

A HISTÓRIA DO *HIP HOP* EM SÃO LUÍS DO MARANHÃO: periferização da cidade e resistência político-cultural da juventude negra nos anos 1990



Rosenverck Estrela Santos
Graduado em História Licenciatura e Mestre em Educação pela UFMA,
professor da rede pública de ensino
e-mail: verck@ibest.com.br

Resumo: O presente texto apresenta algumas reflexões a respeito do processo de periferização da cidade de São Luís, intensificada na década de 1990, e de como a juventude negra ludovicense, por meio do *Hip Hop*, organizou-se politicamente e resistiu, através da arte, aos problemas socioeconômicos advindos da urbanização desordenada da capital maranhense.

Palavras-Chave: *Hip Hop*. Periferização de São Luís. Juventude negra. Resistência político-cultural.

Abstract: The present paper approaches some reflections about the periphery process in São Luís city, intensified in the decade of 1990, and how the black ludovicense youth through *Hip Hop* got political organized and resisted, through the art, to the socioeconomic problems resulting from the disordered urbanization of the maranhense capital.

Key-words: *Hip Hop*. São Luís periphery. Black youth. Political-cultural resistance.

1 Introdução

São muitas as definições e caracterizações encontradas nas diversas produções acadêmicas e bibliográficas existentes sobre o *Hip Hop*. Apesar de uma semelhança quanto aos elementos que o compõem (*rap*, *break* e grafite), o *Hip Hop* é constituído de diferentes formas políticas e organizativas que versam sobre assuntos variados e muitas vezes antagônicos politicamente. Podemos encontrar o *Hip Hop* de forma dispersa, a partir de seus elementos, ou formando núcleos, como é o caso das “posses” e dos movimentos organizados¹, que proporcionam o surgimento de movimentos sociais.

Existem, no interior do *Hip Hop*, inclusive, disputas e conflitos entre os que o denominam como uma manifestação cultural e outros que o consideram um movimento

¹ As “posses” são espécies de núcleos de base, nos bairros periféricos, que divulgam as expressões do movimento *Hip Hop* e empreendem ações políticas e educativas. Os movimentos organizados de *Hip Hop* são organizações políticas que englobam as “posses”, grupos de *rap*, *break* e grafite, possuem estatutos e programas políticos.

social. Em face do exposto, compreendemos melhor a pluralidade no *Hip Hop* e, por conseqüência, reforçamos nossa visão segundo a qual o *Hip Hop* não pode ser visto de forma estereotipada ou mesmo romantizada.

Entendê-lo nessa perspectiva nos leva a uma análise que percebe a interação recíproca e dinâmica da política e da arte em sua conformação. Podemos observar, assim, que os elementos artísticos do *Hip Hop* (*break*, *rap* e grafite) contêm certa dose de criticidade da realidade, o que leva a uma politização, no sentido da denúncia e reflexão sobre os problemas sociais, por parte de seus membros. A arte passa a ser vista como um instrumento a ser utilizado na luta pela melhoria das condições de vida dos oprimidos e discriminados. Tal assertiva pode ser observada num trecho da música “Lutar é preciso” do grupo de *rap* “Gíria Vermelha”² de São Luís do Maranhão, que diz:

Vai à luta, pois o teu povo é pobre e sofre.
Se comover é fácil, qualquer um se comove.
Então mova-se! Pra ver se a coisa muda.
A arte pela arte, para nós é surda e muda [...]
(grifo nosso).

Caracterizamos movimento político-cultural porque os elementos que o formam (*rap*, *break*, grafite) não se enquadram no que poderíamos chamar de “*arte pela arte*”. Ao contrário, sua produção artística, de modo geral, está pautada num referencial que propõe mudanças e reconstruções de valores, denunciando as mazelas sociais e exclusões étnico-raciais que permeiam a sociedade capitalista. Em decorrência dessa postura, surgem movimentos sociais de *Hip Hop* por todo o Brasil se organizando e lutando por mudanças socioeconômicas.

