anuais.

Algumas das modalidades de projetos patrocinados pelo PROMIC são:

1. Edital Projetos Independentes – que objetivam a realização de projetos que sejam da livre iniciativa dos produtores culturais.

2. Edital Projetos Estratégicos – o perfil dos projetos que são inscritos nesta modalidade é mais amplo, pois devem propor ações que realizem aspectos da política pública de cultura através de atividades de formação e de circulação cultural.

3. Programa Vilas Culturais – os projetos propostos neste edital recebem incentivo para a manutenção de espaço físico.

Com base na tabela 1 abaixo, temos um demonstrativo dos projetos aprovados na área de Hip Hop nos últimos três anos (2014, 2015 e 2016), todos na modalidade Projetos Independentes.

Tabela 1: Projetos realizados com apoio do PROMIC 2014, 2015 e 2016

Projetos Independentes			
PROMIC 2014			
Promic	Projeto	Proponente	Área
14-297	Londrina Hip Hopé Vermelho	Adilson Inocência Kikuta	Artes de Rua
PROMIC 2015			
15-076	Hip Hop sobre rodas	Valdir Almeida da Silva	Hip Hop
15-145	MH2 – Música e Hip Hop	Leandro Claudino da Silva	Hip Hop
15-154	Hip Hopé Vermelho Festival Londrina	Felipe Tomaz Pereira	Hip Hop
PROMIC 2016			
16-085	Projeto MH2 – Música e Hip Hop	Leandro Claudino da Silva	Hip Hop
16-172	Hip Hop sobre rodas	Valdir Almeida da Silva	Hip Hop

Fonte: Prefeitura de Londrina

³⁰ Fonte: <http://www.londrina.pr.gov.br/cultura/promic/>

Como se pode observar na tabela acima, foram aprovados poucos projetos na área de hip-hop nos últimos três anos, seis projetos no total. Sabe-se das dificuldades do PROMIC em contemplar de forma continuada todas as expressões culturais que acontecem na cidade, pois as verbas disponíveis para as secretarias de cultura municipais não são suficientes. Porém, é preciso atender as periferias compreendendo atividades como as do movimento hip-hop na cidade, expressivas, não no aspecto espetacular de grandes públicos, mas, no sentido da importância de se desenvolver gradualmente um repertório artístico na formação de jovens carentes. Nesse aspecto, o apoio da iniciativa privada somados aos incentivos municipais e à boa gestão dos recursos por parte dos agentes culturais e organizadores poderia cumprir uma agenda mais ampla e fecunda em prol da cidade como um todo.

CAPÍTULO III

DENTRO DA CENA

Como apontado nos capítulos anteriores, ao longo de mais de duas décadas de história, o movimento hip-hop de Londrina busca se manter estruturado sobre as bases ideológicas que o norteavam quando do seu surgimento na cidade, isto é, apresentar alternativas culturais para os conflitos urbanos por meio de ações positivas e solidárias para com a comunidade. Idealmente, as expressões artísticas designadas como os quatro elementos do hip-hop devem manifestar-se com esse propósito que prima pelas trocas humanas sociabilizadas no interior de um núcleo comunitário. Dessa forma, as linguagens artísticas quando praticadas e transmitidas sob os princípios basilares do movimento hip-hop adquirem um caráter social mais amplo que postula uma reinterpretação da realidade nos termos da arte e da ação social.

Entre essas linguagens, o gênero musical rap permanece em destaque na cena cultural local do movimento hip-hop de Londrina. Integrantes de bandas antigas, algumas delas, hoje extintas, formaram novas bandas, outros ainda, desenvolveram novos projetos dentro do cenário hip-hop. Percebe-se, contudo, que apesar do apoio da Secretaria da Cultura, por meio do Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PROMIC), o movimento prossegue na luta para conseguir subsídios para a realização de eventos e festivais, contando com pequenos patrocinadores tais como marcas, e lojas de produtos relacionados à cultura hip-hop. O movimento não dispõe de um mecanismo que possa impulsionar e garantir a realização das atividades, como uma sede central, tal qual, era o seu objetivo inicial, ou uma escola hip-hop que ensine a filosofia e as técnicas artísticas do hip-hop. Apesar dessas dificuldades, alguns projetos se consolidaram e tornaram-se parte da agenda cultural permanente da cidade. Entre

eles, podemos citar: a Batalha da Concha, Festival Hip-Hopé Vermelho, Hip Hop sobre Rodas, Para Além das Fronteiras do Hip-Hop, projetos esses, socioeducativos que têm realizado diversos eventos e oficinas culturais no centro da cidade e nas comunidades periféricas de Londrina.

Com o objetivo de traçar a cena atual do hip-hop e mais especificamente do rap de Londrina, entrevistamos recentemente alguns de seus expoentes, representantes e organizadores de projetos relacionados ao movimento. Cabe lembrar que alguns nomes entrevistados neste capítulo são os mesmos do projeto Rappers de Londrina 2000 a 2010 constados no capítulo anterior. A ideia é traçar uma paisagem do rap no âmbito das manifestações organizadas, mas também, obter uma avaliação dos próprios rappers sobre a cena atual, e sobre suas propostas, posto que muitos dos que viveram essa história continuam atuantes na cena.

MC PALMERAH.

Em 16 de abril 2016 no bairro Vista Bela, juntamente com o professor Frederico Fernandes, realizamos uma entrevista com o rapper e educador social Leandro Claudino da Silva, mais conhecido como Palmerah. Nascido em Londrina, no Jardim do Sol, Palmerah foi criado no Cinco Conjuntos onde teve seus primeiros contatos com o hip-hop. Segundo o rapper, por ser um dos bairros periféricos mais antigos de Londrina, Cinco Conjuntos foi o berço dos primeiros integrantes do movimento hip-hop local. A banda de rap *Estilo Negro* já fazia rima em frente ao Cadeião do Cincão no fim da década de 80, cujas apresentações, Palmerah assistia quando ainda era criança, e que, segundo ele, ficaram registradas em sua memória. Palmerah conta que gostava muito de rock, mas quando percebeu que para produzir músicas de rock teria que comprar guitarra, bateria etc, ele optou pelo rap, inclusive por identificar-se mais com a linguagem desse gênero musical. Suas influências musicais iniciais foram Tim Maia, Racionais, Cambio Negro, Ndee Naldinho, Run Dmc, Aerosmith, Planet Hemp, Green Day, Jimmy Hendrix, Malcon Jackson, Sabotage, mas afirma que o grupo de rap que mais o influenciou foi Racionais MC, principalmente as músicas: *O Homem na Estrada* e *Fim de Semana no Parque*: Abaixo trechos da entrevista:

Palmerah: Eu ouvi racionais na fita cara, meu tio mais novo, Flavio, ele tinha uma fita dos Racionais, uma fita K7, em 93. A Primeira musica que ouvi dos racionais foi *passear no parque* (Fim de Semana no Parque), a letra era muito louca cara! Só que você saia cantando na rua, e depois, a galera pensava que era Gabriel Pensador, o Gabriel pensador era de 92, mano, ele começou a fazer sucesso antes dos Racionais, os Racionais era tipo assim um mercado negro, era um material que só os caras da periferia roots que ouvia, o Gabriel Pensador já era mais,... já estava aparecendo mais na mídia, né, ai eu ouvi o *passear no parque* e achei super interessante porque ele falava,... Era nós cara, o Racionais falando da gente mano, o pretinho vendo tudo do lado de fora, né mano...

Fred: Você se identificou de imediato?

Palmerah: Pra caramba mano, até hoje eu ainda,... eu paro pra ouvir o *passear no parque*, eu paro nessa parte ai cara, que ele fala: *Olha só aquele clube que da hora, olha aquela quadra, olha aquele campo*, né... *Tem sorveteria, cinema*, daí, depois, no final ele fala: *olha quanto boy, olha quanta mina*, ai no final ele fala: *olha quanto boy, olha o pretinho vendo tudo do lado de fora, nem se lembra do dinheiro que tem que levar pro seu pai bem loco gritando dentro do bar*. Então, essa parte aí, foi a parte que cara... a parte que até hoje ainda eu não consegui entender ainda, é uma coisa que fala muito comigo, porque em 93 cara, que os caras fizeram esse som, esse som até hoje ainda é uma realidade, sabe?, Ele ainda é real, essa realidade ainda existe, eu acredito que vai durar por muitos e muitos anos ainda mano, o negro ele ainda continua,... Nesse rap aí, nesse disco que o Racionais lançou agora, é *Cores e Valores*, tem uma música que se chama: *Quanto Vale o Show*, ele tá falando, dentro da música, ele fala que os negros estão ouvindo... estão tendo mais acesso a internet tal, tão tendo acesso a carros de luxo tal, o metrô tá passando no meio do Capão Redondo e tal, que os caras nunca imaginaram né mano: Pô metrô dentro do Capão Redondo! Mas e aí, no final da música ele fala: *Corpo negro seminu encontrado no lixão de São Paulo, a última a abolir a escravidão*. Então, tipo assim, o negro continua sendo assassinado, negro continua atrás das grades, continua analfabeto, o negro ainda está fora da universidade, ta ligado?!

Palmerah relata que desde a infância passou por muitas dificuldades em consequência da discriminação racial que afetou a ele e à sua família, e que só passou a ter orgulho de ser negro a partir das experiências proporcionadas pelo movimento hip-hop. Ressalta que na época em que os negros começaram a aparecer na televisão, grupos de pagode, tais como, Salgadinho, Raça Negra, Negritude Junior etc., eram motivo de orgulho pelo fato de serem negros aparecendo na mídia, mas, não havia uma identificação por parte da periferia, porque temas espinhosos como racismo, segregação racial, violência policial não eram abordados em suas composições. A identificação ideológica segundo Palmerah aconteceu a partir dos Racionais MC, que não apareciam na mídia, mas, escancaravam a realidade da periferia em suas letras, cujo conteúdo, o levou a sentir realmente o orgulho de ser negro: “A gente é negro

mesmo e que se dane véio, tá ligado? Vou ter vergonha da minha cor?” Palmerah assinala que o “Sabotage” também foi uma forte influência para ele e o seu grupo, e aponta o “Sabota”, (Mauro Mateus dos Santos -1973-2003), como um dos mais talentosos rappers do Brasil e aquele que deu o pontapé inicial para o surgimento de uma nova geração do hip-hop, foi a geração do Emicida, do Criolo, e também em Londrina, Família IML, do Pira Pura, Ogi, afirma Palmerah.

Questionado sobre o quê o levou a se tornar um hip-hopper, Palmerah pondera que naquela época era muito difícil o acesso à informação, fosse porque os jovens não frequentavam a escola, fosse porque, segundo ele, “não havia muito interesse em estudar porque a escola era um lugar muito chato, e até hoje ainda é né...” e completa, que era difícil evoluir naquela época, porque em Londrina ainda não existia internet, então compravam o chamado “CD de “batida” (base rítmica) que vinha de São Paulo, mas explica ele, que eram cópias iguais da mesma batida, compradas às dezenas aqui no camelô de Londrina. Com isso, eles se esforçavam muito nas músicas, para torná-las diferentes entre si, já que a batida era a mesma. Apesar das dificuldades de acesso à informação e à tecnologia, Palmerah considera que houve produções interessantes nessa época, mencionando que ele e Mano Fler chegaram a ganhar um concurso de hip-hop na zona sul e foi a partir daí, em 1999, que montaram a Família IML, cujos integrantes eram Palmerah, Mano Fler, Paulinho, Tiago, Melk o Dj Samu, Leone e Rg. Esses dois últimos foram assassinados pelo tráfico. Segundo Palmerah, os integrantes da Família IML lançaram CDs individuais, mas também gravaram produções coletivas, como o CD Revolução dos Pobres, o qual, diz ele, não foi possível lançar em razão da falta de recursos, porém em 2012, lançaram Família IML 2012 e o Grito Fosco em 2013. Em outro trecho da entrevista, Palmerah fala sobre o seu processo de composição:

Fred: O processo de composição de vocês, como é que ele é? Existe um cara que só faz letra, e o outro só cuida da base? Ou é tudo conjunto, você opina a letra? Opina a base?

Palmerah: É assim ó, quando eu fazia a música com o mano Flér, eu fazia a letra e levava pra ele, e aí ele fazia a parte dele, e geralmente ele vinha com a letra e com o refrão, e eu fazia a minha parte e eu chegava nele com a letra e com o refrão também, e ele fazia a parte dele...

Fred: Trocava, complementava?

Palmerah: Isso.

Fred: E hoje, como é que rola?

Palmerah: Hoje, então é aquilo que eu falei pra vocês, tem que pesquisar né, bastante, sample,... tem que ver o tema certinho pra ver o que vai falar, né, corrigir a letra, porque hoje, em 99 você podia falar que era machista que não dava nada mano, tá ligado? Você podia falar, hoje se você escrever uma letra machista você já era mano, tipo, a galera tá aí, cai matando em cima sabe... Então a gente procura pensar bem antes de gravar, pesquisar o sampler, fazer tudo certinho, ouvir bastante a música pra depois lançar.

Atualmente os integrantes da Família IML estão desenvolvendo projetos individuais, assim como Palmerah que, além do programa na Rádio UEL FM, tem um projeto de montar uma banda de cover de Jorge Benjor, porém no estilo rap. Diz ele, que após viajar bastante e entrar em contato com outro tipo de cultura, tem agora planos de trabalhar com uma diversidade musical mais ampla e voltada à cultura brasileira, como a poesia, a literatura de cordel com base de rap, e também, pensa fazer um disco com ritmos diversos. Quando perguntamos qual era sua avaliação geral em relação à atual produção de rap em Londrina, ele respondeu que em sua opinião, parte da produção local trabalha com *samplers* importados, tais como batidas de rap da Alemanha, ou *sample* que não se sabe de onde veio. Palmerah vê a necessidade de um trabalho de pesquisa mais encampado na nossa própria cultura. No aspecto de conteúdo das letras e engajamento social, ele aponta que o movimento hip-hop em Londrina necessita mais união e comenta criticamente sobre o rap ostentação:

Marlí: E em termos da politização das letras, do conteúdo das letras, como você acha que está?

