

José Carlos Gomes da Silva

**RAP NA CIDADE DE SÃO PAULO: Música, Etnicidade
e Experiência Urbana.**

Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de Ciências Sociais
do Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual
de Campinas, sob orientação da
profa. Dra. ANA MARIA DE
NIEMEYER.

Este exemplar corresponde à
redação final da tese defendida e
aprovada pela Comissão
Julgadora em 16/12/98

Profa. Dra. Ana Maria de Niemeyer

Profa. Dra. Angela Gilliam

Prof. Dr. José Luis dos Santos

Profa. Dra Maria Manuela L. Carneiro da Cunha

Profa. Dra. Regina Pollo Müller

Ana M. Niemeyer
Angela Gilliam
José Luis dos Santos
Maria Manuela L. Carneiro da Cunha
Regina P. Müller

DEZ/1998

Si38r

37521/BC

UNICAMP
BIBLIOTECA GERAL

990596

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
V.	Ex
TOMBO BC/	37521
PROC	229199
C	<input type="checkbox"/>
O	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO R\$	11,00
DATA	29.10.99
N.º CPD	

CM-00122832-1

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Silva, José Carlos Gomes da
Si 38 r **RAP na Cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana / José Carlos Gomes da Silva. - - Campinas, SP : [s. n.], 1998.**

Orientador: Ana Maria de Niemeyer.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Juventude. 2. Relações étnicas. 3. Rap (Música) – São Paulo (SP). I. Niemeyer, Ana Maria de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

PARA

Elô e Cadu

E à todos que contribuíram para transformar o hip hop em arte e filosofia de vida.

AGRADECIMENTOS

Este estudo foi desenvolvido como parte do programa de pós graduação na UNICAMP nos anos 1996/97/98. Durante o período 1996/97, concentrei-me na realização dos créditos, em meio à pesquisa e ensino na Universidade Federal de Uberlândia. No ano de 1998, uma licença do Departamento de Ciências Sociais da UFU, permitiu-me concluir o estudo e redigir o texto final que ora apresento. Não poderia ter concluído a pesquisa sem a contribuição de algumas pessoas.

Sou grato à minha orientadora Profa. Dra. Ana Maria de Niemeyer que acompanha meus estudos desde o ingresso no mestrado na UNICAMP e vem contribuindo para a minha formação profissional e intelectual.

Agradeço à Capes que financiou meus estudos através do PICDT.

Sou grato aos colegas do Departamento de Ciências Sociais da UFU que apoiaram a minha liberação para a pesquisa em um momento especialmente difícil para todos.

Agradeço aos professores que comentaram o projeto e deram sugestões, indicaram material bibliográfico ou simplesmente incentivaram, particularmente, Angela Gilliam, Kazadi Wa Mukuna, Rafael Menezes Bastos, Suely Kofes, José Mário Ortiz e Rita Morelli.

A Lenilde que fez observações importantes sobre a música e corrigiu o texto.

Ao Wilson que auxiliou-me na discussão conceitual e conferiu as transcrições das músicas.

Não poderia deixar de registrar meu agradecimento à MC Regina pelo apoio incondicional e pela relação amiga e fraterna.

pela relação amiga e fraterna.

Meu agradecimento também ao Pepeu, pioneiro do rap paulistano, pela generosidade em que me recebeu e pelos esclarecimentos prestados sobre a trajetória do rap paulistano.

Sou especialmente grato aos rappers, breakers e grafiteiros que integram as atividades semanais na Casa de Cultura de Santo Amaro. Neste espaço, pude perceber que através das ações cotidianas desenvolvidas pela Rádio 10, rádios comunitárias, *posses*, festas de rua, o movimento hip hop na Zona Sul mantém-se sempre vivo.

Aos rappers da Casa de Cultura de Santo Amaro, Kurt's, DJ Lau e DJ Li, Zé Américo e Gilmar pela colaboração durante toda a pesquisa.

Aos grupos de rap Reação Química, Tocaias MC's, Z'África Brasil, Brothers MC's, Plenipotenciários, Conclusão Final, Reflexo Urbano, DJ Dri e Lino Criz, Face Original, Conceito Moral e Realidade Zona Sul.

As *posse* Conceitos de Rua, (Carlos, Galo, Richard, Tanque, Nelsão), DMD e Periferia Ponto C, pela contribuição indispensável e interesse em colaborar com o registro do movimento hip hop.

Ao DJ Dri pela contribuição indispensável referente à edição musical.

Ao Ernesto e ao Carlinhos (Guarulhos) pelas orientações e empréstimo do material fonográfico que permitiram o desenvolvimento inicial da pesquisa.

Ao Geledés na atitude solidária de Solimar Carneiro.

Aos Rappers Markão, Clodoaldo, Lady Rap e Bad Boy .

A Kaskatas Records na pessoa do Ricardinho por situar-me no campo da produção fonográfica independente.

SUMÁRIO:**INTRODUÇÃO, 06**

Juventude e Ciências Sociais, 08

Música e Juventude, 20

Etnografia e Música, 23

I CULTURA JUVENIL NA METRÓPOLE, 33

O Rap, 37

O Breake, 46

O Grafite, 49

Arte das Ruas: Breakers, Rappers e Grafiteiros na São Bento, 55

Experiências na Praça Roosevelt, 64

Os Bailes Blacks, 70

Primeiros Registros Fonográficos, 77

II MÚSICA E ETNICIDADE, 86

Etnicidade e o Fazer Musical, 93

Projeto Rappers-Geledés (1991-1994), 102

O Mercado Fonográfico Black, 108

Música, Identidade e o Contexto Transnacional, 119

III JUVENTUDE E EXPERIÊNCIA URBANA NOS ANOS 90, 130

A Segregação Socioespacial, 136

A Nova Segregação Urbana, 142

A Zona Sul Paulistana e a AR-CL, 150

O Bairro: cotidiano e violência, 157

As *Posses*, 162

A Conceitos de Rua, 165

A Rádio 10, 171

IV ETNOGRAFIA DOS SONS, 177

A Matriz Africana: ritmo e oralidade, 180

A Música Afro-americana, 187

Tecnologia na Arte/Técnica do DJ, 192

A Arte Poética, 202

A Textura Musical, 210

V- O RAP PAULISTANO - TENDÊNCIAS, 218

Estilos, 227

A Periferia Reconstruída, 234

As Vozes Femininas, 240

Música e Imagem, 246

CONSIDERAÇÕES FINAIS, 251**ANEXOS:** (fotografias, glossário, discografia, tabelas, vídeos, revistas), 258

INTRODUÇÃO

O rap é um gênero musical que ao longo dos anos 90 integrou-se à experiência juvenil nos bairros periféricos da cidade de São Paulo. Apesar da visibilidade adquirida nestes anos, o rap - abreviação de *rhythm and poetry* (ritmo e poesia) tem origem norte-americana. Atribui-se a Pepeu e Mike a gravação do primeiro rap paulistano. A música *Sebastian Boys Rap*, incluída na coletânea *Remixou? Dançou!* (CBS, 1987), foi o ponto de partida para que a produção musical ganhasse a indústria fonográfica¹. Produto das experiências dos DJs Pepeu e Mike, a música fez grande sucesso nos bailes blacks organizados pela equipe Kaskatas em meados dos anos 80. Embora fosse uma gravação em fita de rolo, *Sebastian Boys Rap* rompeu com os limites do universo black juvenil e chegou ao rádio. As execuções na Rádio Bandeirantes foram aumentando em função das constantes solicitações. Pepeu e Mike ficaram surpresos quando viram a música superar *popstars* como Michel Jackson e Madona e atingir o primeiro lugar na programação destinada ao público juvenil. Mas era apenas o início de uma longa trajetória.

O rap paulistano encontrava-se ainda nos seus momentos iniciais, porém, já apresentava as características básicas do gênero: exprimia-se na voz de jovens negros, realizava-se como produção alternativa e estabelecia rupturas junto ao mercado

¹O grupo Black Júnior já havia gravado o primeiro disco de break em 1984 pela RGE mas foi com Pepeu e Mike que o rap ganhou os meios fonográficos. Existem pessoas dentro do movimento hip hop que consideram a versão feita por Mielle da música *Rapper's Delight* (Shugarhill Gang, 1979) como pioneiro do rap nacional. Não localizei o disco de Mielle mas é certo que se encontra fora do contexto juvenil. A música *Sebastian Boys Rap*, ao contrário, foi produzida por jovens integrados aos bailes blacks.

hegemônico. O ato inaugural de Pepeu e Mike pode ser tomado como símbolo do conjunto de experiências musicais desenvolvidas pelos rappers paulistanos nos anos 90. Para uma análise mais ampla desse processo, concentrei-me em uma amostra de aproximadamente 100 discos de rap relativa ao período 1986-96. A produção fonográfica foi organizada em termos cronológicos mas não enquanto fonografia, descrição musical isolada do contexto social. Ao contrário, o estudo da música foi tomado como estratégico no sentido de se compreender a experiência juvenil na cidade.

Juventude e Ciências Sociais

O fenômeno da juventude surge como questão sociológica a partir dos anos 20, momento em que se elaboram os primeiros modelos teórico-explicativos para as práticas juvenis observadas no espaço urbano². Desde então, a produção acadêmica consolidou-se através da análise de um conjunto diferenciado de temas, construção de teorias, conceitos e estratégias de pesquisas que ampliaram o conhecimento sobre a experiência juvenil³. Em função das transformações recentes no mundo contemporâneo, a juventude como categoria social específica permaneceu no centro das investigações sociológicas. Aspectos relacionados à internacionalização da cultura, transformações tecnológicas, segregação urbana, que afetam diretamente a experiência juvenil, sugerem novos temas e problemas para a pesquisa. Questões relacionadas ao emprego, à violência, às drogas, ao lazer, etc., são hoje uma preocupação para os próprios jovens, mas também para as famílias, educadores, órgãos públicos e instituições não governamentais.

No Brasil, os cientistas sociais preocuparam-se mais especificamente com o significado das práticas culturais juvenis. Seja como grupo de estilo jovem, cultura juvenil

² Atribui-se à Mannheim o pioneirismo no estudo da juventude. A abordagem de caráter geracional-biológica foi por ele formulada nos anos 50. Nos textos, "O Problema das Gerações" e "O Problema da Juventude na Sociedade Moderna", a condição juvenil foi pensada como uma categoria genérica, produto da experiência geracional partilhada por indivíduos de uma mesma situação etária (Mannheim, 1968, 1982). Posteriormente a perspectiva foi revista em favor de uma visão histórico-social na qual passou-se a priorizar a diversidade da experiência juvenil. A condição juvenil foi então revista em favor das experiências diferenciadas dos grupos sociais específicos (Cardoso e Sampaio, 1995).

³ Nos anos 20, a Escola de Chicago contribuiu com interpretações que relacionavam o comportamento juvenil à idéia de subcultura delinqüente. Nos anos 60 e 70, os movimentos estudantis e contraculturais consolidaram idéias em torno do jovem como questionador da ordem social. Contemporaneamente, os estudos remetem para questões de natureza simbólica relacionadas ao estilo, música, etnicidade e religião (Cardoso e Sampaio, 1995). Para uma análise mais detalhada deste processo, ver Abramo (1994) particularmente o capítulo I, "Contexto Histórico e Condição Juvenil".

ou movimento social, os pesquisadores vêm registrando práticas nas quais os jovens aparecem como categoria central⁴. São estudos que apresentam sensíveis diferenças em relação aos desenvolvidos anteriormente. Enquanto a visibilidade alcançada pelos estudantes nos embates dos anos 60/70 direcionou o olhar dos pesquisadores para o protesto político, os estudos que se iniciaram em meados dos anos 80 voltaram-se para as práticas culturais juvenis relacionadas aos grupos de estilo. Nelas, observamos pela primeira vez recortes sociológicos que dizem respeito às classes populares, à periferia e à etnicidade.

As pesquisas contemporâneas, apesar de situadas localmente, referem-se a práticas inscritas em uma ordem internacionalizada. Através de mecanismos audiovisuais, os meios de comunicação veiculam símbolos e promovem a incorporação de estilos. Os pesquisadores consideram que as novas tecnologias da comunicação e os bens simbólicos relacionados ao mercado de consumo desempenham atualmente papel fundamental no processo de construção das identidades juvenis (Canclini, 1996, Sansone, 1996 e Herschmann, 1997). A maioria das etnografias indicam que símbolos internacionalizados são cada vez mais frequentes na composição dos estilos e a música uma espécie de linguagem comum aos jovens. Independentemente das fronteiras lingüísticas e geográficas, a música tem sido utilizada como meio capaz de aproximar as experiências juvenis. Assim, gêneros como o rap, o funk, o soul, o rock ou reggae, deixam de ser expressões apenas “dos outros” e se inscrevem na realidade local (Sansone, 1996).

O som associado à imagem dos videoclipes possibilitam uma nova forma de comunicação entre os jovens localizados em diferentes metrópoles mundiais. Mas este

⁴ No conjunto das pesquisas encontram-se estudos sobre punks (Caiafa, 1985), funkeiros (Vianna, 1988), reggaeiros (Silva, 1992), punks e thrash (Kemp, 1993), punks e darks (Abramo, 1994), skinheads (Costa, 1993), rappers (Andrade, 1996).

processo não se refere apenas à dimensão simbólica. As práticas culturais juvenis também orientam comportamentos, hábitos e atitudes face à realidade local. O rap originalmente produzido no Bronx nova-iorquino ao transformar-se em linguagem internacionalizada, possibilita aos jovens de outros contextos questionar as formas de opressão que os atingem. É o que podemos perceber na voz do rapper francês MC Solaar, sobre os problemas enfrentados pelos descendentes da segunda geração de imigrantes da África Negra e do Magreb (Niemeyer, 1996). É também o caso dos Racionais MC's, que no Brasil têm denunciado o racismo e a violência que atingem a juventude na periferia paulistana.

Portanto, embora sejam expressões indicativas de processos culturais globais, localizados nas metrópoles de diferentes países industrializados, as manifestações juvenis adquirem contornos particulares. Por isto, no rap, interessa-nos seu caráter mais específico, isto é, a forma como os jovens negros e pobres nos bairros periféricos da cidade de São Paulo apropriam-se dessa prática musical e promovem criticamente a leitura da realidade. Ao longo da pesquisa, a ênfase foi colocada no processo histórico, no fazer musical e nas soluções encontradas localmente. Neste caso, o rap revela-se uma entrada poético-musical em um universo marcado pela experiência difícil da discriminação e da exclusão social.

Como prática musical, o rap integra um movimento mais amplo que é o movimento hip hop. Originado no Bronx nova-iorquino no início dos anos 70 como expressão da cultura de rua, o movimento hip hop envolveu jovens afro-americanos e caribenhos através de três práticas culturais diferenciadas: a dança, as artes visuais e a música. A dança foi incorporada através do break, as artes visuais materializaram-se no grafite e a música expressiu-se através do rap. A cultura hip hop promoveu a integração

destas linguagens e transformou-se em sistema orientador das atitudes juvenis. Este sistema possibilitou a reelaboração da identidade de forma positiva em meio à desagregação das antigas instituições de apoio e conflitos postos pelas transformações urbanas. Enquanto expressão das ruas, a cultura hip hop apoiou-se na rede de vizinhança, no grupo de amigos, nas *crews* ou *posses* e nas festas de rua, que nos anos 70 dominavam o Bronx nova-iorquino. Por isto diz-se que **a principal característica da cultura hip hop é o fato de encontrar-se imersa na experiência local**. De fato, esta tem permanecido como referência para busca de soluções, interpretações e ações coletivas. A importância da localidade pode ser aferida pela referência constante dos rappers aos amigos, às *crews* ou *posses*. Nas capas dos discos, nas dedicatórias e agradecimentos, o grupo local está sempre presente (Rose, 1994).

A filiação do movimento hip hop a localidade conduziu à experiências nas quais o estético surge como reelaboração da realidade mais imediata. Esta incursão do hip hop em direção ao vivido coloca para os pesquisadores questões ainda não resolvidas no campo da filosofia da arte. Segundo Shusterman (1998), o paradoxo entre o estético e o prático, estabelecido pela filosofia ocidental, tem reforçado concepções sobre a arte como experiência contemplativa e distanciada do vivido. As estéticas elaboradas fora dos cânones dominantes têm sido rejeitadas como destituídas de valor. Do ponto de vista da filosofia pragmática de Shusterman, o hip hop ao instaurar experiências artísticas a partir do cotidiano, têm contribuído para o questionamento do pensamento estético tradicional

A suposta necessidade de distância é mais uma manifestação da ideologia moderna de pureza e autonomia artísticas, a qual o hip hop repudia. Na verdade, mais do que uma estética de juízo distante e desengajado, os rappers privilegiam uma estética de profundo

envolvimento corporal e participante, em relação tanto ao conteúdo como à forma (Shusterman *op. cit.*, p. 163).

Em São Paulo, a experiência local engajada constituiu-se através das *posses*. Trata-se de uma organização autônoma, orientada para o desenvolvimento dos elementos artísticos do movimento hip hop e intervenção política no plano mais imediato da experiência juvenil. As principais *posses* paulistanas estruturam-se no início dos anos 90 nos bairros periféricos. Integradas por rappers, breakers e grafiteiros, passaram a promover através da arte e do lazer intervenções culturais e políticas no espaço público. As *posses* produziram atividades que reelaboraram a filiação dos indivíduos ao grupo. Em função destas características, os pesquisadores do movimento hip hop entendem que as *posses* ou *crews* constituem, do ponto de vista da juventude, uma resposta positiva aos processos sociais desagregadores da experiência urbana.

A identidade no hip hop está profundamente enraizada no específico e na experiência local, no apego a um grupo local ou família alternativa. As *crews* são uma espécie de família forjada a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo da formação das gangues, promovem isolamento e apoio em um ambiente complexo e funcionam como base para os novos movimentos sociais (Rose, 1994, p. 34)

Na metrópole paulistana o movimento hip hop foi se constituindo de forma processual. No início dos anos oitenta, grupos de breakers apresentavam-se nas ruas 24 de Maio, em frente ao Teatro Municipal e Estação São Bento do Metrô, mas somente no fim dos anos 80 e início dos anos 90 o termo, movimento hip hop, passou a ser incorporado enquanto conjunto de práticas culturais⁵. Dos anos 90 em diante, o movimento expandiu-se

⁵ Em 1988, o disco *Hip Hop Cultura de Rua* (Eldorado) registrava pela primeira vez em termos fonográficos

rumo às regiões periféricas. Práticas diferenciadas envolvendo uma infinidade de grupos de rap, grafiteiros, *posses*⁶, rádios comunitárias, festas de rua, shows, bailes e eventos em casas noturnas ampliaram os limites do movimento.

As equipes promotoras dos bailes blacks, que vinham se estruturando desde os anos 70, como instância do lazer juvenil, também contribuíram para o desenvolvimento de um dos elementos centrais do hip hop paulistano. Apesar de distanciadas do espírito do movimento, assumiram o gerenciamento da produção musical dos rappers em termos fonográficos. As gravadoras independentes, responsáveis pela comercialização da produção musical, surgem como um desdobramento das atividades das equipes promotoras dos bailes blacks. A aproximação entre os grupos filiados ao movimento hip hop e os gerenciadores da cultura black foi, no entanto, marcada por tensões e conflitos, mas a condição alternativa, as origens na periferia, o conhecimento acumulado pelas equipes de baile em relação à música black, contribuíram para a aproximação. Em termos políticos, a experiência desenvolvida pelos rappers junto ao Geledés, instituição de defesa dos direitos da mulher negra, foi também significativa. Refletiu na consolidação da temática racial no interior do grupo e possibilitou a produção de uma revista símbolo do movimento, a *Pode Crê*. Portanto, o movimento hip hop em São Paulo resultou de experiências diferenciadas definidoras dos seus rumos. Este processo envolveu basicamente as atividades iniciais nas ruas e a

a expressão hip hop como parte de um movimento cultural.

⁶ Tive dúvidas sobre a utilização dos termos em inglês largamente empregados pelos rappers. A princípio pensei em traduzi-los, mas percebi que muito se perderia do sentido original, porque a tradução poderia nos remeter para uma gama de sentidos diferentes daqueles utilizados pelos rappers, como por exemplo, a substituição do termo *black music*, por música negra, *scratch*, por ranhura. Outros termos seriam ainda mais difíceis de serem traduzidos, como, por exemplo, *back to back*, *beat box*, *miami bass*, *box*, etc. Por estas razões mantive os termos como uma espécie de “categoria nativa” porque por estranho que pareça é desta forma que eles funcionam no grupo. Neste sentido pouco diferem dos termos em português como “lagartixa”, “mano”, “colar”, “rolê”, “sangue bom”, entre outros, que também têm uso preciso nos diálogos.

organização político-cultural no âmbito das *posses*, porém, o gerenciamento alternativo da produção musical e os contatos com o Geledés não podem ser negligenciados.

Dentre os elementos constitutivos do movimento hip hop, o rap consolidou-se como o mais expressivo. Nos bairros periféricos, o rap foi adotado como estilo e gênero musical, mas também “auto-consciência” 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 adquirirem “auto-conhecimento” em relação ao processo social e promovem intervenções práticas no plano mais imediato .

Apesar das origens norte-americanas, o hip hop adquiriu contornos locais face às transformações urbanas processadas na cidade. A segregação socioespacial, o desemprego, a violência policial, o preconceito e as diferentes formas de exclusão que atingem os jovens paulistanos nesta década relacionam-se com aspectos socioeconômicos mais amplos de reestruturação da metrópole paulistana. Neste momento, o rap surge como o principal registro do *apartheid* social. Através de categorias próprias, as músicas têm se fixado em questões relativas à segregação socioespacial. Registram principalmente as implicações do processo de fortificação urbana que separa a elite em condomínios fechados e as classes populares nas zonas de guerra da periferia.

Neste sentido, o rap produzido internamente não é uma mera transposição de um gênero constituído alhures, mas resultado de um processo de re-significação da cultura tendo em vista as condições locais. Se observado sob o plano da cultura, trata-se de um

processo semelhante ao verificado pelos pesquisadores que se ocuparam da diáspora cultural. Cunha (1985), ao pesquisar a temática, concluiu que a re-significação da cultura aparece sempre como uma questão central para os grupos migrantes. Mas verificou também que apenas o que faz sentido é atualizado no processo de reelaboração da identidade coletiva na diáspora. No atual contexto de internacionalização da cultura, a despeito de os grupos permanecerem territorializados, os símbolos culturais aparecem desterritorializados pela ação dos meios de comunicação. Desta forma, são os símbolos que migram através do som e das imagens. Em outros contextos, são apreendidos e reelaborados como sinais diacríticos frente a realidade local. Nestes espaços, os símbolos da cultura continuam sendo selecionados no sentido de promover a re-significação da realidade. Porém, mais uma vez, nem todos os símbolos do conjunto da cultura são atualizados. Face à realidade local, vemos os rappers paulistanos agirem seletivamente. Ao decodificar os símbolos expressos pelo rap norte-americano, promovem redefinições à luz do contexto local⁷.

Mais que um fenômeno estético-musical, o rap se apresenta nos anos 90 como uma forma de “auto-conhecimento” e (re) ação dos jovens da periferia aos processos sociais que os atingem de forma específica. Através da linguagem musical, reelabora-se uma série de temas relativos à experiência juvenil no plano imediato. O processo interno de reconstituição do rap indica que a análise do fenômeno não se deve prender à questão da imposição cultural ou ao inevitável processo de globalização⁸. No desenvolvimento do rap,

⁷ No segundo capítulo, desenvolvo essa discussão com base nos dados etnográficos referentes ao fazer musical. Os símbolos das lutas pelos direitos civis dos negros como Malcom X, Martin Luther King, Black Panthers, o islão, entre outros são enfatizados no rap paulistano no primeiro momento da produção musical. Posteriormente a discriminação racial, apesar de permanecer uma preocupação central, será reeinterpretada a partir de referências locais.

⁸ O intercâmbio entre música negra brasileira e norte-americana é antigo. Quando estudei a imprensa negra nos anos trinta, percebi que já se registrava a presença das *jazz band* e de danças, como *charlestone*, nos bailes promovidos pela “elite negra” (Silva, 1990).

vemos a busca de soluções particulares, negociações, reelaborações, produções e questionamentos que consideram a especificidade do processo social no qual ele se inscreve. Para compreendermos o processo e a especificidade adquirida no contexto local, os aspectos relativos às estratégias e soluções foram considerados à luz das transformações urbanas da cidade. Foi nesse contexto que os indivíduos constituíram-se como sujeitos coletivos via movimento hip hop. Apesar da exclusão social e étnica, os jovens elaboraram espaços de lazer e cultura de forma subterrânea, longe das fontes de financiamentos, favores e apoios do poder público, que resultaram em uma resposta local às transformações que estavam experimentando.

Especialmente no capítulo III, discuto mais especificamente os aspectos estruturais da vida urbana nos quais a experiência cultural juvenil desenvolveu-se. Talvez neste ponto resida uma das especificidades do tipo de pesquisa que desenvolvo. Através dos dados socioeconômicos relativos ao universo juvenil, descrevo as condições nas quais a prática cultural se consolidou. Neste caso, questões relativas ao estilo não podem ser apreendidas apenas como expressão simbólica ou espetáculo, mas via prática cultural referenciada nas posições objetivas dos indivíduos na sociedade. A fim de evitar embaraços comuns apontados no estudo dos grupos juvenis, tal perspectiva teórica pareceu-me importante. Argumenta-se que nestes estudos, o pesquisador no campo pode tornar-se “prisioneiro” do espetáculo que observa. A armadilha consiste no fato de deixar-se levar pelo ornamental e perder de vista a dimensão conflitiva da identidade juvenil face à estrutura social, processo no qual ela se constitui⁹.

⁹ Para Cardoso e Sampaio (1995) este é um problema a ser considerado, pois “... alguns estudos, sobretudo aqueles de caráter mais etnográfico, sobre os *skinheads*, e outras facções *punks*, ou ainda sobre os jovens *yuppies* do Primeiro Mundo, correm o risco de tomar o “estilo” por ornamento, excluindo qualquer

Aspectos relativos à posição conflitiva dos movimentos juvenis face à cultura hegemônica foram observados nos anos 70 pelos pesquisadores do Centro de Estudos de Cultura Contemporânea de Birmingham. O chamado grupo de Birmingham interpretou os movimentos juvenis como uma forma de subcultura em oposição ao processo de massificação cultural. Desta forma, entenderam que os movimentos juvenis estavam promovendo uma leitura crítica da realidade social. Atualmente, há quem considere que os conceitos estabelecidos por aquele grupo encontram-se superados ou destituídos de sentido. Herschmann (1997) argumenta que o conceito de subcultura foi construído a partir do referencial de classe e dos problemas geracionais. Contudo, o autor considera que a ênfase nesses aspectos dificulta o emprego do conceito no entendimento dos grupos de estilo, pois atualmente estariam se pautando por referenciais simbólicos¹⁰. Para Cardoso e Sampaio(1995), entretanto, as posições estabelecidas pelo grupo de Birmingham nos remetem para questões de natureza conflitiva no âmbito da sociedade contemporânea, que têm sido minimizados pelos estudos referenciados no estilo. Portanto, existe contemporaneamente um debate em aberto sobre os grupos de estilo. Para alguns, os símbolos que os grupos ostentam transcendem recortes sociológicos mais estruturais como classe e etnia, para outros, estes recortes ainda são importantes no processo de produção do estilo jovem.

possibilidade de tensão na constituição da identidade do grupo. Ficamos muitas vezes com a impressão de que existe um grande supermercado de estilos jovens, onde, nas prateleiras, encontramos os ornamentos correspondentes. Não sabemos até que ponto isto funciona deste modo ou se há um estreitamento do próprio conceito de estilização que, em sua origem pressupunha recepção não-passiva e reelaboração frente à cultura de massa (p.33, 34).

¹⁰ “O próprio termo “subcultura” parece ter tido seu sentido esvaziado. Formulado nos anos 70 pelos pesquisadores da CCS de Birmingham que identificavam nas culturas juvenis um claro referencial de classe (em geral operária) que vinha se somar a problemas peculiares à sua posição etária e geracional, esta noção parece não mais dar conta do novo contexto contemporâneo. Como situar, por exemplo, um roqueiro ou rapper nos dias de hoje?” (Herschmann, 1997, p. 67).

Categorias como grupos de estilo jovem, cultura juvenil movimento juvenil, têm sido indistintamente empregadas nos estudos sobre o tema. No caso específico, optei pela categoria cultura juvenil, para referir-me ao estilo não como modismo, mas como prática cultural contra-hegemônica. A postura teórica estabelecida por Williams (1979) pareceu-me importante para pensar a cultura juvenil como reação às práticas hegemônicas. Para o autor, a cultura é um campo de disputas no qual observam-se não só acordos parciais e consensos mas também rupturas e conflitos. O discurso rapper tem aprofundado a crítica frente à mídia, espaço onde até pouco tempo se pensava monolítico. Ao se colocar como “anti-sistema”, os rappers enfatizam a posição objetiva por eles ocupada na sociedade. Quando dizem textualmente, “nós somos a voz da favela”, expressam conscientemente a filiação aos segmentos socialmente excluídos. Por isso, no discurso musical rapper localizamos questões de natureza histórico-sociais que permanecem ainda centrais na sociedade contemporânea: etnicidade, gênero e exclusão social. Como veremos, a propósito da organização dos grupos de rap, não apenas a crítica política é viabilizada como prática contra-hegemônica mas toda a produção musical tem se desenvolvido de forma alternativa face ao grande sistema fonográfico.

Desde Weber (1994), aprendemos que o discurso musical, lido na perspectiva sociológica, expressa concepções que não se reduzem ao subjetivismo do artista. Como prática cultural, a música é expressão de forças localizadas na estrutura social. Porém, ao afirmarmos a filiação de um determinado gênero musical a um segmento social específico, não estamos negando que o mesmo seja consumido como produto por outras parcelas da sociedade ou que seja apropriado, produzido e redefinido em outros termos. A história do

blues, do jazz, do samba indica que estes gêneros foram relidos e reinterpretados por outros segmentos. No processo de produção da música popular, fusões e incorporação são recorrentes. Desde Béla Bartók¹¹, diz-se que a música nunca é pura e que as mesclas contribuem para o seu enriquecimento. Porém, 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?.

¹¹ Compositor húngaro do início do século. Bartók (1881-1894), desenvolveu pesquisas sobre música folclórica entre as populações da Europa Central: húngaros, romenos e eslovacos. Parte das descobertas, relacionadas ao ritmo e escalas das músicas camponesas, foram incorporadas à música sinfônica por ele produzida (Dicionário Grove de Música, 1994, p. 78-79).

Música e Juventude.