Com efeito, concordamos com o filósofo americano Shusterman (2006) em sua análise do *Hip Hop*, na perspectiva da relação entre arte e política. Conforme esse autor, convencionou-se separar arte e realidade como se fossem esferas estanques e opostas. A verdade, o conhecimento da realidade, a ação prática e política só poderiam ser apreendidas via discurso científico ou filosófico. À arte caberia apenas o espaço da estética. O *Hip Hop*, em certo sentido, rompe com essa dicotomia, sendo que “[...] um dos mais maravilhosos e

² O grupo “Gíria Vermelha” não tem CD gravado profissionalmente. Suas músicas são distribuídas via CD Demo (Demonstração) ou fitas-cassete e são veiculadas em rádios comunitárias.

profundamente revolucionários aspectos do *Hip Hop* é o desafio de seu dualismo” (SHUSTERMAN, 2006, p.67).

2 O *Hip Hop* como resistência político-cultural na “cidade inchada”

[...] quem nunca teve nada, nada tem a perder,
 Hey! Boy cheio de frescura, cabelo degradê.
 É fácil transformar um anjo em águia mortalha,
 Me jogue na miséria, me dê acesso às armas.
 Que eu vou sobrevoar teu feudo eletrocutado,
 Sabotar o teu castelo, legal tudo filmado.
 Ninguém nasce bandido eu sou filho do sistema,
 Sou fogo então queima, perante mim trema [...].
 (Gíria Vermelha – ninguém nasce bandido)

Articulando elementos de matriz africana, história dos afrodescendentes e o cotidiano das ruas, da vida urbana (CUNHA JR, 2003), o *Hip Hop* difundiu-se em festas, criadas pelo DJ americano Afrika Bambaataa³, que tinham o propósito de diminuir as brigas de gangues que assolavam os bairros pobres de Nova York e, ao mesmo tempo, reivindicar ações públicas estatais que garantissem a melhoria de vida dos negros e latinos, bem como denunciar a violência policial e as discriminações sofridas por essas pessoas.

Dessa forma, surgia o *Hip Hop*, a partir da união do *break* (dança), do grafite (artes plásticas) e do *rap* (música), estimulando jovens negros, caribenhos e latinos a se unirem em torno da luta pela melhoria das condições de vida daquela região. Numa tradução literal, *Hip Hop* quer dizer movimentar os quadris (*to hip*) e saltar (*to hop*), significando o quanto aquelas pessoas deveriam ser dinâmicas e voltadas para a superação, via movimento da arte, dos seus problemas.

O *Hip Hop*, no Brasil, inicia-se na década de 1980 e a cidade de São Paulo apresenta-se como o principal centro desse movimento no país. O primeiro elemento a tornar-se conhecido, enquanto parte do *Hip Hop*, foi o *break*.

Em São Luís, o *Hip Hop* surgiu no mesmo período, início de 1980, e da mesma forma, via indústria cultural, que as outras cidades brasileiras. Foi por meio de videoclipes, filmes, discos, revistas, etc que os jovens maranhenses tiveram os primeiros contatos com o *Hip Hop*.

³ Afrika Bambaataa era um DJ que fazia festas em Nova York. É considerado um dos pioneiros do *Hip Hop* americano e mundial.

Segundo Dias (2002), foi assistindo aos filmes “*Flash Dance*”, “*Break Street*” e “*Beat Street*” no antigo cine Monte Castelo entre os anos de 1983/1984, além das apresentações de *Michael Jackson* na televisão, que parte da juventude ludovicense se interessou por um estilo de dança que mais tarde viriam a conhecer com o nome de *break*, pois até então era chamada de dança americana.

Processo parecido ocorreu em São Paulo, onde o *break* teve grande visibilidade, proporcionando, inclusive, o surgimento de grupos musicais de sucesso como o *Black Junior's*, que se apresentavam em programas de auditório, a exemplo do Chacrinha. Esse período é conhecido no meio do *Hip Hop* como a “febre do *Break*”, pois esta dança podia ser vista em aberturas de novela da TV Globo, programas de televisão, videoclipes de cantores como *Lionel Richie*, *Malcolm McLaren*, entre outros.