Palmerah: [...] É importante, o rap ele é manifesto, a gente não pode deixar esses temas de lado, esses temas, racismo, a própria condição social dos negros nas comunidades, a situação política do Brasil. Os Racionais no Raio X do Brasil, em 93 ele conta o que é o Brasil, ele fala ali como que é o sistema penitenciário, tudo isso daí faz parte do rap, o rap é isso, a gente não pode fugir dessa... Não interessa o jeito como o cara tá falando, o Emicida, está sempre tocando nesse assunto, da política, da sustentabilidade, tá falando que a rua tá muito quente, que o asfalto tá queimando porque os caras estão cortando as árvores, tá ligado? Que a poesia é o caminho da liberdade né, que a música faz bem né, então não tem como fugir disso, mas os caras aqui conseguem fugir disso, daqui de Londrina, e aí, você ouve as letras dos caras e os caras tão falando de cordão de ouro, os caras estão usando cordão de ouro, eu to usando cordão de macumbeiro mano...

Fred: Você acha que rola uma ostentação hoje na rapaziada do rap?

Palmerah: Rola, rola ostentação, tipo os caras ficam fazendo rap achando que vai ficar famoso sabe, na mídia e tal, é ilusão cara...

Marlí: E o que você acha que precisa fazer pra melhorar?

Palmerah: É o que a gente tá fazendo aqui, e que os caras não veem. A gente faz as oficinas, fazemos os debates políticos, as reuniões, nesses dias aqui fiz uma reunião aqui e colou bastante gente, mas os caras do rap não colaram, foram poucos os caras do hip-hop...

Palmerah aponta que nem todos são indiferentes e desengajados, e que em seus projetos tem recebido apoio de parceiros que tanto quanto ele, também estão comprometidos seriamente com a comunidade.

Projeto : Para Além Das Fronteiras Do Hip-Hop.

“Para Além das Fronteiras do hip-hop” é o título do projeto criado em 2014 do rapper Palmerah para o bairro Vista Bela onde reside há quatro anos. O conjunto Vista Bela foi uma implantação recente (2012) do Programa Minha Casa Minha Vida, está situado na região norte da cidade de Londrina e conta com 2.712 unidades habitacionais para atender uma população de 8.396 habitantes, das quais, 26,34% são procedentes de assentamentos precários, ocupações irregulares e áreas de fundo de vale (Fonte: COHAB-LD/CADASTRO VISTA BELA EM 06/05/2013). Ainda segundo os dados fornecidos pela COHAB-LD, a população do Residencial do Vista Bela apresenta baixo índice de escolaridade. Outro fator relevante indicado pelo mesmo órgão diz respeito às mulheres que em sua maioria, são responsáveis pela Unidade Familiar, 2.159 mulheres contra 263 homens constam como responsáveis pelo lar. A crítica mais corrente sobre o empreendimento centra-se na questão da falta de infraestrutura, como escola, unidades de saúde, transporte, espaço de lazer e de cultura:

De acordo com a representante dos moradores, Sandra Maria de Souza, a comunidade reivindica a instalação de escola, creche e posto de saúde. Além disso, segunda ela, o bairro ainda sofre com a falta de luz e água. "Antes de colocar o Vista Bela, tinha que ter toda a infraestrutura. Mas, esqueceram da gente e estamos lutando para sobreviver", desabafou a moradora no plenário

da Câmara. "O Vista Bela é a nossa Gleba Palhano", comparou. Sandra reclamou do preconceito que as crianças sofrem em outras escolas da região. "Nossos filhos são chamados de favelados", acrescentou. Segundo a moradora, a comunidade está se organizando para reivindicar seus direitos. "Todo cidadão tem direito a educação, saúde e moradia. Muitos moradores não estudaram. Eu fiz até o quarto ano, mas o pouco de estudo que eu tenho serve para ler e entender a Constituição", comentou. (FANTIN, 2013)³¹

Em vista dos problemas detectados em seu bairro, Palmerah criou o projeto que tem como objetivo mudar essa realidade, articulando --- por meio da cultura --- mais melhorias para a comunidade. Dessa forma, dando continuidade às suas atividades comunitárias desde 2009, Palmerah agora tem desenvolvido ações que contribuam para o processo de construção de uma identidade para o bairro Vista Bela. Oficinas de poesia, grafite, música ao vivo, teatro de rua, distribuição de livros são alguns exemplos de ações afirmativas desenvolvidas no bairro para gerar espaços de diversão, cultura e lazer e, conseqüentemente, a formação de laços solidários na comunidade. O público atingido é na sua maioria formado por jovens adultos e, em menor número, adolescentes de 14 a 16 anos. Segundo Palmerah, essas ações são de fundamental importância, posto que, em dois meses atingiram 300 a 400 pessoas, além de atraírem pessoas de fora que vão visitar o bairro e conhecer como funciona o projeto. Palmerah acredita que tudo isso somado contribui para criar redes relacionais, melhorar a imagem do bairro e, sobretudo, a vida das pessoas que ali residem. Assim, o rapper conta que já recebeu visitas do Secretário da Juventude de Curitiba, da CUFA (Central Única de Favelas, ONG), Folha FM, e artistas como As de Paus³², CIA Teatro de Garagem³³, entre outros. O impacto social do trabalho social de Palmerah chamou a atenção da Emissora TV Globo que o convidou por meio da CUFA para participar de um encontro no Rio de Janeiro na cidade cenográfica da favela Paraisópolis (Projac). O projeto da Globo intitulado "Conexão Favela" reuniu ao todo trinta líderes de bairros periféricos do Brasil.

No capítulo anterior, a violência urbana já tinha sido abordada, mas referiam-se ao cenário das décadas de 80 e 90. Atualmente, no decorrer da nossa pesquisa e por meio das

³¹ Matéria publicada disponível em: <http://www.bonde.com.br/bondenews/londrina/moradores-do-vista-bela-protestam-na-camara-de-londrina-266462.html>

³² "O Núcleo Ás de Paus surgiu em 2008 na cidade de Londrina, PR. É composto por artistas que se uniram a fim de desenvolver uma linguagem teatral por meio do trabalho coletivo." Fonte: <http://www.nucleoasdepaus.com.br/o-nucleo>

³³ A Cia. Teatro de Garagem surgiu em 2006 na cidade de Londrina, PR. Tem como proposta a ocupação de espaços alternativos tendo como eixo de trabalho o teatro de rua. Fonte: <<http://teatrodegaragem.com/sobre-o-grupo/>>

entrevistas realizadas em 2016, verificamos que os conflitos urbanos citados ainda persistem nas periferias de Londrina, sobretudo no Vista Bela, como afirma Palmerah:

Palmerah: Na minha época não existiam essas coisas, os caras não faziam nada pelo meu bairro. A gente nasceu foi pra brilhar mano, sabe,... então eu falo isso pros caras lá da quebrada, nós temos que brilhar mano, porque as nossas referências sempre foram os ladrões e os traficantes, existiu sempre esta contradição do rap andar caminhando junto com o tráfico, mas não tem como a gente desgrudar dos caras mano, você abre a porta da sua casa e você sabe que os traficantes tão na porta, como que você vai?... É mano, a nossa realidade é essa mano... Não que o rap tenha que ser isso, que o rap tenha que viver isso, mas, não é só o tráfico, tem a criminalidade, tem a exploração sexual de criança, tem a violência contra a mulher, tem o alcoolismo, tem o craque, tem o abandono da escola, a exclusão social, o racismo, o preconceito de onde você mora, preconceito da música que você ouve, preconceito pela roupa que você veste...

Palmerah considera que embora trabalhe para melhorar as condições de seu bairro, isso só seria plenamente possível se fossem tomadas soluções políticas muito mais amplas e abrangentes, mas afirma com convicção que não é porque a situação parece insolúvel, que ele deixará de cumprir a sua parte enquanto cidadão.

Sobre a poesia, Palmerah diz:

Fred: Palmerah, o que que é poesia para você?

Palmerah: Eu vejo a poesia em muitas coisas, no beija-flor voando, no nosso cotidiano, nas coisas que acontecem na rua, na periferia, entendeu, eu acho que é mais ou menos isso, a poesia ela é tudo, ela é... É meio difícil de definir o que é poesia, com palavras mas... É o que a gente sente, né mano. (Entrevista: Palmerah, Vista Bela, 2016)

Na figura 11, o rapper e educador social Leandro Palmerah em frente ao muro grafitado no bairro Vista bela.

Figura 11: O rapper e educador social Leandro Palmerah



Fonte: Matida (2016)

MC VALDIR SUJIM

O rapper londrinense Valdir Almeida da Silva, conhecido como Valdir Sujim, atua como educador social e é o coordenador do projeto *Hip-Hop Sobre Rodas*. Na entrevista realizada em 22 de novembro de 2016, Sujim conta sobre sua história no movimento hip-hop de Londrina. Ele começou a ter contato com a música a partir dos nove anos quando frequentava a igreja da sua comunidade. Morador da periferia, Sujim cresceu ouvindo seu irmão mais velho dizer: “vai para a igreja, vão para a igreja”. Assim, as crianças ensaiavam peças musicais na escolinha dominical da igreja para depois se apresentarem à sua comunidade. A partir daí, Sujim passou a ouvir *black music*, rap, e iniciou-se no *break*, linguagem com a qual tinha mais afinidade. Aos quinze anos, ensaiava algumas rimas de rap, como também começava a praticar o skate. Em 1998, ele se engajava ao movimento hip-hop que nessa época já estava mais organizado, é quando participa de eventos beneficentes tais como “O Rap Contra a Fome”, cujo objetivo era de reunir os jovens e ao mesmo tempo alimentá-los. Sujim lembra que o rap surgiu da necessidade social de melhorar a vida das

comunidades periféricas. Nessa época, as influências musicais que o inspirava a escrever suas próprias rimas vinham do rap nacional, como os Racionais, Sabotage, os grupos de rap de Brasília, cujas letras, abordavam a realidade, o crime, a opressão. Segundo o rapper, a ideia principal que norteava o rap Londrinense naquele período visava criticar o descaso do governo em relação às populações marginalizadas, como também denunciar a constante repressão policial da qual se diziam vítimas. Sujjim aproximou-se da Banda Arquivo X, que seguia uma linha mais voltada ao *hardcore*, posteriormente, o grupo Arquivo X mudou para Arquivo ZN (Zona Norte), que segundo Sujjim tinha uma proposta mais associada ao rap e ao skate. O rapper aponta que naquela época, o movimento hip hop de Londrina avançava significativamente na realização de eventos, shows, ações comunitárias, o que gerou o surgimento de vários grupos, entre eles a Banda Pira Pura, da qual Sujjim também participou quando da formação inicial do grupo, até hoje, em atividade.

Sujjim destaca a importância da internet que revolucionou as formas de criação e de difusão do rap a partir dos anos 90, antes disso, afirma o rapper, que tudo era muito difícil, os grupos de rap lançavam discos que eram votados pela internet para concorrerem a prêmios, porém, o acesso à internet era por meio de cybers, mas, na periferia não havia cybers e tampouco ninguém que possuísse um computador. Naquela época, a banda Pira Pura, da qual Sujjim era integrante, foi a mais votada para o prêmio em Curitiba *Linguagem Hip-Hop* com o disco: *Entre o Lixo e o Luxo*, Sujjim menciona que este prêmio foi muito importante para a sua história pessoal consolidando seu envolvimento com o rap. Em 2011, a Banda Pira Pura já havia gravado três discos. Em 2012 Sujjim deixa a banda Pira Pura para dedicar-se a projetos pessoais. No trecho abaixo, o rapper opina sobre a atual cena do hip-hop londrinense:

Marlí: Eu gostaria que você falasse um pouco sobre o movimento hip hop de Londrina. Por certo tempo ele esteve no auge, depois, parece que ele decresceu um pouco, e hoje? Está com uma força maior? Como você vê isso?

Sujjim: quando ele teve aquele auge lá, o hip hop, deu aquela ascensão, eu estava ali, a gente estava ali presente, mas de uma forma mais artística, de uma forma mais grupo né, contribuindo com shows, no caso, o Pira Pura, a gente contribuía mais com shows focado nisso. Chegou o momento, que ele apagou não se ouvia mais falar em show, não se ouvia mais falar em rap, hip hop né... Tanto é que a gente tinha uma casa de hip-hop que também fechou... Com o incentivo do PROMIC na época a galera que fazia a frente, esta parte mas de oficina e tal, essa galera estava sempre mais ali, mas infelizmente chegou o momento em que acabou mesmo né, começou a rolar

baile funk lá no meio e aí acabou rolando treta porque também a galera ficou sem o recurso do PROMIC, a única coisa que tava dando dinheiro era baile funk, nem rap tava dando tanto dinheiro assim, não lotava mais as casas, a galera já estava tudo meio cabreira também de colar no rap, tinha muito disso aí também, o lance da violência, né, esse lance da violência, isso daí também preocupava muita gente, de cantar em algum lugar e ter treta, ter isso, então a gente ficava muito... pegava muito no pé disso, ficava muito ali ligado, trocando ideia com a galera: ô mano, ô vamo ficar de boa, vamos ficar tranquilo aí... Às vezes tinha até treta assim entre algumas pessoas que estavam ali junto, falava, meu: não resolve isso aqui agora não, deixa pra resolver depois disso aí, resolve lá fora, não vamos queimar isso aqui não... Nessa caída que teve o hip-hop, o hip hop em si, essa linguagem do hip-hop os quatro elementos e tal, depois ela voltou, aí nessa volta, eu já estava mais assim, ligado mais nisso, nessas questões, eu já estava mais preocupado com isso, tanto é que eu assumi a cadeira do Conselho de Cultura, Já tem já três anos, vai para o último ano agora 2017 né, então, até lá também, dentro do edital do PROMIC tinham tirado o hip-hop também, não tinha mais ninguém ocupando a cadeira do hip-hop e no edital PROMIC, não tinha mais nem a linha hip hop, aí a gente apresentavam um projeto chamado *Hip Hop Sobre Rodas*, que trabalha a linguagem do hip-hop juntamente com o skate, focado nas molecadinhas e tal, a gente conseguiu na última conferência que teve agora né, a 8ª Conferência de Cultura pelo município de Londrina, a gente conseguiu colocar, inserir novamente a linguagem hip hop dentro da cultura artística da cidade. (Valdir Sujjim, 2016)

Segundo Sujjim, o movimento hip-hop em Londrina após passar por altos e baixos, encontra-se hoje mais aberto às novas linguagens e segmentos culturais, tais como a capoeira, o teatro de rua, o circo, entre outros. Para Sujjim, no hip-hop atual: o *break* dialoga como o *ballet*, o grafite foi parar nas galerias, “já não é mais o hip-hop de antigamente, hoje, o hip-hop está de portas abertas para outras linguagens.” Sujjim entende que essa receptividade para novas linguagens, não descaracteriza o tom contestatório do movimento em relação ao sistema, ao contrário, o movimento não só mantém a sua postura crítica, sua natureza híbrida, como também se fortalece culturalmente. Por que, segundo ele, essas outras linguagens vieram com o mesmo foco, de obter mais recursos e melhorias para somar com a cultura geral da cidade.