Apesar de a música surgir como elemento central nas práticas culturais juvenis este aspecto não tem merecido o devido destaque nas etnografias. De forma genérica os estudos privilegiam ora a dimensão sociológica (Costa 1993, Spósito 1993, Andrade 1996, Silva 1992), ora a dimensão simbólica (Caiafa 1985, Kemp 1993, Abramo 1994). Como os grupos juvenis exprimem-se através de múltiplas linguagens, as etnografias registram o conjunto diversificado das práticas através das quais se exprimem, no caso, a própria música, a dança, os bailes, festas, shows, corte do cabelo, etc¹². Mas são poucos os espaços dedicados à música que os jovens produzem ou ouvem. Por vezes, as letras merecem atenção mas em outros casos nem este aspecto é considerado. Enquanto isso, os gêneros musicais veiculados pela indústria fonográfica permanecem logrando grande aceitação junto ao segmento juvenil¹³. Na maioria dos casos constituem-se em símbolos identificadores dos próprios grupos, como é o caso dos rappers, funkeiros, punks ou roqueiros.

O silêncio sobre o papel da música no interior destes grupos parece relacionar-se com questões relativas à abordagem da música industrializada ou da *popular music* (White, 1987). Argumenta-se que a música popular tem permanecido como desafio para os cientistas sociais pela falta de um corpo teórico consolidado que possibilite a integração

¹² Desde o trabalho o estudo inaugural sobre o movimento punk no Rio de Janeiro desenvolvido por Caiafa (1984), uma série de pesquisas foram realizadas sobre experiências juvenis no contexto das grandes metrópoles tendo como referência o estilo jovem. Veja, por exemplo, Caiafa (1985), Vianna (1988) Silva (1992), Kemp (1992), Costa (1993), Abramo (1994), Andrade (1996) Herschmann, M. (org.) (1997), Sansone, L. e J. T. dos Santos (org) (1997).

¹³ Os pesquisadores da história da música entendem que este é uma aspecto recorrente em relação à teoria da música. As teorias e explicações sobre os fenômenos musicais são sempre posteriores às práticas musicais (Candé, 1994).

entre as pesquisas de natureza sociológica e os estudos mais específicos sobre a música. O pioneirismo de Weber (1994), se por um lado, circunscreveu um campo importante relativo à sociologia da música, produziu, por outro lado, dilemas para as investigações de natureza empírica. Ao retirar a música do subjetivismo e situá-la no processo de racionalização da cultura ocidental, o autor contribuiu para que este fenômeno se tornasse pela primeira vez passível de investigação sociológica. Entretanto, a possibilidade para o desenvolvimento de estudos parciais não foi contemplada. Posteriormente, os estudos de Adorno (1980, 1991, 1994), enfatizaram a necessidade de se analisar a música popular face ao processo de massificação da cultura contemporânea. Porém, a teoria permaneceu ainda orientada para questões macro-estruturais e para o papel da indústria fonográfica como instância determinadora dos gêneros, dos gostos e dos estilos musicais¹⁴.

Até recentemente, acreditava-se que a formação dos grandes monopólios na indústria fonográfica reduziria gradativamente as margens de autonomia dos músicos. A produção cultural, submetida ao controle das grandes corporações, seria determinada pelas imposições alienantes do mercado, restando aos músicos margens de manobras mínimas. Esta verdade revelou-se, porém, parcial em diversos campos da música popular (Manuel, 1988, Midelton, 1990). Verificou-se no estudo da música popular que os estilos musicais veiculados pela indústria cultural não se apresentam como uma via de mão única, nem se impõem sem as devidas reelaborações, negociações e ajustes internos. Pesquisadores como Peter Manuel e Midelton demonstraram que o próprio desenvolvimento da tecnologia criou

¹⁴ A música como produção de significados no âmbito dos grupos sociais permaneceu no campo das Ciências Sociais como orientação básica nas pesquisas de natureza antropológica. Esta perspectiva pode ser particularmente observada nos estudos desenvolvidos no âmbito das sociedades indígenas. Ver, por exemplo, Seeger (1977, 1987) e Menezes Bastos (1990).

condições para a ruptura. A utilização dos gravadores portáteis, da fita cassete e do videocassete possibilitou produções alternativas que hoje circulam à margem do sistema hegemônico. O surgimento do rap no contexto norte-americano e seu desdobramento no Brasil pode ser tomado como exemplar. Grupos excluídos do sistema fonográfico dominante produzem música via gravadoras independentes e veiculam o produto em eventos desenvolvidos nos bairros da periferia, nas *posses* e nas rádios comunitárias.

A divisão acadêmica estabelecida no estudo da música tem sido apontada como empecilho para o desenvolvimento de estudos integrados. A cisão entre os estudos estruturais da música, a cargo da musicologia ou da etnomusicologia e os estudos relativos ao contexto da produção musical, a cargo dos cientistas sociais, são apontados como principais dificuldades à integração. Para Avron White (1987) as pesquisas sociológicas e etnomusicológicas não deveriam ser vistas como contraditórias mas complementares. No âmbito das ciências sociais, a antropologia foi a que mais aprofundou esta relação. Para os pesquisadores clássicos, Boas (1947), Herskovits (1944) e Lévi-Strauss, (1991) a música foi pensada como parte integrante da experiência social. No momento em que a antropologia voltou-se para a sociedade ocidental, temas clássicos da disciplina, como parentesco, magia e religião, permaneceram como objetos de pesquisa; porém, sobre a música constatamos uma espécie de pausa de longa duração. No entanto, a música popular tem feito muito “barulho” para que este silêncio continue prevalecendo.

Etnografia e Música Popular

A música tem se apresentado em diferentes culturas como uma forma peculiar de simbolização da experiência vivida. Os pesquisadores em áreas indígenas foram pioneiros na interpretação do discurso musical como expressão simbólica da ordem social¹⁵. Nesses casos, os estudos revelaram que os músicos servem-se da linguagem sonora para reorganizar em outro plano a complexidade da vida em sociedade¹⁶. Mas não se trata de uma premissa válida apenas para os “outros”, para as sociedades indígenas ou de pequena escala. A música em sua linguagem simbólica é uma experiência humana comum a diferentes sociedades, por isso, mais uma vez, a questão não é de objeto, mas de método¹⁷. Para Merriam (1964), a questão central da etnomusicologia não era a música deste ou daquele povo, desta ou daquela sociedade, mas a adoção de uma metodologia que privilegiasse o estudo da música no contexto da cultura¹⁸. Apesar deste postulado, durante muito tempo, os etnomusicólogos permaneceram quase exclusivamente voltados para “comunidades isoladas”, sociedades não

¹⁵ Mesmo antes da etnomusicologia ter se consolidado em termos teóricos e metodológicos, Franz Boas (1947) já havia se preocupado em transcrever e interpretar a música das culturas não ocidentais. Boas sempre demonstrou grande interesse pela música, o que contribuiu para o desenvolvimento da etnomusicologia nos Estados Unidos. Boas foi professor de Herskovits e Merriam que deram continuidade às preocupações do mestre (Menezes Bastos, 1995).

¹⁶ Por exemplo, Seeger (1977, 1987) Menezes Bastos (1990).

¹⁷ Para uma análise da música como linguagem universal e das suas relações com a fala, ver Lévi-Strauss, especialmente o item “As Palavras e a Música”. O autor demonstra que apesar das diferenças formais entre a palavra e a música, em que a primeira nos remete para o conceito e a outra para a sensibilidade, ambas são igualmente orientadas por uma gramática ordenadora da produção de significados e sensações. Para Lévi-Strauss, “Caberia à linguística estrutural superar este obstáculo, mostrando que do ponto de vista formal, existe analogia entre o fonema, composto de elementos diferenciais, e o acorde musical” (1997, p. 80).

¹⁸ “Merriam é o clássico da Etnomusicologia. Co-fundador da SEM [Society for Ethnomusicology] (...) ocupante de todos os cargos relevantes da Sociedade, ele representa o espírito de cristalização da profissão, sendo o *primo inter pares* na arte de (...) fazer a ponte entre a Antropologia e a Música” (Menezes Bastos, 1995, p. 32).

ocidentais ou grupos de migrantes. Enquanto isto, os estudos em *popular music* ou música industrializada foram se desenvolvendo a partir de estratégias distanciadas das contribuições da etnomusicologia. No contexto ocidental, os pesquisadores ocuparam-se de imediato da música popular destinada ao público juvenil. A performance das grandes estrelas, o processo de produção, venda e distribuição da música e as relações com a mídia tornaram-se objeto das pesquisas. Em termos metodológicos, quadros estatísticos, matéria de jornais e construção de modelos abstratos foram priorizados. Do ponto de vista das análises, as influências da musicologia, da linguística e da semiologia fizeram-se presentes (Cohen, 1993).

No Brasil, as pesquisas sobre os grupos de estilo jovem foram as que mais se aproximaram das questões colocadas pela música industrializada, porém, como foi observado no item anterior, espaço concedido à música foi mínimo. Outro conjunto de estudos que se voltou para a música popular foi desenvolvido majoritariamente por jornalistas. Nesse conjunto, verifica-se maior preocupação com o aspecto biográfico e a exaltação do artista, que propriamente com o significado da produção musical. Apesar de os estudos sobre cultura juvenil desenvolverem-se a partir de orientações etnográficas, em geral os pesquisadores valorizam questões relativas ao lazer e não o significado do fazer musical no contexto dos grupos.

Frente aos problemas colocados pelos estudos relativos à *popular music*, Cohen (1993), afirma que as práticas musicais devem ser pensadas como parte do processo social. Neste caso, a pesquisa etnográfica tem papel decisivo. A autora entende que os dados estatísticos, fontes jornalísticas, a produção musical, o mercado e a mídia, precisam ser

contrabalançados com registros de natureza etnográfica. Esta estratégia permite apreender o fazer musical no contexto das relações estabelecidas pelos grupos. Assim, questões clássicas da etnografia como identidade, etnicidade, sociedade e cultura, local e global, emergem como parte da experiência social, emergem como parte da totalidade e não como mera abstração.

A aproximação entre etnografia e o estudo em *popular music*, que costumava utilizar outros métodos (decodificação de textos, análise estatística, etc.) demonstrou que *popular music* é algo criado, usado e interpretado por diferentes indivíduos e grupos (...). O foco sobre as pessoas e sua prática musical e processos em vez das estruturas, textos, e produtos, esclarece o sentido no qual a música é usada e o importante papel que ela desempenha na vida diária e na sociedade em geral. Isso contrasta com a ortodoxia sociológica que considera os efeitos da mídia, o lazer 'passivo' e as características de classe e assim por diante (Cohen, 1993, p. 172)

Ao tomar a prática musical dos rappers como tema central da pesquisa, adotei o método etnográfico. A música como produção de significados foi situada no contexto do grupo. Os dados obtidos a partir da etnografia foram fundamentais para que o sentido da prática musical fosse esclarecido face à experiência social. Observações, depoimentos, entrevistas em profundidade associados a técnicas de registros audiovisuais, como gravações em vídeo, em fitas cassete e fotografias, foram os principais instrumentos da pesquisa. Utilizei também registros obtidos junto à televisão, jornais e revistas. Ao longo de três anos, acompanhei os shows, fiz gravações e entrevistei grupos de rap em diferentes estágios. A pesquisa empírica concentrou-se em dois universos: no trabalho etnográfico a partir da Rádio 10, uma espécie de "federação" de *posses* na Zona Sul e na produção musical dos grupos de rap mais consolidados no mercado fonográfico alternativo no período 1986-96.

No âmbito da Rádio 10, pude acompanhar face-a-face a troca de experiências, a aprendizagem e o fazer musical, dramas e problemas vividos por aqueles que constroem o movimento hip hop, ora atuando como artistas, ora como organizadores, ora como plateia. Neste local, fiz observações, estabeleci contato com pessoas, localizei discos, e passei a registrar a história do movimento. Categorias êmicas recorrentes entre os rappers puderam ser entendidas a partir das conversas quotidianas e não deduzidas exclusivamente a partir do discurso musical.

A definição de uma amostra dos discos mais significativos permitiu a elaboração de quadros estatísticos e análises da produção musical que foram confrontados com o processo histórico. Devido à relevância dentro do movimento hip hop e à relativa estabilidade dos grupos mais consolidados, fixei-me na produção musical dos principais grupos de rap, com destaque para o grupo Racionais MC's. O grupo é uma das principais referências do rap paulistano. Parte dos membros reside na periferia da Zona Sul e as músicas em geral registram a realidade particular à região. Mas não se trata de um estudo sobre o grupo. As diversas vozes dos rappers paulistanos é que constituem as minhas principais fontes.

A estratégia metodológica foi complementada a partir das orientações fornecidas pela antropologia da música, contatos com a etnomusicologia, leituras e cursos¹⁹. Naturalmente surgiram problemas decorrentes desta aproximação. De fato, em termos acadêmicos, o contexto histórico-social no qual a música é produzida tem sido focado

¹⁹ Refiro-me ao curso Música Africana, fornecido pelo prof. Kazadi Wa Mukuna em que discutimos não apenas aspectos da cultura e da música africana, mas também textos na área de etnomusicologia. Durante o curso, aprendemos informalmente que música é uma “desculpa” para acessarmos o social. Sempre dito em tom jocoso, entendíamos que neste ponto encontra-se a questão central do estudo da antropologia da música, isto é, que não se deve esgotar na mera descrição dos sons.

pelos cientistas sociais, enquanto os aspectos mais estruturais da música permanecem sendo enfocados pelos musicólogos ou por etnomusicólogos, mas esta divisão do saber tem sido questionada. Para Menezes Bastos (1995) a segmentação acadêmica ora nos tem conduzido a uma fonografia sem homem, ora à contextualização sem música, não refletindo a natureza do objeto pesquisado. Este aspecto teórico é, de fato, importante, porque os sujeitos empiricamente não operam no campo do fazer musical cindidos em termos ontológicos. Portanto, o discurso resultante da prática musical não se constitui de forma dicotômica. Ao contrário, é resultado de uma síntese na qual arte e experiência social se mesclam.

As divisões entre os universos que competem à musicologia e ao campo das ciências sociais são antes divisões de natureza epistemológicas que propriamente ontológicas²⁰. A prática musical que separamos por razões de ordem acadêmica é vivenciada pelos músicos no ato da criação em sua totalidade cultural. Por isso, a necessidade de preservá-la no processo de análise. Parece razoável, portanto, verificar em que medida as relações sociais marcam o discurso sonoro e de que modo no próprio discurso musical podemos redescobrir a sociedade como conjunto complexo e reelaborado. Assim, a música apresenta-se como uma prática tão fundamental para se pensar as relações sociais como outros níveis de produção simbólicos, a saber, o sistema mítico, o sistema mágico ou o sistema de parentesco. O desenvolvimento de pesquisas na área da música popular certamente contribuirá para a construção de um corpo teórico no qual o social possa ser também apreendido via sistema sonoro. Se a produção simbólica é constitutiva dos sujeitos, é legítimo procurar compreendê-los naquilo que é central em sua experiência. Neste sentido, a música não pode ser negligenciada quando se trata da compreensão dos grupos sociais

²⁰ Ver a propósito Rafael Menezes Bastos (1995).

diversos e especialmente no caso dos grupos juvenis.

Somente a partir do momento em que reuni uma amostra de aproximadamente 70 discos de rap pude pensar a produção musical em termos diacrônicos. A organização do registro fonográfico foi importante para delimitar o universo da pesquisa e estabelecer a trajetória do movimento. As músicas foram selecionadas dentro de uma amostra mais ampla do rap paulistano e nacional, mas também procurei ouvir os clássicos do rap norte-americano. Posteriormente, passei a organizar a produção local em função do significado que possuíam em termos cronológicos e importância dentro do movimento hip hop, algo que só foi possível a partir do momento em que estive em contato com os próprios rappers. A audição do material possibilitou-me construir ordenações e quadros explicativos previamente referenciados desta realidade. Fundamentei-me nos parâmetros estabelecidos pelos rappers a fim de eleger os discos mais importantes dentro do movimento hip hop. Ao organizar a produção fonográfica em termos cronológicos, procurei verificar as transformações que se processavam no conteúdo do discurso musical face às transformações urbanas e ao próprio movimento hip hop.

A partir desta postura, pude confrontar a trajetória musical dos rappers com a experiência urbana, verificar o sentido adquirido, quais os elementos que o constituem como gênero musical e seu significado para os jovens da periferia. Ao longo de 10 anos, vimos os rappers investindo ora na elaboração do discurso crítico, ora na dimensão étnica, ora retomando a dimensão musical. De fato, ao produzir o discurso musical, os indivíduos não operam apenas com os sons no sentido estrito mas com a experiência social traduzida nos termos do discurso sonoro. Nesse contexto, o discurso musical não é apenas um mero

reflexo da estrutura social, mas uma recodificação da mesma em outros termos. Permite a ação orientada dos indivíduos, releituras e rupturas com a ordem estabelecida ou consensos. Mas não se trata apenas de mera reprodução passiva de valores instituídos pela sociedade²¹. O discurso musical opera como um sistema de sentido produzido em negociação com a realidade.

As relações entre música e fala são, entretanto, polêmicas. Alguns entendem que a “música significa apenas a si mesma” portanto não existiria significação fora do campo musical (Nicolas Rewt, *apud*, Candé, 1994, p.11). Outros entendem que de fato não existem provas de que os sons básicos da música estejam vinculados a determinada ordem de sentido, mas constituem uma linguagem específica que guarda semelhanças com a fala. Segundo Lévi-Strauss, (1997), as palavras remetem diretamente para significados convencionais enquanto nos sons musicais os significados são acrescentados pela cultura do ouvinte. Uma melodia elaborada dentro de uma mesma escala de sons pode parecer comum a diferentes culturas. A “prova disso é que não compreendemos todas as línguas, mas todos [somos] sensíveis a qualquer música” (Lévi-Strauss, 1997). Podemos apreciá-la independentemente do local onde ela foi produzida. No caso da música, o sentido será também dado pela cultura do ouvinte. Por isso, para o próprio Lévi-Strauss “o abismo entre música e linguagem não é (...) tão profundo quanto se dissesse: existe convenção na música, assim como há na natureza das palavras” (*idem* p. 87). É verdade que o significado dos sons musicais não é intrínseco, como nas palavras, mas uma espécie de acréscimo da cultura. Jamais poderemos ouvir a música dos índios *suyá* como um nativo, não porque os sons

²¹ A experiência de Chiquinha Gonzaga nos parece exemplar. Apesar de inserida em um contexto dominado pelo poder masculino, conseguiu romper com padrões hegemônicos tanto de ordem social quanto estéticos que vigoravam no âmbito da música do início do século (Menezes Bastos, 1998).

sejam incompreensíveis, mas porque nós a apreciaremos ou a rejeitaremos a partir dos códigos próprios da nossa cultura.

Desta forma, o discurso musical pode ser pensado de forma análoga ao discurso linguístico. O discurso linguístico não se constitui como estrutura independente dos sujeitos. Apesar da natureza inconsciente, opera em estreita relação (negociação) com aqueles a quem se destina. É nesta relação que os discursos fazem sentido, por isso, é neste contexto que eles devem ser interpretados (Todorov, 1993). Argumentos semelhantes em torno da importância das condições históricas de produção do discurso tem sido também destacados por Eni Orlandi (1996). A autora entende que na análise do discurso, o produtor, o produto e as condições sociais de produção do discurso são igualmente relevantes para a compreensão das mensagens veiculadas²². Ao longo dos capítulos, procurei manter este princípio como orientador das análises dos dados sobre o discurso musical.

No capítulo I, analiso o surgimento do rap paulistano no âmbito do movimento hip hop. Tomo como ponto de partida o contexto norte-americano e descrevo o seu desenvolvimento na cidade de São Paulo nos anos 80 a partir do break. Verifico, ainda, o papel das equipes de bailes na produção de uma cultura black na cidade, fato que teve implicações significativas no desenvolvimento do rap via indústria fonográfica independente.

No capítulo II, discuto as relações entre música e etnicidade com destaque à importância da dimensão étnica no momento em que o rap se consolida em termos fonográficos (1992-94). Descrevo as concepções produzidas sobre a negritude e os

²² “A análise do discurso trabalha com a materialidade da linguagem, considerando-a em seu duplo aspecto: o linguístico e o histórico, enquanto indissociáveis do processo de produção do sujeito do discurso e dos sentidos que (o) significam. Na análise de discurso, o sujeito é um *lugar de significação* historicamente constituído” (Orlandi, 1996, p. 210).

questionamentos sobre o mito da democracia racial. Mostro que tais concepções foram fruto de reelaborações que tiveram origens no contexto externo. As análises se fundamentam na produção musical (92-94) e nas experiências desenvolvidas no âmbito do Geledés.

No capítulo III, analiso o rap no contexto das transformações urbanas experimentadas pela cidade de São Paulo. Mostro como este gênero relaciona-se com os novos processos de segregação urbana experimentados na metrópole e discuto as consequências destas transformações no âmbito dos bairros periféricos. Através do estudo das *posses* Conceitos de Rua e da Rádio 10, verifico as respostas juvenis no plano local aos problemas urbanos.

No capítulo IV, discuto o rap como gênero musical. O rap surge referenciado nas tradições musicais de origem afro e afro-americana, bem como na redefinição dos elementos que lhes são característicos (ritmo e oralidade) no campo da tecnologia. A influência da tecnologia na música popular é especialmente observada a partir dos anos 60/70 e terá especial importância no desenvolvimento do rap. Descrevo, neste momento, a partir do DJ Dri, os principais passos no processo de construção da “base musical” via recursos tecnológicos. Analiso o significado da poética rapper no contexto da periferia e a textura musical resultante dos elementos que lhes são constitutivos.

No capítulo V, acompanho a produção dos grupos já estruturados no mercado fonográfico. Observo estilos e tendências locais que foram sendo construídas, servindo-me das categorias elaboradas pelos próprios rappers. Do ponto de vista político, acompanho as transformações no discurso rapper em relação à periferia e abordo a questão feminina em um movimento hegemonicamente masculino. No plano da performance, analiso os

videoclipes de rap nacional e teço um breve comentário sobre os shows que acompanhei ao longo da pesquisa.

I CULTURA JUVENIL NA METRÓPOLE

Experiências musicais em torno do rap têm sido localizadas em diferentes metrópoles brasileiras. Pesquisas, relatos, práticas musicais e reportagens indicam que se trata de um fenômeno com características semelhantes²³. Nas diferentes cidades, o rap tem se apresentado como expressão de segmentos juvenis pertencentes às camadas populares, especialmente nos bairros periféricos, o rap foi apropriado como linguagem através da qual as experiências mais imediatas da vida cotidiana tem sido narradas.

A diversidade de propostas musicais, o número expressivo de grupos de rap, a produção de discos, as gravadoras independentes, as *posses* e as rádios comunitárias, fizeram do rap de São Paulo uma referência nacional. A força do rap paulistano reside no fato de ter se constituído não apenas como gênero musical, mas como parte de um movimento cultural de maiores proporções que é o movimento hip hop.

Em termos históricos, o movimento hip hop surgiu como experiência cultural juvenil relacionada às transformações socioeconômicas que atingiram a juventude no Bronx nova-iorquino a partir dos anos 70. Nesse contexto, práticas culturais essencialmente urbanas, como o break, o grafite e o rap apareceram como centrais (Toop, 1991, Rose, 1994, Keyes, 1996, Walser, 1995). Esses elementos, passíveis de serem separados, apenas em termos analíticos, colocaram uma gama de problemas, de símbolos, estratégias de

²³ Ver respectivamente para São Paulo, Brasília e Fortaleza os estudos de Andrade (1996), Amorin (1997) e Diógenes (1997).

solução e de atitudes no plano artístico que definiram os contornos do movimento hip hop. A partir do Bronx nova-iorquino²⁴, experiências estéticas diferenciadas que tinham em comum a reapropriação do espaço urbano por meio da arte somaram-se no sentido da construção de um movimento cultural integrado. O Bronx tem sido considerado como “o berço da cultura hip hop”, porque foi nesse espaço que os jovens de origem afro-americana e caribenha, reelaboraram as práticas culturais que lhes são características e definiram seus objetivos, isto é, produzir arte via interpretação das novas condições socioeconômicas surgidas na cidade²⁵.

As transformações sociais vivenciadas pelos jovens tornaram-se objeto de ação e reflexão para os segmentos juvenis mais diretamente ameaçados pela reestruturação da cidade especialmente os jovens afro-americanos e de origem hispânica. Por este motivo tornaram-se os principais sujeitos do processo de constituição do movimento hip hop. Segundo Tricia Rose (1994), a mudança do perfil socioeconômico da cidade, outrora industrial, para o de uma metrópole pós-industrial atingiu de forma mais direta os segmentos juvenis. Essa transformação implicou diretamente na redução da oferta de empregos, na exigência de novas qualificações pelo mercado de trabalho e na obsolescência de várias atividades profissionais. Para boa parte dos jovens integrantes do movimento hip hop, a redução do emprego foi uma questão difícil a ser enfrentada. As transformações, por um lado, ampliaram as ofertas de mão-de-obra no setor serviços mas, por outro, reduziram as possibilidades no decadente setor industrial²⁶.

²⁴ “O hip hop deu voz às tensões e contradições no cenário público urbano, durante um período de transformação substancial de Nova Iorque (...) O hip hop tentou negociar as condições da nova economia e tecnologia bem como as novas formas de opressão, gênero e classe na América urbana (Rose, 1997:193).

²⁵ O termo hip hop está associado aos movimentos da forma popular de se dançar e que envolvia movimentos como saltar (hip) e movimentar os quadris (hop) (Keyes, 1996).

²⁶ “Isso significou que a nova população imigrante e os habitantes mais pobres das cidades pagaram um

Em termos políticos, ocorreram modificações que refletiram na vida urbana. A redução de fundos federais para a área social, que se iniciam na era Reagan/Busch, em meados dos anos 80, as ameaças às conquistas obtidas pelos negros através da luta em torno dos direitos civis e da política afirmativa agravavam o quadro de tensões e a falta de perspectivas para os jovens na cidade. O resultado desse processo pode ser visto em filmes que registram as imagens desoladoras do espaço urbano da perspectiva dos bairros negros, atingidos de forma mais direta pelas transformações em curso. As cenas extraídas do South Bronx nova-iorquino em *Faça a Coisa a Certa*, (Spike Lee, 1989) e *Colors, As Cores da Violência* (Dennis Hopper, 1984), fixaram-se na experiência desagregadora do urbano nas metrópoles norte-americanas.

No Bronx nova-iorquino, os jovens enfrentaram essa situação no plano da cultura. Entendendo que não podiam ficar inertes às transformações econômicas e políticas, reelaboraram estratégias que soaram como uma reação positiva aos problemas sociais que os atingiam diretamente. O desenvolvimento de práticas culturais relacionadas ao movimento hip hop tinha exatamente como princípio a idéia de que “se ficassem parados estariam perdidos”, isto é, seriam tragados pelas transformações sociais. As conseqüências negativas se fizeram sentir no cotidiano através do fortalecimento das gangues, da violência urbana e do tráfico de drogas. Os jovens do Bronx mobilizaram a crítica social em torno do movimento hip hop e partiram para a organização de ações positivas rumo à auto-afirmação. As novas gerações de excluídos, ao buscar saídas via expressão artística, criaram um

preço altíssimo pela “desindustrialização” e pela reestruturação da economia. Estas comunidades ficaram entregues aos “donos das favelas”, aos desenvolvimentistas, aos refúgios de traficantes, aos centros de reabilitação de viciados, aos crimes violentos, às hipotecas e aos serviços municipais e de transporte inadequados” (Rose, 1997, p.199).

movimento inovador que, a partir das ruas, teve impacto em diferentes campos da cultura.

O novo grupo étnico que fez do South Bronx a sua casa, no final dos anos 70, [procurou construir] uma rede cultural própria, que pudesse se mostrar alegre e compreensiva na era da alta tecnologia. Negros norte-americanos, jamaicanos, porto-riquenhos e outros povos do Caribe, com raízes em contextos pós-coloniais, reformularam suas identidades culturais e suas expressões em um espaço urbano hostil, tecnologicamente sofisticado e multiétnico. Enquanto os líderes municipais e a imprensa popular condenaram literal e figurativamente o South Bronx, seus moradores e a vizinhança, seus jovens habitantes negros e hispânicos responderam à altura (Rose, 1994, p.202)

A resposta foi a organização do movimento hip hop como alternativa cultural em meio à situação conflitiva da vida urbana. Como por esta época, até mesmo o lazer nos clubes noturnos, foram comprometidos, em função dos conflitos que atingiam o cotidiano juvenil, entre eles, as lutas entre gangues, drogas, racismo, violência policial, os jovens residentes no South Bronx desenvolveram alternativas culturais que tinham como ponto de partida a apropriação das ruas e praças (Keyes, 1996). Nesse contexto, práticas relacionadas à música, às artes visuais e à dança começaram a ganhar formas nas ruas, preparando o espírito do movimento hip hop e a constituição dos seus elementos centrais: o rap, o grafite e o break.

O rap

Entre os três elementos que constituem o movimento hip hop, o rap tem se destacado como o principal representante. A sua constituição em termos históricos se prende a fusões culturais e reelaborações musicais relacionadas à tradição cultural afro-americana no contexto das transformações tecnológicas contemporâneas²⁷. Os pesquisadores confirmam que no rap ecoam elementos inscritos na tradição africana reelaboradas na diáspora. Os elementos centrais do rap, identificados *grosso modo* com o MC (mestre de cerimônia) e com o DJ²⁸, têm sido interpretados como reelaborações de práticas culturais ancestrais de origem afro relacionadas à tradição oral e à música.

Do ponto de vista da oralidade, os rappers são por vezes apresentados como uma espécie de *griots*²⁹ modernos. Argumenta-se que a tradição oral *griot* teria logrado continuidade na diáspora e marcado a experiência cultural dos afro-americanos não apenas nos EUA, mas em diferentes regiões, como o Brasil e o Caribe. Através de uma série de práticas relativas à oralidade, localizadas na cultura negra norte-americana como, por exemplo, os *storyteller* (contador de história), aos *preacher* (pastores negros) e a poética da rua (o *preaching*, o *tosting* e correlatos como *boastin'*, *signifying* e as *dozens*) os nexos com

²⁷ Em função da multiplicidade de elementos localizados no rap, muitas polêmicas surgiram em torno das suas origens. Para alguns o rap teria origem jamaicana ou africana, mas o certo é que estas múltiplas influências foram redefinidas no contexto do movimento hip hop nova-iorquino onde de fato o rap se constituiu.

²⁸ Normalmente o MC (Master of Ceremonies) se ocupa do vocal, enquanto o DJ (Disc Jockey); atua na constituição da textura rítmico-sonora.