Nesse período, também, surgiram os primeiros grupos de *break* da capital maranhense como o *Spectro Break* (Liberdade), *Electro Dance* (Monte Castelo), *Dente de Sabre* (Cohab) e *Break Funk Street* (Maiobão), com forte influência americana. Isso pode ser explicado à medida que compreendemos o contexto imediato de origem desses grupos, pois surgiram invariavelmente a partir da união de jovens que freqüentavam as festas de *Miami beat* e *funk* pelos bairros periféricos, nas quais tocavam quase que exclusivamente músicas americanas.

Destacamos, portanto, a influência da cultura de massa em países periféricos como o Brasil. Uma matéria publicada no Jornal “O Imparcial” de 21 de junho de 1992 reforça o que temos dito, ao afirmar que o primeiro grupo de grafite da ilha chamado *Mess* “nasceu dos filmes americanos que assistiam sobre o *Rap*”.

Os primeiros locais de encontro dos *breaker's* eram as casas de discoteca espalhadas pela cidade, tais quais a *Raio Laser* (Casino Maranhense), *Safari* (João Paulo), *Rolly day* (Cohab), *Clube da Cohab*, *Cash Box* (Centro), *Foot Loose* (Avenida Kenedy), *Mustage Som* (Cidade Operária), *Terraço* (Maiobão), *Associação dos Moradores do Cohatrac*, *Clube do Bento* (São Francisco), *Danceteria Tropical* (João de Deus) e *Clube do Bial* (São Cristóvão), além de inúmeras festas de *Dance Music* existentes em São Luís. Nesses espaços não se tocavam apenas músicas para dançar *break*, como também se faziam concursos, nos quais os grupos disputavam entre si.

No entanto, os primeiros passos do *Hip Hop* em São Luís não foram apenas festas, concursos e reconhecimento, até porque, como salienta Costa (2005, p. 15):

A identidade dos jovens ditos “normais” vem sendo construída com grande investimento da mídia, representando uma certa juventude padrão da América. [...] Por sua vez, os tais grupos tomados por “estranhos” e fora da ordem, objetivados e subjetivados por discursos que os produzem como “os outros”, são execrados porque representariam uma ameaça à ordem social existente.

Por essa razão, *Regueiros*, *Punk's*, *rappers*, e *breaker's* serão alvos freqüentes de discriminações veiculadas, também, pela mídia. Nesse sentido, o *break* em São Luís não ficaria imune, pelo menos em seu começo, a certa estereotipação associando a dança à violência e ao crime. Uma dança elaborada e produzida por jovens, a maioria negros de bairros periféricos, ainda não totalmente conhecida do grande público, composta de passos rápidos, cortes bruscos, rupturas corporais, estranha aos padrões estéticos da *Dance Music*, inevitavelmente proporcionaria preconceitos e levaria a constante discriminação.

É bem verdade que as práticas culturais das classes marginalizadas, em especial dos negros, sempre foram perseguidas ao longo da história brasileira e que esses casos são apenas mais alguns exemplos do tratamento dispensado às manifestações dos setores oprimidos.

É possível perceber que as formas de mobilização da população negra, em busca de lazer no espaço urbano, sempre foram consideradas ameaçadores da ordem social pelas elites dominantes, sendo denunciadas através da Imprensa e reprimidas pela polícia. (SILVA, 1995, p. 36).

Isto posto, evidenciamos que o surgimento do *break*, do grafite e, por conseqüência, do *Hip Hop*, em São Luís, está associado, como em outras partes do mundo, não apenas à influência da Indústria Cultural, mas à busca de lazer e construção de formas de resistência aos problemas sociais, econômicos e culturais vividos pelas classes marginalizadas no meio urbano.

Como expõe Abramovay et al. (1999), viver na periferia impõe restrições socioeconômicas e de lazer que produzem saídas muitas vezes destrutivas como assaltos, uso de drogas e formação de gangues de pichação.

Esses fenômenos sociais que ampliam a tensão, em forma de violência, não deixam de ser conseqüências da forte urbanização das cidades brasileiras que vivem um processo de *descoletivização* (CAIAFA, 1994), onde os espaços públicos são cada vez mais escassos e proibitivos aos segmentos menos abastados e, em seus lugares, erguem-se “enclaves fortificados” (CALDEIRA, 2000) como clubes privativos, *shopping centers*, condomínios

fechados etc protegidos por aparelhos eletrônicos, vigias armados e outros equipamentos e meios necessários para manter afastadas as classes subalternas.