Sobre a qualidade musical e poética do Rap atual de Londrina, Sujjim explica que no passado, um dos fatores que inibia o desenvolvimento musical do rap era a dificuldade que os rappers tinham para produzirem suas próprias batidas, elas eram compradas no camelô e eram todas Iguais. Isso gerava atrito entre as bandas que queriam que suas batidas fossem únicas e exclusivas. Para Sujjim, hoje o rap nacional tem a mesma qualidade do rap americano ou até melhor. Segundo ele, os jovens de hoje tem a facilidade de produzirem seus *beats* em estúdios

domésticos nos seus próprios computadores criando batidas muito boas. Ainda assim, ele menciona o sample como um procedimento ainda muito utilizado no rap:

Sujjim: Sampleamos por que é uma outra forma de mostrar aquela música, aquele jazz, aquele blues, aquele reggae, aquele som MPB... a gente pega e transforma ele num rap, com a nossa letra e com a batida que agrega nossa letra, Então já dá outra dinâmica, dá uma outra ideia, uma coisa que já existia a gente faz de novo, samplea né, mixamos. Nisso, o rap evoluiu muito. (Valdir Sujjim, 2016)

Porém, Sujjim observa que atualmente, ocorre por vezes, um excesso de marketing seja na competição sobre qual é a melhor rima, ou a melhor música, seja no próprio ativismo dos rappers que defendem alguma causa. Para Sujjim, tudo tem dois lados, e o lado negativo que ele chama de uma espécie de “*freestyle*” generalizado do rap atual, pode redundar num discurso vazio, pessoal, de autoelogio visando apenas derrotar o oponente e perder de vista o principal foco do rap, que segundo reza a tradição é a causa coletiva. Sujjim esclarece que o rap tem e sempre teve este elemento de autoafirmação, mas que ultimamente, a nova geração de rappers, tem tido, por meio da internet, acesso às informações do mundo todo, conhecem a produção de rap de muitos países, então ocorre uma influência, uma apropriação de palavras estrangeiras, gírias etc., que concorrem com a própria língua natural, esta, muitas vezes é abandonada e substituída pelo inglês, chega na periferia, mas ninguém compreende. Estão alheios ao que ocorre no seu próprio entorno, o que leva a uma produção descontextualizada de sua realidade social.

Outra consideração de Sujjim sobre a atual posição do rap, diz respeito à penetração do funk na periferia que vem ocupando um espaço até então preenchido pelo rap. Para Sujjim isso está acontecendo porque:

Sujjim: O funk está falando o que a "galera" quer ouvir, já o rap não tá falando o que a galera..., ele tá falando... Mas está narrando de outra forma, de outra perspectiva, está falando da realidade, o funk não, ele já está vendendo: Vamos tomar uísque e vamos... Tipo, eu queria fazer isso aí, então o funk tá falando o que eu queria fazer, pah tá com um monte de mina, e tá dançando... Alegria! Festa! Então o funk, ele tomou muito, tomou muito espaço na periferia... Infelizmente, vai para o fundão e às vezes... Tem umas letras de funk que é massa... Tem umas ideias... Mas o funk tem muito isso aí, o Mc do funk, ele canta muita coisa que ele não vive, ele

vende o que o capitalismo produz, o que que o capitalismo produz? Marcas, roupas, grifes, consumo. Ou seja, o funk veio com a proposta de ostentar. Eu ostento, mas eu não tenho. Eu sou Mc, alugo uma casona, uma piscinona, um monte de modelo, carrão, vou lá faço um clipe, só que eu não tenho, só vivi aquele momento e vou embora, aí eu coloco lá no clipe e mando para quebrada, a quebrada fica olhando e fala: Nossa meu. Olha, esse cara é f*** mano, olha isso, olha isso, olha isso! Mas a quebrada mal ela imagina que o cara que fez aquele clipe não vive aquela vida. Ele não vive aquela vida, ele tá vendendo aquela vida para a quebrada, a quebrada acha que para ser feliz tem que viver daquele jeito. (Valdir Sujjim, 2016)

No entender do nosso entrevistado, o crescimento do gênero funk, não se constitui numa ameaça ao rap, isto é, ao “rap de raiz”, não apenas porque o hip-hop é apenas mais um movimento ao lado de muitos outros, como também porque o movimento hip-hop é um sistema de produção singularizado, que se organiza a partir de relações de conjunto e orbita em torno de realidades sociais percebidas, não escamoteadas, pelo contrário, são alvo de questionamento, crítica e denúncia.

Sobre a questão de patrocínio e apoio cultural necessário para garantir as manifestações do movimento, Sujjim afirma que embora o hip-hop sempre tenha se articulado mais ou menos independente no interior das comunidades, seu potencial de articulação oscila de acordo com a visão política de cada gestão dos governos municipais. Dessa forma, Sujjim afirma que enquanto houve apoio da prefeitura para projetos culturais da periferia, o movimento hip-hop conseguia se manter atuante. Em contrapartida, houve gestões com políticas de atuação nas quais as periferias não eram contempladas com pouco ou nenhum tipo de apoio cultural ou institucional concedidos pelo município, ficando assim à margem do circuito cultural da cidade.

Sujjim observa que nesses períodos a expressão hip-hop foi obliterada enquanto movimento cultural “reconhecido” na cidade de Londrina, chegando ao ponto de perder a categoria “hip-hop” na linha de patrocínios da secretaria da Cultura. Ele ilustra os fatos com um episódio que lhe aconteceu: “Eu lembro que a primeira vez que eu lancei o Projeto *Hip Hop Sobre Rodas* pelo PROMIC eu tive que optar pela linguagem “Artes de Rua”, e não “hip-hop” como tinha antes né.”

Projeto hip-hop Sobre Rodas

Ao falar sobre o seu projeto *hip-hop Sobre Rodas*, Valdir Sujjim demonstra que, não almeja a realização de exposições espetaculares nas áreas centrais da cidade, pelo contrário, é lá na periferia, longe dos holofotes, onde ele realiza o seu trabalho. Sujjim também sabe que o resultado é gradual e não se dá senão em médio e longo prazo, em razão de ser um trabalho com crianças e adolescentes em fase de crescimento. Vale destacar a importância de um projeto dessa natureza que além de oferecer um repertório artístico para experimentações com o grafite, com o rap, com o break, oferece também, um elemento vital que implica o engajamento do corpo por meio do skate. Além de ser uma atividade promotora de interação social, ela favorece a saúde da criança ou do adolescente ao tirá-lo da frente da TV ou do vídeo game levando a criança a experimentar suas próprias potencialidades físicas. O skate desenvolve a coordenação motora, a força muscular e a flexibilidade. Em outros aspectos, desenvolve habilidades no domínio da prancha, o que implica em riscos e desafios. Proporciona o autoconhecimento sobre a potencialidade e os limites do próprio corpo, a percepção do perigo, da velocidade, do equilíbrio, do impacto, entre outros. Como explica Valdir Sujjim no trecho abaixo:

Sujjim: O *Hip Hop Sobre Rodas* ele surgiu mesmo nessa necessidade que a gente visualizou, viu, na periferia, de ter eventos, de organizar, porque aonde você vai hoje você vê um menino andando de skate, passar na rua com skate, às vezes eles tão na quadrinha, às vezes eles tão pulando ali um caixotinho, eles estão em qualquer canto, na beira da escola, eles estão com o skate, então a gente sempre viu esses meninos para lá e para cá e por já estar vindo de uma influência do skate, influência já do hip hop né, e o menino está andando de skate, está ouvindo rap, a gente falou, meu, vamos organizar um evento que a gente consiga fazer um campeonato de skate, e cantar o rap, e grafiteagem, e o bboy dançar, e o DJ tocar um som. Vamos unir tudo isso aí junto, fazer o hip-hop junto com o skate, a mesma manobra, falei pô, vamo... A gente conseguiu fazer esse evento em sete de setembro de 2013 né, foi essa união assim das culturas pra dar esse grito de liberdade, independência da cultura urbana, e onde surgiu o hip-hop né, foi dali que surgiu o projeto *Hip Hop Sobre Rodas*, a gente teve início ali junto com o Marcelo né, a gente conseguiu organizar e fazer na força, do braço mesmo, aí depois disso a gente conseguiu fazer mais ações até a gente conseguir procurar esse curso (produção cultural) que eu fui atrás né, procurar entender mais, compreender o edital né, foi nesse curso que trabalhava essa perspectiva de produção cultural.

[...] nessa militância toda, a gente conseguiu aprovar o projeto, estamos aí dois anos já, desde 2015, em 2016 este ano também a gente também conseguiu recursos, para 2017 a gente lançou de novo né, pra conseguir esse recurso novamente, essa manutenção do projeto né... Esse projeto ele surgiu assim, justamente de uma experiência própria de vida né, porque eu tava lá no fundão lá, a gente tava lá, o acesso que eu tive primeiro foi a violência. Foi o crime, né, porém o skate estava ali do meu lado, então nesse lance de falar: você vai ser isso? Ou você quer dar seu rolê, ou quer ter sua ideia, quer aprender coisas boas... Falei pô, prefiro ir para cá, catei meu skate fui embora com a minha mochilinha para São Paulo já pensando nisso. Então assim, de uma situação que me acontecia, de uma proposta, eu sempre falava, não, não vou não, vou ficar com o meu carrinho (skate) aqui. (Valdir Sujjim, 2016)

Sujjim conta que idealizava realizar um projeto que valorizasse os meninos skatistas. Ele observa, que o skate surgiu nos Estados Unidos, é um esporte caro no Brasil, então, muitas vezes os pais não tinham condições de arcar com os custos das peças. Além disso, os pais preferiam ver seus filhos jogando bola:

Sujjim: Então, o projeto *Hip Hop Sobre Rodas*, ele vem nessa perspectiva de ocupar o espaço público, organizar um evento onde trabalhe campeonato de skate na linguagem mirim e iniciante, meninos mesmo ali entre 10, 7, e 8 anos, até no máximo 18 anos, que é essa galera, é a juventude mesmo... Organizar isso aí, para que o menino possa vir se empoderar de seu skate, se sentir importante em estar fazendo aquilo né, muitas vezes, porque a sociedade é assim né, proíbe você de fazer as coisas né, você não pode andar aqui, você não pode descer ali. Você não pode parar o carro aqui, você não pode, sempre não pode né, sempre punição. No *hip-hop Sobre Rodas* não, a gente traz o menino pra lá, tem um cronograma, ele chega, a inscrição é gratuita devido a gente ter o recurso do PROMIC, a gente não cobra nada do menino, além disso, a gente vai atrás das lojas e angaria ainda mais brindes, agrega ainda a premiação desses meninos e onde também trabalhamos já junto com o skate a ideologia do hip hop. Onde a gente consegue com eles andando de skate, eles trocando ideia, os Mcs, os Mestres de cerimônia que estão ali na voz também vai passando toda a ideia, conscientiza, por que isso que ele está fazendo, é uma coisa que existe. Ele tem que valorizar isso. Ele tem que acreditar nisso. E, além disso, onde ele está andando, preserve, cuide do lugar onde você está andando, é seu, é nosso, esse bairro, essa quadra onde você está andando é nossa não estrague. Ou seja, melhore ela, tenha novas ideias para melhorar ainda. Se ela não tem sombra, vão correr atrás para que tenha sombra, como? Que forma, né? Vamos buscar isso...