²⁹ A referência aos *griots* remete para práticas comuns ao nordeste da África (Gana, Mali) em que uma casta de músicos se responsabiliza pela narrativa da história da sociedade, apoiados normalmente em um instrumento melódico, o *kora*. Mas, a prática de se narrar a história via oralidade a partir de contos e mitos é algo mais universal na África, ver a propósito Kazadi Wa Mukuna (1980).

a tradição oral africana teriam prosseguido.

O desafio rimado entre dois contendores como nas *dozens*, lembrando os populares repentes do nordeste brasileiro, são frequentemente associados ao rap³⁰. Mas entendem os pesquisadores que é através do *toast* que as relações com a tradição oral se explicitam. O *toast* caracteriza-se pelo uso da linguagem das ruas e pela construção de narrativas de experiências que remetem à história de vida dos excluídos, atividades ilegais e semi-legais, como o jogo e a droga.

No plano mais estritamente sonoro, a tradição afro na diáspora tem sido igualmente tomada como relevante para a compreensão do desenvolvimento do rap. Nesse campo, as transformações dizem respeito à reelaboração de práticas tradicionais no contexto da tecnologia. Aqui as experiências desenvolvidas por afro-descendentes na Jamaica, são apontadas como decisivas para a constituição posterior do rap. Menciona-se, por exemplo, o *disco-mobile* (sistema através do qual dois toca-discos portáteis são agrupados) como um possível antecessor das *pick ups* utilizadas contemporaneamente pelos rappers. O *disco-mobile*, sistema de *pick ups* conectadas, data dos anos 60. É formado pelo agrupamento simultâneo dos dois pratos de discos, possibilitando mixagens, desacelerações e alterações eletrônicas por meios manuais na música em execução. Desta forma, as técnicas de intervenção conhecidas como *dub*³¹ produziam um fundo musical diferenciado da gravação

³⁰ O verbete Desafio, Dicionário Mário de Andrade de Música (186-190), indica que o canto falado rimado é uma prática universal. Exemplos desta prática localizam-se tanto na tradição portuguesa quanto africana. No Brasil o desafio apresenta diferenças estruturais. “O desafio à portuguesa, em quadras, se usa até o Rio Grande do Sul”, “O desafio nordestino muda a quadra no geral para oitava, e às perguntas atrapalhantes substitui o luxo dos insultos, habilidade de razão que é norma da competição geral, substitui tropicalmente o brilho gratuito da imaginativa” (p 189). Exemplos de quadras portuguesas: “Diz-me lá tu cantador/ Quanto penas tem um pato/ Quanto picos um ouriço/ Quantos cabelos um gato//”. O Dicionário Mário de Andrade não localiza a forma em oitava na tradição africana. Como a escravidão deixou marcas mais profundas no nordeste brasileiro é provável que o repente nordestino tenha origens africanas.

³¹ Reconstituição do fundo musical operado pelo DJ. A técnica do *Dub* foi desenvolvida na Jamaica no início

original, através das manipulações dos DJs. A partir da base de baixo e bateria fornecida pelo *dub*, os DJs introduziam composições próprias e discursos políticos, frutos do improviso. O *talk over* (literalmente falar por cima) juntou-se ao *dub* como verdadeiros *toasts* fundindo simultaneamente a tradição oral e a tecnologia numa forma diferente de oralidade.

As contribuições relacionadas ao contexto jamaicano são também frequentemente associadas à experiência do *sound system*, poderosos sistemas de som utilizados em Kingston para festas ao ar livre. De forma elementar o *sound system* consiste em um par de *pick ups* (dois toca-discos interligados, dois amplificadores e um microfone). Mas o que realmente fazia a diferença era a potência dada ao conjunto. Através de um amplificador e gigantescas caixas garantia-se melhor qualidade do som. O *sound system* tinha grandes vantagens sobre o *stereo system* portátil porque a partir dele podia-se reproduzir a música em alto volume e ao ar livre sem o incômodo das distorções. Além disso, podia-se amplificar as frequências graves que se tornaram as preferidas pelos rappers.

Nos anos 70, as técnicas do *dubbing*, associadas à tradição do *toast* e os recursos proporcionados pelo *sound system*, foram reinterpretadas no contexto do Bronx. O desenvolvimento da técnica pelo DJ, o mago capaz de recriar sonoridades, complexificou-se através das novas tecnologias disponíveis no contexto norte-americano. Desta forma, o *sound system* contribuiu para uma nova etapa no desenvolvimento musical que vinha se processando. O apogeu dos *sound systems* foram as festas nos bairros dirigidas pelo Mestre de Cerimônia, o MC. Em meados dos anos 70, as *block parties*, festas nos bairros,

dos anos 70. De posse de recursos tecnológicos produtores/engenheiros de som passaram a retirar dos discos comercializados e instrumentos e vozes dos discos mantendo apenas as linhas baixo e bateria (Shwan, 1986).

espalharam-se nos guetos nova-iorquinos. Surgiram de forma improvisada. Tornou-se prática comum levar as *pick ups* para o espaço público, emprestando-se a energia dos postes de luz³². Desta forma, conseguia-se o suprimento necessário para o desenvolvimento das festas e os espaços públicos passaram a ser ocupados de forma positiva.

Atribui-se ao jamaicano Clive Campbell, conhecido como Kool Herc, uma das principais contribuições para as *block parties*. Herc mudou-se para os EUA em 1967 e trouxe consigo a experiência dos *sound system* utilizados nas festas ao ar livre em seu país de origem. Kool Herc tornou-se naquele momento a principal referência em termos da cultura hip hop, participando da difusão das tradições culturais afro na diáspora. Síntese de intercâmbios culturais e reconstruções de identidades entre afro-descendentes, o rap se inscreve em uma tradição de trocas entre EUA e o Caribe desde longa data.

Embora o reggae fosse relativamente desconhecido pela maioria dos negros americanos no começo dos anos 70, os laços entre Nova Iorque e o Caribe sempre foram fortes. Em 1930 um quarto dos habitantes do Harlem era de originários das *West Indies*. Para Grand Master Flash, cujos familiares vieram de Barbados (seu pai colecionava discos tanto de música caribenha quanto do *swing* norte-americano) foi o 'monstruoso' *sound system* de Kool Herc que reinou nos primeiros momentos de formação do hip hop (Toop, 1991, p. 19)

Além da introdução do *sound system* no universo hip hop, Herc passou a desenvolver as primeiras colagens, especialmente de música eletrônica, *break beats*³³ que possibilitavam o prolongamento da base musical. Fusões de sessões rítmicas eram “coladas” com maestria de forma a explorar as rupturas ou as quebras rítmicas (*breaks*), na passagem de um tema para outro. Nesse momento, as referências em termos de colagens eram as

³² Depoimentos de Afrika Bambaataa em Toop (1991) indicam que esta prática teve prosseguimento, a despeito do policiamento tentar coibi-la.

³³ Fragmentos rítmicos extraídos das músicas que rompem com a linearidade.

músicas afro-americanas relacionadas aos mestres do jazz de New Orleans, Isaac Hayes, Bob James e Rare Earth. Atribui-se também a Kool Herc a introdução das primeiras falas e narrativas poéticas sobre a base rítmica por ele criada no contexto das festas de rua (Rose, 1994).

Nesses momentos de constituição do movimento hip hop, outra figura de expressão seria Grand Master Flash. Contribuiu com técnicas que complexificaram a textura musical do rap e redefiniram as funções do DJ. A primeira das técnicas utilizadas por Flash foi o *scratch*³⁴. O *scratch* consiste na obtenção de sons, girando manualmente o disco sob a agulha em sentido contrário. Desta forma, produzem-se efeitos sonoros de fricção e quebras na pulsação básica da música, mas de acordo com a cadência rítmica. A segunda técnica utilizada por Flash, que seria definitivamente incorporada à textura do rap, foi o *back spin* ou *back to back*). A técnica do *back spin* consiste em extrair do disco uma sessão rítmica ou frase e repeti-la, diversas vezes, acelerando ou retrocedendo seu andamento normal em contraponto à base que está sendo executada³⁵. Através das técnicas do *scratch* e do *back spin* (*back to back*), Grand Master Flash ampliou o trabalho do DJ para além das colagens características do *break beat*.

O próprio disco de vinil se transformaria com Grand Master Flash em instrumento musical em que novas sonoridades seriam possíveis. Desde então, rupturas diferenciadas no ritmo musical puderam ser incorporadas e o DJ passou a ter papel central na organização da base musical sob a qual se assentaria a poética rap. Flash também

³⁴ Atribui-se ao jovem DJ Grand Wizard Theodor, na época com 13 anos, a invenção da técnica do *scratch* difundida por Grand Master Flash.

³⁵ Entre nós o termo frequentemente empregado para designar esta técnica é o *back to back*. Como os seus efeitos são idênticos aos descritos no contexto norte-americano, entendo que se trata da mesma técnica

incorporou o discurso poético às *block parties*. Através da participação de amigos (Cowboy e Melle Mel) passam a criar no contexto da rítmica por ele produzida autênticos *boasts*. Mais tarde, com Kid Creole, formariam o grupo Grand Master Flash and the Fourious Five. Em torno da textura sonora criada por Flash, especialmente, a partir do funk de James Brown, foram integrando-se as linguagem das ruas e poemas³⁶.

Contribuições significativas neste momento de reinvenção no plano da cultura foram igualmente acrescentadas por Afrika Bambaataa. Do ponto de vista musical, Bambaataa ampliaria a construção das bases sonoras para além do *break beat* introduzidos por Kool Herc. Passou a incorporar gêneros relacionados a bandas européias como Kraftwerk, além do rock e do soul (Rose, *idem*). Músicas como *Trans-Europe Express* do Kraftwerk, toda ela construída através de sintetizadores havia se tornado muito popular entre os jovens negros. Desde então, as bases musicais inicialmente apoiadas no *break beat* passaram a ser enriquecidas com efeitos eletrônicos graças aos recursos da tecnologia. As principais contribuições da eletrônica neste momento foram a bateria Roland TR 808 e a *pick up* Tecnic SL-1200 MK1. O resultado preliminar das incursões de Afrika Bambaataa, conduziu a uma “timbragem” característica do rap em sua transição para o mercado fonográfico e o *club*³⁷. As experiências de Afrika Bambaataa foram importantes na definição de novos timbres que estavam compondo a base sonora do break, a dança característica do hip hop.

³⁶ Acredita-se que a inspiração para os poemas (*boasts*) narrados sobre a base rítmica viriam do *Hustler Convention*. Trata-se de um álbum de 1973 produzido por Jalal Uridin, líder e militante negro do grupo Last Poets. Para alguns este álbum seria de fundamental importância enquanto inspiração para os rappers. O Last Poets teria surgido no final dos anos 60 (19 de maio de 1968 - aniversário de Malcom X) no Harlem, Nova Iorque. O grupo inseria-se ideologicamente no contexto do nacionalismo negro e do islamismo. Servia-se das rimas e da percussão para exprimir seu protesto frente à segregação racial.

³⁷ Experiências envolvendo música e eletrônica desenvolvidas preliminarmente a partir do grupo Kraftwerk aparecem claramente em *Planet Rock* o primeiro grande sucesso de Afrika Bambaataa e o Soul Sonic Force.

Nesse contexto de experimentações culturais, afro-caribenhos e afro-americanos passaram a atuar mais particularmente como DJs ou MC's, desenvolvendo os elementos que seriam centrais para a constituição do rap. A produção musical era inicialmente produzida no circuito informal via fitas cassetes. Eram veiculadas nas festas de ruas e clubes noturnos. De forma semelhante aos demais grupos integrantes do movimento hip hop, os breakers e os grafiteiros, os rappers encontravam-se divididos territorialmente no Bronx. As relações entre os DJs era de natureza competitiva, cada um buscando legitimar-se no seu espaço. Foi a partir das suas respectivas bases territoriais que desenvolveram a produção musical que, posteriormente, seria difundida muito além dos seus limites.

O território de Kool Herc ficava a oeste do Bronx, Afrika Bambaataa dominava o Bronx River a leste, DJ Breakout tinha o seu território na seção nordeste do Bronx e Grand Master Flash controlava as seções centrais e ao sudeste. Estes territórios foram estabelecidos como locais para festas e circulação das fitas cassetes que registravam as suas performances. As performances dos DJs, gravadas por eles mesmos ao vivo, foram copiadas, vendidas e executadas amplamente nos cassette players ("gheto blasters"), disseminando-se o som dos DJs. (Tricia Rose, p. 53 1994)

Em 1979, o lançamento do primeiro disco de rap marcou uma nova trajetória no desenvolvimento do gênero, possibilitando a difusão do gênero fora do circuito *underground*. Por iniciativa de Silvia Robson, uma ex-cantora de soul, foi lançado o disco *Rapper's Delight* pelo grupo Sugarhill Gang. O rap fez uma estréia triunfal no mercado de discos. Apesar de não expressar aquilo que estava se passando no circuito *underground*, as vendas superaram 2 milhões de cópias apenas nos Estados Unidos. Definitivamente, o movimento hip hop passou a ser influenciado por essa nova condição. Através da indústria fonográfica, o rap começou a firmar-se no mercado de discos expandindo-se rumo a outros

países. Uma nova etapa se abriu na história do gênero³⁸.

Novos discos, produzidos por grupos inseridos no contexto do movimento hip hop, não tardaram a surgir. Algumas semanas após o lançamento de *Rapper's Delight*, Kurtis Blow lançou *Christmas Rapping*. Grand Master Flash surgiria posteriormente em *Adventures of Grand Master Flash on The Wheels of Steel* (1981) com um clássico do gênero no qual mostrava toda sua potencialidade como DJ. Utilizando apenas dois toca-discos Flash alcançou níveis de mixagens que somente seriam possíveis dez anos depois com os avanços na tecnologia do sampler (Rose, *idem*). Em 1982, Afrika Bambaataa and The Soul Sonic Force estabeleceram com *Planet Rock* (1982) o conceito de rap relacionado à experiência eletrônica, seguido por Kurtis Blow em *The Breaks*. A importância da mensagem seria ainda reforçada por Grand Master Flash and the Furious Five em *The Message* (Sugarhill, 1982). Este disco inscreve em definitivo as preocupações em relação à vida no gueto. Retomando a tradição dos Last Poets, a experiência cotidiana e a sonoridade das ruas, passou a ser incorporada ao texto musical. Flash estabelece, desta forma, os parâmetros para a segunda geração de rappers. As letras, orientadas para a temática política, também podem ser tomadas como uma herança das incursões de Grand Master Flash.³⁹

Os desdobramentos posteriores foram quanto à diversidade das propostas musicais. As aproximações com o funk em Grand Master Flash e o tecno em Afrika

³⁸ Como não se trata de uma história do rap, creio que até este momento, as informações são importantes para a compreensão do rap e seu desenvolvimento no interior do movimento hip hop como espaço *underground*. Os desdobramentos posteriores foram importantes do ponto de vista da diversidade de propostas musicais. Os desdobramentos e as influências mais decisivas do rap norte-americano serão retomadas tendo em vista suas implicações no contexto nacional. No item relativo aos estilos, discuto de forma um tanto tipológica as principais tendências que se estabeleceram após este momento inaugural conhecido como velha escola onde se incluem Grand Master Flash, Afrika Bambaataa, Kurtis Blow, Run DMC, entre outros que marcaram os primeiros anos da década de 80.

³⁹ Referimo-nos ao Public Enemy, aos NWA, KRS One, entre outros.

Bambaataa, as fusões com o rock em Run DMC, cederam espaço a novas experimentações garantidas pelo som digital e a tecnologia do sampler. Conteúdos de natureza política e o discurso agressivo *gangsta* contribuirão para a definição do rap como gênero musical diferenciado. Ao longo do texto, as influências mais decisivas do rap norte-americano serão retomadas, mas tendo em vista suas implicações no plano nacional e não uma história do gênero.

O break

Para os pesquisadores, a *breakdance* surgiu em meados dos anos 70 no âmbito das reações à era *disco*, mais precisamente à discoteque. O gênero discoteque tem como principal característica a linearidade do *beat*, a circularidade. Este aparece de forma tão central dentro da proposta musical que os esforços dos DJs do período consistia basicamente em assegurar a continuidade entre uma música e outra, evitando ao máximo as rupturas (*break*), entre a música em execução e a que viria na sequência (Toop, *idem*, Rose, *idem*). No auge da era disco a *breakdance* surgiu como uma experiência oposta, na qual valorizava-se as quebras nos ritmos durante a música e entre as músicas. A *breakdance* valoriza exatamente os elementos que vinham sendo propostos pelos rappers. Por isto, se diz que a *breakdance* é a expressão do rap no plano da dança, pois o break reflete as rupturas rítmicas propostas pelos pioneiros do rap, especialmente via experimentações de Afrika Bambaataa em torno da música eletrônica.

O break também ganhou expressão como dança de rua no início dos anos 70 a partir dos guetos nova-iorquinos. Acredita-se que os movimentos iniciais da dança relacionam-se com as performances introduzidas no palco por James Brown. Especialmente enquanto interpretava *Get on the Goot Foot*, Brown realizava movimentos quebrados e contorcidos que teriam contagiado os jovens do South Bronx⁴⁰. Entretanto, segundo Tricia Rose, no break localiza-se uma série de movimentos relacionados à dança em geral, que

⁴⁰ Revista *Dance o Break* descrita no quadro anterior p. 41 e depoimento de Afrika Bambaataa (Toop 1991).

remontam a diferentes tradições de origem afro-americana, como o *charlestone*, a *cake-walk*, o *jitterbug* e movimentos da *flashdance* que foi popular no Harlem na década de 40. Movimentos semelhantes à capoeira⁴¹ e inspirados na arte marcial popularizados pelo cinema nos anos 70⁴² já foram também mencionados como inspiração para o break. Apesar desta gama de movimentos, o termo *breakdance* é utilizado para designar três conjuntos característicos da dança: o *breaking*, o *electric boogie* e o *up rock*.

breaking: é o aspecto ginástico e acrobático da dança (...) estes movimentos teriam sido incorporados a partir dos anos 80. Há quem veja nestes movimentos a influencia dos latinos a partir das práticas circenses dos acrobatas, especialmente introduzidos porto-riquenhos (*Dance o Break*, p. 7).

up rock: representa o lado competitivo do break, com os dançarinos muito próximos um do outro mas nunca se tocando, como na capoeira. São passos rápidos e ritmados, que devem ser executados em perfeita sincronia com a música. Hoje em dia o up rock está sendo dançado sozinho, sem oponente, como uma exibição (*Dance o Break*, p.7, 1984)

electric boogie: É parte da breakdance onde mais se percebe a influência de outras danças. É um pouco de tudo: jazz, mímica, comédia, ilusão. Seus estilos principais são: o Rei Tut (ou estilo egípcio) e o *float*, que é andar como se estivesse flutuando. Mas existe uma miscelânea de movimentos [em que o dançarino encontra-se] livre para usar. Trata-se dos movimentos mecânicos robotizados e cibernéticos da era eletrônica (*Dance o Break idem*).

A principal referência breaker dentro do espírito do movimento hip hop no contexto do Bronx foi Afrika Bambaataa. Desde 1969, Bambaataa passou a ver nestas manifestações artísticas mais que uma simples dança. Inicialmente as suas relações com o islamismo levaram-no à criação de uma organização juvenil a *The Nation of Slam* que visava promover a superação dos problemas sociais vividos pelos jovens negros do Bronx. Ainda orientado pela filosofia do islão e determinado a combater a violência, Afrika Bambaataa fundou em 1973 uma organização pacifista *Youth Organizations* que posteriormente

⁴¹ Conforme seminário "O Narrador Oral Africano e sua Herança nas Américas" ministrado pelo prof. Samba Diop. UNICAMP, 11-08-1997.

⁴² Os movimentos do break dividem-se em *electric boogie*, *braking* e *up rock* conforme a Revista *Dance o Break*.

receberia o nome de *Zulu Nation*. Coerente com a concepção de Bambaataa, a *Zulu Nation* teria como objetivo deslocar os conflitos violentos das ruas para as disputas simbólicas no plano da cultura, da dança break, as *dance battles*. Dentro do espírito da *Zulu Nation* estavam portanto presentes princípios de organização juvenil e posicionamento político que se tornariam centrais para o desenvolvimento do movimento hip hop (Keyes, 1996).

Enquanto colocava em prática a filosofia pacifista, procurando por fim às lutas violentas das gangues em sua comunidade, Bambaataa foi estabelecendo as bases do movimento artístico-político conhecido como hip hop⁴³. O conceito de cultura hip hop em parte formulado por ele envolve um conjunto de atitudes, gestos, linguagens e formas estilizadas de se vestir associadas com a cultura de rua. As contribuições para a *breakdance* relacionam-se com experiências culturais dos jovens excluídos no contexto da metrópole nova-iorquina em geral, mas contou com a presença especial dos latinos em seu processo de elaboração. A propósito, uma das mais destacadas *crews* de break, a Rock Steady Crew, era majoritariamente formada por porto-riquenhos. O hip hop não surge, portanto, como uma manifestação homogênea do ponto de vista étnico ou artístico-cultural. No seu processo inicial de elaboração ocorreram contribuições diferenciadas de jovens migrantes, latinos, caribenhos, afro-americanos que trouxeram experiências estéticas relacionadas à dança, às artes visuais e à música.

⁴³ O termo hip hop teria sido criado segundo Afrika Bambaataa pelo disc jockey Levebug Starki que o empregava em festas dadas no South Bronx no sentido de estimular os indivíduos a moverem o corpo. Posteriormente o termo passou a ser empregado para definir um tipo de cultura (Keyes, *idem*, p. 231)

O grafite

O grafite surge no contexto nova-iorquino no início dos anos 70. Atribui-se a Demétrius, um jovem de origem grega a notoriedade inicialmente alcançada pelo grafite. Trabalhando como mensageiro, Demétrius costumava inscrever suas *tags* (assinaturas)⁴⁴ em diferentes espaços da cidade, especialmente dentro e fora dos trens e nas estações do metrô. As *tags* ganharam notoriedade quando em 1971 o jornal *The New York Times* resolveu publicar uma entrevista com Demétrius que se identificava com “Taki 83” (respectivamente o pseudônimo e número da rua onde morava). A matéria possibilitou o reconhecimento “oficial” destas inscrições e o surgimento de uma legião de “takis” (Silveira Jr. 1991, Rocha, 1992). Desde então, o grafite passou a ser admirado entre os segmentos juvenis como arte, estilo e forma de expressão do isolamento em que viviam nos guetos. De acordo com Toop (1991), “se os brancos nova-iorquinos se negavam a visitar os espaços negros e hispânicos da cidade; de certa forma o grafite era uma forma de vistá-los (*idem*, p.14). Desta forma, os jovens passaram a grafitar nomes próprios e símbolos das *crews* nos espaços públicos e nos locais mais inacessíveis da cidade. Portanto, o grafite surge reivindicando o espaço público como lugar de expressão das identidades políticas confinadas nos guetos. Posteriormente, o grafite sofreu evoluções na forma. Em meados dos anos 70, o estilo complexificou-se através da incorporação de letras especiais, temáticas relativas aos *cartoons*, assinaturas estilizadas, símbolos e imagens extraídas da televisão (Rose, *idem*).

⁴⁴ Inicialmente o grafite surge como uma simples assinatura (*tag*). Normalmente a *tag* reunia apenas dois elementos, isto é, o apelido enquanto identidade para intervenção no espaço público e o número da rua enquanto função territorial. Posteriormente, no contexto do movimento hip hop, o grafite irá adquirir as formas multicoloridas e elaboradas, através das quais foi se definindo como arte das ruas.

O grafite, apesar de exprimir-se individualmente, desenvolveu-se no hip hop dentro das *crews*. Os grupos ao mesmo tempo em que competiam na divulgação do seu nome em territórios mais amplos também se solidarizavam, emprestavam livros e protegiam-se mutuamente⁴⁵. Mas no grafite, assim como no rap e no break, a expressão feminina encontrou limites. Os principais grupos de grafiteiros Three Yard Boys (3YB), The Burnes (TB), The Spanish Five (TSF), Destroy All Trains (DST) e Mad Transit Artist (MTA) eram predominantemente masculinos. A manifestação feminina mais importante ficava restrita à Lady Pink de origem equatoriana e Lady Heart uma afro-americana. Mais uma vez, a presença de jovens excluídos latinos, afro-americanos e a solidariedade grupal surgem como característica marcante em outro dos elementos que formam o hip hop. Da mesma forma que os breakers e os rappers, os grafiteiros também tomaram o espaço da rua como forma de expressão artística via mensagens que indicam a necessidade de reações positivas frente às transformações urbanas.

No contexto nova-iorquino, os trens do metrô se tornaram o principal alvo dos grafiteiros. Segundo Tricia Rose esta escolha não se deu de forma aleatória. Em primeiro lugar, na própria expressão artística do grafite está presente a idéia do movimento. Como a arte do grafite é endereçada a um número maior de pessoas, e os trens metropolitanos atravessam as 5 regiões geográficas em que se divide a metrópole, grafitar a superfície dos trens era um forma de ser visto nos mais diferentes espaços da cidade. A intensificação da prática do grafite gerou, entretanto, reações do poder público, que de forma enérgica passou elaborar diferentes estratégias no sentido de combatê-lo. Painéis foram criados em espaços

⁴⁵ Portanto, o que grafite reivindica desde a origem não a realização da identidade individual, mas sim o pertencimento ao grupo à faixa de idade e à etnia (Rocha, 1992).

especiais para uso exclusivo dos grafiteiros. Aqueles que infringiam as normas estabelecidas pelo poder público eram inicialmente fichados, no caso de reincidência, condenados à apagar suas obras ou a dos seus companheiros. Comerciantes foram orientados a não vender materiais utilizados pelos grafiteiros (sprays, pincéis e tintas), promulgaram-se leis proibindo o transporte destes materiais no âmbito do metrô e até mesmo cães foram treinados no sentido de conter os grafiteiros. Como parte das estratégias os trens foram revestidos com uma película plástica que permitia a lavagem do grafite através de um produto químico, na verdade um poderoso poderoso solvente químico (Silveira Jr., 1991 e Rocha, 1992). Apesar do combate nos espaços públicos, nos locais onde o movimento hip hop se estruturou, no Harlem, Bronx e Brooklyn, a prática teve prosseguimento. Os grafites surgiam nas camisetas, nas roupas e nos vídeos dos rappers.

Portanto, no contexto da metrópole nova-iorquina, os jovens negros e de origem hispânica reelaboraram de forma original e integrada experiências nos planos da dança (**break**), da arte visual (**grafite**) e da música (**rap**). Estes três elementos tornaram-se os pilares do movimento hip hop e do discurso sobre a vida juvenil na cidade⁴⁶. O grafite ao ser impresso nos muros das áreas nobres nova-iorquinas e nos metrôs, exprimia o agravamento das tensões sociais no plano local. O rap emergia como reelaboração poético-musical deste processo a partir das festas promovidas nas ruas pelos DJs. Esta forma de expressão,

⁴⁶ A fala sobre metrôs, grupos e turbas, barulho urbano, economia estagnada, sinais estáticos e cruzados surgiu nas canções e nos temas do hip hop. Os artistas grafitaram murais e *logos* nos trens, nos caminhões e nos parques reivindicando seus territórios e inscrevendo sua outra e contida identidade na propriedade pública. Os primeiros dançarinos de break, inspirados na tecnologia, elaboraram suas danças nas esquinas das ruas junto a blocos de concretos e placas e fizeram com que as ruas se tornassem teatros e centros provisórios para a juventude. (...) Os DJs, que espontaneamente iniciaram as festas nas ruas ao adaptar mesas de som e alto-falantes provisórios nos postes de luz, revisaram o uso central das vias públicas ao transformá-las em centros comunitários. Os rappers apoderaram-se dos microfones e os usaram como se a amplificação fosse uma fonte de vida (Rose, 1997:193)

associada ao break ganhou também as ruas através de disputas simbólicas entre diferentes grupos sofrendo igualmente represálias do poder público. Em determinados momentos os breakers ganharam notoriedade nos clubes da cidade, os grafiteiros viram o espaço das galerias de arte abrirem-se em forma de reconhecimento e a indústria fonográfica e a TV incorporaram o rap, mas o sentido do movimento hip hop não se encontrava diante dos holofotes mas nos espaços das ruas onde foi gestado.

Os eventos do hip hop têm como característica a integração destes três elementos em um sistema orientador das práticas juvenis. Desde as origens era comum os grafiteiros desenharem murais para os palcos dos DJs e pôsteres ou panfletos para anunciarem os principais eventos. Kool Herc, por exemplo, atuava como DJ, grafiteiro e dançarino de break, Afrika Bambaataa como breaker e DJ e Grand Master Flash como cantor de rap e DJ. Também como símbolo desta integração, era comum os DJs usarem jaquetas e camisetas grafitadas, enquanto os grafiteiros produziam murais homenageando as músicas de rap da sua preferência ou igualmente se tornavam rappers. (Rose, *idem*).

Desde o início a rua apareceu como palco, espécie de lugar síntese, para a expressão da cultura hip hop. De fato, nas metrópoles contemporâneas, a rua tem surgido como o espaço mais visível das transformações sociais. Este espaço, por vezes caracterizado pela segregação social e o medo, pelo esvaziamento do espaço público e refúgio na vida privada,⁴⁷ foi reinventado pelo movimento hip hop. A partir da ação juvenil, as ruas e praças passaram a ser apropriadas de forma positiva sendo recriadas em termos culturais. O grafite resgatou com suas cores alegres e multicoloridas o espaço da rua como lugar de produção e reinvenção das artes plásticas. Também, a rua foi apropriada pelos *breakers* como palco

⁴⁷ Para uma discussão do tema como parte de um processo histórico mais amplo ver Sennett (1988).

para as performances robotizadas e acrobáticas da dança. A rua tem sido também o palco de tantas ações narradas pela poética rap. Por isto, o termo **cultura de rua** tornou-se popular entre os rappers no sentido de designar o próprio movimento hip hop em nosso meio.

No final dos anos 70 o movimento hip hop no South Bronx já se encontrava consolidado. Os primeiros discos de break e rap popularizavam o movimento para além dos limites do gueto. Através da indústria fonográfica, o movimento hip hop foi alcançando parcelas expressivas de jovens em todo o mundo. Como produto da *black music*, o movimento hip hop chega ao Brasil através dos meios de comunicação de massa, das importadoras de discos e das casas noturnas da periferia, pioneiras na divulgação de tantos gêneros relacionados a *soul music*, a *disco music*, ao *funk*. Em 1984, o disco *Rapper's Delight* foi lançado no Brasil⁴⁸ mas as equipes e as lojas de importação sempre foram mais ágeis. Antes mesmo do lançamento nacional dos discos, a primeira geração de rappers norte-americano já fazia parte da programação das rádios dedicada à *black music*, dos bailes blacks e circulava entre os breakers nas ruas do centro. Entre os breakers músicas como *Planet Rock*, extraído de Afrika Bambaataa, *The Message* (Grand Master Flash) e outras extraídas de Kurtis Blow, Malcom MacLaren, Herbie Hancock, tornaram se familiares aos ouvidos da juventude em seus momentos de lazer, seja nos bailes blacks, nas rodas de break ou através dos programas de rádio mantidos por equipes como a Pool FM, Chic Show (Bandeirantes) ou da Brasil 2000.