Compreender o espaço-tempo cotidianamente experimentado pelos jovens que promoveram o *Hip Hop* nos permite apreender suas práticas político-culturais, educativas e as múltiplas variantes que proporcionaram o surgimento do movimento *Hip Hop*.

Diante disso, destacamos que o processo de urbanização acelerada e desordenada da ilha de São Luís, a partir das décadas de 1980 e 1990, trouxe conseqüências vitais tanto do ponto de vista do desenvolvimento econômico-social quanto da ampliação das mazelas sociais.

No início da década de 80 do século XX, São Luís era ponto de chegada de centenas de milhares de imigrantes, a maioria agricultores, vindos de todas as partes do Maranhão e, inclusive, de estados próximos. O êxodo rural em direção a São Luís experimentado há décadas, mas intensificado em meados de 1970, teve múltiplas causas: concentração de terras, precárias condições de trabalho no campo, falta de assistência médica e social em cidades do interior maranhense, conflitos fundiários etc.

Paralelamente a esses problemas, ocorreu a implantação de projetos econômicos que trariam um suposto desenvolvimento ao Estado, como o consórcio Alumar e o sistema Grande Carajás, com destaque para a Companhia Vale do Rio Doce, localizados no distrito industrial de São Luís.

Esses e outros projetos não apenas se tornaram atrativos para um grande contingente de trabalhadores, como também diretamente desapossaram centenas de famílias que habitavam os terrenos onde foram implantados. As conseqüências para São Luís foram inúmeras, desde o crescimento da urbanização, passando pela supervalorização de terrenos com o aumento da especulação imobiliária, como também o aprofundamento das desigualdades sociais emblematizadas pelo aparecimento e proliferação de palafitas, ocupações desordenadas e sem infra-estrutura (as chamadas invasões), enfim, intensificando-se o processo de periferização da ilha de São Luís (PEREIRA, 2007; RIOS, 2005; GISTELINCK, 1988).

Em decorrência da periferização e do crescimento desordenado do meio urbano, a cidade de São Luís sofreu um inchaço com o aparecimento das chamadas “invasões” e os

conjuntos habitacionais distantes do centro com pouquíssimo saneamento básico e precárias condições de transporte, ocasionando o que Rios (2005) denominou de “**cidade inchada**”.

Durante a década de 1990, o panorama socioeconômico do Estado do Maranhão era caracterizado pelos piores índices de desenvolvimento social e humano. Sob o governo de Roseana Sarney, as medidas ditas de modernização do Estado com investimento industrial, privatizações, reforma administrativa, apoio aos grandes projetos agropecuários trouxeram, ao contrário do propagandeado, aumento e intensificação dos problemas sociais. Como afirma Costa (2002, p. 16, grifo do autor), “[...] ao contrário do que os meios de comunicação oficiais afirmam, o desenvolvimento econômico nesse período foi acompanhado pelo crescimento da desigualdade e da injustiça social [...]”.

A capital maranhense sofreria intenso processo de periferização e também o aumento da violência e dos problemas socioeconômicos. A juventude pobre e negra das periferias estava, então, em meio a esse contexto extremamente desfavorável.

Com relação ao segmento negro, mais um agravante se somava – a questão da discriminação racial. Como têm constatado inúmeros estudos, mesmo entre os pobres, os negros e negras têm desvantagens em virtude de sua condição racial.

O Brasil tem como uma de suas características societais a presença marcante de diferentes grupos étnico-raciais. Configura-se, portanto, como um país pluriétnico e multicultural. Essa diversidade, no entanto, está hierarquicamente dividida. Somando-se à grande desigualdade social entre pobres e ricos, encontramos um determinante fundamental na sociedade brasileira: o fator étnico-racial.

Se existe um profundo abismo entre pobres e ricos brasileiros com ampla concentração de riqueza sob controle destes, evidenciamos, a partir de um recorte étnico-racial, uma nítida desvantagem socioeconômica dos grupos não-brancos, especialmente negros e índios. No caso da população negra, os estudos têm demonstrado desigualdades no campo do trabalho, da educação, do acesso aos bens de consumo, ao lazer, ao saneamento básico etc., quando comparados aos brancos, mesmo se os situarmos entre os pobres.