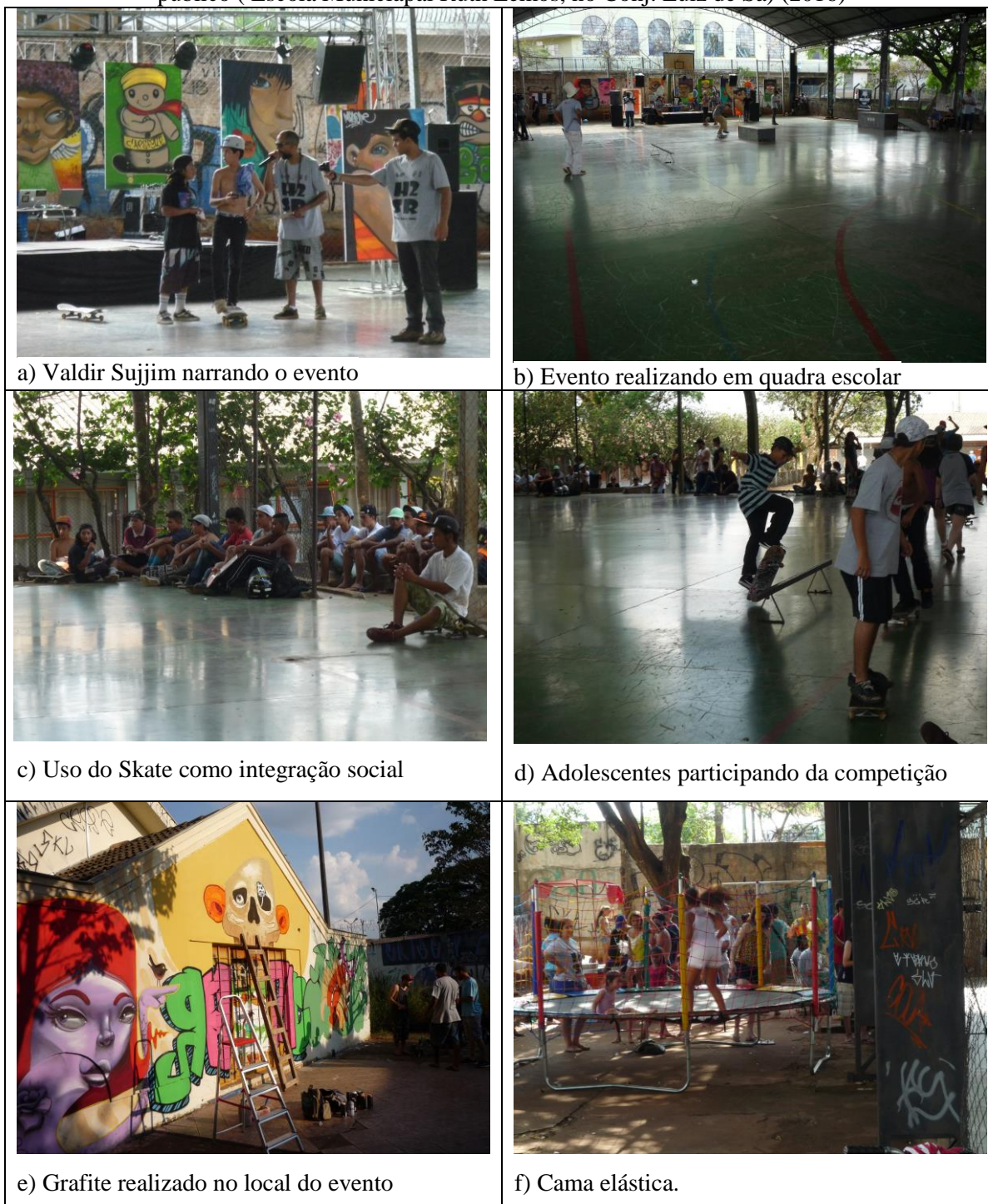
Marlí: E você já sentiu um retorno, ou algum tipo de resultado efetivo em relação a esse projeto desde que ele foi implantado?

Sujim: olha, principalmente nos bairros que a gente passa, do tempo que o projeto acontece, as ações que estamos fazendo, as últimas ações assim, eu tenho percebido que os meninos principalmente lá no começo eles estão até hoje. Esses meninos acompanham o projeto. Tanto eles, família né, ou seja, a gente conseguiu agregar vários valores, a gente conseguiu trazer até pais, uma coisa que muitas vezes não, você não... eu mesmo minha mãe nunca teve oportunidade de ir comigo, de repente naquela época lá se bobear ela ia falar: não vou porque é marginal, porque infelizmente a sociedade sempre pregou, isso que a gente é marginalizado, enfim... E outra questão, a gente conseguiu descentralizar, a gente conseguiu fazer com que o campeonato de skate que muitas vezes acontecia, que acontece no centro né, os campeonatos de skate mesmo acontece no centro né, nas periferias não acontece, não existe um evento desta proporção deste tamanho, desta dimensão, então a gente conseguiu levar para que este jovem lá na periferia, que não tinha condições, ou às vezes até os pais não deixavam vir, se deslocar até o centro com seus amigos todos eles menores, crianças, devido à violência, trânsito, essas situações incômodas todas que é a preocupação que os pais têm para com os filhos né, a gente conseguiu ir até lá atender ele onde ele está. Alguns até vão com a gente, mas eu percebi assim, os bairros que a gente vai, você vai encontrar aquele menino só ali, em outro lugar você não vai encontrar ele mais. Então isso é muito interessante, ou seja, nesses três anos a gente foi ele estava lá de volta, esse menino estava lá, esse menino estava com skate ainda lá, e ele evoluiu, ele conseguiu andar melhor ainda. Por meio do skate, você está treinando o jovem para momentos e situações da vida que ele vai enfrentar. Situações de momento profissional, queda, de estudo, familiar. Por quê? O jovem sabe que aquele minuto que a gente fala para ele: Ó você tem um minuto para fazer suas manobras. É você! Então é a hora que ele fala: p***, agora é eu! Por mais que eu tenha toda uma ideia, tenho minha galera, tenho meus amigos, agora sou eu! E assim ele vai encarar isso na prova, na escola, ele vai encarar isso na prova quando ele for tirar a habilitação, quando ele for andar de moto, ele vai ter que encarar isso, ele vai ter que controlar seu medo, seu limite né, seu desejo sua ansiedade, então, ou seja, o skate trabalha Além disso, da coordenação motora, do menino conseguir e ajeitar nas manobras, conseguir fazer de um jeito que ele não se machuque né, e tem muito lance também de trocar a experiência, o projeto vai passando nos bairros, existe muito essa experiência, vem os outros que acompanham e os outros que estão lá que nunca tiveram, de repente chegam vários obstáculos, som... Nossa, vou andar com o meu aqui também! (Valdir Sujjim, 2016)

O projeto Hip-Hop sobre rodas realiza sua 4ª edição em 2017. Implantado desde 2013, Sujjim não tem o número exato de crianças atendidas, mas ele estima que seja em torno de 2200 entre crianças e adolescentes. O projeto já desenvolveu ações nas escolas Zumbi dos Palmarés (zona sul), Mari Correia (zona oeste), Ruth Lemos (zona norte), escola estadual (zona norte), Centro Cultural Lupércio Luppi CEU Centro de Artes e Esportes Unificados e Praça da juventude (zona norte). Sujjim informa ainda que o *Projeto hip hop sobre Rodas* tem o patrocínio do PROMIC, mas também conta com o apoio de dez marcas, entre elas:

Worship skate, MP3 Skate, Original Gangsta, Holiday, Hashskatetag, Naturalis, Ouze e The Skate House. Edição de 2016 (figura 12)

Figura 12: Atividades desenvolvidas durante o evento Hip-Hop Sobre Rodas, realizado em espaço público (Escola Municipal Ruth Lemos, no Conj. Luiz de Sá) (2016)



Fonte: Acervo pessoal

FESTIVAL HIP-HOPÉ VERMELHO

Em Londrina o *breakdance* foi a primeira expressão artística da cultura hip-hop a ganhar notoriedade entre os jovens da periferia. Na década de 90, promoviam-se muitos festivais de dança, oficinas em educandários e escolas. Atualmente em Londrina acontece anualmente o Festival Hip-Hopé Vermelho, organizado por Reinaldo, MC Rei e Francielle Tomaz Barbosa, com apoio da Funcart (Fundação Cultura Artística de Londrina), trata-se de evento no qual participam grupos de dança urbana de Londrina e de diversas cidades do Estado do Paraná. Abaixo um trecho da entrevista Reinado MC Rei:

Marlí: Reinaldo, em 2005 você já estava engajado musicalmente ao rap e ao movimento hip-hop, portanto participou ativamente da história do movimento na cidade. Atualmente, sobretudo nos aspectos artísticos e sociais, como você vê a atuação do movimento hip-hop de Londrina?

Reinaldo MC Rei: Com o passar do tempo as informações foram chegando e com elas a evolução, aconteceram várias oficinas com os elementos do hip hop na maioria das vezes nas áreas mais carentes e novos adeptos foram surgindo, e muitos estão aí firmes se destacando nacionalmente levando o nome de Londrina Brasil afora.

Marlí: Além de compor letras raps, você também se envolveu com a dança, e vem realizando um belo trabalho neste campo por meio do Festival Hip Hopé Vermelho. Gostaria que falasse um pouco sobre o festival, como ele se articula, os resultados alcançados junto à comunidade, aos participantes e projetos futuros.

Reinaldo MC Rei: O engraçado disso tudo que não sei um passo de dança raps, eu e a Fran desde 2009 participamos do Encontro das Ruas do Festival de Danças de Joinville SC. E tudo aquilo era maravilhoso daí pensamos porque não em Londrina? Foram anos de tentativas, até conseguirmos aprovar nosso projeto, hoje o festival é conhecido e conceituado. Durante esses três anos de festival trouxemos vários nomes de referência p/ Londrina entre eles: Rockmaster, Miwa, Frank Ejara, Nelson Triufo, Ivo Alcântara, Nati Glitz, Mc Gra, Livia Cruz, DjS Bourog, Mf entre outros. E isso rendeu resultados maravilhosos, vários novos grupos surgiram pós festival.

Marlí: Assistindo ao Festival Hip-hopé Vermelho de 2016, observei que há muitos participantes dançarinos de alto nível, não só de Londrina, mas de outras cidades da região, o que ao nosso ver é excelente para a formação global dos jovens. Como este projeto tem se interessado com as escolas? Quais as escolas envolvidas? Há interesse por parte das instituições escolares, ou mesmo da comunidade em fomentar projetos culturais como este? Quais as parcerias que tem apoiado o projeto?

Reinaldo MC Rei: Por ser um festival curto, centralizamos tudo no mesmo espaço, mas a adesão das escolas e projetos sociais de Londrina e região é muito grande a um detalhe muito interessante 90% dos participantes são de

fora de Londrina, grupos que formam excursões para participar do festival. Sobre parcerias tivemos em duas edições com apoio do PROMIC, mas temos vários colaboradores, Boombox na Rua (Sarandi) Original Gangstar (Londrina) Funcart Londrina Restaurante Norte Sul Londrina e vários amigos esses apoios veem em forma de brindes e ações.

Na foto abaixo (figura 13), o MC Banana Flow, apresentador do festival, vestido com trajes característicos do hip-hop norte-americano, na Figura 14, um dos grupos de dança faz sua apresentação no Festival Hip-hopé Vermelho em Londrina. Na figura 15, crianças de várias faixas etárias dançando break, na figura 16, o organizador do festival de break Hip-Hopé Vermelho, Reinaldo MC Rei (2016).

Figura 13: Cenário do Festival Hip-Hopé Vermelho - Londrina 2016
- (MC Banana Flow) (grafite: Carão)



Foto: Rodolfo Lo Bianco

Figura 14: Hip-hopé Vermelho Londrina, 2016



Foto: Rodolfo Lo Bianco

Figura 15: Hip-hopé Vermelho Londrina, 2016



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 16: Reinaldo MC Rei (organizador do Festival Hip-Hopé Vermelho)



Fonte: Rede Social/Reinaldo MC Rei (2017)

BATALHA DA CONCHA

O rapper WMC (Washington Luis Dos Santos), 36 anos, é londrinense, organizador e apresentador da Batalha da Concha de Londrina. Ele conta que começou a se envolver com o movimento hip-hop por meio da dança e da pichação, que desde criança gostava de desenhar e sempre teve boas notas em educação artística. Por isso, se encantou com a arte do grafite e aprendeu a pintar. Conta ele que encarava tudo como brincadeira, até que convivendo e observando os rappers, aprendeu também a arte da rima.

Em meados dos anos 98 e 99, o programa Rede Cidadania da cidade de Londrina, com vistas à expansão da cultura hip-hop, promoveu cursos formativos para capacitar quem estivesse interessado em aprender as técnicas artísticas do movimento. Foi quando WMC tornou-se um oficinairo nas linguagens artísticas do hip-hop. No final de 96, montou seu primeiro grupo de rap, chamado OZP. Segundo WMC, nesta época, havia poucos grupos de rap em Londrina, porque a ideologia do hip-hop que predominava desde o início, era produzir e cantar músicas próprias, e não as de outras pessoas, a ideia, não era garantir um trabalho autoral egóico, mas sim, cantar a própria realidade, a própria vivência, fosse ela de protesto,

criminal, religiosa, ou qualquer outra. Em 2001, WMC formou seu segundo grupo Tribunal EX e posteriormente optou pela carreira solo “WMC”, dedicando-se principalmente à atividade de educador social. O rapper lecionou no CIAAD (Centro Integrado Atendimento ao Adolescente Infrator), na APAE (Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais) enquanto atuava também como competidor na categoria *freestyle de MC*. Entre os anos 2004 e 2009, WMC levou seu trabalho a várias cidades do Brasil. Atuou como coordenador e professor da Casa Hip-Hop em Londrina, cujo projeto foi patrocinado pelo Promic apenas por quatro anos. Com o fim do apoio do poder público e sem outros patrocínios para continuar o projeto, WMC tentou junto com seu parceiro “Psico” uma forma independente de manter o espaço em atividade, mas como os custos eram muito altos, a Casa Hip Hop acabou por ser desativada.

Com o fim da Casa Hip-Hop, a Concha Acústica de Londrina passou a ser o local de encontro para troca de ideia, entre os MCs, DJs, grafiteiros e *breakers*. Segundo WMC, a partir daí o movimento tomou grandes proporções, porém era um crescimento inesperado e os encontros na Concha ainda não estavam regulamentados. Isso tornou-se motivo de preocupação quando em 12 de dezembro de 2014 um dia após a aprovação da “lei do artista de rua” na cidade de Londrina, ocorreu uma violenta operação policial na Concha Acústica. No dia seguinte, 13 de dezembro, em resposta à opressão policial e ao poder público que, segundo WMC, pretendiam acabar com as manifestações culturais no centro da cidade, os grupos realizaram um evento hip-hop numa boate GLS, inclusive, para mostrar também, que entre eles não havia preconceito de nenhum tipo. E completa: “Na semana seguinte a gente estava na Concha e estamos até hoje porque nós somos chatos, nós somos resistência, e é uma praça pública, não é quintal de ninguém, ali é espaço para todo mundo e a gente só está fazendo arte!”

WMC afirma que hoje a Batalha de Rima da Concha figura entre as quatro maiores Batalhas do Brasil, que são: as das cidades de São Paulo; Rio de Janeiro; Belo Horizonte e a de Londrina.