A pesquisa desenvolvida por Vianna (1988), sobre o funk no Rio de Janeiro em meados dos anos 80, indica que por este período o rap era um gênero conhecido apenas por

⁴⁸ A música foi lançada com o nome de Melô do Tagarela, título obtido nos bailes antes mesmo do lançamento nacional.

uma minoria “bem informada”. Ao contrário do funk que atingiria a grande massa juvenil do subúrbio carioca, o movimento hip hop permaneceria frágil. Se no contexto norte-americano o funk e o movimento hip hop mantiveram uma relação de continuidade (Keyes, 1996), no contexto carioca eles se mostram antagônicos, apresentando divergências em termos de concepções políticas (Herschmann, 1997)⁴⁹. Porém, em São Paulo, a despeito das resistências iniciais no âmbito dos bailes blacks, o movimento hip hop fixou raízes mais profundas e o rap transformou-se na sua principal forma de expressão. Especialmente a partir dos anos 90 uma variedade de grupos de rap puderam ter o seu trabalho veiculado por selos independentes no mercado de *black music*. Através da ação de uma série de grupos pioneiros de breakers, grafiteiros e rappers o movimento hip hop paulistano foi se estruturando, inicialmente circunscrito às ruas e praças do centro da cidade, posteriormente difundindo em diferentes regiões periféricas da cidade.

⁴⁹ No período em que Vianna fez a pesquisa sobre o mundo funk carioca, as músicas mencionadas referiam-se a clássicos do hip hop (Afrika Bambaataa, Run DMC), mas como o próprio autor admitiu mais tarde, o funk carioca é um movimento que tem algo de específico, sendo difícil de ser interpretado fora do seu contexto (Vianna, 1997). Do ponto de vista dos rappers, o funk carioca tem sido criticado em função da fragilidade das letras das músicas e da batida repetitiva (o *miami bass*). Eles consideram o funk carioca um gênero musicalmente pobre com letras ingênuas que não contribuem para a “conscientização” da condição social e étnica dos jovens excluídos. Reina no âmbito do hip hop um certo clima rejeição ao funk carioca verificado no próprio contexto por Herschmann (1997, p. 75).

Arte das Ruas: Breakers, Rappers e Grafiteiros na São Bento

Em São Paulo, o movimento hip hop começou a estruturar-se no início dos anos 80⁵⁰. O deslocamento dos breakers para a Estação São Bento do Metrô teria contribuído para que grupos de grafiteiros e de rappers fossem posteriormente integrando-se a um mesmo espaço através de práticas culturais que no final dos anos 87/88 começaram a ser definidas como movimento hip hop. No início dos anos 80 era comum encontrar as chamadas gangues de break⁵¹ realizando performances nas esquinas da rua 24 de maio com a Dom José de Barros e em frente ao Teatro Municipal. Em setembro de 1984, um órgão da grande imprensa já fazia o registro, não com certa surpresa, sobre a presença dos breakers na cidade. Os dois números da revista *Dance o Break*, permanecem até hoje preservados como relíquia por integrantes do movimento. A publicação detalhava a história da dança, indicava os passos mais característicos e registrava o desenvolvimento do break no Brasil. A revista *Dance o Break* registrou da seguinte forma os momentos iniciais do break paulistano através da performance da Funk Cia.

Centro de São Paulo, meio dia. Uma multidão está em volta de uma turma de jovens que contorcem incrivelmente todas as partes do corpo, ao som da bateria eletrônica que sai de um gravador portátil.

⁵⁰ Obviamente que as datas não podem ser precisas, mas para os integrantes do hip hop paulistano, o movimento estaria completando 15 anos de existência. O marco seria o surgimento do break por volta de 1983.

⁵¹ O termo *gang* no contexto norte-americano tem o sentido oposto de *crew*. Na idéia de *gang* esta presente a o princípio da rivalidade, enquanto na idéia de *crew* está presente a noção de paz entre os grupos. Os grupos em transição para o movimento hip hop abandonaram o termo *gang* e adotaram o termo *crew* (Toop, *idem*, p. 14). Em São Paulo os breakers da São Bento reconhecem as implicações negativas do termo *gangue*, mas a despeito dos estereótipos, ele foi consagrado como forma de identificação dos grupos. Entre os rappers o termo norte-americano *posse*, prevaleceu enquanto forma de identificação das organizações juvenis na periferia.

Uma onda elétrica parece estar passando pelos dançarinos. De repente eles param e começam a “quebrar” seus corpos com uma precisão mecânica impressionante. A platéia está adorando. O som de Malcolm Maclaren substitui o de Herbie Hancock no gravador. A *Funk Cia* está agora andando para trás, como que puxada por uma força misteriosa. Chegou a hora de cada um deles fazer o seu solo, acrobático e perigoso. É aí que cada dançarino mostra o que tem de melhor, girando de ponta cabeça, de costas, dando saltos mortais e tudo mais. Depois um último passo todos juntos e finalmente eles param, em total imobilidade. A performance acabou. A platéia está extasiada e retribui com aplausos e dinheiro. A pequena multidão sabe que acabou de assistir a uma arte de rua altamente desenvolvida, criada por jovens da periferia. *Dance o Break*, set., 7, 1984) (grifos meus).

As gangues de break traduziram os passos da dança nos termos locais. Promoveram especialmente reclassificações e traduções nos termos centrais, mas a essência permaneceu a mesma. Apesar dos termos nacionais serem vistos por alguns como inadequados, eles têm sido utilizados para a definição dos movimentos. O processo de tradução do break às condições locais teria sido também uma contribuição da Funk Cia. (Elaine, 1996, p. 127). Os três conjuntos do movimento característico do break, *breaking*, *up rock*, e *electric boogie*⁵² passaram a ser agrupados em duas categorias:

break aéreo: inclui os movimentos robotizados, saltos mortais, tutt, ondas
break de chão: inclui giro de cabeça, moinho, giro de costas.

O sentido original do break relaciona-se com o contexto conflitivo dos guetos, que marcou a experiência juvenil norte-americana no início dos anos 70. Vimos que o break surgiu como reelaboração no plano simbólico das disputas entre gangues rivais, onde por vezes, o próprio evento breaker podia degenerar em briga "prá valer". Mas o objetivo da

⁵² Conforme a definição da revista *Dance o Breake*.

dança era exatamente oposto, era uma tentativa recolocar os conflitos reais no plano da arte. Vimos que o símbolo desta nova atitude no contexto norte-americano foi Afrika Bambaataa, até hoje uma referência para os breakers e rappers no Brasil. O desenvolvimento do break em nosso meio associa-se ao intercâmbio com as pessoas vinculadas ao contexto norte-americano. Por esta época os principais discos que movimentavam as rodas de break e os bailes blacks eram normalmente importados por pessoas que se deslocavam normalmente para os Estados Unidos⁵³ ou pelas importadoras de discos. Até os dias atuais as importadoras continuavam garantindo o fluxo musical na área da *black music*, antecipando no plano dos bailes os lançamentos no mercado nacional. No final dos anos 80 o acesso aos discos importados chegou a constituir monopólio entre algumas equipes de baile, mas recentemente o acesso à importação alterou este quadro⁵⁴.

De posse do *box*⁵⁵, os breakers organizavam a roda em que os indivíduos normalmente se apresentam. O ritmo característico do break é o *break beat*, a batida funk fornecida pela bateria eletrônica, cortada por efeitos sonoros cibernéticos produzidos pelos sintetizadores. Normalmente, a música nos remete para um universo futurista que é complementado pelos movimentos e performances robotizadas ou mecanizadas dos breakers. Mesmo atualmente, a música preferida para as performances continua referenciada nos clássicos da primeira geração do hip hop norte-americano, especialmente Afrika Bambaataa, Sugarhill Gang, Boogie Boys, Break Machine, Kurtis Blow entre outros. As músicas calcadas ritmicamente na bateria eletrônica fornecem a base rítmico/sonoro em

⁵³ Conforme depoimento de Nelson Triunfo à revista *Dance o Break*.

⁵⁴ Por vezes, os discos eram buscados no Rio de Janeiro, junto a equipes de baile como, por exemplo, a Furacão 2000, pois nesta época, as equipes cariocas dispunham de maior contato com o mercado externo via Miami.

⁵⁵ O termo *box* é utilizado pelos breakers para designar o aparelho de som que reproduz em fita cassete as músicas no contexto das ruas.

torno do qual os breakers celebram a dança⁵⁶.

Em meados dos anos 80, no intervalo do almoço, as ruas do centro eram freqüentemente tomadas pelos breakers. Os *b-boys*⁵⁷ vinha de diferentes pontos da periferia paulistana, mas em meio ao trabalho, aqueles que atuavam como office-boys, aproveitavam a pausa para a expressão artística.

A gente vinha com o *box* (o gravador) na rua e botava prá quebrar (...) Dançávamos na rua Marconi, em frente ao Teatro Municipal e na esquina da Dom José de Barros com a 24 de Maio. Durante a apresentação, explicava ao público do que se tratava. E aos poucos a coisa começou a ter repercussão favorável, até que começaram a surgir convites para shows, festas, academias de dança e outras propostas. (Nelson Triunfo, *Break Dance*, set., 1984)

Mas, (...) nem tudo era glória e alegria. De vez em quando, Funk e Cia tinha problemas com a lei. Policiais falavam para [eles pararem de dançar] eles mandavam “circular” e acabava indo parar na delegacia. O argumento dos policiais era que eles atraíam muita gente na rua e isso facilitaria os furtos (Nelson Triunfo à *Caros Amigos*, 3: 29, 1998).

Portanto, a performance dos breakers não se legitimava sem os devidos enfrentamentos no espaço público. Os conflitos se verificavam com os comerciantes, que devido ao preconceito racial, viram inicialmente no “visual” breaker algo negativo para o comércio. O controle mais ostensivo vinha do policiamento, porém, mesmo nos próprios bailes blacks, os breakers encontravam dificuldades. Algumas equipes de baile consideravam a performance e as roupas esportivas utilizadas pelos *b-boys* dissonantes da estética black do período, por isso, tentavam limitar sua prática (Andrade, *idem*).

No auge da *breakdance*, a prática transformou-se em moda e ganhou outros

⁵⁶ Após este o período dominado pelas experiências com a eletrônica as “bases” para o break praticamente desapareceram. Este tem sido mais um motivo para que os breakers continuem fiéis aos pioneiros, como, Boogie Boys, Kurtis Blow e o próprio Afrika Bambaataa.

⁵⁷ Refere-se inicialmente aos jovens negros e latinos que ficaram conhecidos inicialmente através da dança como *breaking boys*. Também no Brasil o termo *b-boy* e *b-girl* foram adotados para a auto-identificação dos breakers.

seguimentos da sociedade. Através da veiculação de filmes, como *Flash Dance*, e de videocliques, especialmente produzidos para Michael Jackson, a dança passou a atingir um público mais amplo, invadiu as academias de dança da classe média, o mercado fonográfico, o rádio e os programas de televisão. Durante o modismo, o break chegou a ser apresentado até mesmo em frente a uma loja do Shopping Center Iguatemi como forma de atrair fregueses. O grupo Black Juniors, fez o primeiro registro fonográfico de um grupo de *black music* juvenil (Black Juniors, RGE, 1984), processo que seria retomado de forma mais intensa somente a partir de 1988, quando os primeiros grupos de rap integrados ao movimento hip hop, tiveram sua produção veiculada pelo mercado fonográfico.

Dentro do contexto da *breakdance* nacional, a experiência da Funk Cia foi fundamental para a formação das primeiras gangues e difusão do movimento hip hop. Porém, uma vez passado o modismo, com os conflitos gerados nas ruas, a Estação São Bento do Metrô foi negociada junto ao poder público como espaço de atuação para as gangues de break. Eventualmente, algumas performances pontuais ainda seriam desenvolvidas no centro urbano, mas a conquista de um espaço junto ao Metrô, trouxe vantagens para aqueles que desejavam aprimorar-se na dança. A São Bento apresenta-se como um espaço coberto, permitindo o desenvolvimento das performances independentemente das chuvas e encontrava-se distanciado do controle policial e dos conflitos do centro urbano. Desta forma, Estação São Bento foi se tornando o território dos breakers.

A São Bento já existia desde 1983/84, então, quando chegou em 87/88 a São Bento já era uma referência porque a moda, a onda do break já tinha passado e a São Bento ficou como santuário desse movimento que tava surgindo. E

todo mundo ia prá lá prá dançar break.(Clodoaldo).

Novas gangues foram surgindo em meio aos grupos mais experientes. Entre as mais significativas da experiência break paulistana encontravam-se a Back Spin, a Crazy Crew, a Nação Zulu, a Street Warriors. Apesar de voltados inicialmente para a dança, os depoimentos registram que alguns grupos chegaram a produzir gravações do gênero. Neste universo encontram-se o próprio Black Juniors (RGE,1984) e o grupo Villa Box (CBS,1984) que são expressões musicais do break nas condições locais⁵⁸.

Por vezes, entre os breakers a base musical era improvisada através do *beat box*⁵⁹ ou marcada nos próprios latões de lixo do Metrô, uma prática que se tornou símbolo de identificação para uma geração, frequentemente utilizado para diferenciar a primeira geração de integrantes do movimento hip hop daqueles que vieram posteriormente.

Quando você ouvir por aí, eu já bati na lata, foi porque [a pessoa] passou pela São Bento (Markão).

Na São Bento o espaço era dividido pelas gangues. Cada grupo exercia o controle simbólico do seu espaço através da dança e formação das respectivas rodas em torno do *box*. Quando alguma diferença precisava ser acertada promoviam os “rachas”, rivalizando-se em disputas através da dança. Entretanto, o conflito que deveria ter sua

⁵⁸ O disco de Nelson Triunfo e a Funk Cia *Se Liga Meu* (TNT, 1990*), é um tanto ambíguo. Apesar da sua história pessoal vincular-se a *breakdance*, no disco, a estética break fica restrita à capa, pois as músicas já registram influências do rap.

⁵⁹ Reprodução da batida seca da bateria eletrônica e do som do baixo sintetizado, pelas cordas vocais de um MC. Historicamente, através desta técnica eles construíam o *break-beat* como suporte do canto-falado na ausência de uma base musical. O *beat box* supre a ausência da bateria eletrônica que sempre foi muito dispendiosa e obviamente possibilita a improvisação no contexto das ruas. Mas são poucos os rappers que dominam a técnica do *beat box*.

resolução no plano da arte, por vezes transformava-se em conflito real, mas obviamente não era este o motivo central pelo qual os breakers ali se reuniam, ao contrário, a expressão artística acabou sendo colocada em primeiro plano.

Comecei a frequentar lá e vi que tinha aquele lance de cada um por si. Cada gang tinha seu espaço, tinha muito racha, muita porrada e muita potencialidade para todos. Então foi onde comecei a trocar idéias com a rapaziada, pois pintavam matérias para se fazer e era ruim porque ninguém se falava. Ai fiquei sabendo que os caras mais radicais eram da gang da qual eu fazia parte, da Back Spin. Fizemos uma reunião, afim de nos juntarmos para melhorar as coisas. Aos poucos foi se criando um respeito. Primeiro Nação Zulu começou a conversar com a Back Spin, depois a Crazy Crew e por final a Street Warriors. Foi onde começou a dar para fazer festas na rua e assim pintou mais mídia e o esquema de gravar pela Eldorado. E o legal é que nessa época ninguém conhecia rap, e quando tinha um show nosso, todas as gangues iam para dar uma força. Isso foi muito importante, foi um conhecimento, foi uma histórica.

DJ Hum, *Revista Pode Crê*, 4: 18,19, 1994.

No final dos anos 80, já existiam na São Bento jovens como Thaide, MC Jack, e o grupo Balanço Negro, que eram originalmente dançarinos de break, mas, neste momento encontravam-se em um processo de transição no sentido de compor e cantar rap. Bad Boy atuava como breaker mas também era grafiteiro e cantor de rap. Outros atuavam como grafiteiros como, por exemplo, os Gêmeos. Enfim, o espaço da São Bento, no final dos anos 80, já não era mais exclusivamente breaker em sua definição⁶⁰. Com o passar dos anos novas tendências foram se definindo:

Surgiriam adeptos no movimento hip hop que não dançavam break, só queriam cantar rap ou só sabiam cantar rap. Eram originalmente rappers. Não eram breakers que viraram rappers, que se tornaram grafiteiros ou viraram DJs, como DJ Hum, que dançava break e começou a tocar. Eram rappers que queriam ter um espaço para se desenvolver também (Clodoaldo).

⁶⁰ As demais práticas características do movimento hip hop começavam também a ser desenvolvidas. O espaço da São Bento permanece, hoje, como "território" característico dos breakers. As tradicionais rodas têm prosseguimento aos sábados, no horário negociado com a Estação Metrô da São Bento. Os novos grupos e outros de formação mais antiga continuam a atuar, mesclando a experiência ao interesse de jovens iniciantes.

No final dos anos 80 a São Bento apresentava-se como um espaço de transição para primeira geração do rap paulistano. Atualmente, jovens de diferentes regiões da periferia paulistana continuam a reunir-se na São Bento. Devido à presença histórica dos breakers, o espaço foi reconhecido formalmente pelo poder público como “o espaço break da cidade”⁶¹. Grupos que estavam desenvolvendo os demais elementos do hip hop, especialmente rappers, ou que tinham dificuldades de inserção naquele contexto, buscaram a partir do final dos anos 80 espaços mais específicos para o desenvolvimento da cultura de rua. Inicialmente alguns grupos deslocaram-se para o Clube do Rap. Este espaço, aberto pela Chic Show⁶², tornou-se importante para que os grupos pudessem se apresentar, divulgar trabalhos e vivenciar uma experiência de palco, mas a arte das ruas ainda teria prosseguimento na Praça Roosevelt.

As razões para a cisão entre a São Bento e a Roosevelt aparecem em falas diferenciadas, por vezes, menciona-se a condição secundária experimentada por alguns grupos no contexto da São Bento; ora referem-se à dificuldade de aceitação dos grupos que haviam chegado posteriormente⁶³. Noutros casos menciona-se a necessidade de se buscar novos desenvolvimentos artísticos. A ruptura patrocinada por JR Blow com os breakers da São Bento também é mencionada como aspecto central da separação⁶⁴. De qualquer forma, trata-se de um momento importante para a história do movimento, pois desde então, um

⁶¹ Refiro-me à uma autorização do Metrô para os breakers ocuparem o espaço da Estação.

⁶² Equipe de baile pioneira na organização dos bailes blacks.

⁶³ Aqueles que estavam chegando à São Bento dizem que “existia muita panela”.

⁶⁴ JR Blow é visto como um dos principais lideranças do período, tendo contribuído para a inserção do movimento hip hop nos espaços *undergrounds* da cidade. Faleceu em razão de um acidente. MT Bronx faria uma homenagem à JR Blow em seu disco de estréia onde percebe-se sua importância (*Nova Era*, MT Bronx, 1992).

segmento mais identificado com o rap decidiu-se por um espaço diferenciado. O novo grupo iria produzir em um curto lapso de tempo experiências que contribuíram para a redefinição e diversificação do rap paulistano⁶⁵. Entre os grupos que passaram a integrar a experiência da Roosevelt encontram-se lideranças como o próprio JR Blow do grupo Stylo Selvagem e Bad Boy e grupos que se tornaram importantes no contexto do movimento hip hop como Lady Rap, DMN, MT Bronx, Personalidade Negra, Doctor MC's e MRN⁶⁶.

⁶⁵ O Disco *Consciência Black II* (Zimbabwe, 1992), reflete as novas concepções em torno do rap que se tornariam hegemônicas no início dos anos 90.

⁶⁶ Em meio à experiência da São Bento, o movimento hip hop contou no período com o apoio de um movimento de característica mais difusas, o Movimento Hip Hop Organizado (MH2O). Por iniciativa do produtor musical, Milton Sales, empresário e disque jôquei. Desta experiência resultaram manifestações em parques da cidade: a primeira em março de 1989, no Parque do Ibirapuera, foi simbolicamente tomada como marco fundador do movimento (Andrade, *idem*). Seguiram-se eventos no Parque da Aclimação e no Parque do Carmo. Hoje apesar de continuar atuando na produção de eventos o MH2O tem procurado exprimir posicionamentos político mais institucionalizados.

A Experiência da Roosevelt 1989/91

Parte considerável dos rappers que se deslocaram para a Roosevelt fixaram-se no espaço onde hoje existe uma EMEI⁶⁷. Segundo Bad Boy, a energia para os aparelhos de som foi inicialmente fornecida por uma galeria de arte, vizinha ao antigo cine Bijou. Um documento dos Correios, liberando o espaço para os rappers, teria servido de garantia caso surgissem questionamentos da parte do policiamento. Para a Roosevelt também deslocaram-se breakers, rappers e grafiteiros, mas o espaço definiu-se em torno do rap. Trata-se de um momento importante para a construção do estilo de rap predominante nos anos 90. Observa-se que a partir deste momento, a temática racial foi se tornando central dentro do movimento hip hop. Um indicativo da redescoberta da temática racial, foi a formação da primeira *posse* paulistana, o Sindicato Negro (1989). Ela era integrada por um número expressivo de grupos, entre eles o próprio Balanço Negro, Lady Rap, MT Bronx, FNR, MNR, Aliança Negra, Doctor MC's, Controle da *Posse* e Personalidade Negra.

A conscientização em torno da questão racial na Roosevelt coincide com o novo momento vivido pelo rap norte-americano. A partir dos anos 90, a nova geração de rappers passou a referir-se de forma mais agressiva a explicitar a temática racial, à luta pelos direitos civis e ao nacionalismo negro. A partir deste momento, a textura musical também se adensa com a introdução da tecnologia digital via uso do sampler. O marco da nova era do rap foi o grupo Public Enemy. Com *It Takes A Nation of Millions To Hold Us Back* a produção musical se complexifica. A presença do baixo eletrônico e do bumbo da bateria torna a

⁶⁷ Escola de Educação Infantil da Prefeitura Municipal de São Paulo.

música mais grave. As frequências graves invadem em definitivo a expressão musical como suporte para um discurso mais agressivo. Acredita-se que o disco do Public Enemy é o principal divisor de águas entre a chamada *old school* fundada na simplicidade sonora e a *new school* marcada pelo peso da textura sonora e a politização do discurso.

A chamada segunda geração de rappers norte-americanos, formada por grupos como Public Enemy, KRS One, NWA, Eric B e Rakim etc., passou a ter influência decisiva sobre os rappers locais. A partir da decodificação das mensagens, os rappers passaram a interpretar a realidade local, no sentido de torná-la inteligível. Dentro dos parâmetros do rap, desenvolveram ações, elaboraram discursos e produziram músicas. O grupo Public Enemy, tornou-se referência para uma parte expressiva dos rappers⁶⁸. Seja através do disco, do vídeo, das consultas à *home video* e dos “bate papos”, traduzidos por aqueles que tinham acesso às páginas da Internet, o Public Enemy assumiu a condição de ídolo para uma parte significativa dos integrantes do movimento hip hop. A significação das mensagens era buscada não apenas através dos sons e das palavras, mas sobretudo nas imagens que chegavam através dos videoclipes. As imagens eram fonte de curiosidade, indagações e busca de esclarecimentos. Foi neste contexto que a liderança de Malcom X passou a ser admirada pelos rappers.

O Public Enemy chega na era de ouro dos vídeos de rap, então, com o clipe ficou mais fácil de entender. Então você via a polícia descendo o pau nos pretos e os pretos reagindo. Você via fotos do Malcom X. A primeira vez que eu ouvi falar em Malcom X, foi no clipe do Public Enemy, porque aí você começa: quem é este negão que toda mão tá no vídeo dos caras? E aí você começa a associar fatos e outras coisas. (Clodoaldo).

⁶⁸ Líderes do Public Enemy chegaram a visitar a Roosevelt. Suas apresentações no Brasil aproximaram os vínculos entre os jovens rappers paulistanos e seus ídolos.

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 quase obrigatórias entre aqueles que frequentavam a Roosevelt. A história oficial narrada pelos livros didáticos, passou a ser revista à luz de novas referências bibliográficas. Livros como *Do Quilombo à Rebelião Negra* e *A Sociologia do Negro Brasileiro* (Clóvis Moura), *O Quilombo e o Que é Racismo* do Joel Rufino, *O que é Revolução* de Florestan Fernandes passaram a compor o universo da leitura para muitos rappers. Ao lado deste material bibliográfico, a resistência africana e afro-americana foi descoberta via literatura, como *Escrevo Que eu Quero* de Steve Byko e *Negras Raízes* de Alex Haley. Também as biografias e filmes sobre Malcom X, Martin Luther King e Jesse Jackson, integraram-se ao universo cultural dos rappers. A posição contestatória começava a ganhar não apenas forma, mas também conteúdo.

Foi a época em que se começou a caracterizar que rapper não podia aparecer contente em apresentações. As pessoas faziam questão de subir no palco, falar um monte e fazer cara feia e não admitir piadinha, numa linha hardcore mesmo (Markão).

Você começou a ver grupos de rap muito mais com livro embaixo do braço que com um disco ou revista sobre música. Quer dizer, acho que foi uma fase importante e necessária politicamente (...) em compensação a gente discute até hoje o empobrecimento musical (Clodoaldo).

Desta forma, o período da Roosevelt pode ser tomado como definidor de parâmetros que se tornaram centrais dentro do rap paulistano. A valorização da letra, do discurso inteligente e crítico, a educação do público para prestar atenção na mensagem, especialmente quando o show era ao vivo, começou se a consolidar neste momento. Dançar

enquanto um grupo se apresentava passou a ser visto como uma atitude desrespeitosa, porque “o momento era para se ligar na mensagem”. Para alguns rappers a atitude por vezes estática do público, em determinados momentos dos shows, pode ser tomada como uma herança deste período. A partir das influências do “rap consciente” do Public Enemy, os grupos ficaram mais comprometidos com o discurso e com a palavra, que propriamente com a criação das bases sonoras. Mesmo em termos de extensão das letras verificamos que nos trabalhos pré-1990 elas surgem mais curtas e menos elaboradas em termos poéticos. Posteriormente a palavra ganhará mais espaço. Abusa-se dos termos metafóricos, gírias e expressões locais que remetem de forma direta para a vivência cotidiana.

A valorização do poético em detrimento das bases sonoras e dos vocais que irão sustentar o discurso se devem também a fatores internos. As condições técnicas em termos de estúdios, equipamentos básicos como bateria eletrônica, *sampler*, *mixer*, etc., na época bastante dispendiosos para a maioria dos rappers, pesaram consideravelmente no resultado dos trabalhos produzidos. Estes fatores têm sido apontados como principais obstáculos para o descompasso entre a letra e o som que marcam as primeiras produções musicais. Recentemente, os grupos de maior projeção conseguiram equilibrar estes aspectos, pois puderam contar com uma estrutura mais adequada, mas a preocupação com a base sonora permanece, ainda hoje, como um dos objetivos mais gerais dos rappers.

Em termos da organização política do grupo a criação da primeira *posse*, o Sindicato Negro, foi simbolicamente um marco estabelecido a partir da Roosevelt. Entretanto, as principais experiências das *posses* seriam desenvolvidas nos bairros periféricos no início dos anos 90. Muitos entendem que elas não foram uma decorrência do

surgimento do Sindicato Negro e sim de um movimento que crescia em diferentes pontos da cidade. Quando o centro urbano deixa de ser uma referência para o movimento hip hop as *posses* continuarão a cumprir o papel de organização dos jovens no contexto da periferia. As *posses* funcionarão como locais importantes para a reunião dos jovens integrados ao movimento hip hop no plano local.

Em 1990 foi fundada na Zona Sul a *posse* Conceitos de Rua, que abrigava jovens que vinham atuando no plano do bairro, mas que não tinham contatos com a Roosevelt⁶⁹. A Conceitos de Rua, foi desenvolvida no sub-distrito do Capão Redondo (Vale das Virtudes/Jardim Helga). Na Zona Norte, surgiu a Força Ativa que tinham no DJ Paul contatos junto à Roosevelt. Em Cidade Tiradentes, na Zona Leste, surgiu A Aliança Negra que ainda tem em Frenilson uma das suas principais lideranças e ex-frequentedor da Roosevelt. Mesmo não sendo unanimidade entre aqueles que se reuniam na Praça Roosevelt, o Sindicato Negro serviu de parâmetro para que conceitualmente a idéia de *posse* fosse fixada. A breve experiência do Sindicato Negro foi marcada por cisões internas, mas as maiores dificuldades foram enfrentadas no plano externo, junto ao controle policial. O policiamento desconhecia a proposta do Sindicato Negro e começou à associar os integrantes ao surgimento de uma nova gangue no sentido negativo do termo⁷⁰.

A partir de 1990/91 o espaço da Roosevelt começou a perder o sentido original para a maioria dos rappers. A morte acidental de JR Blow em 1990, interesses dos grupos voltados para o mercado fonográfico, o Projeto Rappers Geledés, foram se consolidando

⁶⁹ O encontro da *posse* Conceitos de Rua com o Sindicato Negro, foi marcado pela surpresa em função desconhecimento que reinava entre ambas. Um “racha” entre breakers, entretanto, foi suficiente para que o respeito mútuo se estabelecesse.

⁷⁰ Os integrantes do Sindicato Negro utilizavam o símbolo da *posse* em jaquetas e camisetas explicitando publicamente o grupo.

como novas opções. Paralela à desmobilização da Roosevelt em 1991, as *posses* situadas nas regiões periféricas revitalizavam o movimento. Os grupos de rap emergentes passaram a encontrar abrigo nestes novos espaços. Desde então, a atuação dos rappers tornou-se mais descentralizada e as temáticas locais passaram a influenciar mais diretamente as ações dos grupos. Como veremos, os rappers ainda viveriam uma experiência importante no centro urbano entre 1991-1994, junto ao movimento negro, via Geledés, esta atividade se desenvolveu, porém, dentro de um espaço institucionalizado, diferente das ruas onde o movimento havia surgido. Após a Roosevelt o espaço do Geledés e as *posses* na periferia se tornaram os principais pontos de referência em termos de organização do movimento hip hop.