Em levantamento realizado por Henriques (2001), para a década de 1990, percebemos que a pobreza tem cor e é negra. Apesar dos(as) negros(as) representarem apenas 45% da população brasileira, 64% dos pobres e 69% dos indigentes encontravam-se nesse segmento. No que concerne à renda *per capita* dos 10% mais pobres, 70% são negros(as), enquanto,

dentre os 10% mais ricos, encontram-se apenas 15% da população negra, evidenciando um “embranquecimento” da riqueza. Mesmo entre os ricos, os(as) brancos(as) são mais ricos que os(as) negro(as) e no interior da pobreza, os(as) pobres negros(as) são mais pobres do que os(as) brancos(as).

Um dado que interessa especialmente ao nosso texto diz respeito à juventude. Conforme o autor em quem nos baseamos, utilizando a pobreza concentra-se substancialmente nos segmentos mais jovens da população. Entre a faixa etária de 25 a 55 anos, encontramos de 30 a 40% situados na faixa de pobreza. Associando os recortes de raça/etnia/gênero e faixa etária, o Brasil possui um contingente enorme de homens, jovens e negros, inseridos nos patamares de pobreza e indigência durante toda a década de 1990. Isso tem reflexos na mortalidade e na violência entre jovens como demonstram as pesquisas de Abramovay et al. (1999) e Waiselfisz (2002)⁴.

A saída das classes marginalizadas frente a esse cenário nem sempre ocorre por vias pacíficas. Nesse sentido, o aumento da violência pode ser percebido tanto no crescimento desordenado da cidade, passando pelas políticas governamentais concentradoras de renda, como, no caso da juventude, pela formação de gangues. Estas, segundo Graciani (1995, p. 149), “São um produto social da crise do capitalismo, que se singulariza pela forma de ação grupal violenta”.

Entretanto a violência e a formação de gangues não são as únicas respostas da juventude negra e pobre, moradora das periferias, diante da segregação urbana e social. Formas criativas de lazer e entretenimento surgiram como alternativas e proporcionaram, inclusive, meios de organização política. Dentro dessa referência incluímos o *Hip Hop* e, no caso de São Luís, os iniciadores desse movimento no começo dos anos 1980. Nitidamente o *Hip Hop* maranhense se postara como outra opção às gangues, durante os anos 1990, com a formação do Movimento *Hip Hop* organizado. Processo semelhante ocorreu em várias cidades brasileiras, como no caso de Brasília, descrita por Abramovay et al. (1999, p. 136), segundo o qual, o *Hip Hop* teria surgido

[...] como alternativa às gangues, uma nova forma de rebelião, nos quais se reúnem em galeras que não possuem a organização própria das gangues. Ao contrário, podem servir como uma opção efetiva para o

⁴ O trabalho de Abramovay et al. (1999) dedica-se ao estudo das gangues e galeras nas periferias da cidade de Brasília, porém pode ser uma referência às demais cidades brasileiras. Waiselfisz (2002) elabora um panorama da violência que afeta a juventude brasileira correspondente ao período decorrido entre 1980 e 2000, destacando os homicídios, acidentes de transporte, suicídios, morte com arma de fogo etc.

jovem situar-se no espaço público, no debate sobre a sociedade, e conferem um caráter de visibilidade às aspirações dos diferentes grupos que englobam.

É nessa direção que os precursores do *Hip Hop* maranhense procuraram as Praças de São Luís. Com o fim do modismo (febre do *break*) e frente às perseguições nos bailes e festas de São Luís, os primeiros representantes do *Hip Hop*, por via do *break*, buscaram as praças da cidade como a Gonçalves Dias e, principalmente, a Praça Deodoro. Nesta praça, durante toda a década de 1990, ocorreram as principais manifestações artísticas do *Hip Hop* no Maranhão.

Buscar o espaço público tornou-se um meio de trocar experiências e mostrar em local aberto o novo estilo de dança. Foram nas praças que os precursores do *Hip Hop* maranhense, Hertz Dias, Lamartine Silva, Júnior Bahia, Mizinho, Vilsinho, Paulo Break e outros, conseguiram manter vivo o *Hip Hop*, em meio ao esfriamento do modismo e à repressão policial.