WMC informa que, atualmente, a Batalha da Concha é uma liga e funciona da seguinte forma: Toda sexta feira, de oito a doze competidores se inscrevem para resultar num campeão, que fica automaticamente classificado para um evento maior que é a Super Concha. O evento Super Concha corresponde a um campeonato do Norte do Paraná, no qual, só disputam os campeões das oito edições sequenciais, cujo vencedor, já terá capacitação para disputar tanto a Batalha Paranaense quanto a Nacional. WMC afirma que a Batalha da Concha expandiu significativamente e que há mais de um ano tem batalha todos os dias em Londrina.

Além da Tradicional Batalha da Concha que acontece todas às sextas feiras, WMC informa que toda segunda-feira tem a Batalha do Lago na Zona Norte; toda terça-feira, tem a Batalha da ZO (Zona Oeste) atrás do Shopping Com tour; toda quarta feira tem a batalha na Ocupação MARL³⁴ e toda quinta-feira tem a Batalha na Zona Leste de Londrina chamada Batalha do Antares, que acontece no bairro Antares.

Reconhecida no universo hip-hop pela qualidade das suas performances, a Batalha da Concha tem refletido esse reconhecimento. Em setembro 2016, WMC foi honrado com o convite para abertura do show dos Racionais em Londrina. Considerada e inserida no mapa cultural do hip-hop do Brasil, “A Batalha da Concha de Londrina” é uma referência para o movimento da região. Seu mestre de cerimônia WMC, é frequentemente convidado para participação em eventos e projetos. Este reconhecimento, após tudo o que passou é, segundo o MC, fruto de um trabalho que ele concebe como uma forma muito feliz de promover a cultura hip-hop. Na citação abaixo WMC explica que a batalha de rima se divide em várias categorias:

Entrevistado: WMC: A que a galera de rua mais gosta, é a categoria “sangue”, que é pancadaria mesmo, é de esculachar o outro, e o outro tem que ser mais criativo, usar o que ele esculachou, pra se defender atacando, né,... mas sempre mantendo o nível de não falar da mãe do cara, não usar aqueles termos né meu,... nem termos racistas, pederasta, de baixo calão, enfim, saber mesmo explorar esse conhecimento e esculachar o cara, essa é a modalidade sangue. Uma outra modalidade que está sendo muito usada, que a gente usa toda a quarta feira num outro projeto nosso, na ocupação MARL, que é a batalha do conhecimento, aonde a gente chega e pede pra plateia falar um lugar, um local, por exemplo: escola. Legal! Então a partir de agora você está numa escola e você vai falar sobre, aí pede um objeto, alguma coisa, aí um cara fala assim: Presto barba! Puta, presto barba com escola, nada a ver né, então o cara tem que construir uma história, usar o conhecimento, como se fosse uma música, falar sobre a história do presto barba aonde ele tá, não interessa se ele está entrando na escola, ou se ele já está na escola, ou se ele está saindo da escola, ou se lá naquela escola, tem uma fábrica de presto barba, ou de repente lá, ele quebrou o presto barba e fez uma faquinha pra apontar um lápis, ele tem que construir, isso é a categoria conhecimento e tema ao mesmo tempo. tema de conhecimento que é escrita no quadro, você absorve da plateia algumas palavras, escreve no quadro e o competidor vai lendo as palavras construindo um texto que tenha sentido, essa é uma categoria. Uma outra categoria que a gente gosta muito mas é muito difícil chama “a batalha da caixa surpresa”, é uma caixa

³⁴ “MARL (Movimento dos Artistas de Rua de Londrina) surgiu com o objetivo de reunir artistas de todas as áreas que desenvolvem o seu trabalho em espaços públicos. O movimento visa estimular discussões artísticas e políticas referentes, principalmente, à cidade de Londrina.” Fonte: <http://www.londrinatur.com.br/projetos-londrinenses/projetos-culturais/movimento-dos-artistas-de-rua-de-londrina---m-a-r-l--londrina>

bem grandona cheia de objetos, brinquedos, desde presto-barba, bolinha, dado, chave até calcinha, samba canção rasgada, e a pessoa que está retirando o objeto pra outra construir a rima, ela tem a missão de tirar objetos que não tenham ligação, pra dificultar a construção de quem está alí usando o seu conhecimento, essa também é uma categoria. Uma outra que está sendo bastante usada também, é a Batalha da Luz, é uma batalha onde os competidores ficam um ao lado do outro, sorteia um competidor e ele vai pra frente, essa não é confronto, aí vai acender uma luz, aí ele tem que falar do que ele tá vendo alí, é *freestyle*, só que ele tem que ambientar mesmo, por exemplo, se fosse aqui, ele iria falar das crianças que estão pulando na cama elástica ali, da pipoca aqui na nossa frente, do skate lá, do irmão que gritou falando que o carro estava aberto, da menina que está pintando aqui atrás, ele tem que falar isso aqui, quanto mais ele absorver a realidade ao lado dele, a luz fica ligada, se ele ficar enchendo linguiça e não tá produzindo muito, a luz se apaga, e ele tem que parar. É bem louco. (Entrevista: WMC, 2016)

Quanto ao cenário atual do hip-hop em Londrina, WMC opina que no âmbito local, o movimento hip-hop de Londrina cresceu muito, por conta da tecnologia, do fácil acesso à internet, da facilidade de comunicação e de informação, porém, segundo ele, o rap perdeu muito da sua essência. Falando mais especificamente do rap que é a linguagem com a qual trabalha, WMC aponta que o que acontece hoje “é que muita gente fala o que está vendo ou o que está ouvindo, e não o que está vivenciando ou o que está sentindo.” WMC diz que é do tempo em que tudo era muito difícil, então era considerado “feio” cantar sobre uma realidade que se desconhecia. Ele dá o exemplo de alguém que fala de crime, de roubo, mas o sujeito nunca roubou, nunca foi preso. E conta que na sua época, quem fizesse isso, certamente perderia o respeito dos seus pares. Porém, segundo ele, isso acontece muito hoje, os “pivetes” assistem aos noticiários policiais e depois saem cantando temáticas sobre criminalidade sem nunca terem vivido essa experiência, e por essa razão, não a compreendem em sua complexidade social e o seu contexto real. Por outro lado, WMC observa que:

Entrevistado: WMC: [...] a fonte de pesquisa enriqueceu o vocabulário de quem está escrevendo, então tem muito rap bom hoje, de pessoas, que, misturam a sua vida com o seu estudo, que é uma coisa que não tinha muito antigamente, era mais na raça mesmo, então se você pegar o rap dos anos 90 era muito bom, mas era pobre, em palavras, poeticamente, entendeu? Hoje não, você vê, flow legal, uma poesia bacana, um ritmo bem construído, até a produção musical assim de beats, antes era pum pum pum pá, pum pum pá... muito tradicional, hoje tem o bombex, tem o (incompreensível) tem infinitudes de coisas que você pode trabalhar em cima de ritmos, levadas, flow, que é a energia né... Antigamente era muito aquela rima reta. Por isso que muita gente acha que, achava né, que o rap não entrava na classe da música, porque era falado, e hoje isso totalmente desconstruiu, porque hoje,

o rap, ele trabalha a fala, a forma falada, só que ele já vem com as melodias, ele vem com as levadas melódicas, e também aceleradas, e infinidades de contextos e construção de rimas. (Entrevista: WMC, 2016)

No âmbito do rap nacional, WMC observa que, no cenário do rap local, tem ocorrido outra mudança interessante. Segundo ele, anteriormente, os rappers de cidades do interior como Londrina, espelhavam-se nas grandes capitais como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, para produzirem seus raps. Porém, agora, ele constata que esse quadro se modificou, hoje ele vê o rap de Londrina mais independente da influência das produções das grandes capitais e destaca que em suas viagens tem observado, inclusive, que a produção musical do rap de Londrina tem inspirado rappers de outras cidades da região.

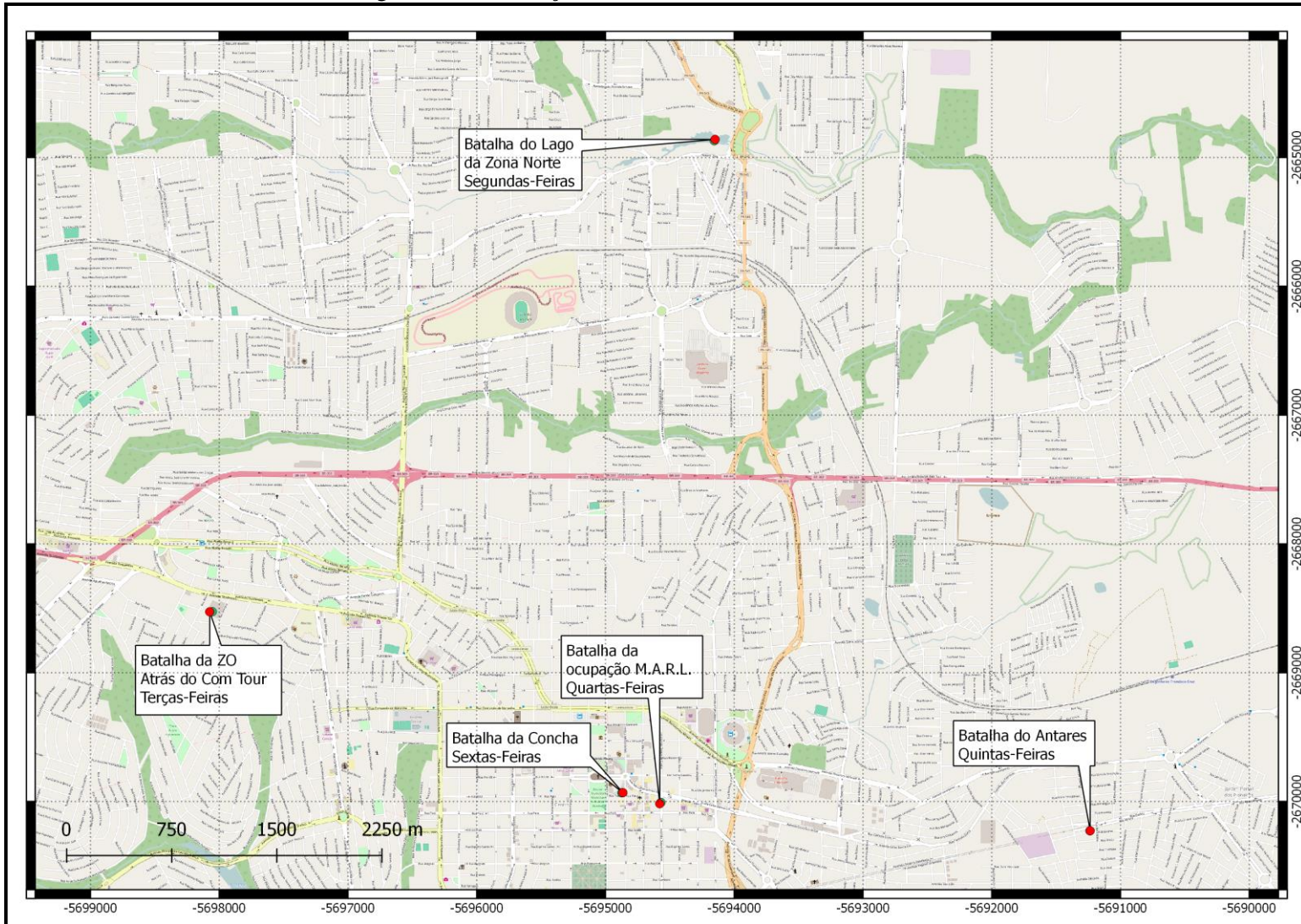
No desenrolar dessa pesquisa, assistimos a batalhas do conhecimento em londrina *freestyle*, nos deparamos com uma prodigalidade de narrativas que uma vez imaginadas, trazem à baila um inventário de percepções. Observa-se que há batalhas de conhecimento em que não há necessariamente um confronto entre as vozes, são falas isoladas, rimadas que se apresentam mais próximas de uma récita ou, de uma roda de rima. Atualmente a batalha de rima se apresenta em diversos tipos de modalidades que permitem uma miríade de análises, abarcando, desde os mecanismos de improviso, ritual, poesia oral, recepção, discurso, desafio, *performance*... Trata-se de um tema que merece uma análise aprofundada. Na figura 17, a tradicional Batalha da Concha de Londrina, e na figura 18, a localização das demais batalhas que também ocorrem semanalmente.

Figura 17: Batalha da Concha (Realizada no espaço Concha Acústica Londrina-PR)



Fonte: Desconhecida

Figura 18: Localização das batalhas de rima de Londrina-PR



Fonte: QGis, 2016 (modificado)

Os MCs

Mc Banana Flow

A figura do rapper Banana Flow com sua cartola e um enorme relógio de parede pendurado no pescoço, está sempre presente nos eventos do hip-hop londrinense. Banana Flow é uma personalidade atuante na história do rap de Londrina, politizado, ativista cultural, líder comunitário, envolvido intensamente com a comunidade hip-hop, ele adota em suas apresentações, a personagem de Flavor Flav do grupo norte americano Public Enemy. Na entrevista que nos concedeu em 16 de outubro de 2016 no Cinco Conjuntos, Marcelo Benjamim, mais conhecido como Banana Flow se declara ativista do movimento hip-hop há quinze anos, por isso, é considerado da velha escola do hip-hop londrinense. Referindo-se a si mesmo na terceira pessoa, Banana Flow diz quem é e o que faz:

Entrevistado: Banana Flow: Geralmente quem participa de hip-hop, quem é ativista de hip-hop né, é meio que Bombril né, ele faz mil e uma coisa, tem que se virar nos trinta, então a gente faz, eu tenho o meu trabalho musical mesmo, só que nesses últimos tempos, eu foquei mais no coletivo do hip-hop, pra fortalecer o movimento a raiz, no entanto eu trago a cartola e o relógio como um símbolo da raiz do hip-hop na sua essência né,... porque hoje, o hip-hop expandiu demais mas muitos não conhecem as diretrizes, a raiz do hip-hop, por isso que Banana Flow vem trazendo essa caracterização do Flavor Flav do Public Enemy do grupo norte americano que é precursor também, que estava nas lutas sociais, raciais, então... (Entrevista: Banana Flow, 2016)

Segundo o rapper, a sua produção musical individual tem ficado um pouco de lado em função do seu trabalho pelo fortalecimento coletivo do hip-hop. Nos últimos cinco anos, ele conta que tem se dedicado a novos projetos como o chamado Hip-Hop na Escola, que busca levar a cultura hip-hop para dentro do ambiente escolar, ministrando workshops e palestras, falando da importância da cultura, do esporte, da escola, da importância da família para a juventude e para os adolescentes. “A gente traz toda a nossa vivência, a nossa experiência, a nossa bagagem até o nosso testemunho de vida pra dentro das escolas junto com os quatro

elementos do hip-hop.” O projeto Hip-Hop na Escola é feito de forma independente que conta com uma equipe de voluntários que já atuam no movimento desde 2000.