Os Bailes Blacks

Apesar de distanciados do “espírito” do movimento hip hop, os bailes black também contribuíram para o desenvolvimento do rap paulistano. A partir dos bailes, clássicos do rap foram veiculados e concursos realizados. Foi também, a partir das equipes de baile que surgiram as gravadoras independentes, responsáveis pelo gerenciamento da produção fonográfica nos anos 90. A partir do momento em que as gravadoras independentes assumiram o controle da produção musical, ampliaram-se as possibilidades de gravação para os grupos. É bem verdade que as relações entre os grupos originários do movimento hip hop e as gravadoras independentes permaneceram polêmicas. De acordo como os rappers, as gravadoras não investiram no setor e cresceram graças ao lucro obtido com o trabalho dos grupos. Segundo as gravadoras independentes existe um limite dado pelos recursos disponíveis e possibilidades de inserção na mídia. Apesar da polêmica, os dados confirmam que as gravadoras independentes tiveram papel importante na produção musical e veiculação da música como mercadoria.

Em São Paulo, o espaço de produção da cultural black juvenil vem se desenvolvendo desde meados dos anos 70. Por essa época, as equipes de bailes começaram a estruturar-se em meio ao processo de formação dos bairros periféricos. Nesse contexto, os bailes blacks surgiram como alternativa de lazer, desenvolvida por segmentos juvenis migrantes e descendentes de migrantes, recém integrados à periferia da cidade. As equipes pioneiras, encarregadas da organização do lazer juvenil privilegiaram a *black music* norte-

americana, o soul e o funk. Em meio à estes gêneros, o baile black abria possibilidades para as apresentações de grupos nacionais de samba e outras práticas relacionadas à música negra.

Os bailes historicamente promovidos pela Chic Show no Ginásio do Palmeiras, em meados dos anos 70, mobilizavam a juventude negra da periferia. Mesclavam a música black norte-americana e nacional não apenas via disco, mas garantia também a presença dos músicos no palco. Contava com a participação de eventuais atrações internacionais e representantes da *black music* nacional adaptada às condições locais. Desde então, os gêneros consagrados da música popular afro-americana consolidaram-se entre os jovens da periferia em diferentes metrópoles brasileiras⁷¹.

Nos bailes blacks, o funk de James Brown, o *soul* melodioso de Marvin Gaye e Billy Paul, o timbre grave e pausado de Isaac Hayes e os metais estridentes de Earth, Wind and Fire, foram se tornando familiares aos jovens desde os pequenos salões de bailes da periferia. O ritmo predominante da *soul music* era naturalmente acompanhado pela estética *black power*: cabelo *black*, sapato mocassin ou plataforma e calça boca de sino. As equipes foram se formando a partir da reunião de dois ou três jovens que adquiriam uma *pick up* e discos de vinil, predominantemente de *black music*. Era este o material indispensável para se “dar bailes” em pequenas festas organizadas por amigos ou em salões da periferia. A partir desta estrutura simples, algumas equipes evoluíram, profissionalizando-se na arte de “dar bailes”. Desde então, os chamados bailes *blacks*, tornaram-se espaços de lazer alternativos para os jovens negros em São Paulo.

A Chic Show foi a primeira equipe de baile a possuir uma estrutura

⁷¹ Desde o estudo pioneiro de Vianna (1988), foram realizados estudos sobre os bailes blacks em diferentes metrópoles, Silva (1995), Sansone (1997), Midlej e Silva (1998).

promocional, condições financeiras e recursos técnicos para a organização de eventos de grande porte. Estes eventos passaram a contar com a participação de artistas e representantes da *black music* norte-americana e nacional. A importância do movimento *black power* em São Paulo pode ser medido pela presença dos grandes nomes da *soul music* norte-americana como o próprio James Brown, Billy Paul, Barry White, entre outros. Durante os anos 70, a *black music* nacional experimentou também um significativo crescimento. A referência inicial para os jovens do movimento *black power* e para os próprios músicos brasileiros era o cantor e compositor Tim Maia. A partir da experiência pessoal nos Estados Unidos, reelaborou internamente a música negra norte-americana mesclando-a aos ritmos locais. A iniciativa foi aprovada pelos jovens do movimento *black power*. Ao lado de Tim Maia, Jorge Benjor, Gilberto Gil, Tony Tornado, Cassiano, Carlos Dafé, Banda Black Rio, Lady Zu e outros passaram a ter presença constante nos eventos relativos aos bailes blacks.

Em São Paulo não localizei estudos que descrevessem de forma mais detalhada os bailes blacks, mas os depoimentos confirmam que o período entre meados dos anos 70 até meados dos anos 90 foi de crescimento no setor. Com a evolução do mercado, algumas equipes de bailes passaram a ser geridas profissionalmente. A aprendizagem foi se desenvolvendo em meio à prática cotidiana, até o fortalecimento na “arte de dar bailes”. Entre as equipes mais estruturadas destacavam-se a Chic Show, Zimbabwe, Black Mad e a Kaskatas. O maior número de equipes e o próprio risco inerente ao investimento, como aluguel dos salões, contratação de músicos, segurança e técnicos de som, impunha a necessidade de realização do lucro e o cálculo racional. Dentro desta lógica, as quatro

principais equipes conseguiram evoluir empresarialmente entre as décadas 70/90⁷².

Nos bailes de meados dos anos 80 o rap surgia integrado ao universo dançante. Os clássicos do rap norte-americano, como Sugarhill Gang, Grand Master Flash, Afrika Bambaataa, Run DMC, faziam parte deste universo, mas eram classificados como “balanço”. No baile black o rap integrava-se a um espaço ideologicamente distanciado do movimento hip hop, que estava se constituindo através das ruas. Em meados dos anos 80 ídolos do rap norte-americano como Kool Moe Dee, Brassconstruction, entre outros, já haviam se apresentando ao vivo nos bailes blacks. O disco inaugural de Mike, (*A Fúria*, 1987), surgiu também no contexto dos bailes blacks. De certa forma, traduzia nos termos locais experiências relacionadas aos clássicos do rap norte-americano. O título *A Fúria* era uma referência clara à Grand Master Flash and the Furious Five. Entretanto, os espaços do baile black e da cultura de rua permaneceram separados até início anos 90. Foi a partir da iniciativa de uma equipe do baile black que os rappers, integrados ao movimento hip hop, passaram a atuar de forma mais efetiva no universo cultural black juvenil.

As aproximações destes dois universos foi posta em prática no final dos anos 80. Por iniciativa da Chic Show, surgiu o Clube do Rap, um espaço no qual os grupos que estavam se iniciando podiam mostrar seus respectivos trabalhos. A nova forma de apresentar-se em um ambiente que tinha a característica de clube noturno, propiciavam

⁷² A Chic Show, pioneira na construção de um perfil empresarial, formou-se no final dos anos 60 como uma pequena equipe de baile sem fins comerciais (1967), mas atua no mercado da *black music* desde o início dos anos 70. A Black Mad se formaria em 1975, a Zimbabwe em 1975 e a Kaskatas em 1981. No final dos anos 80/90 estas equipes, uma vez consolidadas no mercado, ampliaram sua participação no campo do gerenciamento da cultura black juvenil. Passaram a ter papel decisivo na produção, distribuição e divulgação do rap paulistano, tornando-se os pilares do mercado fonográfico alternativo através do qual o rap iria se estruturar. Outras equipes de menor porte como Os Carlos, Musicália, Circuit Power, *Black music*, África São Paulo, Admir Fórmula 1, etc., teriam trajetórias mais curtas, mas não menos importantes do ponto de vista da organização do lazer juvenil.

experiências de caráter profissional, mesmo que não fosse este o objetivo exclusivo dos que ali se encontravam. A experiência de clube, de um espaço onde platéia e público estavam claramente demarcados, surgia como algo diferente daquilo que vinha se desenvolvendo nas ruas. Os concursos de rap que começavam a ser promovidos pelas equipes de baile surgiam nestes momentos inaugurais, como experiências também relacionadas à dimensão artística em termos profissionais. Os discos de rap, *Ousadia do Rap* (Kaskatas, 1987) e o *Som das Ruas* (Chic Show 1988), expressam o ambiente dos bailes e foram fruto dos concursos no contexto das casas noturnas. Apesar de registrarmos as primeiras gravações dos rappers na cidade de São Paulo no final dos anos 80, foi a partir dos anos 90 que o movimento ganhou visibilidade e expandiu como movimento cultural. A estrutura organizacional desenvolvida previamente pelas equipes de baile foi decisiva pois a partir delas a produção musical consolidou-se via mercado fonográfico paralelo à grande indústria..

Ainda nos anos 80, os DJs das equipes de bailes blacks conseguiram espaço nas grandes rádios do sistema FM. Iniciaram atividades que também teriam impacto no desenvolvimento da cultura black juvenil. A Chic Show foi pioneira no desenvolvimento de uma programação voltada para o público juvenil, obtendo sucesso junto a esse segmento juvenil. Intitulado, *Sambarilove* e apresentado pela Rádio Bandeirantes FM, tornou-se referência do ponto de vista da divulgação da cultura black. Posteriormente a Circuit Power, com programação na Rádio Brasil 2000, passou a rivalizar com a Chic Show. Desta forma, iniciou-se no rádio uma tradição de música black comanda pelos DJs que perdura até hoje.

O rádio foi se consolidando como um espaço importante para divulgação da *black music*, veiculação de informações acerca dos eventos e articulação do público juvenil

disperso pela metrópole. A estratégia dos “lambe-lambe” permanece ainda como principal instrumento de divulgação dos eventos, mas o rádio firmou-se durante certo tempo como uma forma direta e rápida de comunicação com o público. Outras equipes seguiriam esta trajetória do rádio, por exemplo a Kaskatas, Zimbabwe e Black Mad. Desde os anos 80 foram vários os programas produzidos por DJs representantes de grandes equipes de bailes. Contemporaneamente, Paulo Brown tem dado sequência à esta tradição.

A partir dos anos 90, com as rádios comunitárias este universo irá se ampliar para o espaço mais próximo à periferia. Na Zona Sul Paulistana, são inúmeras as rádios que informam sobre o cotidiano e lazer junto aos jovens. As rádios comunitárias tornaram-se espaço fundamental de circulação de informações integrando experiências desenvolvidas no plano local. Através das informações via rádio, dos “lambe-lambe” fixados nos muros, os jovens se movimentam através do urbano e partilham experiências comuns que estão sendo desenvolvidas em espaços diferenciados da cidade.

As equipes transformaram os programas de rádio em referência para os jovens se situarem no contexto da *black music*. O processo abriu caminho para a explosão das rádios comunitárias no início dos anos 90. Com a crise dos programas blacks de rádio no sistema FM em meados dos anos 90, as rádios comunitárias tornaram-se o principal meio de divulgação do rap paulistano. No contexto atual, as rádios comunitárias cumprem importante papel na construção da rede de informações e divulgação dos grupos de rap. As rádios comunitárias não cobram o popular “jabá” para veiculação das músicas, e em consequência firmam-se como meio de divulgação do movimento hip hop no circuito *underground*. Hoje já existem rádios comunitárias que tocam exclusivamente rap ou que

dispõem de horários exclusivos dedicados ao rap nacional. É muito comum entre aqueles que participam do movimento encontrar pessoas que estão à frente das rádios comunitárias. São elas que cedem espaço para os grupos emergentes, veiculam as “fitas demo”, divulgam as festas, e informam no plano mais imediato sobre os rumos do movimento hip hop.

Primeiros Registros Fonográficos

Os primeiros discos gravados pelos rappers paulistanos no final dos anos 80 representam em termos sonoros as duas tendências mais significativas no seu processo de constituição. Os discos registram as experiências que vinham se desenvolvendo tanto no espaço das ruas, via movimento hip hop, quanto a experiência dos bailes. A partir do material fonográfico, foi possível verificar de forma mais precisa as principais diferenças entre os dois campos em que se dividia a experiência cultural juvenil.

As experiências dos DJs Pepeu e Mike na Sunshine e no Clube Homes foram o ponto de partida para a produção do rap em termos fonográficos. No âmbito dos bailes, iniciaram relações interativas com o público, lançando refrões, repetidos em meio às músicas ou introduzindo mensagens. Desta forma, redefiniram o papel do DJ, então, circunscrito à discotecagem. A elaboração de músicas, que passaram a ser veiculadas nos bailes do Clube Homes, foi uma consequência das atividades dos DJs. Foi nesse contexto de reelaboração da cultura black juvenil que a música *Sebastian Boys Rap* marcou a história do rap paulistano. Trata-se do primeira gravação de um rap paulistanano. Ainda que em fita de rolo a música integrou a programação juvenil da Rádio Bandeirantes no período 1985/86. O registro em vinil só viria em 1987 (*Remixou? Dançou!* CBS). O título da coletânea ironicamente se aplica ao que de fato aconteceu com a música. Apesar de gravada de forma artesanal, sem recursos que garantissem melhor qualidade dos sons, *Sebastian Boys Rap* tinha como característica a pulsação pesada do rap. Porém, por sugestão dos produtores, foram

processadas alterações na versão em vinil. O objetivo era tornar a música mais suave, no sentido de integra-la ao modismo *new wave*, mas a intervenção contribuiu para descaracterizá-la. Sem a originalidade inicial, *Sebastian Boys Rap* não obteve em vinil o sucesso esperado. Posteriormente, a Equipe Kaskatas lançaria a coletânea *Ousadia do Rap* (1987) como produto dos concursos de rap realizados nos bailes. Os principais registros fonográficos que se seguiram a partir deste momento até 1990 foram:

Ano	Discos	Rappers	Distribuidora
1986	<i>Sebastian Boys Rap</i>	Pepeu e Mike	Versão fita/Bandeirantes
1987	<i>Remixou? Dançou!</i> <i>Ousadia do Rap</i>	Coletânea Coletânea	CBS Kaskatas
1988	<i>Hip Hop Cultura de Rua</i> <i>O Som das Ruas</i> <i>Hip Rap Hop</i> <i>Situation Rap</i>	Coletânea Coletânea Hip Rap Hop General G	Eldorado Chic Show Região Abissal FAT Records
1989	<i>Código 13/MC Jack</i> <i>The Best Beat of Rap</i> <i>The Culture of Rap</i> <i>Tudo Está Caro</i> <i>Pergunte a Quem Conhece</i> <i>Consciência Black</i>	Código 13 e MC Jack Coletânea Pepeu Black Juniors Thaide e DJ Hum Consciência Black	Eldorado Kaskatas Kaskatas Chic Show Eldorado Zimbabwe
1990	<i>Ritmo Amor e Poesia</i> <i>Hip Hop na Veia- A Resposta</i> <i>P. de Pepeu</i> <i>Equipe Gallotte</i>	Sampa Crew Thaide e DJ Hum Pepeu e DJ Cuca Coletânea	Kaskatas Eldorado TNT Records FAT Records

O disco *Hip Hop Cultura de Rua* (Eldorado, 1988) foi o primeiro a fazer o registro da produção musical no contexto do movimento hip hop. Reúne as experiências dos pioneiros do rap que encontravam-se na São Bento: Thaide e DJ Hum e MC Jack, além de O Credo e o Código 13. Na época, a música *Corpo Fechado* de Thaide e DJ Hum foi veiculada nas rádios FMs e o grupo chegou a participar de alguns programas de televisão. O disco *Cultura de Rua* vendeu em torno de 60.000 cópias (*Caros Amigos*, 10, 1998),

projetando o hip hop em espaços distanciados das ruas. Mas tratava-se, ainda, de algo modesto se comparado à visibilidade anteriormente alcançada na mídia pelos grupos de breakers. Houve especialmente, via Thaide e DJ Hum, uma maior divulgação da imagem do grupo, mas em termos de absorção do movimento hip hop por outros setores ou pela mídia, os resultados foram menos expressivos. Questões envolvendo contratos, divulgação e o próprio limite do mercado fonográfico não permitiram que o rap paulistano lograsse a projeção verificada no contexto norte-americano com o lançamento do primeiro disco de rap. Mas, o disco *Hip Hop Cultura de Rua* foi um passo importante do ponto de vista da viabilização do rap em termos fonográficos.

Ainda no contexto do movimento hip hop aparecem como significativos no período 1987-90, os discos dos grupos Região Abissal (1988), Código 13/MC Jack (1989), Thaide e DJ Hum (1990) a coletânea da *Equipe Galotte* (1990). A coletânea contava com a participação de MC Jack, Big Flea, MC Theo, que já eram uma referência dentro do rap paulistano. Quanto ao conteúdo, os discos *Hip Hop Cultura de Rua* ao lado *Código 13/MC Jack* e *Hip Rap Hop* do Região Abissal (1988) concentram-se quase exclusivamente na descrição das experiências pessoais e cotidianas dos jovens no centro da cidade. A única exceção neste momento é a música *Homens da Lei* (Thaide e DJ Hum), que faz o registro da violência policial no âmbito da periferia. Temas como drogas e racismo, são tratados nas primeiras gravações, mas de forma irônica, ou por vezes humorada, como nas letras de *Centro da Cidade* e *Cidade Maldita* (MC Jack), *Sistemão*, *Que Zica Zé* e *O Gueto* (Região Abissal). A temática racial ainda não aparecia com o destaque que verificaremos nos anos 90. Apesar de ser mencionada de forma indireta em algumas músicas, aparece bem distante

do discurso engajado do período 1992-94.

As experiências desenvolvidas no âmbito dos bailes foi igualmente registrada em discos. Os concursos de rap possibilitaram o lançamento do primeiro disco da Kaskatas *Ousadia do Rap* (1987). Neste disco o canto falado característico do rap, não aparece como central; o *beat* seco e os efeitos eletrônicos produzidos pelos DJs dominam a maioria das faixas, revelando a experiência referenciada nos bailes em que as músicas valorizavam mais o ritmo em detrimento da mensagem. Os trabalhos desenvolvidos por Pepeu (1989,1990) seguem a mesma tendência. As letras ganham maior importância todavia as mensagens voltam-se para temas pessoais e a sátira.

O disco paradigmático da experiência rap nos bailes foi de fato *O Som das Ruas* (Chic Show, 1988). Apesar do título referir-se às ruas, reúne experiências musicais que vinham se desenvolvendo no interior dos bailes blacks. O disco confirma que no final dos anos 80 as equipes de baile não apenas haviam incorporado o rap como som dançante, mas também começavam a desenvolver produções locais do gênero com a participação dos grupos nos concursos. Alguns grupos importantes neste âmbito faziam aqui sua primeira aparição, como por exemplo, NDee Naldinho, Sampa Crew, The Repent e Os Metralhas (DJ Dri e Lino Criz). Predominava no conjunto do disco não apenas o *beat* pesado (*Chek My Mix*, DJ Cuca), mas a sátira descontraída *Rap no Francês* (Dee Mau) e o “estilo melodia”⁷³ *Foi Bom* -(Sampa Crew), *Rap Love* (De Repent), *Sem Querer* (Catito). O grupo, Os Metralhas, aparecem com a única faixa diferenciada do espírito dos bailes. A música *Rap da Abolição* (autoria de Dee Mau) fazia na oportunidade a crítica ao centenário da abolição da

⁷³ Discutirei melhor a expressão “estilo melodia” no capítulo V (Tendências e Estilos), mas em síntese trata-se do rap que valoriza refrões melódicos em meio ao canto falado, solos de teclado e letras versando em geral sobre temas românticos.

escravatura, referindo-se às difíceis condições legadas à população negra no Brasil.

É que se hoje pareço um vilão prá você
É porque antes não me deram chance de vencer.
Rap da Abolição (Os Metralhas, 1988)

Os discos *Cultura de Rua* e o *Som das Ruas* referiam-se à universos empíricos diferenciados da cultura black juvenil. Se o rap aparece como um ponto comum entre ambos segmentos, é certo que os grupos se opunham segundo suas propostas musicais. São, entretanto, trabalhos pioneiros e dos mais representativos da trajetória inicial do rap paulistano. Durante os anos 90 esses discos influenciaram estilos e marcaram presença nos espaços dedicados ao lazer juvenil, nos bailes blacks, na indústria fonográfica e nos programas de rádio. Entretanto, as relações entre os rappers vinculados ao movimento hip hop e os grupos originários dos bailes *blacks*, se apresentariam conflitivas por muito tempo. Especialmente o estilo *b-boy* esteve sempre à margem dos bailes blacks. Apesar de as músicas dos grupos de rap norte-americanos serem ouvidas nos bailes, o baile *black* em si não estava integrado ao contexto do movimento hip hop. Os concursos de rap existiam nos bailes, mas dentro de outro espírito. O rap se apresentava neste contexto como “balanço”. A expressão “curtir um balanço”, seja nos bailes, ou através da audição dos programas de rádio comandados pelos DJs da Chic Show (Rádio Bandeirantes) ou da Circuit Power na Brasil 2000, era a forma através da qual este segmento entrava em sintonia com clássicos do rap: Shugarhill Gang (*Rapper's Delight*), Afrika Bambaataa (*Planet Rock*) Grand Master Flash (*The Message*) Run DMC (*Raising Hell*) Kurtis Blow (*Under the Fire*).

Apesar dos sons dos bailes serem comuns aos rappers e *b-boys* da São Bento, as

restrições começavam no próprio “visual”. A “bombeta”, as roupas esportivas, as correntes, jaquetas grafitadas, o corte de cabelo, não faziam parte da estética característica dos bailes blacks. Predominava na estética *black* o chamado “traje social”, o “esporte fino” ou “esporte chic”. A vigência deste padrão estético foi apontada como um dos empecilhos para a incorporação dos *b-boys* e *b-girls* (Andrade, 1996). Nos bailes blacks o rap era incorporado como “balanço” dentro do espírito “passinho marcado”, uma forma característica de se dançar de influência funk. Como por aquela época o baile black além de orientar o gosto musical era uma referência para a moda, o estilo *b-boy* foi mantido fora do circuito dos bailes por ordem expressa das equipes. Os *b-boys* e *b-girls* frequentavam mais as ruas e festas em espaços mais *undergrounds*⁷⁴.

Curiosamente um dos primeiros registros fonográficos do rap nacional, o disco *Ousadia do Rap* (1987) foi lançado por uma equipe de baile, a Kaskatas Records. Os grupos que se vinculavam diretamente aos bailes blacks, como Pepeu, Black Juniors, NDee Naldinho, e ainda o Sampa Crew, mantiveram-se dentro do espírito da dança. Valorizavam mais o ritmo e o “estilo melodia” que propriamente a crítica política. Músicas como *Nome de Meninas*, *E Veio o Negão* (Pepeu, Kaskatas Records, 1989), *Tudo Está Caro*, *Quero Ver Você Mexer* (Black Juniors, Chic Show, 1989) (*Rap de Arromba*) NDee Naldinho, *Melô da Chic* (NDee Rap) eram desenvolvidas como canto falado mas orientadas para o espírito dos bailes abriam espaço propositais para as “deixas”, refrões a serem puxados pela “galera”. Música como refrões do tipo “Ruth Carolina, Beth Josefina/ Acabei de lhe dar quatro nomes de meninas”, repetido ao longo da música *Nome de Meninas*, estavam ainda distantes das

⁷⁴ Podem ser citados como exemplos de espaços *undergrounds* na época o Espaço Mambembe, Cais e Rose Bombom casas que se mostravam abertas para propostas artísticas alternativas.

letras longas que predominariam no rap paulistano nos anos 90.

Devido ao ambiente descontraído que vigorava nos bailes, as primeiras músicas a serem gravadas pelos Racionais MC's (*Consciência Black*, Zim/Col, 1989)⁷⁵, antes mesmo de integrar a coletânea, passaram por questionamentos da parte da direção da equipe Zimbabwe. William, proprietário do selo Zimbabwe, considerou “muito pesadas” as faixas *Pânico na Zona Sul* e *Tempos Difíceis*. Elas constariam da coletânea, ao lado de músicas como *Absoluto* (Street Dance), *Minha Musa* (Grand Master Rap Júnior), *Changement* (MC Gregory) que possuíam letras sem maiores compromissos políticos, voltadas em termos rítmico/sonoros para o universo dos bailes:

DJ Cri, produtor das faixas na coletânea, lembra como se fosse hoje: “Nesse dia em que o Milton [empresário dos Racionais] levou a fita demo, a gente também levou ao escritório do William, em Santana, o *tape deck* e o cabo para ouvir. Ele achou pesadíssimo. Falou que ia ser difícil trabalhar aquilo. Mas William gravou. Colocou nas últimas faixas dos dois lados do LP, mas gravou. Ele [explicou] porque resolveu arriscar ‘Senti a obrigação, porque eles passavam nas letras coisas que eu vivi na infância’ (*Caros Amigos*, 10, 1998)

Durante certo tempo, quando os grupos originários das ruas começaram a apresentar-se no espaço dos bailes blacks, o conflito entre os grupos tornou-se inevitável. Ele era expresso através de vaias e do boicote comandado pelos adeptos deste ou daquele gênero. A situação tornou-se tão difícil de ser controlada que determinadas equipes preferiam reunir, em um mesmo baile, apenas grupos que tinham uma origem comum (Ricardinho/Kaskatas).

Portanto, em São Paulo, o rap se constitui em meio a experiências diferenciadas

⁷⁵ Resultado da reunião da Zimbabwe e da Colors Discos de Campinas. Os Racionais MC's aparecem neste momento separados formando os BB Boys (Mano Brown e Ice Blue) e KL Jay e Ed Rock.

e por vezes conflitivas. Foi produto de um jogo de experimentações no qual várias questões e possibilidades estavam postas. Todas essas práticas contribuíram para que a música e a organização política fossem se constituindo de experiências específicas reinventadas internamente a despeito da referência norte-americana. Por vezes um ou outro segmento ainda reivindica a opção mais correta, mas o movimento em si resultou de uma somatória de experiências diferenciadas que mesclaram-se no tempo e no espaço.

O universo das ruas (marcado pelo movimento hip hop) e o universo dos bailes (controlados pelas equipas) foram instâncias fundamentais em torno das quais se iniciaram os experimentos em torno do rap paulistano. Todo este processo de organização da cultura juvenil pré-1990 foi fundamental para que o rap adquirisse visibilidade na década seguinte. Seja no contexto das ruas e praças do centro, como a 24 de Maio, a São Bento e a Roosevelt, onde o movimento hip hop se desenvolveu, seja no contexto dos bailes blacks onde clássicos do rap eram ouvidos como “balanço” e em meio aos concursos de rap, o gênero foi sendo reelaborado pela juventude. O público, os organizadores dos eventos, produtores da cultura tinham em comum a **afrodescendência**, a **origem migrante** e a **condição segregada** de moradores nos bairros periféricos. Quando os rappers hoje se auto-intitulam “a voz da periferia” eles estão nos remetendo para uma experiência social comum referenciada nestes três elementos pois eles marcam a vida deste segmento juvenil na cidade.

A produção cultural que se constituiu a partir dos bailes blacks e através do movimento hip hop pode ser tomada como parte de um processo mais amplo de produção cultural auto-gerido por jovens da periferia, cujos marcos foram os bailes blacks no início dos anos 70. Posteriormente esta experiência foi se tornando mais complexa. Passou a

envolver não apenas o baile, mas toda uma rede de atividades aparentemente fragmentadas que aconteciam nas ruas, nos salões de bailes, na produção dos selos independentes, nas rádios comunitárias, nos grupos de break, na arte dos grafiteiros, na organização das *posses* e, obviamente, nos próprios grupos de rap.

No fim de 1990 e início de 1991, parte dos rappers que ocupavam a Roosevelt iniciaram novas experiências culturais e políticas integrando-se ao movimento negro através do Projeto Rappers Geledés. Outra parcela começou a dar os passos iniciais rumo ao profissionalismo, iniciando-se na gravação de discos e atuações em casas noturnas. Uma parte continuou na Roosevelt, mas em 1991 o local já havia perdido a energia dos primeiros momentos. A São Bento iria permanecer um espaço mais característico dos breakers. A atuação junto ao movimento negro, a organização das *posses* no contexto da periferia e a participação no incipiente mercado fonográfico vinculado ao mercado de *black music* reorientaram o movimento hip hop. Por volta de 1992, um grande número de coletâneas de rap começaram a ser lançadas pelos selos independentes; os bailes blacks já haviam aberto espaço para os grupos identificados com o movimento hip hop. Começavam a integrar-se aos espaços dominados pelos “profissionais” da *black music*: donos de equipes, estúdios de gravação, casas noturnas, empresários, promotores de eventos, etc. Novos desafios estavam se iniciando...

II MÚSICA E ETNICIDADE

Antes mundo era pequeno
 Porque Terra era grande
 Hoje mundo é muito grande
 Porque Terra é pequena
 Do tamanho da antena parabólicamará
 Ê volta pro mundo camará
 Ê ê mundo dá volta camará
 (Gilberto Gil, Parabólicamará)

No início de 1990 uma revista de circulação nacional anunciou o rap como um novo gênero musical. O título “A dança dos furiosos” era sugestivo do seu conteúdo. Em torno do rap construía-se imagens negativas, marcadas pelo preconceito. O grupo de rap Public Enemy, era apresentado como “racistas, anti-semitas, sórdidos e sexistas”. Musicalmente os argumentos não eram menos estereotipados.

Pela primeira vez desde o século XI, quando o monge Guido de Arezzo inventou a escrita musical, é possível fazer música sem instrumentos, sem nenhum conhecimento prévio do assunto e até sem saber cantar. O rap consiste numa letra falada - às vezes vociferada - sobre uma base rítmica. O termo rap tanto pode ser a sigla *rhythm and poetry* - ritmo e poesia, quanto pancada em inglês (item - Música, Revista *Veja*, 27-06-1990).

O rap não poderia ter uma apresentação mais preconceituosa para o grande público. Quatro anos depois, no início de 1994, outro órgão da grande imprensa faria reportagens sobre o rap que indicaria o grau da transformação. O rap era apresentado,

ainda, de uma forma ambígua, “O Arrastão do Rap”. O título era uma referência aos episódios nas praias cariocas que dividiram opinião nacional. Mas a matéria revelava também a força contestatória do novo gênero musical. Os dados apresentados pela reportagem, indicavam que o rap ao longo dos anos 90 havia se transformado em um movimento sólido na metrópole paulistana. Segundo o jornal, até aquele momento cerca de 100 grupos de rap já haviam participado da experiência de gravar um vinil e pelo menos outros 1000 aguardavam uma chance⁷⁶. Os bailes blacks organizados pela Chic Show, Kaskatas, Zimbabwe e Black Mad, em casas noturnas como Asa Branca, Clube da Cidade, Lótos, Eclipse e Projeto Radial, conseguiam reunir em média 40 mil jovens nos fins de semana.