Foram ao encontro dos espaços coletivos, onde poderiam expor e realizar sua expressão de lazer e cultura. Entendemos, inclusive, como uma resposta à privatização dos espaços públicos, uma revolta contra o *mundo da via expressa* (Berman, 2003) e dos mecanismos de desterritorialização produzidos pela globalização capitalista. Se por um lado a saída pode ocorrer por ações violentas, por outro, pode vir através de lazer e expressão cultural.

A busca e valorização do espaço público, da rua, do bairro, da periferia podem ser apreendidas como um contraponto ao segregacionismo e às formas de privatização do meio urbano. Conforme Lamartine Silva, então um dos coordenadores do Movimento *Hip Hop*, em entrevista ao jornal “Zumbido” do Centro de Cultura Negra do Maranhão – CCN, em setembro de 1999, viver na periferia de São Luís para a juventude negra e pobre representava uma situação grave. Conforme Lamartine,

Há nesses jovens um enorme vazio causado pela falta de auto-estima racial, pelo envolvimento com drogas [...], pelo descompromisso e desesperança com os problemas políticos do país. Tudo isso incitando-os a uma rebeldia mal direcionada. (In: Zumbido, set. 1999, p. 08).

Percebemos, nas palavras do então coordenador do *Hip Hop* maranhense, uma preocupação com as saídas destrutivas e “mal direcionadas” que a juventude ludovicense viabilizava no enfrentamento dos problemas de opressão e desigualdades sociais e urbanas.

Porém, consciente do papel que o *Hip Hop* deveria exercer diante dessa juventude, Lamartine completa sua fala:

Mesmo assim, percebe-se em cada um uma criatividade e um desejo de mudança propícios a preencher esse vazio. É aí que entra o Movimento *Hip Hop* como opção e alternativa, já que as estruturas, como partidos políticos, por exemplo, não vão ao encontro do desejo de mudança e da criatividade da juventude. (In: Zumbido, set. 1999, p. 08).

O *Hip Hop* em São Luís, nesse sentido, levando-se em consideração o contexto social e urbano já analisado acima, configura-se como uma possibilidade de resistência político-cultural da juventude negra e pobre, tendo em vista que a maior parte dos partidos políticos e outras organizações se distanciaram dos anseios de “mudança e criatividade” dessa juventude.

O *Hip Hop* maranhense, portanto, nos anos 1990, configurava-se como uma realidade efetiva nas manifestações do movimento negro e na vida cultural ludovicense. Prova disso é que, mesmo na chamada capital do *reggae*, constatou-se a existência “[...] de um movimento de rap em São Luís, chamado Quilombo Urbano” (SILVA, 1995, p. 50).

A resistência e o protesto contra as condições socioeconômicas dos segmentos marginalizados constituem temas centrais das letras de *rap*. Característica marcante nas manifestações empreendidas pelo *Hip Hop* é a lembrança de líderes negros e populares que organizaram rebeliões e resistências ao longo da história. Quilombo dos Palmares, Zumbi, Negro Cosme, Luiza Mahim, Dandara, Malcolm X, Marcos Garvey, Steve Biko, dentre outros, são nomes recorrentes nas canções de *rap*, nas capas dos informativos produzidos pelo movimento, nos grafites e falas dos militantes do *Hip Hop*.

O movimento em questão, portanto, possibilita a criação de um espaço social de resistência.

A recuperação dos elementos da memória coletiva será o vetor da consolidação de uma identidade mais abrangente. Alicerçados em uma memória coletiva, resgatada, os grupos negros passariam a ter certeza de si próprios e acesso a esta dimensão mais ampla da identidade, que os integraria como agentes e não mais como atores na realidade nacional. (BERND, 1987, p. 41).

Afirmamos, diante do exposto, que o *Hip Hop* maranhense, por meio de seus elementos artísticos e práticas político-organizativas, tem servido de base propulsora para uma transformação na concepção de mundo das pessoas envolvidas em seu campo de ação,

que vai da desconstrução do pensamento hegemônico à constituição de uma consciência crítica e histórica da realidade que as cerca.