Banana Flow, além de atuar na produção de eventos, é um dos coordenadores dos projetos Feira Afro, a primeira feira indígena da cidade de Londrina, outro projeto independente, que segundo ele tem despertado o interesse das escolas. Além desses projetos, Banana Flow cita alguns outros projetos vinculados à cultura hip-hop como o Live Hip Hop Festival, trata-se de um festival que premia quem passou pelo hip-hop e faz parte do hip-hop, “uma espécie de Grammy latino, mas um Grammy londrinense” observa. Há também o projeto de futsal em comunidades carentes e declara: “A gente não para né, Dia das Crianças, Natal, é de janeiro a janeiro trabalhando aí, com a graça de Deus.”

Segundo Banana Flow, os produtores culturais de hip-hop são os que mais fazem eventos independentes na cidade de Londrina. “A nossa força como movimento social, como movimento cultural é muito forte por causa disso, a gente faz, 90% dos projetos de hip-hop na cidade de Londrina e região, de forma independente.”

Quanto ao retorno da comunidade em relação a esses projetos desenvolvidos, Banana Flow pondera que a comunidade é carente culturalmente, ela necessita de projetos, não só de hip-hop, mas de cultura em geral. A periferia principalmente carece de projetos de oficinas, de ações culturais, ações que mobilizem a juventude, sendo que o público alvo é principalmente a criança, o adolescente, a juventude e também a comunidade. Como exemplo, o rapper cita o projeto Hip-Hop sobre Rodas que neste ano de 2016 foi levado para dentro da escola justamente para mostrar a valorização do ambiente escolar e também trazer um pouco a participação dos pais para acompanhar seus filhos nessas atividades, nas quais, o hip-hop e o skate são usados como uma ferramenta para integrar a comunidade aos movimentos sociais culturais. O projeto foi 100% dentro dos colégios municipais e, segundo Banana Flow, foi atípico, porque o projeto inicialmente acontecia nas quadras abertas dos bairros abandonados, mas esse ano (2016), levaram para o ambiente escolar justamente para comunidade ver e também participar. Abaixo em trecho da entrevista Banana Flow que dá a sua opinião sobre o movimento hip-hop em Londrina atualmente:

Marlí: o hip-hop hoje em Londrina está mais fortalecido?

Banana Flow: O hip-hop na cidade de Londrina está bem engajado, bem articulado, são várias lideranças, o hip-hop não tem apenas uma liderança mas tem várias frentes vários líderes, pessoas que fazem projetos independentes de suma importância para as comunidades, hoje, hip-hop a gente tem nos quatro cantos de Londrina, fora os projetos de hip-hop

patrocinados pelo PROMIC, tem muitos outros projetos também, independentes que a galera arregança as manga e vai pra cima mesmo, então o hip-hop dentro deste parâmetro deste contexto de várias frentes, ele tá bem articulado, tá bem unido, tem força, mas o hip-hop perde um pouco da força por causa da questão da mídia também, a mídia não divulga o que é feito, os projetos, os eventos. Na década de 2000, a gente já tinha projeto nos quatro cantos de Londrina, inclusive os grafiteiros que estão grafitando aí todos saíram das oficinas nossas na década de 90, aqui no São Jorge, no João Turquino, no União da Vitória, em bairros de alto índice de criminalidade e violência, e de lá pra cá, a gente vem varrendo com vários projetos independentes mesmo, na cara e na coragem, e o retorno da comunidade também é muito positivo, a galera ama hip-hop, hoje falta patrocínio pra hip-hop, falta incentivo, ainda falta incentivo para... a gente tem projeto de dança que vai implementar nossa comunidade, as comunidades pedem pra gente levar, mas a gente não atende tantas demandas, então ainda falta apoio, patrocínio, ainda falta do poder público. (Entrevista: Banana Flow, 2016)

Ainda que sejam muitas as dificuldades para a realização de projetos como esses de forma independente, alguns deles vêm conquistando um público significativo na cidade de Londrina e gradualmente vão sendo inseridos em sua pauta cultural. Cumpre observar que esses projetos se organizam em torno do engajamento do corpo, da voz, da música, e da poesia. Mas apesar da perseverança desses educadores sociais, é preciso aumentar os espaços de leitura na periferia. Desde o fim da Ditadura, apesar de passadas muitas décadas, o descaso com a educação formativa se perpetua até hoje no atual sistema educacional brasileiro. Tanto é que o Brasil não é considerado um país leitor. Nem mesmo a classe média brasileira foge a essa realidade, cujas estatísticas, apontam um índice pífio de leitura de apenas 1,7 livros per capita por ano.

Na periferia, a situação é ainda muito pior, começando pelos índices de analfabetismo, ou da própria estrutura familiar, na qual os pais, eles próprios, bem intencionados em relação à educação de suas crianças, não podem inculcar-lhes o hábito da leitura, porque também eles tiveram uma educação deficitária. O mesmo acontece com boa parte dos professores, limitados que estão a conteúdos didáticos literariamente pobres. Somada a isso, a inexistência de uma boa biblioteca, de uma atmosfera propícia à leitura, a dificuldade do acesso ao livro... A escola, por sua vez, encontra-se geralmente mal equipada, professores sobrecarregados, muitos deles, mal pagos, pouco ou nada estimulados pelo Estado a contribuírem para um melhor repertório literário de seus alunos nas disciplinas afins.

Na falta de uma política eficiente que cubra essas imensas lacunas, muitos festivais e feiras de livros têm proliferado nos circuitos literários pelo país, o que é um ótimo sinal, pois toda iniciativa que invista esforços em fortalecer este vínculo com a literatura favorece não só

a venda de livros, a divulgação de autores, mas também a aquisição de capital social tanto para os autores como para a cidade que os recebe. Outras boas razões para a realização de festivais literários diz respeito à criação de contextos alternativos de leituras, e por conseguinte de apreensão de significados por parte do público que passa a ter uma maior acuidade crítica sobre os acontecimentos que o afeta, ao mesmo tempo, em que possibilita o envolvimento do indivíduo a desenvolver uma relação mais íntima com os autores e com o objeto literário, que podem abarcar um vasto campo de possibilidades. Há que se aplaudir a proposta do Festival Literário de Londrina (Londrix) em expor, divulgar, promover as mais diversas linguagens literárias na cidade de Londrina. Da crônica ao romance, da poesia clássica à poesia de vanguarda, passando pela poesia oral, poesia sonora, canto, conto, prosa, dança, performances, tudo isso é literatura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse estudo teve como objetivo pesquisar os modos de produção, circulação e tradição das poéticas orais do rap de Londrina, o impacto social dessas produções no cenário cultural local. Para tanto, percorremos a história do rap desde seu surgimento na cidade nas décadas de 80 e 90, como também realizamos entrevistas recentes com os atuantes da cena do rap e do hip-hop com vistas a uma atualização das suas produções. Esse trabalho se propôs a pesquisar a produção poética do movimento hip-hop em Londrina no âmbito da organização de manifestações artístico-culturais, objetivando examinar o impacto social dessas produções nas comunidades envolvidas. No decorrer desse processo, ocorreram imprevistos tais como as demandas de leituras que aumentavam proporcionalmente à constatação de que o objeto de estudo escolhido, embora circunscrito à literatura, não se atinha à simples análise textual literária, mas, a partir dela, fazia-se necessário discutir problemas que atravessavam outras áreas de conhecimento, sobretudo a sociologia. Se fez necessária a inclusão de autores que inicialmente não faziam parte da bibliografia, mas cujas obras complementavam o trabalho.

Das questões centrais formuladas anteriormente, as quais se procurou responder, verificou-se que as atividades desenvolvidas no âmbito do movimento hip-hop têm alcançado um resultado positivo nas comunidades carentes envolvidas quando se considera a fragilidade do contexto social e econômico em que se encontram. Em tal contexto, ficou patente a problemática do consumo e do tráfico de drogas que afeta muitas famílias e crianças moradores da periferia. Com um sistema educacional precário que muitas vezes não conta nem mesmo com uma unidade escolar, muitas crianças e adolescentes são beneficiados com ações socioeducativas por meio do movimento hip-hop, que, de algum modo, as afastam do contato com a droga e com o crime. Além disso, constata-se a recorrência deste tema nas letras dos raps de Londrina que alertam para a vulnerabilidade de adolescentes que vivem em constante risco de enveredarem para um caminho sem saída. Observa-se, também, que muitos rappers em algum momento de suas vidas, tiveram contato com o crime e muitos conseguiram reverter suas condições graças ao rap e passaram a desenvolver ações sociais junto a escolas e reformatórios com o objetivo de iniciar as crianças em atividades artísticas e esportivas como o break, o rap, grafite. Assim, nos aspectos relativos ao impacto social, as entrevistas aqui reunidas, confirmam que ações voltadas à interdisciplinaridade, sobretudo à arte e à cultura, são extremamente significativas para o desenvolvimento pleno do indivíduo.

Ao procurar identificar traços londrinenses no rap de Londrina, nota-se que a temática da infância em risco é recorrente em suas letras, mas isso não implica necessariamente numa característica própria do rap de Londrina, posto que é uma constante no rap em geral, sobretudo no estilo *gospel*. Há referências pontuais à cidade, como o rap *Londrina Criminal* (Família IML) que traz o nome da cidade no título, ou, em *Rolê em duas rodas* (Família Pira Pura) cuja letra alude à Av Saul Elkind no bairro Cincão, (Cinco Conjuntos), há apelidos pessoais e outras marcas identitárias que identificam pessoas e a cidade mas que, a nosso ver, não são elementos que possam ser considerados característicos do rap de Londrina. Isso não desmerece a produção local, pelo contrário, reforça a ideia de que, sendo o rap uma experiência global que busca enraizar-se na periferia, projeta-se a partir do lugar de onde surge, e, considerando a homogeneização das cidades, suas periferias tampouco diferem umas das outras, o que resulta em discursos semelhantes, mas dirigidos para suas respectivas raízes locais, ou seja, o discurso de um rap do Capão Redondo em São Paulo e um rap do Cincão (Cinco Conjuntos) em Londrina, podem abordar os mesmos temas sociais, porém, regionalmente, tanto os emissores quanto os receptores, se distinguem pelos vínculos comunitários locais.

Percebe-se que mesmo que a evasão escolar seja um dado constante na formação dos rappers de Londrina, suas construções textuais são consistentes do ponto de vista de “conhecimento de mundo”. As composições textuais, que pudemos analisar aqui, mostram uma linguagem literária provocativa que atropela as normas cultas, é o que menos importa no enunciado, a construção semântica de caráter narrativo, sequer pretende-se contemporânea, é dura, desimportante, simplesmente adere à linguagem comum, e ao fazê-lo, salta sobre a linguagem, se apropria dela e cria a partir dela a sua poesia. Além disso, há deslocamentos importantes para diferentes sistemas cognitivos que compõem um rap: No rap, tudo pode ser sampleado, colado, recriado, mixado. A construção de sentidos se faz a partir do texto mas também do contexto, — em que o mundo é o suporte. Incluem as sonoridades da cidade, o ruído humano, metáforas facilmente decodificáveis, mas em nada dissonantes da nossa realidade. Em meio à plena era tecnológica, o rap, mantém a voz humana como ato de comunicação poética em consonância com uma musicalidade inventiva, que articula-se em conjunto com distintos signos e símbolos. É traço característico do rap londrinense busca congregar essas práticas, e são essas práticas, a nosso ver, que determinam a sua boa qualidade, e o torna referência do gênero na região.

Faz-se necessário anotar que a produção e circulação do Rap londrinense permanece ativa trazendo continuamente novos nomes para a cena, e que, por uma questão de tempo e

de cumprimento dos prazos exigidos para este trabalho não foi possível citar todos. Optou-se também por não discutir a presença da voz feminina no rap de Londrina, cuja abordagem requer uma dedicação e um empenho que extrapolavam os limites de páginas e prazos previstos para a dissertação.

Após quatro anos³⁵ pesquisando o rap londrinense, concluo esta pesquisa com a convicção de que ainda há muito para se explorar sobre o tema, cuja complexidade e riqueza mereceria a continuidade de seu estudo, com o qual este trabalho acredita contribuir de alguma maneira e fundamentalmente, espera-se que possa somar na valorização do movimento o hip hop e artistas de rua de Londrina, destacando suas produções e o seu trabalho junto às comunidades.

³⁵ O período citado refere-se aos dois últimos anos da graduação (2013 e 2014), quando participei do programa de Iniciação Científica tendo o rap como objeto de estudo no âmbito dos estudos das poéticas orais de Londrina. Nos anos de 2015 e 2016 ingressei no programa de mestrado com um projeto de pesquisa voltado à poética oral do rap, especificamente ao rap londrinense.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEM, Giorgio. **Homo Sacer O Poder Soberano E A Vida Nua**. Belo Horizonte Editora UFMG, 2007.

ANDRADE, Eliane Nunes de (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

BAUDRILLARD, J. **A Troca Simbólica e a Morte**. São Paulo: Edições Loyola, 1976

BAUDRILLARD, J. Kool Killer ou a Insurreição pelos Signos. In in: **L'échange symbolique et la mort**. Acessado em 12/08/2016, disponível em: <<https://issuu.com/rizoma.net/docs/artefato/318>>

CANDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo: Rio de Janeiro: Duas Cidades, Ouro Sobre Azul, 2004. p. 173-190.