O período 1990-94 foi decisivo para a difusão do rap. O gênero alcançou a programação do sistema FM, integrou-se aos bailes blacks e a produção se consolidou através das gravadoras independentes. É bem verdade que desde meados dos anos 80 o rap encontrava-se presente no rádio através dos programas dirigidos pelos DJs das principais equipes de bailes. Mas, a partir do início dos anos 90 a programação black foi ampliada em direção ao rap nacional. Por essa época, o DJ e empresário Armando Martins, da equipe Circuit Power, passou a dirigir o programa *Projeto Rap Brasil* na Rádio Metrô FM. Considerado por muitos um personalista, pois costumava se apresentar como “o pai do rap nacional”, o programa de Martins conseguiu índices expressivos de audiência. O programa *Rap Brasil* ia ao ar diariamente das 20 às 22 horas, atingia médias de 200 mil ouvintes por minuto e recebia 60 ligações por hora. Outros programas como o *Balança São Paulo* e o

⁷⁶ Informações obtidas junto à *Revista da Folha*, 104, p. 10-14, 1994).

Dr. Rap ainda seriam mantidos por Martins, garantindo-lhe certa hegemonia no rádio⁷⁷. Martins também começou a atuar como produtor de discos de rap, lançando as coletâneas *Projeto Rap Brasil (v.1) Hot Line*, *Projeto Rap Brasil* (MA Records, 1993).

Durante o período 1990-94, os rappers também começaram a enfrentar desafios que não se punham mais exclusivamente no horizonte das ruas ou dos bailes blacks. Em meio à expansão do movimento hip hop, do crescimento do número de grupos de rap, formação das *posses*, surgiam admiradores, simpatizantes, políticos e empresários, etc. Até mesmo as grandes redes de TV começaram a exibir programas sobre o movimento hip hop, reservando-lhe o horário nobre. A maioria revelava imprecisões, equívocos e estereótipos, mas as lentes começavam a ser focadas nos rappers. O cantor Gabriel O Pensador surge neste momento como a principal expressão de vendas do rap nacional. O sucesso acirrou a polêmica no contexto do gênero musical. Com apoio da Sony Music, o músico vendeu 200 mil exemplares do seu disco de estréia *Gabriel O Pensador* (Sony Music, 1993) projetando o rap em um meio diferenciado do contexto do hip hop. A imagem do cantor passou a ser veiculada pela principal rede de TV do país e o rap, absorvido por um público mais amplo. Mas para muitos, tratava-se de um produto *cover*⁷⁸ patrocinado pelo meio empresarial.

No contexto paulistano o rap já havia ganho a indústria fonográfica através dos grupos Thaide e DJ Hum, MC Jack, Código 13 e o Credo (*Hip Hop Cultura de Rua*, Eldorado, 1988), mas a exposição junto à mídia foi pequena. O grupo Racionais MC's, apesar de seguir a trajetória à margem do mercado fonográfico hegemônico, começou a ver

⁷⁷ *Revista da Folha*, 104, p. 12, 1994.

⁷⁸ O termo *crossover* é empregado no contexto norte-americano indica a estratégia de ser tornar comercializável um produto musical junto a seguimentos mais amplos que o de origem, especialmente aos usos que o mercado faz da música negra. O termo *cover* tem sido empregado para referir-se à apropriação da música negra pelo segmento branco: The Animals, Elvis, Beatles (Gilliam, 1996). No item seguinte volto a discutir o tema.

suas músicas executadas em programas de rádio e no sistema FM. Os principais *hits* do grupo, *Fim-de-Semana no Parque*, *Mano na Porta do Bar* e *Homem na Estrada*, chegavam, ainda que de forma incipiente, à um público diferenciado dos bailes e das ruas. O rap estava rompendo por diferentes vias os limites dentro dos quais havia surgido no final dos anos 80.

Desde então, a polêmica em torno do rap, hoje ampliada pela vendagem significativa do grupo Racionais MC's, começou a ser colocada de forma mais incisiva. Para William Santiago, proprietário do selo alternativo Zimbabwe, o rap produzido pelos Racionais MC's trazia a marca da localidade e isto o diferenciava da produção fonográfica em grande escala:

Os Racionais nasceram aqui não tem interesse em se afastar da comunidade (...) pode até ser que virem moda, como o Gabriel, mas ele não é rapper, e sim um artista pop. (*Caros Amigos*, 10, 1998)

A posição dos rappers entre ser artista pop e a condição de “intelectuais orgânicos” da comunidade começava a ser definida em meio à trajetória de pertencimento à periferia, à etnicidade, e à necessidade de viabilizar-se profissionalmente. O grupo Racionais MC's manteve-se desde então filiado à localidade: recusam a mídia, criticam o sistema, raramente dão entrevistas e continuam residindo nos bairros periféricos, a despeito do recente sucesso. A fidelidade ao local e a explicitação da temática racial tornaram se centrais no rap paulistano. Visto no contexto mais amplo do rap, trata-se de uma postura coerente com a proposta musical em geral, pois a ênfase na localidade, a crítica à violência policial, ao racismo, à exclusão social é recorrente entre os rappers em outros contextos (Rose,

1994). Internamente a localidade ou a “comunidade” foi tomada como parâmetro seguro para o discurso e a ação dos rappers. A partir deste referencial, e servindo-se de categorias próprias define-se, quem são “os manos”, “os trutas de verdade”, “os sangue bom”, etc., isto é, aqueles que se filiam à uma história comum e aqueles que se encontram do outro lado da segregação urbana: “a playboyzada”, “as madames”, “os bacanas”. As fronteiras entre ser artista e simultaneamente “intelectuais orgânicos” da comunidade são estabelecidas através da ênfase em conteúdos simbólicos que reafirmam a localidade. Especialmente neste momento em que o Racionais MC’s ultrapassaram os 50 mil “manos” aos quais se dirigiam nos primeiros discos, os conflitos em torno da posição política tornam-se críticos.

As vezes eu vejo o Racionais tipo no meio de um inferno, cercado de uma pá de coisas - tráfico de um lado, polícia que quer ferrar a gente de outro, a inveja do outro, os *playboys* que querem pegar você e te esmagar. Então cê tá no meio, driblando o tempo todo prá sobreviver. É treta, é maluco que é viciado, é mano que mata o seu camarada e pode querer vir atrás de você também e você tá no meio. Ao mesmo tempo, cê não quer se vender pro sistema dos caras e tem que conviver com o sistema dos caras aqui embaixo também. Então é como um desabafo de como você faz prá sobreviver no meio disso tudo. (Mano Brown, *Caros Amigos*, 3 1998).

A tensão entre o artista e a filiação local vai se tornando aguda a partir de 1990-94, quando o rap deixa o espaço exclusivo das ruas e começa a ganhar os meios mais amplos. Desde este momento, os rappers estruturam-se em projetos que transcendem os limites do pequeno grupo de amigos. No início, apesar de segmentados no contexto das ruas, reconheciam-se pela proximidade, pelo contato e pelos ideais que partilhavam. O interesse dos empresários, aproximações com o movimento negro, tentativas de cooptação política, possibilidade de profissionalização, precisavam agora ser equacionados junto às novas direções assumidas pelo movimento hip hop.

Em meio ao processo de expansão, pressões e desafios, a temática étnica e a origem na periferia firmaram-se como referenciais simbólicos através dos quais os rappers se auto-representam. Durante a primeira metade dos anos 90, os rappers viveram experiências no plano musical e político que foram centrais para a construção dessa auto-imagem. Paralelo à ampliação das fronteiras do movimento hip hop o discurso étnico surgiu como forma de não se diluir, de “não deixar os manos desandar”, isto é, perder seus referenciais sociais e políticos em um contexto diferenciado. Os resultados iniciais desta tomada de posição podem ser vistos nos trabalhos dos grupos Racionais MC’s (*Escolha seu Caminho*, Zimbabwe, 1992), DMN (*Cada vez Mais Preto*, Zimbabwe, 1994), MT Bronx (*Nova Era*), GOG (*Dia-Dia da Periferia*, 1994). No universo paulistano a referência étnica à “comunidade” ou à periferia é expressa através de termos como “mano”, “preto”, “quebrada”, 4P⁷⁹ e categorias de exclusão como “boy”, “lagartixa”, “vacilão”, “mina de elite” etc. Os termos surgem no discurso rapper como limites da experiência social.

Diferentemente do rap no contexto norte-americano, no qual a temática étnica e o movimento negro se colocam como uma continuidade, para os rappers paulistanos a questão surge como uma descoberta, como algo que foi se definindo ao longo de um processo de auto-conhecimento. Este movimento rumo à temática racial relaciona-se com experiências que estavam ocorrendo simultaneamente no contexto paulistano entre 1990-1994. No plano musical, é o momento em que se acentua a influência da segunda geração dos rappers norte-americanos, como Public Enemy, NWA, KRS One, Ice T, Ice Cub entre

⁷⁹ A análise dos termos será feita no capítulo 5. A expressão 4P surge como referência política: Poder Para o Povo Preto, ou seja, que a questão racial não se limita a dimensão estética. Diferentemente da categoria negro, frequentemente utilizada pelo movimento negro e pela academia, o termo preto aparece como central entre os rappers.

outros. No plano político ocorre a aproximação com o movimento negro a partir do Geledés. Quanto à produção fonográfica, os selos oriundos das equipes de bailes blacks se consolidam como a principal alternativa para os rappers.

Etnicidade e o Fazer Musical

Diferentes pesquisadores verificaram que no campo da música popular o recorte social (classe, etnia e gênero, etc.) e o estilo musical nem sempre corresponde⁸⁰. Mesmo na sociedade norte-americana, historicamente marcada pela segregação racial e baixos índices de miscigenação, a música de origem afro rompeu em diferentes momentos com os limites da comunidade étnica. Segundo Tricia Rose (1994), especialmente os jovens brancos norte-americanos sempre demonstraram particular interesse pela música de origem afro. Este interesse teria conduzido a processos de incorporação verificados em relação ao blues, ao jazz e ao rock, gêneros de origem negra, que lograram projeções através de intérpretes brancos. Segundo Angela Gilliam (1996), tal processo pode ser melhor compreendido no caso norte-americano, quando confrontado ao complexo ideológico *crossover*. Segundo a autora, a atitude *crossover* implica em tentar adaptar uma expressão musical ao mercado. Esta prática resulta necessariamente em rupturas com o grupo de origem. Em geral de natureza política pois a estratégia que visa o mercado mais amplo impõe redefinições no sentido original da música.

Em síntese, o consumo *crossover* significa um apelo tanto para consumidores negros como para brancos, mas o que é mais importante, o *crossover* implica em um mercado seguro, dominante, de centro e classe média. Na medida em que a arte é apropriada desta maneira, a sociedade de classe consome as possibilidades de contestação dessa arte e sua função potencial como resistência cultural (Angela Gilliam, 1996:230)

⁸⁰ A experiência de Chiquinha Gonzaga, por exemplo, mostra que as imposições de gênero não foram suficientes para limitar o seu trabalho. As fusões experimentadas pelos diferentes gêneros musicais, indicam que no processo de produção musical o determinismo sociológico não é um imperativo.

A comparação entre a música de Aretha Franklin e a de Whitney Houston é esclarecedora. Segundo Gilliam, a primeira manteve-se orientada pela tradição e a crítica social, enquanto Houston, igualmente talentosa, tem permanecido com sua música, cega à temática racial, mas alcançado um público cada vez mais amplo. A questão central colocada pela autora é a seguinte: “quando uma mercadoria se torna atraente em termos de *crossover*, [que é o caso de Houston] (...) o seu espaço de contestação se reduz”. Acrescenta, ainda que, a “música *crossover* (...) é um acerto para atrair tanto a comunidade principal como as comunidades subculturais”.

Para Guilliam, a atitude *crossover* se diferencia da música *cover*, que se desenvolveu a partir do momento em que artistas brancos passaram a interpretar a música negra redefinindo o seu sentido original. Os exemplos de Elvis Presley, Beatles e de The Animals podem ser tomados como expressivos da tendência *cover*. No âmbito do rap apropriações no sentido *cover* talvez possam ser localizadas em grupos como Beast Boys, e Vanilla Ice, jovens brancos que obtiveram grande êxito de vendas. Tais práticas indicam que no atual contexto da mercantilização da cultura as fronteiras culturais são redefinidas pelas imposições de mercado. Não obstante esse aspecto, o rap tem se mantido como “a primeira expressão musical criada pelos negros para os negros que nunca precisou das técnicas *cover* ou *crossover* para ser comercializável no mercado dominante” (*idem*). Desde as primeiras gravações, a produção seguiu a trajetória independente portanto fora do sistema fonográfico controlado pelas grandes gravadoras, o que certamente contribuiu para sua maior autonomia. Os rappers norte-americanos vendem hoje milhões de discos, mas sua característica tem sido no sentido de reinventar no plano da indústria fonográfica, um espaço

permanente de crítica cultural (Tricia Rose, 1994).

No Brasil onde os processos de identificação étnica desenvolveram-se de forma diferenciada do modelo bipolar norte-americano, produções culturais de origem afro têm perdido historicamente a referência étnica, ora transformado-se em símbolos nacionais como o samba e a feijoada, ora “encontrando soluções” no processo de sincretismo que possibilita a manipulação da identidade segundo o contexto⁸¹. À medida que os referenciais culturais de origem afro aparecem negados como inferiores ou reinterpretados segundo padrões ocidentais, os processos de construção da identidade tomam formas específicas.

Esta é uma questão de difícil solução no Brasil pois o sincretismo cultural e a mestiçagem permanecem sempre como um argumento ideológico a ser apresentado como prova da especificidade das nossas relações raciais marcada pela convivência harmônica entre as raças. O rapper carioca Gabriel O “Pensador”, apesar da crítica que faz ao racismo, reafirma do ponto de vista do mito da democracia racial a idéia de que no Brasil o preconceito é inconcebível em função da especificidade da nossa história, marcada pela mestiçagem. Neste caso, a música reafirma referenciais simbólicos/ideológicos orientadores da conduta hegemônica aos quais Gilberto Freire elevou ao *status* de ciência. Na idéia de mestiçagem (morenidade e congêneres) a questão política parece resolvida

<p>Olhe a nossa história, os nossos ancestrais O Brasil colonial não era igual a Portugal A raiz do meu país era multirracial Tinha índio, branco, amarelo e preto Nascemos da mistura, então, prá que o preconceito? Barrigas cresceram, o tempo passou Nasceram os brasileiros, cada um com a sua cor Uns com a pele clara outros com a pele escura Mas todos viemos da mesma mistura</p>

⁸¹ A propósito da transformação do samba, candomblé e da feijoada em símbolos nacionais ver Peter Fry (1982). Quanto ao sincretismo na história das religiões tradicionais afro-brasileira ver (Bastide, 1960).

Então preste atenção nesta sua babaquice
Pois como eu já disse
Racismo é burrice
Lavagem Cerebral, Gabriel O "Pensador", Sony, 1993)

Orientados por idéias relacionadas ao mito da democracia racial e do sincretismo cultural, dificilmente se consegue perceber o quanto nas relações sociais fundamentadas na "cordialidade" persistem práticas sutis de dominação. Trata-se de um mecanismo tão arraigado na cultura brasileira e inconsciente aos sujeitos que geralmente causa espanto aos estrangeiros. Brazilianistas como Skidmore (1976), Andrews (1998), entre outros, têm colocado do ponto de vista externo questionamentos acerca da especificidade do nosso sistema. Aqueles que vêem as relações raciais a partir do paradigma externo, frequentemente indagam sobre o porquê dos brasileiros não aceitarem no cotidiano a noção raça ou etnia como fator estruturante das relações sociais, principalmente quando os números apontam neste sentido.

É sabido que o mito da democracia racial se impõem a dominadores e dominados. Nesse contexto, as práticas de fato discriminatórias ou racistas, aparecem como naturais aos nativos ou têm que ser ignoradas no processo de negociação cotidiano no qual a discriminação não pode ser tomada como argumento. A lei 7.716, (05/01/1989) que pune o racismo como crime está prestes a completar 10 anos. No estado de São Paulo tivemos apenas o registro de uma condenação, enquanto no restante do país foram registrados apenas mais dois casos. Os tribunais de instância máxima o STF e o STJ nunca julgaram um recurso de condenação por racismo indicando que ele não constitui um fato jurídico para a maioria dos estados. Embora não seja admitida no cotidiano, a discriminação racial é um

fato sociológico relevante apreendido pelos indicadores sociais⁸². Especialmente quando os afrodescendentes movimentam-se em direção ao topo da pirâmide e ameaçam as posições estabelecidas do segmento branco, os conflitos acirram-se e o preconceito é explicitado (Fernandes, 1975).

O acesso dos rappers às lutas travadas pelos negros em um contexto diferente do nacional, possibilitou-lhes uma espécie de redescoberta de si mesmos que conduziu à revisão dos fundamentos do mito da democracia racial. A partir da experiência da população negra no contexto norte-americano, os rappers paulistanos começaram a se pensar como parte de uma história comum marcada por exclusões e conflitos que aproximam os afrodescendentes na diáspora em diferentes contextos. Inicialmente os símbolos internacionalizados da luta contra a discriminação racial surgiram como a primeira estratégia de desconstrução interna do mito. A partir de referenciais externos os rappers passaram a representar de forma mais intensa o desejo da juventude negra em exprimir questões relativas à discriminação ocorridas internamente. Elaboraram, então, nos seus próprios termos, a crítica à democracia racial.

Especialmente no período 1990-1994 com a experiência da Roosevelt, a participação no Projeto Rappers Geledés e as primeiras coletâneas de discos solos, verificamos os grupos de rap se empenharem no sentido de interpretar os símbolos de origem afro que seriam fundamentais para a mudança de atitude. Apesar de inseridos no contexto externo, os símbolos da luta contra a discriminação racial, foram interpretados como parte de uma história que unifica os afrodescendentes. O discurso musical aparece

⁸² Refiro-me a desigualdades registradas em setores como educação, saúde, moradia e no âmbito do poder político. Uma síntese desta temática foi elaborada à luz do contexto atual por Schwarcz (1996).

fortemente influenciado por esta atitude que indiretamente se associa ao panafricanismo e ao nacionalismo negro. Entretanto, essa era uma história pouco conhecida para os jovens que se integravam ao movimento hip hop; por isto, o momento inicial foi marcado pela intensa busca de conhecimentos e auto-informação no sentido de decodificar a rede de símbolos expressos pelos rappers norte-americanos.

O rap produzido pelos grupos Public Enemy, NWA, KRS One, que formavam a segunda geração de rappers norte-americanos, surgiu como principal matriz de símbolos⁸³. A história do movimento hip hop e das lutas sociais dos negros norte-americanos chegava de forma fragmentada mas os rappers estavam interessados em reestabelecer os nexos da história da diáspora negra e confrontá-la com a experiência local. Símbolos da luta pelos direitos civis como Luther King, Malcom X, Panteras Negras, etc., e contemporâneos como Mandela, Steve Biko, Jessie Jackson tornaram-se alvo de interesse.

Inicialmente vimos que o rap como gênero musical surge tendo por base o canto falado, a bateria eletrônica, os *scratches* e mixagem de fragmentos da música afro-americana e influências da tecnologia. A segunda geração de rappers iria incorporar em definitivo o uso do *sampler* ao processo de produção musical. A partir desse recurso recuperam ambientes sonoros das ruas, discursos, conversas, sirenes, ruídos, à textura musical. No caso do Public Enemy e NWA retoma-se no contexto da música a luta política de forma explícita, agregando-se via *sampler*, falas e discurso de lideranças importantes na luta pelos direitos civis.

⁸³ Este processo, desencadeado com as experiências da Roosevelt, envolvia os rappers que vinham de experiências anteriores e aqueles que recentemente estavam ingressando no movimento hip hop. São expressivos deste novo momento o surgimento da *posse* Sindicato Negro, grupos como DMN, Face Negra, MT Bronx e MRN.

A partir do início dos anos 90 o rap produzido por grupos norte-americanos que se filiam ao chamado “rap consciente”, tornou-se popular entre os jovens paulistanos. Foi dentro desse contexto que passaram a atentar para a dimensão étnica subjacente ao fazer musical.

Foi a partir daí que a gente começou [a se indagar]. Chuck D do Public Enemy tá falando aquilo por que? Ah! por conta disso e disso. Ah! mas tem o KRS-One que no vídeo dele aparece um cara segurando na capa do disco uma metralhadora. Quem é esse cara? E aí, depois, a gente vai descobrir que ele tá fazendo uma referência a Malcom X. Quem foi Malcom X? Umas outras pessoas como Rakim da dupla Eric B e Rakim, que eram da parte do pessoal do islão, da nação dos 7 por cento. Por que aparece a estrela no vídeo dos caras? O que é o slão? O que isso tem a ver com o nosso povo? E aí a gente começou a juntar todas essas coisas, a gente começou a assimilar, por exemplo, porque que a gente ia cantar em um lugar o mais distante que pudesse ser e aí, sem provocar ninguém, sempre a polícia vinha prá querer dar dura na gente chegar até a agredir.

(Markão)

Desta forma as questões relativas à etnicidade passaram a ser traduzidas nos termos locais. Os esforços eram para se compreender a história da população negra e verificar tal processo no Brasil. Não se tratava de simples adequação, mas de tentar suprir uma lacuna, de buscar a superação de uma ausência, traduzida no silenciamento sobre a experiência da população negra. Era o momento de se tentar entender “como as coisas chegaram a ser o que são” no plano interno.

Pela falta de escritos sobre a história do nosso povo aqui no Brasil, (...) a gente acabou pegando o referencial de quem conseguiu escrever mais coisas lá de fora, Martin Luther King, Malcolm X, Jessie Jackson, os Panteras Negras, mas a gente sempre também com aquela coisa, lá foi uma época com determinado problema que tinha a ver, que tem a ver com o que a gente sofre aqui, só que tem algumas coisas na sociedade que se diferenciam, então a gente sempre tentou pegar esses pontos mais positivos que tinham como ser

colocados em discussão dentro da sociedade muito com o pé no chão. Essas pessoas são ainda referência, mas a gente prefere não citar diretamente: Malcolm X fez a luta pelos direitos civis, e sim catar o conteúdo do que foi os direitos civis (...) colocar dentro da música, colocar de forma que o jovem consiga perceber o que é isso mesmo no dia-dia dele, prá não ficar uma coisa também muito didática, não ficar uma música muito cartilha. Acho que a música não pode também ser utilizada deste jeito. Acho que a grande referência, hoje, destas pessoas pros integrantes do DMN é na hora de fazer um discurso, na hora de se fazer uma palestra.

(Markão - DMN)

Tradicionalmente as relações entre jovens brasileiros com a música norte-americana foram pensadas sob a ótica da imposições cultural e da dominação. Mas obviamente os rappers não viam desta forma antes tratava-se de uma busca de conhecimentos, da compreensão de uma processo cultural externo a partir do qual começavam a superar os limites internos impostos pela democracia racial. A idéia das relações cordiais entre negros e brancos, a história normalmente vista a partir do referencial branco, tudo isto passou a ser questionado via música. Desde então, a convicção de que se vive na maior nação composta por afrodescendentes fora do continente africano e que os mecanismos de exclusão construídos informalmente reservam aos negros a condição inferior foram se tornando cada vez mais claros para os rappers:

O Brasil é o país mais inteligente para discriminar os “negros” e os pobres, por isso ele é falso, aqui no Brasil se usa uma estratégia que vem funcionando há mais de 400 anos certo! Que é mentir prá você, que é para mostrar para aos “negros” e para o mundo que o Brasil não é um país racista, e que aqui é o paraíso da integração, e não é isso, há uma máscara que esconde tudo isso, e não temos como provar, você só consegue ver isso no dia-a-dia, nas atitudes das pessoas, na atitude da polícia. Quando você vai arrumar um emprego, nos papéis que os negros fazem nas novelas, nas revistas, nas grandes modelos que aparecem. (Mano Brown, *Revista Mix*: 6 , 40, 1997)

O olhar interno a partir de símbolos e categorias construídas externamente

permitiram a revisão de mitos hegemônicos e à construção de uma nova representação da negritude. Dessa forma, os símbolos internacionalizados de origem afro e afro-americanos se fizeram presentes em um conjunto expressivo de músicas. O fazer musical, as aproximações dos rappers com o Geledés, o desenvolvimento de um mercado fonográfico originado nas equipes do baile black marcaram a percepção de que a dimensão étnica é central também em nossas relações sociais. De fato, como diria o próprio Brown existe “uma máscara que esconde tudo isto” mas os rappers estavam empenhados em retirá-la. Este foi o momento em que os jovens negros, que integravam o movimento hip hop, redescobriram-se não em si mesmos, mas no “outro” como é praxe nos processos de construção da identidade⁸⁴. Foi neste contexto de redescoberta, de uma verdadeira experiência “antropological blues”, que os símbolos externos foram mobilizados e passaram a ser interpretados como parte de uma história comum à diáspora negra.

⁸⁴ Refiro-me à Da Matta (1978).

O Projeto Rappers-Geledés (1991-1994)

Até 1990, praticamente inexistiam contatos entre o movimento negro e os rappers. Entretanto, no fim de 1990 e início de 1991, os rappers passaram por uma experiência importante junto ao movimento negro via Geledés⁸⁵. Essa experiência teve implicações significativas na compreensão da temática racial pelos grupos locais. O ponto de partida foi o 20 de novembro de 1990 quando se comemorava o Dia da Consciência Negra. Durante as atividades desenvolvidas na Praça da Sé, grupos de rap foram convidados para participar do ato. Marcaram presença no evento grupos como o Racionais MC's, DMN, FNR e Personalidade Negra. Através das sugestões de Deise Benedito, uma integrante do Geledés, os rappers foram convidados a participar de ações conjuntas.

Os rappers já vinham enfrentado problemas externos com o policiamento como assassinato no metrô de um jovem integrante do Clube do Rap por policiais. A visão estereotipada do Sindicato Negro tomado por uma espécie de gangue eram desafios a serem enfrentados. A discriminação nos espaços públicos indicava que o grupo precisava de apoio. Do ponto de vista do Geledés, a aproximação com o movimento hip hop era vista como positiva porque seria uma forma de se alcançar a juventude, segmento quase inatingível, desde a organização do movimento negro em 13 de maio de 1978. A aproximação definitiva entre os rappers e o Geledés foi marcada pela realização de um seminário no município de Guararema entre fevereiro e março de 1991. Após o seminário, foi produzido o primeiro

⁸⁵O Geledés surgiu do processo de reorganização do movimento negro. Por ser um órgão de defesa da mulher negra os cargos de direção são exclusivamente femininos.

exemplar da revista *Pode Crê*, conhecida entre os rappers como *A Cartilha*. Um vídeo sobre o movimento hip hop também foi elaborado com o objetivo de romper com os estereótipos socialmente estabelecidos que vinculavam a imagem dos rappers à marginalidade. Os contatos conduziram os rappers e o Geledés à elaboração de um projeto mais amplo, o Projeto Rappers (1991). A parceria com o movimento negro colocou parte dos rappers frente a questões políticas e princípios organizacionais até então distanciados das práticas construídas nas ruas. A troca de experiências permitiu a ambos a construção conjunta de estratégias de intervenção, auto-conhecimento e explicitação de conflitos e consensos, que jamais tivera entre a cultura juvenil e o movimento negro. A partir do Projeto Rappers, o movimento hip hop fortaleceu-se no interior da instituição. Os espaços foram abertos para troca de experiências, encontros e seminários. A infra-estrutura da instituição, micro, fone, fax, etc., foram colocados à disposição como apoio para as bandas.

O projeto passou a funcionar através da organização de oficinas. A Oficina Racial encarregava-se de discutir temas relativos à discriminação vivida pelos jovens negros, a Oficina de Gênero voltava-se para a temática da sexualidade, DST (Doenças Sexualmente Transmissíveis) e AIDS e a Oficina de Música concentrava-se na história da música, da música de origem afro e em aspectos relativos aos direitos autorais. Em termos organizacionais, duas *posses*, a Aliança Negra do bairro de Cidade Tiradentes e a Conceitos de Rua, do Capão Redondo passaram a ter representação no interior da instituição. O Geledés procurou não se posicionar em relação à produção musical dos grupos de rap, reservando-lhes o direito de negociar pessoalmente as formas de inserção no mercado fonográfico mas através das discussões sobre direitos autorais, procurava-se orientar os

rappers sobre problemas mais comuns nesse campo.

Durante o contato com o Geledés os questionamentos acerca da discriminação racial foram aprofundados. Outras questões não menos consensuais sobre a temática feminina foram introduzidas. Em função dos princípios que orientam a instituição a discriminação da mulher e a presença feminina foi reforçada a despeito da hegemonia masculina no movimento. Especialmente as rappers, que tinha o apoio institucional do Geledés assumiram o discurso crítico frente às posturas machista, expressas, por exemplo, em músicas como *Mulheres Vulgares*, *Racionais MC's* e *Garota Sem Vergonha (PICH)*, (Doctor MC's)⁸⁶.

A produção inicial da *Cartilha* foi o embrião da revista *Pode Crê*. Durante quatro anos, atuaria como porta-voz dos rappers incorporando lideranças expressivas do movimento hip hop ao processo de produção. Rappers da primeira geração como Thaide e DJ Hum, Racionais MC's, Os Gêmeos (grafiteiros) e jovens da nova geração originários da Roosevelt como Markão (FNR), Clodoaldo, Carlos (Conceitos de Rua), DJ Dri e Criz (Metralhas) *b-girls* como Lady Rap, Sherylaine, Regina (Rádio 10) envolveram-se em atividades que marcaram a produção da revista e o desenvolvimento do Projeto Rappers. Durante os quatro anos de existência, a revista *Pode Crê* registrou as experiências do movimento do qual os rappers eram os principais atores.

O processo de elaboração da revista contava com a participação direta dos rappers. Atuavam como entrevistadores, fotógrafos, redatores, etc. Os textos eram revisados por um jornalista profissional, orientado para a correção da forma do texto, mas

⁸⁶ O debate entre as *b-girls* e os rappers foi iniciado dentro do movimento hip hop como veremos no item sobre as vozes femininas.

de forma a garantir o conteúdo e a naturalidade do discurso. Solimar Carneiro, a coordenadora do projeto, responsabilizava-se pelos editoriais. Apenas nesse momento o Geledés explicitava sua posição. Durante o período de circulação da revista entre 1991 e 1994 foram ampliadas as possibilidades de divulgação do movimento hip hop. Surgiram textos sobre a origem do movimento, entrevistas com rappers e divulgação de trabalhos. Do ponto de vista do movimento negro foram produzidos textos sobre a emancipação dos povos africanos, lideranças políticas, história do movimento hip hop e sobre a temática feminina. Entretanto, a partir de 1994, a produção da revista precisou ser interrompida porque os custos começaram a pesar sobre a própria instituição. A idéia central do Projeto Rappers-Geledés era produzir uma revista que pudesse rivalizar, em termos de qualidade, com as revistas produzidas pela grande imprensa. O cuidado com a impressão, o conteúdo das matérias, inserção de pôsteres, etc. tinha como objetivo reforçar a auto-estima do grupo.