Os oprimidos, porém, concordam Freire (2005) e Moura (1988), têm dificuldades de se organizar, pois se enxergam com os olhos dos opressores, gerando, com isso, impedimentos a sua organização. É imprescindível, portanto, que a situação de opressão não seja percebida como algo dado e inevitável, a-histórico, mas apenas como obstáculo limitador passível de ser transformado. Na letra “Nem céu, nem inferno”, escrita por PRC + UM COMUNA⁵, observamos essa dualidade, ou seja, de um lado a angústia, o medo de mudança; do outro, a necessidade de lutar e ter coragem para interferir na realidade:

Ódio, rancor, angústia e solidão.
Acerta feito flecha o coração dos irmãos.
 Armadilha preparada na trilha sempre tá lá,
 Quem é que vai cair? Quem é que vai escapar? Sei lá!
Será que vão ser muito fortes pra sobreviver?
Ou corajosos o bastante pra não se esconder?
 Querer é poder, devia saber.
 Tem que jogar pra ganhar, derrota desconhecer.
 [...]
Desanimar é aceitar a vitória do inimigo.
 Cabeça baixa, besteira! Como enfrentar o perigo?
 [...]
 Morrer ou vegetar depende de você,
 Milagre não acontece, então fazer o quê?
Do céu só cai a chuva, sertão que nunca espera,
Governo nunca faz nada, [...].
 Futuro é decidido pelos vermes, os putos,
 Por isso que a favela tá vivendo no absurdo.
Desolamento pleno, você pode ter certeza.
Os manos tão correndo pro boteco ou pra igreja.
Se corre o bicho pega, se fica o bicho come,
Na fila do emprego ou morto pelos home.
 [...]
 Proteja-se agora e ataque quando puder,
 Nem céu, nem inferno acorde quando quiser.
 [...]
Seqüelas deixadas pela vida sofrida.
Passado de lembranças e o futuro de uma vida.
Feridas abertas para sempre na mente.
Neurose permanente no seu subconsciente.
Lamente o que você não fez, não tentou,
Aprenda com os erros, quem foi que não errou?
 [...]
 Agradeça todo dia pelo sofrimento eterno,
 Sorria com a esmola dos bandidos de terno;
 Ou acredite em você, tem que lutar pra mudar,

⁵ PRC + UM COMUNA é o nome artístico de um *rapper* maranhense que, no ano de 2007, gravou um CD intitulado: “A Guerra é pra valer”.

Nem céu, nem inferno, é hora de acordar (grifo nosso).

O *Hip Hop*, nesse sentido, impulsiona os jovens a não desistirem, pois “*desanimar é aceitar a vitória do inimigo*”. Portanto, não se deve esperar por forças divinas já que “*do céu só cai a chuva*”, nem tampouco esperar do governo “*que nunca faz nada*”. Aliás, como as diretrizes políticas e econômicas são decididas fora da periferia, isso causa em seu contexto sofrimento, miséria, “*desolamento pleno*”, e os *manos e minas*⁶ acabam procurando ou “*o boteco ou a igreja*”.

O morador da periferia, o(a) jovem negro(a) principalmente, vive entre situações nada favoráveis: “*se corre o bicho pega, se fica o bicho come. Na fila do emprego ou morto pelos home*⁷ [...]”. Mas o *Hip Hop* chama para lutar contra as desigualdades socioeconômicas: “*seqüelas deixadas pela vida sofrida, passado de lembranças e o futuro de uma vida, feridas abertas para sempre na mente, neurose permanente no seu subconsciente. Lamente o que você não fez, não tentou, aprenda com os erros, quem foi que não errou?*”.

E com isso, o *Hip Hop* contribuiu para a formação de uma consciência crítica e para lutar por mudanças em suas realidades, pois dizem aos jovens negros e pobres: “*acredite em você, tem que lutar pra mudar, nem céu, nem inferno, é hora de acordar*”.

3 Considerações finais

O *Hip Hop* se inscreve num contexto histórico específico e, por isso, relaciona-se com todos os condicionantes sociais e relações de poder que permeiam sua existência. A relação com os partidos políticos, movimentos negros, ong's etc muitas vezes determinam as características organizacionais e políticas dos grupos de *Hip Hop*.