SCHAFER, R. Murray. **A Afinação do Mundo**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

_____. Soundscape studies: the Early Days and the Future, in: **Soundscape -The Journal of Acoustic Ecology** volume 12 number 1 | winter / spring 2012–2013.pag.5-8 Acessado em 14/03/2017, disponível em: <http://wfae.net/journal/scape_17.pdf>.

D'ALVA, Roberta Estrela. **Teatro Hip-Hop: a performance poética do ator MC**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

Da SILVA, Maria Nilza; LARANJEIRA, Pires. O lugar da população negra numa cidade brasileira: Londrina, espaço de segregação e resistência. In: VI Congresso Português de Sociologia: - Mundos sociais: saberes e práticas, 2008, Lisboa. Disponível em: <www.aps.pt>.Lisboa: Associação Portuguesa de Sociologia, 2008. p. 1-14.

DEBORD, Guy. **Sociedade do Espetáculo**. Coletivo Periferia - eBoooksBrasil.com, 2003

DORES, Júlia L. P. das., **Aglomerados Subnormais De Londrina - Pr: Regularização Fundiária E Políticas Públicas**. Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Geografia da Universidade Estadual de Londrina, tendo em vista a obtenção do grau de bacharel em Geografia, 2005

FERNANDES, Frederico, Augusto Garcia. Projeto: **Leitura, ritmo e poesia: Práticas de poéticas orais entre os rappers de Londrina (2003-2007)** Universidade Estadual de Londrina – UEL (entrevistadoras: Massoni, A., Bergamini, C. V.).

_____. Hip-Hop Na Cena Política: escola, leitura e agremiações de rappers. In: **Leitura e Literatura do Centro às Margens: entre vozes, livros e redes**. Pontes. Campinas, SP. 2016.

_____. **A voz e o Sentido: poesia oral em sincronia**. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

_____. (org.) MINARELLI, Enzo. **As Razões da Voz: entrevistas com protagonistas da poesia sonora do século XX**. Londrina: Eduel, 2014.

FIORIN, José Luiz. O Pathos do enunciatário in: **ALFA: Revista de Lingüística**. v.48 n.2 pag.69-78. Fundação Editora da UNESP, 2004.

GIGLIOLI, Daniele. **A Crítica da Vítima**. Tradução Pedro Fonseca. Editora ÂYINÉ, Belo Horizonte, 2016.

HARVEY, David. **O Direito à Cidade**. Disponível em: <<https://blogdaboitempo.com.br/2013/11/22/o-direito-a-cidade/>> acessado em 16 julho. 2016

IPPUL- Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Londrina. **Mapas Temáticos: Bairro e regiões de Londrina**, 2013. Disponível em: <http://www1.londrina.pr.gov.br/dados/images/stories/Storage/ippul/mapas_tematicos/bairros_regioes_a4.pdf>. Acessado em 20/05/2017

JANUZZI, Denise de Cássia Rossetto. **O desenvolvimento de Londrina e as transformações nos espaços públicos da região central**. Semina: Ciências Sociais e Humanas de Londrina, v26, p. 87, set. 2005. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/seminasoc/article/viewFile/3799/3056>> Acessado em 30 de agosto 2016

PAULA, Hugo R. B. de, **Alterações Do Padrão de Moradia e Conteúdo Social Nos “Cinco Conjuntos” Em Londrina-Pr**. Disponível em <<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal14/Geografiasocioeconomica/Geografiaurbana/051.pdf>> Acessado em 28 de setembro de 2016.

PENNA, João Camillo. Poética da Vítima in : **Alea: Estudos neolatinos**, vol. 13, n. 2, jul-dec. 2011

ROSE, Trícia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop. In: HERSCHMANN, M. (org.). **Abalando os anos 90: funk e hip-hop, globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

ROLNIK, Raquel. **Territórios Negros nas Cidades Brasileiras** (etnicidade e cidade em São Paulo e Rio de Janeiro) (1989). Disponível em: < <https://raquelrolnik.files.wordpress.com/2013/04/territ3b3rios-negros.pdf>>. Acessado em 28 de setembro de 2016.

SANTOS, Fátima, C.. **Vozes da Cidade: Por uma escuta que inventa**. In: Ewald, F. G. *et al* (org.) **Cartografias da voz: poesia oral e sonora: tradição e vanguarda**. São Paulo : Letra e Voz, Curitiba: Fundação Araucária, p 81-92, 2011.

SILVA, José Carlos Gomes da. Arte e Educação: a experiência do Movimento Hip Hop Paulistano. In: ANDRADE, Eliane Nunes de (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

_____. **RAP na Cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana/ Tese de Doutorado** apresentada ao Departamento do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP[s.n.], 1998.

_____. **Arte e Educação: A experiência do Movimento Hip Hop Paulistano** In: Andrade, Elaine Nunes de (org) **Rap e educação, Rap é educação**, José Carlos Gomes da Silva. São Paulo. SP. Selo Negro editora,1999.

SOUZA, Sergio Ezequiel de, **Hip Hop e Eu, uma biografia**. Promic 03-020- Secretaria de Cultura de Londrina, Londrina, PR.2004

TOMAZI Nelson, Dacio. "**Norte do Paraná**" **História e Fantasmagoria**. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná Curitiba - 1997

ZUMTHOR, Paul. **A Letra e a Voz: A Literatura Medieval**. Trad. Jerusa Pires e Amálio Pinheiro. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

_____ **Introdução à Poesia Oral**. São Paulo: Editora HUCITEK EDUC, 1997.

_____ **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.

_____ **Introdução à Poesia Oral**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Filmes e gravações de áudio

STYLE WARS. Produção de Tony Silver e Henry Chalfant. New York City:Public Art Films,1983. Disponível no site YouTube (1h09m46m). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0EW22LzSaJA>> Acessado em 28 jul. de 2016.

O RAP PELO RAP. Produção de Pedro Henrique Fávero. Orientação de Marcos Américo. Filme produzido como Trabalho de Conclusão de Curso de “Comunicação Social - Radialismo” da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da UNESP, 2014. Disponível no site YouTube (1h15m04s). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=Mt7S6YkosPc>>, acessado em 28 jul. 2016.

Documentos On-line:

CARTA CAPITAL Departamento Penitenciário Nacional (Depen), do Ministério da Justiça. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/sociedade/mais-de-60-dos-presos-no-brasil-sao-negros>> . Acessado em 12 julho de 2016.

COOPER, Martha. (s.d) Foto 1 – Disponível no site:<http://www.slate.com/blogs/behold/2016/01/14/martha_cooper_and_henry_chalfant_s_subway_art_is_the_bible_of_graffiti_art>

MORAIS, Esmael. Disponível em: <<http://www.esmaelmorais.com.br/2011/11/contrastes-bairro-de-londrina-tem-a-maior-renda-do-parana/>> Acessado em 23 de agosto 2016.

FANTIN, Rafael. Moradores do Vista Bela protestam na Câmara de Londrina. **Bonde News**, Londrina, PR. 19 de março de 2013 acessado em 26/10/2016, disponível em: <<http://www.bonde.com.br/bondenews/londrina/moradores-do-vista-bela-protestam-na-camara-de-londrina-266462.html>>

MATIDA, Karla. À Sombra de Palmerah. **Folha de Londrina**, Londrina, PR, 03 de janeiro de 2016. Disponível em < <http://www.folhadelondrina.com.br/folha-gente/a-sombra-do-palmerah-936609.html>> Acessado em 23 de agosto de 2016.

NEIVA, Gerivaldo. Disponível em :<http://gerivaldoneiva.jusbrasil.com.br/artigos/351652213/as-regras-de-mandela-implodem-o-sistema-prisional-brasileiro>. Acessado em 20 de jul. 2016.

Rede Justiça Criminal. **Informativo Rede Justiça Criminal nº08**. Disponível em:<<http://www.cnj.jus.br/files/conteudo/arquivo/2016/02/b948337bc7690673a39cb5cdb10994f8.pdf>> Acessado em 23 de agosto de 2016.

Rede Social. Facebook Reinaldo MC Rei . Disponível em <https://www.facebook.com/reinaldo.mcrei/photos_all?lst=100002975602447%3A100002270436256%3A1496014322>. Acessado em 20 de fevereiro de 2017.

PROJETO 4Km. (<http://vejasp.abril.com.br>) Disponível em:<<http://vejasp.abril.com.br/blogs/copa-itaquera/2014/05/maior-grafite-a-ceu-aberto-da-america-latina-colore-chegada-a-itaquera/>>

Wilson Vieira Foto Lago Norte de Londrina. Panoramio . Disponível em < <https://www.panoramio.com/photo/118516757>> acessado em 28 de maio de 2017

Software Utilizado

Qgis Desktop 2.18.1- Software para geoprocessamento livre. Disponível em <<http://www.qgis.org/en/site/forusers/download.html>>

Projeto Leitura Ritmo e poesia

Centro de Letras e Ciências Humanas

Departamento de Letras Vernáculas e Clássicas

Projeto: Leitura, ritmo e poesia: Práticas de poéticas orais entre os rappers de Londrina (2003-2007).

Entrevistadores Projeto Leitura Ritmo e Poesia:

Prof. Frederico Fernandes

Dejair Dionísio

Andressa Zanetti

Andressa Massoni

Claudia Vanessa Bergamini

Entrevistados Projeto Leitura Ritmo e Poesia:

Grupo Pira Pura
Dejair Dionísio
Alexandre Silva Primo
Sergio Ezequiel de Souza
MC Fernando
Reinaldo MC Rei
WMC

Entrevistadores 2016

Prof. Frederico Fernandes
Marli Miotta

Entrevistados 2016 :

Banana Flow
Hugo Rocha
Kênia
McJu
Napa
Palmerah
Reinaldo MC Rei
Tifum
Valdir Sujjim
WMC

Músicas citadas:

Blindados por Cristo - Pira Pura (2005)
Rolê Em Duas Rodas – Banda Pira Pura (2004)
Londrina Criminal. Família Iml (2009)
Quando o dinheiro fala a verdade se cala Irmãos do Gueto: (2013)
Som dos Loucos Pira Pura (2005)

ANEXO I LETRAS DAS MÚSICAS CITADAS:

Blindados por Cristo – (Família Pira Pura – 2005)

É irmãozão
 tem hora que a gente passa por várias provações
 Nessa vida, a mente fica confusa parece que vai explodir
 O inimigo veio pra confundi
 a gente veio pra persistir, não vamos
 Deixar nosso sonho se destruir, vai na fé irmão
 Deus é pai, não é padrasto não
 Jesus tá com nois e os anjos são a proteção
 Tempo mostra que o céu se aproxima
 Para fortalece nosso encontro diário com a bíblia
 Data comemorativa é no dia em que a obra
 Queima toda enfermidade e vai vence a prova
 Quem venceu para sempre vencerá
 Chega junto vagabundo e traga paz em nosso habitat
 Quanto tempo eu não te trombo em jão
 A família ora e pede tua proteção
 No mundão no role corta o coração
 A saudade do meu mano la na detenção
 Mas um dia chega o fim sofrimento
 Na cadeia pra nois é o livramento
 É assim a morte assombra toda hora
 A barba tá crescendo e a liberdade só demora
 tô com você em qualquer missão
 Nois corre pela verdade contra a oposição
 Tenho fé num futuro bem melhor
 Sem problema, sem vê tu coroa chorando de dó
 Silêncio se tá no juri
 Numa justiça criminal que puni
 Cadáver que não fala muitos menos se assumi
 Analise do gueto a justiça é estrume
 Sera que na verdade é mentira
 Que o choro da criança é pela falta de comida
 Muito delas daqui serial killer
 Mente assassina e o rosto do justin bieber
 Metrôpole toma um lsd
 Dando um role em jupiter mó parangole
 Magnifica, niggaz imploram por justiça
 A mandinga do meste lampião, enigma
 Tentação cabe nos mares da brisa
 Quando o homem mata em mente assassina
 Você venceu para sempre vencerá
 Chega junto vagabundo e traga paz em nosso habitat

Refrão

Alex monteiro
 Deus nos livre da tentação
 Eu quero seu perdão
 Só o senhor é meu escudo
 A minha proteção

Mãe não fique preocupada
 Hoje eu vo da role na quebrada
 Portado com a biblia sagrada
 Vou seguir os passos que meu pai me ensinou
 Percorrer o rumo de cristo meu rei meu salvador
 Vejo imagens da infância
 A vila os pivetes no racha de mobilete
 Fugindo do giroflex
 Fugas fulminantes por furtos 1 5 7
 Queimando do verdinho pra pode ficar relax
 O submundo dos mundos
 Querem nos afogar
 Logos em propagandas
 Via mensagem subliminar
 Senhor cuidai de nossa crianças
 Repreenda todo o mal
 Nos livre dessa maldade até o juízo final
 Me lembro quando chorei
 Enquanto lia seus versículos
 Restaurava minha mente, minha alma, meu espírito
 Agradeço aos anjos que o senhor colocou em meu caminho
 Minha família e meus amigos que sempre estão comigo

Nos livrai de todo mal
 Oh meu senhor
 Nosso escudo na guerra paz em seu louvor
 Sonhar da liberdade na cruz foi guardada
 No sagrados mandamentos da bíblia sagrada
 É so lamento, desenvolve-se o talento
 silêncio, ouviisse o grito, sofrimento
 Traz valores, princípios de dores sendo curados
 Sem perder a fé nos manos restaurados
 Considerados vão fluindo do além
 já foram resgatados para nova jerusalém
 Foco na missão, não perca a visão
 Salve sabotage, existe um lugar bom
 O subúrbio, revolução é a contenção
 Reage facilmente se livrando da ilusão
 Influencia sagaz no gueto procede seus ideais
 Mesmo sendo louco conosco, Deus é mais!