Atualmente o Projeto Rappers/Geledés tem prosseguido mas o período de maior efervescência foi garantido pelo desenvolvimento da revista *Pode Crê* (1991-1994), quando a produção contava com a participação de diferentes grupos. Os principais resultados do projeto foram as Oficinas e a própria produção da *Pode Crê*. A revista teve impacto não apenas no movimento hip hop paulistano, mas atingiu através de meios informais outros estados. Mesmo nos dias atuais os exemplares da *Pode Crê* permanecem como uma espécie de relíquia disputada entre os rappers. Apesar do surgimento de novos órgãos da imprensa negra, continua sendo a única referência em termos mais específicos da cultura hip hop. Durante a produção da *Pode Crê* o grupo integrado ao projeto Rappers, manteve o princípio segundo o qual não deveria ser anunciador produtos como cigarros, bebidas

alcoólicas nem incluir modelos brancos (as) como anunciantes. A posição apesar de consensual, dificultava o autofinanciamento da revista em um momento em que era praticamente impossível negociar com os empresários associação dos seus produtos à imagem do negro.

Desde o encerramento da revista os contatos com o movimento hip hop tornaram-se mais tênues e o Projeto Rappers começou a ser redefinido. Optou-se pela busca de inserções junto a espaços institucionais como escolas públicas, universidades e instituições anti-racistas. Seja por razões de ordem financeira, de orientação política, de interesses individuais ou ciosões, o movimento negro na figura do Geledés e o movimento hip hop adotaram caminhos próprios com maior margem de autonomia. Atividades consideradas prioritárias pelo Geledés, como a orientação sexual continuam sendo desenvolvidas em associação com a *posse* Aliança Negra em Cidade Tiradentes e dos grupos femininos de rap.

Durante o mês da Consciência Negra em novembro de 1997, o Geledés produziu um evento na Estação Brás do Metrô revelando que movimento negro e o movimento hip hop se encontram em uma temática comum. A forma como rappers e o movimento negro enfrentam a temática racial, continua a pautar-se por princípios específicos. O movimento hip hop é composto por uma categoria heterogênea de grupos com posições individuais diversificadas que não podem ser absorvidas integralmente no interior de instituições como o Geledés. Na condição de movimento institucional o Geledés precisa apresentar-se coeso em função dos princípios que adota. Esses princípios apresentaram-se como focos de tensões entre a instituição e os rappers. As posições da instituição frente à liberação do aborto, por exemplo, foi sempre uma questão polêmica.

Durante os anos 91-94, a revista *Pode Crê* não apenas registrou o movimento hip hop mas tornou-se parte integrante do mesmo. Nesse contexto, conflitos entre a visão do movimento negro, sobre a temática racial e a dos próprios rappers foram negociadas, mas nem sempre isso foi possível. Os rappers são unânimes em afirmar que as melhores relações que estabeleceram com instituições representativas do movimento negro se deram no âmbito do Geledés. Um aspecto que ficou evidente a partir deste encontro foi que o rap desenvolvido em torno da *black music* e a posições do movimento negro possuem dinâmicas próprias. Esta parece uma diferença central em relação aos rappers norte-americanos que posicionam-se como continuadores do movimento negro (Decker, 1994). Os rappers paulistanos têm a referência inicial da *black music* norte-americana e apresentam vínculos mais tênues com o movimento negro local⁸⁷. No caso do Geledés observamos os rappers referir-se à relação como “uma importante parceria”, mas após a experiência no Geledés, os eventos com demais instâncias do movimento negro não tiveram o mesmo êxito.

O movimento hip hop continua a alcançar através da música segmentos da juventude negra onde o movimento negro sempre teve dificuldades. As transformações produzidas pelo movimento hip hop na auto-estima dos jovens da periferia tem sido mediadas pela estética ou estilo e por um tipo de discurso formalmente diferente da retórica política. O questionamento do mito da democracia racial permanece comum mas os rappers falam em uma linguagem poético-musical. Os termos utilizados possibilitam a empatia que verificamos através do som sampleado do rap⁸⁸.

⁸⁷ Na experiência da *posse* Haussa em São Bernardo, Elaine (1996) viu aproximações entre o rap e o movimento negro. Mas, nos grupos que pesquisei estas relações se mostraram por vezes conflitivas. Hoje os grupos da periferia sul encontram-se distanciados das instituições mais representativas do movimento negro.

⁸⁸ Durante o período 91-93 o movimento hip hop ainda integraria outro projeto de caráter institucional, trata-se do *Rap... Pensando a Educação* em parceria com a Secretaria Municipal de Educação. O projeto contou com a participação de grupos de rap nas escolas da Rede Municipal de São Paulo e confirmou através

O Mercado Fonográfico Black

Durante o período 1991-1994 os rappers começaram a integrar-se ao mercado fonográfico. Grupos que haviam se organizado a partir das ruas ou dos bailes, intensificaram o registro da sua produção em discos, inaugurando uma nova etapa no desenvolvimento do rap paulistano. A trajetória rumo ao mercado fonográfico quase sempre iniciava-se com a gravação de uma “fita demo”, participação em concursos de rap, apresentação de trabalhos junto a uma gravadora independente e inclusão de músicas em uma coletânea. Finalmente a produção de um álbum solo. Entretanto, este trajeto não foi sempre linear para a maioria dos grupos de rap. Entre os supostos 1000 grupos de rap que estariam aguardando uma gravação em 1994 poucos transformaram este sonho em realidade. Todavia, o período 1992-1994 foi sem dúvida o de maior possibilidade para a sua concretização do ponto de vista dos grupos emergentes.

Particularmente, no período 92-94, o circuito fonográfico independente produziu um número considerável de coletâneas incluindo grupos que estavam se iniciando na experiência de gravação. Para os grupos já consolidados abriu-se a possibilidade de produção do primeiro álbum solo. Do ponto de vista dos rappers trata-se de um momento importante rumo à profissionalização e para o movimento hip hop, de um momento de redefinição de uma prática cultural que em larga medida havia se estruturado nas ruas. De

desta experiência que os jovens estão mais abertos a ouvir aqueles que estão na mesma condição que eles. Neste caso, a música atuou como elemento fundamental na transmissão de mensagens junto ao segmento juvenil através de debates em torno de temas centrais no contexto da periferia: violência, discriminação racial, drogas, entre outros.

certa forma, uma nova divisão começou a estabelecer-se no movimento. Passou a envolver aqueles que conseguiram se profissionalizar, seguindo a partir desse momento, a inevitável trajetória do mundo artístico, concentrando se nos shows, contratos com os empresários, no trabalho em estúdios, etc. e aqueles que não conseguiram inserção neste setor, ou cujo trabalho não teve a resposta esperada no tocante ao mercado. Este último grupo permaneceu importante na organização do movimento hip hop. Sua atuação concentrou-se na prática musical no âmbito das *posses* e dos bairros. Esta tendência de divisão entre os grupos que se profissionalizam e os grupos que atuam no movimento hip hop a partir das *posses* irá acentuar-se a partir de 1994. A partir desta época, a revista *Pode Crê* deixou de circular, os programas de rap nas grandes emissoras de rádio perderam espaço e a possibilidade de gravação foi restringida. Desta forma, reduziram-se as perspectivas para aqueles que ingressaram no movimento hip hop apenas com objetivos fonográficos.

Tinha muito embalo. Quem tinha que ficar, ficou. Tinha muito cara que tava de onda. Teve uma época que era novidade um disco de rap tocar no rádio. Despertou sonho em muitos caras: “Vou fazer rap”. Aí viram que a realidade não é bem assim, tem que lutar muito mais. O barato não era só a música tocar no rádio, não é o bastante (Mano Brown à *Caros Amigos*, 3: 17, 1998).

A tabela abaixo indica de forma mais objetiva a situação da produção fonográfica dos rappers paulistanos ao longo de 10 anos. Trata-se de uma amostragem de aproximadamente 100 discos, elaborada a partir de uma catalogação própria de discos produzidos pelos rappers paulistanos. Embora seja uma amostra reduzida, estabelece tendências que foram sendo reforçadas à medida que novos discos foram sendo encontrados.

DISCOS DE RAP LANÇADOS 1986-1996 (Amostra)*

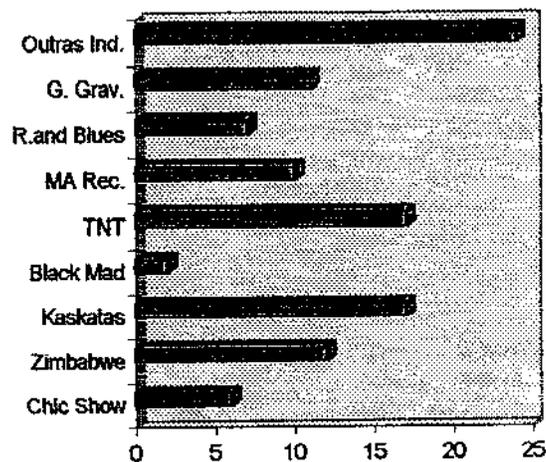
	Chic Show	Zimbabwe	Kaskatas	Black Mad	TNT	MA Rec.	R. and Blues	Grandes Grav.	Outras Indep.	Total
1986									1	1
1987			1					1		2
1988	1							2		3
1989	1	1	2					2		6
1990			1		2			1	1	5
1991			2	1	1		2	1	1	8
1992	4	3	6	1	6	3	2		4	29
1993		4	2		3	4	3		6	22
1994		3	3		3	3		2	3	17
1995					1			1	4	6
1996		1			1			1	4	7
Total	6	12	17	2	17	10	7	11	24	106

*Esta amostragem foi organizada a partir do acervo próprio e material fornecido pelos rappers

**A listagem dos títulos incluindo os discos consultados no período 1997/98 encontra-se nos anexos.

Produção total por gravadora 1986-1996

Chic Show	06
Zimbabwe	12
Kaskatas	17
Blac Mad	02
TNT	17
MA Records	10
R. and Blues	07
G. Gravad.	11
Outras Indep.	24



Os dados permitem algumas conclusões importantes sobre o período. Uma informação imediata extraída da tabela é a contribuição decisiva dos selos independentes na produção dos discos, especialmente, Chic Show, Zimbabwe, Kaskatas, TNT e MA Records⁸⁹. As equipes que patrocinavam o baile black possuíam conhecimentos relativos à produção independente e dispunha de capital gerado a partir dos bailes blacks. A produção de discos de rap surge quase como uma extensão das atividades que vinham sendo desenvolvidas há mais tempo. Desta forma a organização da produção e distribuição musical

⁸⁹ Os depoimentos indicam que estas últimas atuavam também como equipe de baile.

foi se constituindo em meio ao controle das equipes de bailes e negociações com os grupos de rap. Apesar da sua consolidação no período 1990-1994, o mercado fonográfico alternativo já vinha se estruturando desde o final dos anos 80. O primeiro disco de rap gravado *Ousadia do Rap* pela Kaskatas em 1987 foi o passo inicial rumo à transformação da produção musical juvenil em um produto a ser vendido no mercado pelos selos independentes. Essa possibilidade surgia como uma alternativa econômica para os empresários e de certa forma para o grupo restrito de jovens que fizeram da atividade artística sua profissão.

	Grandes Gravadoras	Independentes	Total
1986/90	06	11	17
1991/94	03	73	76
1995/97	02	11	13
Total	11	95	106

A partir de 1992 as gravadoras independentes começaram a produzir grupos cuja origem estava relacionada ao movimento hip hop, rompendo com a tendência verificada no primeiro período 1987-1990, em que haviam se concentrado nos grupos originários do baile. A exceção ficava por conta da Zimbabwe (*Consciência Black I*) que neste período já havia mesclado grupos que possuíam ambas experiências. Certamente o sucesso de Thaide e DJ Hum através da gravadora Eldorado contribuiu para a aproximação entre as independentes e a experiência das ruas.

A produção fonográfica dos rappers desenvolveu-se a partir da estrutura organizacional originada nos bailes blacks. As equipes de bailes construíram ao longo dos anos 90 um mercado fonográfico paralelo à grande indústria do disco. É bem verdade que a

estrutura organizacional nos moldes empresariais tinha como meta a realização do lucro em função da inserção no mercado de bens culturais. De certa forma havia uma identificação entre as independentes e os rappers pela trajetória comum que experimentavam. Hoje os rappers têm questionado a forma como os contratos no período foram negociados, o monopólio exercido sobre os grupos, os problemas relacionados à divulgação e a falta de investimentos, de qualquer modo, os dados confirmam que foi através dos selos independentes que a produção musical foi transformada em um bem de consumo.

O desenvolvimento do mercado de bens culturais foi, inclusive, ampliando-se. Hoje aparece sustentado por uma rede de profissionais ligados a diferentes ramos da cultura black, desde a própria música, produção e organização de eventos, estética, etc. Trata-se de um setor que durante muitos anos foi marginalizado pela grande indústria e o marketing. Nesse contexto, a produção cultural voltada para os afrodescendentes foi estruturada nos espaços *undergrounds* por representantes da própria coletividade negra. Sabe-se que em função do preconceito racial a indústria brasileira não vê a população negra como consumidora por isso jamais se preocupou em atendê-la com produtos específicos, muito menos em associar os produtos comercializados à imagem do negro. O primeiro piso da galeria 24 e Maio tornou-se nessa instância um território demarcado por símbolos que indicam a reapropriação do espaço através da cultura black juvenil. Mesmo com as grandes transformações ocorridas recentemente, com o controle do mercado passando para as mãos de comerciantes brancos parte do mercado de bens culturais associados à juventude negra urbana ainda passa pelo circuito da Galeria 24 de Maio. Desde a divulgação de shows, vendas de ingressos, moda, estética, discos, camisetas, bonés, etc.⁹⁰

⁹⁰ Para uma pequena descrição do espaço da 24 de maio ver Magnani (1992).

Portanto, no caso de São Paulo, a constituição de um mercado cultural *black* envolvendo os bailes, a estética e a produção fonográfica juvenil desenvolveram-se de forma autônoma. Expressam as dificuldades que os negros têm em viabilizar economicamente sua produção cultural e demandas específicas. Em se tratando de mercado fonográfico, os afrodescendentes não chegaram internamente a produzir nenhuma empresa que rivalizasse com as grandes produtoras do setor. Todavia o desenvolvimento dos bailes blacks possibilitou o surgimento de uma infra-estrutura profissional do lazer que culminou na construção dos pequenos selos independentes onde parte dos empresários são negros. A viabilização de grupos emergentes que produzem música negra, inclusive grupos juvenis de samba, indica que a produção apesar de referenciada em termos étnicos permaneceu diversificada quanto aos gêneros musicais. Após alcançar sucesso neste mercado, especialmente os grupos de samba, são por vezes contratados pelos grandes selos. Obviamente nenhuma empresa do porte da Motown Records pôde ser desenvolvida; mas parcialmente os selos independentes atuaram orientados pela dimensão étnica ou ao menos voltaram-se para um mercado onde esta dimensão é central.

Os principais artistas representantes da *black music* nacional nos anos 70/80 gravavam prioritariamente pelos grandes selos do mercado fonográfico não havendo neste caso uma produção independente. A ruptura de Tim Maia criando o selo Vitória Régia se deu posteriormente, mas em outra instância e por iniciativa pessoal. O primeiro registro que temos de jovens gravando discos de *black music*, no caso o grupo Black Junior ocorreu por um grande selo, a RGE. Mesmo os discos pioneiros do rap nacional foram produzidos inicialmente por grandes empresas do setor fonográfico: Eldorado, Continental, CBS. Ao

contrário, a produção musical dos rappers nos anos 90 desenvolveu-se quase exclusivamente via selos independentes. Apesar das produções esporádicas durante os anos 80, nos anos 90 os pequenos selos já haviam constituído o sistema fonográfico alternativo, responsável pela produção da maioria dos discos de rap lançados em São Paulo.

Inicialmente a produção dos grupos surge através das coletâneas, posteriormente, dependendo do êxito, o grupo produz o álbum solo. No período 92-93, as coletâneas firmaram-se como caminho inicial para a maioria dos grupos filiados ao movimento hip hop. De certa forma, a produção musical do período 1991-94, pode ser dividida entre as coletâneas lançadas pelos selos independentes e um segundo bloco que diz respeito aos álbuns solos. Estes começam a surgir como uma nova tendência especialmente para os grupos que já haviam se consolidado através do sucesso em alguma coletânea anterior. A partir da amostra encontramos a seguinte distribuição para os anos 91-94

COLETÂNEAS E DISCOS SOLOS

	Coletâneas	Álbuns Solos
1991	03	05
1992	06	23
1993	07	15
1994	03	14
Total	19	57

As coletâneas registram o passo inicial rumo ao mercado fonográfico. Algumas tornaram-se marco importante para o movimento hip hop em função dos grupos que reuniam ou pela proposta diferenciada que apresentavam. A coletânea *Consciência Black I* (ZimCol, 1989), apesar de anterior ao período das coletâneas, apresenta como dado importante a participação dos futuros membros do grupo Racionais MC's, naquele momento, ainda divididos entre os BB Boys (Brown e Ice Blue), grupo da Zona Sul e os

rappers da Zona Norte (Edy Rock e KL Jay).

O período mais significativo das coletâneas foi 91/93. Verifica-se a partir daí a intensificação do registro fonográfico dos grupos historicamente vinculados ao movimento hip hop. O conteúdo das letras, os sons, os temas, as performances dos grupos e o visual, remetem mais para as ruas que propriamente para o universo dos bailes black. Apesar de os bailes terem se tornado espaço importante para as apresentações dos grupos de rap, até mesmo em função dos contratos com as gravadoras, a experiência das ruas se torna hegemônica na produção musical. Parte considerável desses grupos permanecem como referência importante para os jovens que atualmente integram o movimento hip hop.

PRINCIPAIS COLETÂNEAS 1991-1994

Ano	Discos/Coletâneas	Rappers	Distribuidora
1991	<i>Movimento Rap</i>	Duck Jam e Nação Hip Hop, Black Star Rap, WM Rappers, Os Balinhas do Rap	<i>Rhythm and Blues</i>
1992	<i>Consciência Black II</i>	DMN, MRN, Controle da Posse, The Force's MC's, FNR, Face Negra, MT Bronx	Zimbabwe
	<i>Vozes da Rua</i>	MC Ira, Unidade 1, Doctor MC's, Star Boys, MC Jorge, Blacks "N" The Hood, Balanço Negro	Kaskatas
	<i>Vozes da Rua II</i>	Território Negro, Rap Sensation, Pich Fox, Sindicato Urbano, Sistema Negro, Doctor MC's	Kaskatas
1993	<i>Movimento Hip Hop</i>	RPW, Negros Conscientes, The Brothers Rap, Filosofia de Rua, Fatos Reais, Zona Negra	<i>Rhythm & Blues</i>
	<i>Movimento Rap (v.II)</i>	Facção Central, Conflito Negro, Rap Boys, Quadro de Vida, Redação Rap, Master Moving, Grup D. + D do Rap, Dobow T.	<i>Rhythm & Blues</i>
	<i>Rappers e Irmãos*</i>	RZO, Frank Frank, Os Bacanas, Luna e DJ Cri, Raposa do Centro, Mister, Visão Urbana	GP Records
	<i>Algo a Dizer</i>	MRN, Lady Rap, Supremacia Rap, Athaliba-Man**	Zimbabwe
	<i>Projeto Rap Brasil</i>	Consciência Humana, Swing Rap, Elementos da Nação, DJ Urso e Doctor Billy	MA Records/TNT
1994	<i>Elas Por Elas</i>	Rose MC, The Nigth Girls, The Repent, Danny Dieis	Kaskatas

*O asterisco no título ou na data indica que não existe registro do ano no disco. Trata-se de confirmação de informantes.

**Athaliba constitui exceção entre os grupos emergentes, pois já havia gravado com o grupo Região Abissal (*Hip Rap Hop*, Continental, 1988).

As coletâneas do período 91-94 reúnem parte significativa dos novos grupos que haviam passado pela experiência da Roosevelt, do Sindicato Negro e Projeto Rappers Geledés. Os grupos integrados à esse segmento enfatizam temas que se tornaram centrais no rap paulistano, como racismo, violência policial e a crítica social. A coletânea *Elas por Elas* (Kaskatas, 1994) reúne vozes femininas e praticamente encerram o ciclo das coletâneas⁹¹. Parte dos grupos que estiveram presentes nas coletâneas tiveram papel central no desenvolvimento do rap paulistano, definindo estilos tendências e temáticas que atravessaram os anos 90 .

Outra característica do período foram os discos solos. Os pioneiros nesse trabalho são os grupos representantes da primeira geração do rap paulistano, originários da experiência da São Bento, MC Jack, Código 13, Região Abissal, Thaide e DJ Hum e nos anos seguintes o grupo Racionais MC's. Apesar de surgir posteriormente, os membros do grupo Racionais MC's e a rapper Sharylaine podem ser incluídos como parte da primeira geração de rappers, cuja experiência com o estúdio foi anterior aos anos 90. O período 1993/94 marca ainda a estréia solo dos demais grupos que estavam surgindo no rap paulistano. Os dados da amostra indicam que um número significativo de grupos passaram a atuar no mercado fonográfico ampliando-se as propostas musicais em torno do rap. Esses grupos, apesar de terem logrado vendagens menos expressivas se comparados a Thaide e DJ Hum e ao Racionais MC's desfrutaram de grande prestígio no contexto do movimento hip hop pela participação ativa nos eventos. Destacam-se o DMN, Sistema Negro (Campinas),

⁹¹ As coletâneas ressurgiram no período 96/97, mas como regravações em CD dos antigos sucessos dos grupos inicialmente lançados em vinil.

MRN, GOG e Câmbio Negro (ambos de Brasília), Consciência Humana, RPW, Filosofia de Rua, Pavilhão 9, MT Bronx, Doctor MC's, Comando DMC, MRN, RZO entre outros. Abaixo, seguem os discos solos iniciais de alguns destes grupos.

DISCOS SOLOS DOS GRUPOS DE RAP SEGUNDO AMOSTRAGEM

Ano	Discos/solos	Rappers	Distribuidora
1988	<i>Hip Hap Hop</i>	Região Abissal	Continental
1989	<i>The Culture of Rap</i> <i>Pergunte a Quem Conhece</i>	Pepeu Thaide e DJ Hum	Kaskatas Records Eldorado
1990	<i>Ritmo Amor Poesia</i> <i>Se Liga Meu</i>	Sampa Crew Nelson Triunfo e F. Cia	Kaskatas Records TNT Records
1991	<i>Nada Disso</i>	Ndee Naldinho	TNT Records
1992	<i>Holocausto Urbano</i> <i>Escolha seu Caminho</i> <i>Quatro Anos Depois</i> <i>Nem A nem B só se for D</i> <i>Vamos dar a Volta Por Cima</i> <i>Ameaça ao Sistema</i> <i>A Nação quer a Verdade</i>	Racionais MC's Racionais MC's Metralhas Vítima Fatal Comando DMC Radicais do Peso Duck Jam e Nação Hip Hop	Zimbabwe Zimbabwe ChicShow/Five Star Chic Show/Five Star Black Mad Kaskatas TNT Records
1993	<i>Raio X do Brasil</i> <i>Nova Era</i> <i>Cada Vez + Preto</i> <i>Comando DMC</i> <i>Sub Raça</i> <i>Primeiro Ato</i> <i>Deus te Ama</i>	Racionais MC's MT Bronx DMN Comando DMC Câmbio Negro Pavilhão 9 Produto da Rua	Zimbabwe Zimbabwe Zimbabwe Black Mad Discovery Prod. Art. Radical MA Records
1994	<i>Os Piores Venenos (...)</i> <i>Só se Não Quiser</i> <i>Bem Vindos ao Inferno</i> <i>Dia-Dia da Periferia</i> <i>RPW</i> <i>Vida Brasileira*</i>	Black's "N" The Hoods MRN Sistema Negro GOG RPW RZO	MA/TNT TNT Records Zimbabwe Só Balanço Vitrine Paulista MA Records

Obs: Foram incluídos na amostragem os grupos Sistema Negro de Campinas, GOG e Câmbio Negro de Brasília, pelo prestígio que possuem entre os rappers paulistanos.

As casas noturnas de propriedade da Chic Show (Projeto Radial), o Asa Branca em Pinheiros (Zimbabwe), o espaço da Kaskatas (Clube Homes em Santo André) e da Black Mad foram se tornando referências importantes para a atuação dos rappers paulistanos. A rivalidade entre os grupos que haviam se organizado desde as ruas e os grupos originários

dos bailes acentua-se neste momento. Grupos como Sampa Crew, NDee Naldinho e Pepeu, continuaram como representantes do universo dos bailes blacks, mas os grupos originalmente estruturados nas ruas fortaleceram-se nesses espaços. Alguns salões tornam-se referências para expressão da cultura hip hop no universo *black*, inscrevendo-a em uma tendência de bailes que remontam aos anos 70. Em meados dos anos 90, seja de forma conflitiva seja pactuada, as principais experiências culturais juvenis orientadas pela *black music*, encontravam-se reunidas nas casas noturnas, nas gravadoras e nos bailes blacks. Apenas a Chic Show reunia em suas 5 casas cerca de 50 mil pessoas a cada final de semana, um indicador de que a *black music* se constituía em um sólido movimento cultural e em um negócio de proporções razoáveis a ser administrado⁹².

⁹² Os dados foram fornecidos por Luizão em entrevista à *Pode Crê* 3, 1994.

Música, Etnicidade e o Contexto Transnacional

Durante a pesquisa verifiquei que muitos rappers haviam acompanhado detalhadamente o desenvolvimento do gênero a partir do contexto norte-americano. Possuíam coleções de revistas, grande quantidade de discos, livros e vídeos que se referiam ao universo musical afro-americano. O conhecimento da discografia clássica até os contemporâneos, integra o acervo particular dos DJs e MC's. Revistas especializadas como *Rap Page*, *The Source*, *Bilboard* e nacionais como *Pode Crê*, *Bizz*, *DJ Sound*, *Mix* asseguram a veiculação das informações entre os dois contextos. Normalmente este intercâmbio era feito através das importadoras de discos. As músicas que alcançavam sucesso nos EUA eram importadas e lançadas nos bailes pelas equipes antes mesmo da sua edição nacional. Por isso nos discos mais antigos a edição nacional vem sempre com um título popular em português adquirido no contexto dos bailes. Os títulos não correspondiam nem proximamente à sua tradução, como por exemplo, *Rapper's Delight* (Melô do Tagarela), *Melô dos Números*, *Melô da Mulher Feia* (Two Live Crew), etc.

Através dos contatos, viagens, "traduções", etc., a *black music* norte-americana foi integrando-se ao cotidiano juvenil. Os contatos redirecionaram o olhar e as atitudes dos jovens negros sobre as temáticas locais. Inicialmente os símbolos afro internacionalizados aparecem registrados na prática musical do período 1992-1994. Por ser este um momento especial em termos da compreensão da realidade e da produção artística rapper no contexto externo, o universo cultural afro-americano aparece de forma destacada:

<p>Precisamos de um líder de crédito popular Como Malcom X em outros tempos foi na América Que seja negro até os ossos Um dos nossos Que reconstrua nosso orgulho que foi feito em destroços. Voz Ativa (Racionais MC's, 1992)</p>
<p>Eu digo. Marcos, Malcom, Mandela, Martin Luther King Talvez não perceberam ainda Que a nossa História é tão rica Mais que ouro. É um tesouro de ideal e coragem Não é um sonho nem miragem. Na verdade é 4P Poder Para o Povo Preto (DMN, Cada Vez Mais Preto, 1993)</p>
<p>Se ficarmos parados a vida passa O tempo para e nos impede de usar... A sabedoria dos reis Gerson King Combo, Afrika Bambaataa, Martin Luther King Não Pare (Câmbio Negro, 1993)</p>

Os afrodescendentes que se destacaram na arte, no esporte ou na política passaram a ser referência. Especialmente, Tyson, Hendrix, Bob Marley. No plano nacional, heróis como Zumbi, e personalidades negras como Clementina de Jesus, Grande Othelo, Lecy Brandão, etc. foram retomados no sentido de reforçar a auto-estima do grupo. Alguns discos foram quase integralmente dedicados à temática do “orgulho negro” como forma de enfrentar positivamente a exclusão. É o caso do disco *Escolha seu Caminho* (Racionais MC's 1992) com duas músicas centradas na questão da auto estima (*Voz Ativa* e *Negro Limitado*). O grupo Câmbio Negro com a música *Que se F... Vocês*, surgia com o mesmo objetivo. Em músicas como *Considere-se um Verdadeiro Preto* e *Precisamos de nós Mesmos* o grupo DMN reafirmava a importância da auto-estima no âmbito da luta contra a discriminação racial.

Somos Negros com orgulho, temos atitude
 De respeitarmos e amarmos nossa negritude
 Não cobre o comportamento de uma raça da qual nunca fomos
 Negros graças a Deus é o que somos
 Que se F... Vocês (Sub Raça, Câmbio Negro, 1993)

No conjunto, as músicas questionam não apenas o preconceito racial, mas as estratégias cotidianas que promovem a exclusão dos afrodescendentes. A coletânea *Consciência Black II* foi um marco neste momento, reunindo basicamente os rappers originários da Roosevelt integrantes do Sindicato Negro. Além desse disco, o questionamento da discriminação racial aparece em outras coletâneas indicando que era um tema característico de um momento vivido pelo rap paulistano.

Ano	Coletânea	Grupos	Músicas
1992	Consciência Black II	DMN MT Bronx The Force's MC's	Isso não se Faz Por que o Preconceito Desabafo de um Lutador
1993	Movimento Hip Hop	Zona Negra Filosofia de Rua Negros Conscientes The Brothers MC's	Lute Por Si A Cor da Pele não Influi em Nada Nossa História Jesus Negro
	Algo Dizer	Lady Rap	Mulheres Pretas

Quanto à mobilização dos símbolos afro internacionalizados, é interessante notar que posteriormente cederam espaço para os símbolos relacionados à cultura afro-brasileira. Os grupos pioneiros do rap paulistano, Thaide e DJ Hum e Racionais MC's têm se referido atualmente mais a este universo, que aos símbolos afro ou afro-americanos. Recentemente, membros do grupo Racionais MC's (Mano Brown e Ice Blue) explicitaram sua filiação ao candomblé como parte da sua trajetória pessoal. O show de lançamento do último disco do

grupo no ginásio do Corinthians (29/11/97), foi precedido de um ritual religioso que envolveu práticas relacionadas aos cultos afro-brasileiros no próprio palco. A inclusão da música *Jorge da Capadócia* no disco *Sobrevivendo no Inferno* (1997), teve por explicação não só a homenagem a Jorge Benjor, mas também ao universo do sagrado. Segundo Brown, no momento de concluir o disco sentiu que faltava alguma coisa no plano espiritual para finalizá-lo. A inclusão da música relaciona-se com um elemento da simbologia religiosa afro-brasileira relacionada a Ogum. Certamente aparece no início não por mera coincidência, mas por razões de ordem religiosa. Como se tratava do primeiro disco após quatro anos sem gravar e em meio a toda uma expectativa criada, Brown justificou a inclusão da música: “foi para abrir caminho mesmo”.