Vale ressaltar, ainda, que o *Hip Hop* tem origem entre os despossuídos e oprimidos, ou seja, entre aqueles grupos que

[...] são menos dados à organização coletiva e à organização política, [...]. Em certo sentido, a força das favelas [...] vem do fato de que aqueles que vivem e freqüentam esses lugares não têm comumente outra válvula de escape para a sua tristeza se não o fazer e viver impressões estéticas, [...] [“viver de curtições”] como diz a expressão. (HOBSBAWM, 2004, p.282).

O *Hip Hop*, nesse sentido, transcende e redireciona a “força das favelas”. A simples “curtição” converte-se numa concepção crítica e consciente da sociedade na qual vivem e da

⁶ *Manos e minas* é a forma com que os jovens do *Hip Hop* chamam os homens e as mulheres.

⁷ Os *home* na linguagem *hip hopyana* são os policiais.

necessidade da mudança e melhoria imediata, bem como da organização coletiva das comunidades pobres.

REFERÊNCIAS

ABRAMOVAY, Mirian et al. **Gangues, galeras, chegados e rappers: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília**. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERND, Zilá. **Negritude e literatura na América Latina**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

CAIAFA, Janice. Espaço tempo urbano: cidades, território e conduta. In: **Tecendo Saberes**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1994.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 2000.

COSTA, M. Vorraber. Diversidade, multiculturalismo e diferença: uma conversa com professoras e professores. In: Campello, José Erasmo (org.). **Construção e desconstrução do conhecimento: signos de currículos**. São Luís: Imprensa Universitária, 2005.

COSTA, Wagner Cabral da. Novo Tempo/Maranhão Novo: quais os tempos da oligarquia? In: MATIAS, Moisés. **Os outros segredos do Maranhão**. 2. ed., São Luís: Ed. Estação Gráfica, 2002.

CUNHA JR. Henrique. **Ver vendo, versando sem verso, escrevendo e se inscrevendo no Hip Hop**. Revista Espaço Acadêmico, nº31, dez. 2003. Disponível em: <<http://www.espacoacademico.com.br/031/31ccunha.htm>>. Acesso em: 28/05/2005.

DIAS, Hertz da Conceição. **História e práxis social do movimento hip hop organizado do Maranhão – Quilombo Urbano**. Monografia (Graduação em História). São Luís: UFMA, 2002.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 43. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.

GISTELINCK, Frans. **Carajás, usinas e favelas**. São Luis, 1988.

GRACIANI, Maria Stela. Gangues: um desafio político-pedagógico a ser superado. In: Azevedo, José Clóvis de; Silva, Luiz Herón da. **Reestruturação curricular: teoria e prática no cotidiano da escola**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

HENRIQUES, Ricardo. **Desigualdade racial no Brasil: evolução das condições de vida na década de 90**. Rio de Janeiro, IPEA, 2001.

HOBBSAWM, Eric. **História Social do Jazz**. Tradução de Angela Noronha. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.

MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988.

O IMPARCIAL. São Luís, 21 jun. 1992.

PEREIRA, Ediléa Dutra. São Luís: as contradições no espaço urbano – traços periféricos. In: **Ciências Humanas em revista**. São Luís: EDUFMA, v. 5, número especial, 2007.

RIOS, Luiz. **Geografia do Maranhão**. São Luís: Central dos Livros, 2005.

SHUSTERMAN, Richard. Estética rap: violência e arte de ficar na real. In: DARBY, Derrick; SHELBY, Tommie. Trad. Martha Malvezzi Leal. **Hip Hop e filosofia: da rima à razão**. São Paulo: Madras, 2006.

SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. **Da terra das primaveras à Ilha do amor**. São Luís: Edufma, 1995.

WASELFISZ, Jacobo. **Mapa da violência III: os jovens do Brasil**. Brasília: UNESCO, Instituto Ayrton Senna, Ministério da Justiça/SEDH, 2002.

ZUMBIDO. São Luís: Centro de Cultura Negra – CCN, set. 1999.