Deus nos livre da tentação
 Eu quero seu perdão

Só o senhor é meu escudo
A minha proteção

É irmãozão, tempo me fez entender
que eu tenho em mais que agradecer do que receber
A gente tem que acredita irmão
que o sol vai brilhar em todo amanhecer
E que pra ganhar a gente tem que aprender perder
Seja útil a quem te ama irmão, tenha fé, muita fé guerreiro

Londrina Criminal - (Familia IML - 2009)

Vem pra segunda capital, o crime deu aval londrina é criminal
 Onde o crime fecha lindo de ver e o espaço e para aquele merecer
 Na pequena londres é o crime que contamina
 Minas de maconha de crack de cocaína
 Uma par de mano buscando lá nas esquinas
 Fumando, cheirando, fumaça vira neblina
 Todo dia homicídio aqui virou rotina
 Dentro de várias vilas é a morte que predomina
 É foda mó ibope reporter que quer noticia
 Ladrão que caiu preso em flagrante pela policia

Na periferia miséria pede justiça
 Isso é compromisso do governo que tem preguiça
 Muleque daqui que rouba só na chave micha
 Com 12 de idade no crime ja fez sua ficha
 Adolescentes procuram pura adrenalina
 Em motos e carros, assaltos nessa londrina
 Mete o revolver, se envolve, resolve na fita
 Vira traficante, assaltante tipo homicida

Brinquedo assassino, quadradas e carabinas
 E num tem medo não a missão é fazer chacina
 Muitas morte na norte acontece la na avenida
 No crime sua passagem não tem volta, so tem ida
 Ilusão faz parte do jogo que te incrimina
 Dinheiro vem facil e some bem mais facil ainda
 Peão de vida loka uísque e red bull na fita
 Com uma 12 balas, no prato estica farinha

Rave em festa loka e quem não for loko sai da pista
 Muitos playboy que os vagabundo se identifica
 Fica, fica madeirando multiplica
 Mauricinho tenta se não o baguiu complica
 Uma verdade vale mais que dez mentiras
 Pra não toma desacerto cuidado com os trairas
 A morte quer matar, muitos manos ta na mira
 Ela te arrasta, engatilha e depois atira
 O final é tragico e juro que gostaria
 Que acabassem com as pilantragens com as covardia
 De noite e de dia crime periferia
 O dinheiro faz a tristeza virar alegria

Vem pra segunda capital, o crime deu aval londrina é criminal
 Onde o crime fecha lindo de ver e o espaço e para aquele merecer
 Passo a passo louco tem fama e sete galo
 O crime é continuado mais logo ta embaçado
 Varios assassinados e chapados
 Tudo sincroniza no inferno sincronizado

So cachorro do mato, prova, troca longe do bosta
Me mostra que aqui 90 da nossa nação
Quer vira ladrão e acaba entrando pela emoção

Quem não tem emoção não amarela na missão
Puxa a contenção, estuda toda a missão
O crime tem coração no trafico atuante
O rato que trombei não teve segunda chance
Teria chance, chance o crime dá
As vezes até o crime da chance precisara
Pra provar que não conhece o cara perfeito
Perdoa e foi perdoado e se tornou exemplo
Mesa redonda tudo é mó responsa

Os loco ja ta na febre fechando na monstra
E nisso tudo é semelhante
Morre um traficante, nasce nove assaltante
Drogas na biqueira tem de quantidade grande
Sempre no investimento o retorno é diamante
Se ta de harley pique na mó viagem
Nunca segui exemplo daquele que foi covarde
Quando o crime te cobra, sempre matando o tempo
Varios tão na cadeia somente envelhecendo
Outros estão morrendo, varios tão aprendendo
Que o crime é uma história de filme até entendo

Ele tava com a biqueira na rua em andamento
No tempo que não tava preso teu filho tinha sustento
O tempo então passou e ele provou que o bang é monstro
O crime é a cara dele porque ele é criminoso
Sempre matando, osso, monstro no calabouço
Pilantra quando trombou logo arrancou o pescoço
O crime verdadeiro nem todos acompanhou
O crime pra quem é o crime pra muitos nunca virou
Vem pra segunda capital, o crime deu aval londrina é criminal
Onde o crime fecha lindo de ver e o espaço e para aquele merecer

Quando o dinheiro fala a verdade se cala. (Irmãos do Gueto (s/d))

Que assalto que nada
chega de palhaçada
essa fita acontece com dinheiro na parada
queima de arquivo
a prova sumiu
quando isso acontece quem perde é o Brasil
Essa cena é antiga
só tem cara de nova
você quer se matar
e o governo dá corda
é isso que eles querem
menor na delinquência
assim eles conseguem
dinheiro de montão
alegando que é para a educação
e ainda fazem discurso na TV
e o empréstimo chegou pra investir em você
mas a cor do dinheiro
gente pobre não vê
a política aqui
é fácil de entender
não deixa a onça com fome
nem o cabrito morrer
a onça fica lá sempre mandando por aqui
e é conhecida como FMI
o cabrito é o Brasil
de um povo sofredor
que quando nasce já sabe que nunca será doutor
essa concorrência você nunca irá ganhar
disputar com quem estuda escola particular
filho de quem explora o cidadão
te vende a semente que brota a ilusão
é regada à mentira
adubada com TV

Rolê em duas Rodas – (Banda Pira Pura -Tem Quem Ri Tem Quem Aplaud- 2005)

Introito: “é hora de ganhar o mundo” (som de uma moto arrancando)

Vamos que vamos, rolê não pode parar, vamos que vamos, vem nessa espirocar...

Vamos que vamos, rolê não pode parar, vamos que vamos, vem nessa espirocar...

Passei o dia inteiro Trancado na oficina, desde manhãzinha só naquela minha. Refiz o comando, rebaixei o cabeçote, os negros de fora acha que tudo isso é rob, original só de fábrica. Os aros na cor do tanque, carenagem, os detalhes identifica uma de longe. Escapamento operado. Carburador de Strada. Titan fuçada. Mais de 120 na quarta, e as mancas não ultrapassam, engasgam, com a poeira. Resolver no racha deixar para trás as garapeiras, O que Joe? Só se for agora, ligeiro o quebra mola entre o meio- fio passam as rodas, e não adianta vir deitado que vai ficar no vácuo. Na lei, duas matérias não ocupam o mesmo espaço. O ronco do motor, diversão atrai muvuca. Na curiosidade, nos Bares lotam a rua, alienada quitada, Titan, twister, ML, , Biz, Kazinski, Mobilete, Ybr, Tem mina quê se mata, depois diz que é amor, no final das contas é tudo pelo motor. Observo tudo isso em cima de duas rodas. sei do que ela gosta, as costas da nota e até chora, profundo sentimento pela conta corrente, atenção de muita gente shortinho indecente, tem uns tipo aí que não corre nem ligo. tenisinho 18 molas, roupa de domingo, o que passou por mim ó um doidinho lá do sul, enrolando o cabo da Sarachú, no curvão deitado enroscou no bambu. A rapa naquela tudo vaiou huuu, huuu, Mas não foi nada grave não precisa do Siate acabou foi o gás liga ô mototáxi, hummmmmmm.... Vibrou meu celular hummmmm, hummmm vem nessa espirocar. Ai que nada, pode falar. Alô sujo o bagulho tá de mil aqui truta, várias máquinas, várias motos de role na Saul. O céu está azul o sol da tarde maior calor de rachar, lupa na cara só filmando mini saia, gasosa na perna tem marca registrada, de escape sem disfarce. É tatuagem? Há há! eu estou a pampa de bermuda no rolê da havaiana no estilo pb., goro, smoking na garganta, no bar do samba flagra o pico está lotado, é morena, loira e preta e japa, pra todos os lados, se tá louco, a hora voa já são cinco para sete, vou chavecar, se pá rola até um jontex, um sem sucesso de 125 me pediu pra da ré., preferiu se refrescar chupando um picolé, mas se malandro é malandro e mané é mané, dei de mané e a safada me dispensou no migué chega uma 250 já levou pra viagem. Fiquei tomando Kuat e o maluco pro gran finale, já é tarde ainda é nada. O telefone tocou. Alô e aí Pateta? Aqui está meio devagar e aí o que tá pegando?... calma, calma aí...Aí, eu não estou conseguindo te ouvir... calma aí calma aí vem que vem que vem...No pico que eu estou não tem pra ninguém, escuta esse barulho é da 1100 bem, bem os loucos passam a 120 por hora, é melhor sair da pista se joga.. De repente tudo parou. O bagulho fechou! Quem será? Acho que a Rone colou... Pode parar com essa palhaçada aí, documento carteira, quer acelerar vai acelerar na cadeia, pega aquele neguinho lá não deixa eu escapar não... Agora o bagulho o bagulho ficou delirante, está aparecendo filme será que emocionante, não é ficção é ação nós a milhão na fuga, 120 Via Expressa, não é João, preste atenção que se tem gente por trás, bateu reserva acho que acabou o gás... [...][Desce da moto com a mão na cabeça, eu disse com a mão na cabeça rapaz... Essa moto rapaz você comprou à vista, eu vi você tirando racha ali naquela pista, vê se não demora não, me dá o Rg. Documento e habilitação. essa placa está vencida, esse moto está fuçada na avenida, você está pensando o quê? Que é bam, bam bam. Pega essa motinha e guincha logo pro Detran...Vi minha moto no pátio cortou meu coração, com capacete na mão dentro do buzão sentido cincão peguei o 406 dessa vez não foi minha vez, e pra pagar falta 36. Estou andando de a pé, Você sabe qual que é, não tenho um real nem pro picolé. As minas que eram afim de mim agora nem me olham. Cumprimentei, ignoraram até

meu jóia. Que paranoia com a unha cheia de graxa, esse aqui eu deixo pros manos que é do racha, racha racha pros manos que é do racha, ... Pega essa motinha e troca numa lambreta, em vez de por escape você coloca uma muleta, essa manca não arranca ela não tem saída, e na subida só queima a fita. Com esse capacete se pensa que está na alta, então vá lá pra lua seu astronauta. você não é motoqueiro não desencana, pega seu motor e vai fazer caldo -decana, agora você juntou uma grana, eu vou te da um palpite, comprar a moto do bacana que a mina vai de brinde, Playboy tem moto bike, carro e patinete. A mina é mais feliz com um sangue bom de mobillite, também tem uma pá de mina que é gasolina, não pode ver uma moto que já quer ta em cima, se os caras arrastar a placa aí ela se acha pensa quê o tiozinho a tiazinha acham graça, deitado na Titan acelera auto. já está se sentindo um superman do asfalto, falo trutão,trutão, eu estou vazando, pra ninguém comenta que eu estou acelerando...

O som dos loucos (Família Pira Pura –Tem que ri tem quem aplaude - 2005)

Contagem regressiva 2005 aí tilzinho Aperte o cinto

Só Deus para saber o dia de amanhã . Londrina não pode ser Show o Vietnã.

Essa é a melhor hora de mudar essa trajetória, ninguém comemora uma história sem glória. O crime tá crescendo Norte, Sul, Leste, Oeste, o bagulho tá parecendo o faroeste. O moleque que ontem tomava croque, hoje quer ser rabo Vandaime Brado ki, o monstro pipoco quando virou a esquina, viu o moleque morto com a camisa de Londrina, a polícia tá chique que parece que ganhou na loto, Ipanema syndique reuni de blazer reuni de moto, prontos para matar idade socó até umas hora. Tem que se esquivar tem uma pá de gol bola, cadeia no Brasil é só pra pauta e moleque hiro, nada para mim é o Color que roubou o Brasil inteiro. Eu também sou contra uma pá de fita se for na ponta da caneta acaba a tinta, no corre do faz me rir muitos loucos bililim, aqui mais um neguinho criado no Violin, pelo sistema como um marginal padrão, pensando com a cabeça e agindo com coração, firmão, plantando a semente da Paz para colher fruto, meu inimigo tá sentado, engravatado, fumando charuto, viajar de avião pra onde quiser, tem todo mundo debaixo do pé, não o que é nem imagina o que é fome, que país é esse Brasil já tem nome, estrangeiro vem aqui faz o que quer, tira sarro de mendigo arrodado de mulher, americano quando vê sente pena sente dó, tomando Coca-Cola gasta os dólares e cheira pó, é hora de avançar meu aliado, chega de espera sentado de braços cruzados, pelo bem ou mal amor e o ódio, dinheiro é fatal quem não quer subir no pódio, no Amanhecer o sol vai nasce, na vida você vai ter só o que merece, é fácil esnober e critica, mas para pra pensar o que você fez para melhorar se eu tô no jogo é para jogar, só jogo pra ganhar segura o patuá pateta há há pateta...Só os cabulosos aí eu tô no jogo, touco touco pro louco aí Falta pouco para chegar ao topo e faz me rir no bolso... Como um enfarti te apresento tem quem ri tem quem aplaude, qual seria a reação se ele chega-se stilo ouro, muito louco, pois eu sei que tem neguinho que cresce o olho, inveja mata o amigo ressuscita o inimigo, o problema já foi dito e não no grito, se tu tem tudo fica sem, Sabe por que fode... o Hip Hop que apoia sua conquista e não derrota, o neguinho todo sujinho na lara pão com pateta, foda, mó perrê, sem ter o que comer, em, meio perímetro urbano, neguim passando o pano, pisoteado na selva de pedra, João Quem me dera se eu fosse como o asa-delta, a pomba da paz e não o jato de guerra.

Som dos loucos tá de volta, chapa o globo e destrossa, sem, sabe big-mec nem stresse firmão firmex... Amar é que retorna boas-vidas boas novas as, o Hip Hop que apoia sua conquista e não derrota, o neguinho todo sujinho na lara pão com pateta, foda, mó perrê, sem ter o que comer, em, meio perímetro urbano, neguim passando o pano, pisoteado na selva de pedra, João Quem me dera se eu fosse como o asa-delta, a pomba da paz e não o jato de guerra, e iut é como um chute, mistura tutti-fruti e desfruti, o som que faz valer a pena, sem problema ganha a cena vugo pena... O presente que me faz seguir em frente, sabendo cultivar cada semente, se for vê cadê um merece uma medalha, pira pura e rap os Irmãos metralha... Não dá pé na fé só para quem é, saite favelaponto com na quebrada, os mano tá firme não subestime ú ú que os pic louco, saite favela ponto quebrada, os mano tá firme não subestime, groselinha é pouco o que guardo no bolso, inveja levou toca ae os pic louco