A referência ao universo religioso afro-brasileiro também aparece em Thaide e DJ Hum. Trata-se de uma temática que já havia surgido de forma indireta na música *Corpo Fechado* (1988). No caso, a música *Senhor Tempo Bom* (1996) a mensagem é explícita:

<p>Que saudade do meu tempo de criança Quando eu ainda era pura esperança Eu via minha mãe voltando prá dentro do nosso barraco Com uma roupa de santo debaixo do braço Eu achava engraçado tudo aquilo mas já respeitava o barulho do atabaque E não sei se você sabe a força poderosa que tem na mão De quem toca um toque caprichado O santo gosta. Então me preparava prá seguir o meu caminho Protegido por meus ancestrais Senhor Tempo Bom (Thaide e DJ Hum, 1996)</p>

O questionamento sobre o sistema de discriminação racial que vigora na sociedade tem sido recorrente entre os rappers. Diferentemente de Salvador e Rio de Janeiro que possuem percentuais expressivos de afrodescendentes, São Paulo possui segundo dados oficiais do Censo 95 24% de negros (pretos pardos). Apesar de a cidade veicular uma

imagem relacionada à tradição italiana e européia hoje traduzida apenas nos bairros antigos, a saber, Bela Vista, Moóca e Brás, sabemos que a população negra vem aumentando significativamente nos bairros periféricos desde os anos 60/70 quando migrantes do norte e nordeste deslocaram-se para a construção do parque industrial.

A utilização de símbolos afro internacionalizados tem sido observada contemporaneamente a partir dos espaços segregados na forma de reconstrução da identidade juvenil. Esse processo tem sido apontado por diferentes pesquisadores nas metrópoles brasileira Sansone (1996), Herschmann (1997). A produção de símbolos de origem afro, especialmente extraídos da experiência norte-americana e do Caribe tem possibilitado aos jovens negros re-significar a realidade mais imediata. No caso dos rappers paulistanos esse processo tem conduzido ao deslocamento de padrões raciais definidos pela chamada democracia racial brasileira.

Assim, a música pode ser tomada como um campo privilegiado para se entender os atuais processos de construção da identidade mediados pela internacionalização da cultura. Especialmente neste momento, a música surge desempenhando um papel essencial em relação às práticas tradicionais e modernas (Sansone, 1997). A dramaticidade na qual vivem os jovens da periferia das grandes metrópoles tem sido atualmente denunciada pelos rappers. Todavia, desde a *soul music* os símbolos e estéticas de origem afro-americanos vêm sendo utilizados pela juventude no processo de construção de uma outra visão de si mesmos, fora dos padrões definidos pela ideologia do branqueamento. O processo implica em romper com estereótipos e afirmar-se positivamente.

O ponto acima descrito ainda é um aspecto polêmico entre os pesquisadores.

Segundo Sansone, (1997), que estudou um espaço black em Salvador, conhecido como Black Bahia, todas a vezes em que tentou estabelecer uma relação entre baile e negritude, a mesma foi recusada pelos informantes

[Eles] não entendiam porque os pesquisadores insistiam tanto em ver no funk uma expressão de identidade negra. Isto significa que, nessas duas cidade [Rio de Janeiro e Salvador], a forma pela qual se dá a inegável e crescente desinibição do negro está expressa nas experimentações com o visual, o uso do corpo e do consumo evidente e não nas formas sugeridas pela militância (Sansone, 1997p. 180)

Quando do seu estudo sobre o funk carioca, Vianna (1988) viu com restrições a possibilidade de construção da identidade negra a partir dos bailes blacks, uma vez que esta produção cultural desenvolve-se em um contexto diferente do norte-americano. Para o autor a transposição do processo para o nacional somente seria possível nos mesmos termos se a identidade fosse tomada como uma experiência cosmopolita⁹³. Contrariando os estudos realizados por Vianna, Silva (1995), ao pesquisar os grupos de reggae em São Luiz do Maranhão e Andrade(1996) ao desenvolver a etnografia sobre os rappers a partir da *posse* Haussa em São Bernardo do Campo, interpretaram os movimento juvenis orientados pela *black music*, como possibilidade de construção de identidades a partir de símbolos externos.

O depoimento que apresento abaixo apesar de longo é ilustrativo de uma experiência pessoal em que os processos internos de elaboração da identidade negra se desenvolvem mediados por experiências locais vinculadas à *black music*. O depoimento

⁹³ Na pesquisa desenvolvida por Vianna o autor questiona, “o baile funk, mais que uma “simples” festa, seria parte importante da “etnicidade carioca”, entendida como um processo onde se constróem e se modificam as fronteiras entre as várias identidades étnicas possíveis no Rio de Janeiro? O funk, nas cidades dos Estados Unidos sempre esteve ligado a uma história mais ampla, que é a das relações entre a música popular feita pelos negros norte-americanos e o processo de construção de identidade étnica desses mesmos negros. Será que esta relação permanece inalterada depois da viagem para os trópicos? Estamos diante de uma identidade cosmopolita? (p.68)

expressa essa temática no plano individual. Embora a identidade política seja construída coletivamente é também biográfica, individual, caso contrário não se realizaria no coletivo. O depoimento revela como nos planos coletivo e individual a identidade é reelaborada, quais as rupturas que se põem no cotidiano e de que modo tem sido fundamental para se romper o consenso imposto pelo mito da democracia racial, referência primordial no processo de socialização em nossa sociedade.

Há 8 10 anos atrás quando a gente começou a raspar a cabeça para cantar rap, todo mundo falava: o que é isso? Vocês estão parecendo um marginal? Arrancaram o cabelo de vocês? Foi prá cadeia? Hoje andar com a cabeça raspada é bonitinho, porque parece com o Ronaldinho, parece com jogador de basquete da NBA, essas coisas todas. Então tinha aquela coisa. Naquele momento era coisa de preto, coisa de marginal, a própria família recriminava um pouco, mas ai foi passando o tempo começa ir prá baile, num período da minha vida eu fui prá bailes com os amigos que curtiam essa coisa mais ligada pro boy mesmo, danceteria, Clube Tietê, Matinê, só loirinha, carinha que surfa, na época andava de roupa hang loose (...) eram pessoas que não me discriminavam pela minha descendência, supercamaradas, até hoje são, mas que pela própria constituição familiar iam pro lado branco da sociedade (...) e num determinado momento o que eu ficava pensando?. Eu falava assim: no meu próprio bairro não tenho tantos problemas com a vizinhança. Eu não me considero um cara feio. Por que eu vou pro baile e todos os meus amigos arrumam namorada e só eu sempre fico de canto? Só eu não tenho oportunidade nem prá conversar com ninguém? Ai tudo bem, comecei a frequentar outros tipos de bailes ai acabei conhecendo o baile black com outros amigos, foi aí que eu me espantei. É que assim, quando eu conheci o universo black no mesmo dia, no primeiro baile eu percebi que tinham mais de cinco ou seis garotas olhando prá mim. Ai onde comecei a pensar ué! Eu acho que este é o meu espaço, comecei a frequentar, comecei a conhecer muito mais música black comecei a perceber que o meu ouvido assimilava muito melhor aquilo, o samba, o funk na época, o soul, (quando se pegava a sessão de flashback) e ai você começa a se identificar com a coisa, comecei a assimilar aquilo como meu espaço. Adolescente quer ter várias namoradas, quer andar em turma, então, percebia que era o espaço onde tinha as mulheres mais bonitas que eu já tinha visto, onde eu podia ficar muito próximo delas e até namorar. Tinha um pessoal que (...) curtia e tinha o mesmo gosto musical que eu e ai fui evoluindo. Pô é legal! (...) Ai comecei a mexer com equipe de baile para dar baile no bairro, sempre mexendo com rap com música R&B

(rhythm and blues) e até que chegou uma hora em que falei assim puts! Tem os videoclipes de fulano assim que é da hora de beltrano que é da hora a música desse cara é da ora. Pô eu queria fazer algo assim nesse sentido. Eu sei que a minha mãe acha que o baile é coisa de maloqueiro, parte do pessoal que anda comigo não vai lá porque fala que não gosta, que não tem nada a ver com eles, mas eu sei que isso tem um valor e aí onde eu comecei a questionar. Foi no período de 1988/89 que começaram aparecer os primeiros vídeos de rap onde as pessoas se vestiam da mesma forma como a gente ia pro baile, muito colorido, os bonés,. Mas apareciam outros rappers, mais violentos, mais agressivos na questão verbal e quando a gente prestava atenção no contexto do vídeo, a gente falava, o cara tá falando que isso que a gente tá fazendo tem um puta valor e que tem gente que discrimina só porque nós somos pretos essas coisas. Acredito que a partir desse momento a gente começa a pegar mais profundamente o que significava ser preto, o que significava, ter um baile black em São Paulo e os riscos que a gente tava correndo por tá se afirmando dentro desta cultura e que isto era um problema que tinha que ser resolvido pela gente mesmo. Aí que eu lembro que o meu primeiro rap, por mais antiquado, por mais errôneo nas suas concepções de transmitir mensagens para pessoas já vinha com uma certa base de questionamento, isso em 1989.
(Markão)

Trata-se portanto de um depoimento ilustrativo pelo que apresenta de esclarecimentos, rupturas, contradições, conflitos e estratégias de solução do ponto de vista das pessoas que vivem o processo de reelaboração da identidade no conjunto da *black music*. O processo envolve negociações e conflitos com grupos de amigos familiares e também o apoio e afirmação no outro extremo (entre os amigos). Não se trata de uma mera transposição de símbolos elaborados externamente sem maiores mediações pois assumi-los implica em romper com representações estruturadas ou dominantes da negritude. A música e os bailes blacks têm surgido como espaço de lazer, mas processos de reconstrução da identidade também são possíveis. A identidade se processa de forma diferente do discurso político engajado porque se inscreve no plano da estética em que um conjunto de elementos aparentemente desconexos passam a significar uma nova forma de existir. Em meio ao lazer, à festa, à rede de amizades típicas da juventude, observa-se no plano do sensível, práticas

relativas à reconstrução da negritude.

Historicamente a forma como a identidade vem se colocando do ponto de vista dos atores, difere da forma como ela se apresenta aos olhos do movimento negro. Para o último, valoriza-se a dimensão política como discurso explicitado ou “consciente” no processo de identificação. Os depoimentos abaixo mostram a maneira pela qual os sujeitos vêem a identidade.

Os bailes eram importantes e são importantes porque é ali que a gente vê os nossos iguais. E era nos bailes que os nossos iguais nos viam no palco, e tinham referências essas coisas. Nos bailes é que a gente podia se reunir. Os ricos têm os seus clubes onde podem reunir todos os finais de semana. Vão jogar golfe, jogar tênis. Nós não, nós tínhamos os nossos bailes.

Na época o movimento negro dizia: Ah! esse moleques com essa cultura importada. Hoje eles têm um grupinho de hip hop ali, mas eles não estavam interessados na cultura e nas pessoas que estavam ali, mas no poder. Apenas com o Geledés é que foi diferente.

(Lady Rap)

Eu não sou rapper sou sim um militante que me preocupo com essa juventude que é responsável pelo Brasil de amanhã - vocês sim são a resistência que o candomblé viveu nos anos 50, que a Frente Negra viveu, que o MNU que surgiu nos anos 70 depois o Geledés e outras entidades que vieram atropelando loucamente querendo resolver o problema do negro e que não está resolvido e eu pergunto, prá que escrever sobre drogas, policia, Vila Rica, PT**? Para que? Nós temos que falar da nossa história, gritar nosso líderes (...) e ninguém está preocupado com isso, vocês só estão preocupados em falar de vocês mesmos e vocês têm uma responsabilidade de 400 anos de escravidão.*

(Kamiáteobá (UNEGRO-núcleo Campinas)⁹⁴).

*Vila Rica: bairro periférico de Campinas

**PT: arma utilizada no mundo do crime

⁹⁴ Discurso proferido no evento “Rap em Trânsito” organizado pelo Movimento Negro de Campinas com a participação dos rappers Thaide e DJ Hum e LF do DMN. Registrado por Carolina Cantarino Rodrigues em *Rappers e Música Hip Hop: Nova Negritude*. Projeto de Iniciação Científica, UNICAMP (1998).

Os discursos apontam conflitos existentes no campo da construção da identidade negra. Tanto no âmbito dos baile quanto da militância negra, a identidade vem sendo negociada de forma específica⁹⁵. No plano da cultura juvenil, a identidade étnica tem sido reelaborada a partir dos símbolos culturais internacionalizados. Desde o movimento *black power* a negritude prima pela valorização da estética. No contexto norte-americano, a organização política e o movimento *black power* tem se apresentado como uma continuidade, sendo esta tradição retomada contemporaneamente pelos rappers (Decker, 1994, Keyes, 1996), mas no campo da ação, a cultura blacks e o movimento negro, vêm construindo representações e práticas da negritude a partir de estratégias diferenciadas e por vezes conflitivas. A idéia segundo a qual os jovens que partilham o universo black vivem uma experiência cultural importada e, mais que isto americanizada permaneceu como barreira entre os dois universos até recentemente. Apenas quando os rappers e o Geledés se aproximaram, o diálogo foi retomado de forma diferente. O discurso poético-musical rapper resgata a dimensão subjetiva a partir da experiência comum vivida pelos jovens negros desde a periferia. O discurso político da negritude é verbalizado, mas não nos moldes do movimento negro. A percepção da discriminação e a construção da negritude se processa dentro de uma outra linguagem simbólica, mas politicamente promove rupturas em relação às concepções estabelecidas pelo mito da democracia racial.

Algumas análises confirmam que a identidade negra não se realiza nos espaços blacks, porque do ponto de vista das teorias sobre a identidade a explicitação da dimensão política é um dos aspectos centrais do processo (Silva, M 1998). Mas, se concordarmos que

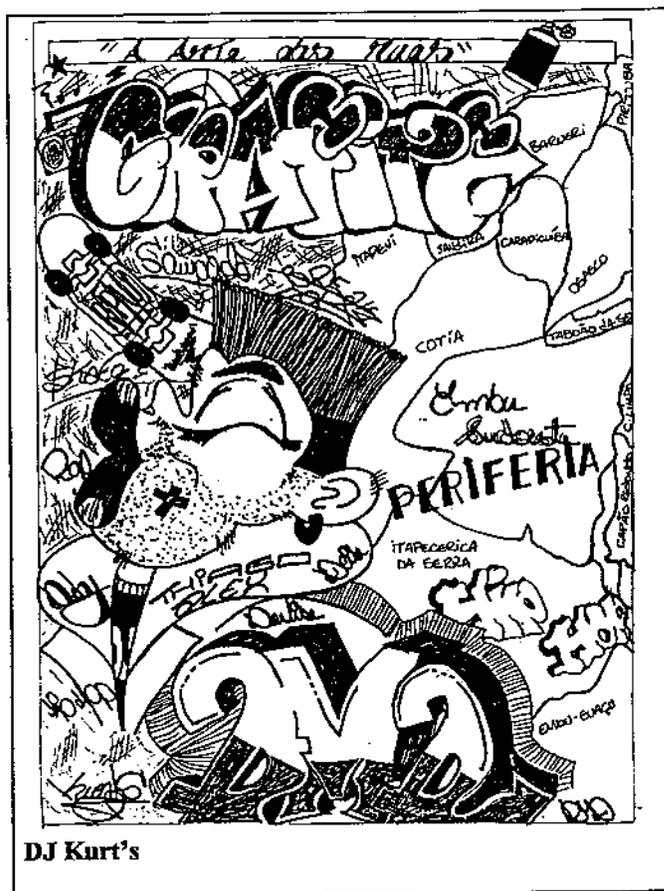
⁹⁵ O 13-05-1978 tem sido tomado como um marco no processo de reconstrução da resistência organizada da coletividade negra em São Paulo.

o estilo realmente guarda relações com as posições objetivas dos indivíduos na sociedade, nos parece claro que os rappers estão afirmando mais que um estilo, mas servindo-se de um conjunto de símbolos enquanto linguagem através da qual expressam as condições de excluídos na sociedade contemporânea. O fato de re-significarem símbolos internacionalizados encontra-se de acordo com as concepções de Cunha (1985) e Cohen (1969), para quem a identidade resulta da seleção de símbolos de natureza diacrítica. Trata-se de um processo que é sempre de natureza política, pois resulta da estratégia dos grupos no sentido de afirmar posições frente aos outros.

No caso específico os rappers reelaboraram representações da negritude que romperam com os padrões vigentes. Neste campo a orientação básica conduziu à negação das posições hegemônicas em torno do Brasil mestiço. Referenciados no contexto externo os rappers puderam olhar novamente para a realidade local e romperam com referenciais simbólicos que afirmam a ideologia do branqueamento. Neste sentido, a categoria “preto”, surge no discurso rapper carregada de conteúdo político. Em oposição ao movimento negro e à academia, que elegeram o termo negro para referir-se aos afrodescendentes, os rappers reafirmaram a negritude positivando o termo “preto” como forma de valorizar a origem afro através da cor. Trata-se de uma categoria recorrente no período 92-94, expressa em diferentes músicas: “poder para o povo preto”, “cada vez mais preto”, “considere-se um verdadeiro preto”, “mulheres pretas têm história”.

III JUVENTUDE E EXPERIÊNCIA URBANA NOS ANOS 90.

Este é o palco da história que por mim será contada
 (Mano Brown, *Um Homem na Estrada* - 1993)



Durante os anos 90, o movimento hip hop paulistano ganhou maior visibilidade não apenas em termos fonográficos mas se expandiu através da organização das *posses* nos bairros periféricos. Em termos socioeconômicos, o período foi marcado por transformações que, apesar de estarem se processando desde o final dos anos 80 tornaram-se mais patentes

no cotidiano dos indivíduos. A reorganização do movimento hip hop no plano dos bairros periféricos através das *posses* pode ser tomada como uma forma da juventude dialogar através da cultura com transformações urbanas de maior amplitude que apresentavam consequências imediatas na localidade.

As transformações mais gerais que atingiram a vida urbana sempre foram tematizadas pelos rappers em outros contextos, inclusive o movimento hip hop estruturou-se inicialmente como uma alternativa no plano da cultura juvenil às novas realidades colocadas pela metrópole nova-iorquina. Em São Paulo não foi diferente desde o disco *Hip Hop Cultura de Rua* (Eldorado, 1988), a vida na cidade foi incorporada como um dos principais temas das músicas. Tratava-se inicialmente de narrar experiências que estavam se desenvolvendo no centro urbano. A partir dos anos 90, as coletâneas e os álbuns solos voltaram-se de forma mais direta para o cotidiano dos bairros periféricos. Problemas relacionados à violência policial, às drogas, ao preconceito racial passaram a ser tematizados e referenciados na experiência direta dos rappers.

O disco *Raio X do Brasil* (1993) do grupo Racionais MC's surge como uma espécie de paradigma do novo momento. Desde então, o termo periferia tem permanecido central em todo o discurso rapper. Trata-se de uma categoria abrangente que possui praticamente o mesmo *status* identitário que “preto” mas através dela traduz-se um conjunto mais amplo de problemas relacionados à juventude no espaço urbano. A periferia não aparece apenas como uma referência geográfica. Pertencer à “periferia” nessa instância é ser jovem pobre, preto, branco ou pardo, ou seja, socialmente excluído. A periferia aparece, como uma forma de se representar a experiência vivida pela juventude. Do ponto de vista

antropológico pode-se afirmar que se trata de uma categoria nativa através da qual os jovens se auto-referenciam e estabelecem através de sinais diacríticos a diferença em relação aos “outros”. Uma hipótese é que em uma sociedade historicamente miscigenada o termo “periferia” esteja indicando que, a despeito das diferenças de tonalidades na cor da pele, os afrodescendentes vivem uma experiência comum de exclusão. Se a multiplicidade de termos relativos à cor da pele não permite expressar aquilo que é comum, o termo periferia (referência geográfica) é re-significado como “periferia”, categoria na qual os indivíduos se reconhecem.

A partir de 1993, o discurso étnico permanece nas músicas mas deixa de ser um tema exclusivo. Mesmo os grupos que haviam se fixado na temática racial no início dos anos 90, passam a se remeter à categoria “periferia” na qual ser preto, pardo e por vezes branco pobre se equivalem pois partilham uma realidade próxima vivenciada pelos sujeitos. Da mesma forma que os grupos excluídos de latinos e porto-riquenhos integraram-se ao movimento hip hop no contexto norte-americano, os brancos e pardos, o migrante da periferia paulistana, também integram-se ao movimento local. É o que se depreende no âmbito das *posses* onde apesar da acentuada presença dos afrodescendentes encontram-se presentes jovens pardos e brancos. Invariavelmente as letras do rap paulistano nos remetem para situações localizadas nos bairros remotos e esquecidos pelo poder público para as vilas e favelas da periferia onde vivem os “manos”.

Ao se voltar para a periferia os rappers fizeram o registro das transformações urbanas em curso nos anos 90. Durante este período, a cidade passou por mudanças estruturais que afetaram substancialmente vida local. O termo “auto-conhecimento” foi

amplamente empregado pelos rappers no sentido de entender os processos que os atingem. Assim, “auto-conhecimento” implica em compreender a realidade e produzir mensagens para as pessoas nela imersas. Na abertura do disco Raio X do Brasil (1993) o grupo Racionais MC’s enfatizou esse aspecto,

Racionais, usando e abusando da nossa liberdade de expressão, um dos poucos direitos que o jovem negro tem nesse país. Você está entrando no mundo da informação, auto conhecimento, denúncia e diversão. Este é o Raio X do Brasil seja bem vindo. (Raio X do Brasil, 1993)

Trata-se de uma fala auto-centrada sobre a realidade da periferia que contrasta radicalmente com os movimentos sociais do final dos anos 70 e início dos anos 80. Durante o período as pesquisas sobre a periferia avolumaram-se, os estudos concentraram-se nos movimentos sociais que se seguiram à abertura política⁹⁶. Havia uma expectativa de construção de uma nova ordem política a partir das organizações surgidas “espontaneamente” nestes espaços. Seriam uma opção à velha estrutura burocrática e mandonista dos partidos políticos tradicionais. Hoje os chamados movimentos populares de cunho reivindicativo refluíram em meio a uma certa desilusão em relação à expectativa criada e os estudos sobre os movimentos sociais tornaram-se mais escassos. Ao mesmo tempo em que a academia parece ter perdido o romantismo com as soluções políticas surgidas a partir da periferia (Associações de Moradores, CEBS, etc.), outras questões foram se colocando nestes espaços, tornando a realidade local mais dramática.

Particularmente a violência transformou-os em uma espécie de “campo minado” de difícil

⁹⁶ Os movimentos sociais organizados atuavam em campos distintos como a luta por saúde (especialmente na Zona Leste), contra a carestia (Zona Sul), por creche, legalização de terrenos clandestinos, etc. As Sociedade Amigos de Bairros, as CEBS, tiveram participações importantes no conjunto (Sader, 1989).

acesso com implicações mais sérias para a vida cotidiana das pessoas.

O movimento hip hop se inscreve neste novo momento, mas se institui de forma diferenciada dos antigos movimentos sociais. Por ser a fala de um segmento juvenil, diferencia-se dos movimentos sociais reivindicativos dos anos 70 e 80, que tinham em suas lideranças adultos com alguma experiência política. Outra característica importante é que o discurso se estrutura a partir da produção artística e da organização política através das *posses* algo que radicalmente diferente das formas tradicionais criadas pelas associações de moradores ou de cunho reivindicativo. Os jovens que integram o movimento hip hop apresentam-se como porta-vozes do segmento juvenil. Igualmente destituído de representação política colocam-se em oposição às práticas políticas que ainda vigoram na periferia, quase sempre mediadas por associações corporativas de caráter tradicional. O movimento hip hop surge como expressão do universo vivido pelos jovens excluídos do sistema hierárquico de poder e prestígio, reelaborando em termos artísticos e culturais a consciência do processo.

Nós somos os porta vozes das pessoas (morou?). A gente é a voz de quem não têm voz. Então eu tenho sempre isto, eu sempre insisto em falar na identificação. As pessoas se identificam (morou?) com o que a gente tá cantando, com o que a gente tá falando, no nosso jeito de se vestir e tem o som que bate, né meu. É irresistível deixar de ouvir. Então é mais por isso, as pessoas não têm muita oportunidade de ouvir né meu de perto. De tá perto. Então daí o motivo de encher e todo mundo curtir e tal. (KLJ).

E como pobre é a maioria. A massa né, meu, e é na massa que o preto tá.
(Brown)

Os estudos sobre os movimentos juvenis produziram conceitos e teorias que

ainda permanecem no centro do debate acadêmico. Como meu objetivo não é a organização do campo intelectual sobre o tema, tomei como fio condutor o pressuposto estabelecido por Brake (1990). Para Brake, os movimentos juvenis contemporâneos podem ser melhor compreendidos como,

sistema de significados, modos de expressão ou estilos de vida desenvolvidos por grupos em posição estrutural subordinada em resposta ao sistema dominante de significados e que reflete o esforço de resolver contradições estruturais que surgem no contexto social mais amplo (Brake, 1990, p. 8).

Partindo-se do pressuposto, as práticas juvenis contemporâneas mediadas por sistemas simbólicos peculiares, surgem propondo reposicionamentos frente a problemas cruciais localizados na estrutura social. Um dos meus argumentos é que o rap paulistano desenvolveu-se em estreita relação com as transformações estruturais que se processaram na cidade desde o fim dos anos 80 mas que se tornam críticas nos anos 90. Dentro da sugestão de Brake, o rap pode ser melhor compreendido se colocado no contexto estrutural que marcou a vida da cidade no período. As transformações exprimiram-se não apenas no plano macroeconômico, mas também no âmbito local, isto é, na vida dos bairros periféricos, por isso, considero necessário uma breve descrição do processo em questão.

A Segregação socioespacial

Pode argumentar-se que a segregação urbana não é novidade em São Paulo pois a cidade apresentou historicamente formas diferenciadas de segregação. Por volta da década de 30 os bairros populares encontravam-se definidos em termos dos contornos étnicos e a população de origem afro reclusa nos chamados territórios negros mas os espaços dos pobres e o das elites ainda eram próximos⁹⁷. A partir dos anos 40 este quadro começou a mudar radicalmente. Com a especulação imobiliária e as novas condições do transporte coletivo, os espaços nobres e os espaços dos pobres foram se distanciando (Caldeira, 1984).

A partir dos anos 60/70 um novo movimento teve grandes implicações na formação da nova periferia. O novo contingente migratório que fixou-se nos arredores da cidade intensificou o processo de ocupação do espaço através dos loteamentos privados e clandestinos em áreas ainda mais distantes do centro. A expansão da cidade rumo à periferia durante este período revelada através dos indicadores demográficos indica que um processo explosivo de transformação da vida urbana esteve em curso. Através dos bairros auto-construídos nas áreas distantes da periferia em terrenos clandestinos, sem a infra-estrutura fornecida pelo poder público, as classes populares redefiniram os contornos do urbano (Caldeira, 1984). A transformação foi desenvolvida sem a mediação do poder público. Na maioria das vezes as casas eram construídas em terrenos sem infra-estrutura básica. O

⁹⁷ Ver a propósito, Rolnik (1989) e Silva (1990, 1998). Os depoimentos que registrei durante a pesquisa de mestrado indicam que especialmente as mulheres negras que trabalhavam no serviço doméstico das elites em Cerqueira César ou na Av. Paulista moravam respectivamente em áreas próximas nos porões das casas ou cortiços da Barra Funda e do Bixiga.

material financiado em pequenas parcelas pelas “casas de materiais de construção” possibilitava os “mutirões” através da solidariedade dos parentes e amigos (Caldeira, *idem*).

Foi como parte do processo migratório que grandes contingentes da mão-de-obra negra então reclusa nas regiões economicamente menos dinâmicas do país, passaram a residir na nova periferia paulistana⁹⁸. A Zona Sul, que incluía imensas áreas sob os distritos de Capela do Socorro e Parelheiros, experimentou durante a década de 70 taxas elevadas de crescimento demográfico, isto é, 17,1% para a década 70/60 e 10, 4% para a década de 1970/80. A Zona Leste vinha a seguir com taxas entre 18,9% e 8, 1% para igual período⁹⁹. Regiões como Ermelino Matarazzo, São Miguel Paulista e Perus-Pirituba também nos extremo Leste e Oeste da cidade mantiveram índices igualmente próximos de crescimento demográfico. Em geral, os jovens que hoje integram o movimento hip hop são descendentes dessas gerações (famílias de migrantes brancos, pretos e pardos) que se fixaram na periferia a partir dos anos 70, momento em que a cidade se constituía no grande pólo de atração de mão-de-obra. São destes espaços afastados da Zona Sul, Norte, Leste e Oeste que surgem os principais grupos de rap que integram o movimento hip hop paulistano.

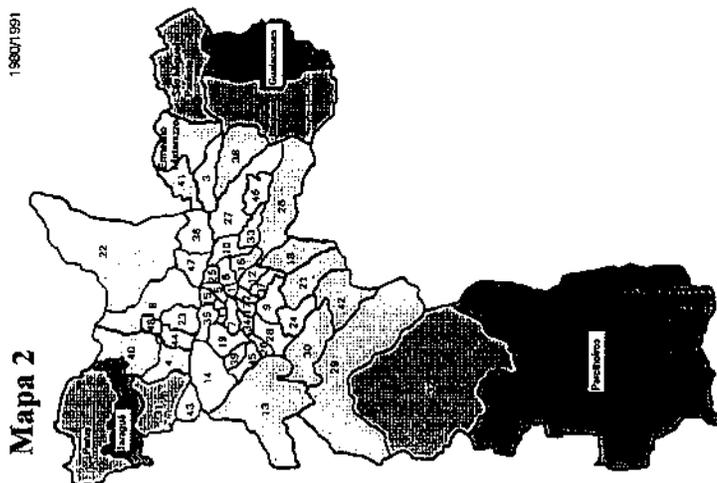
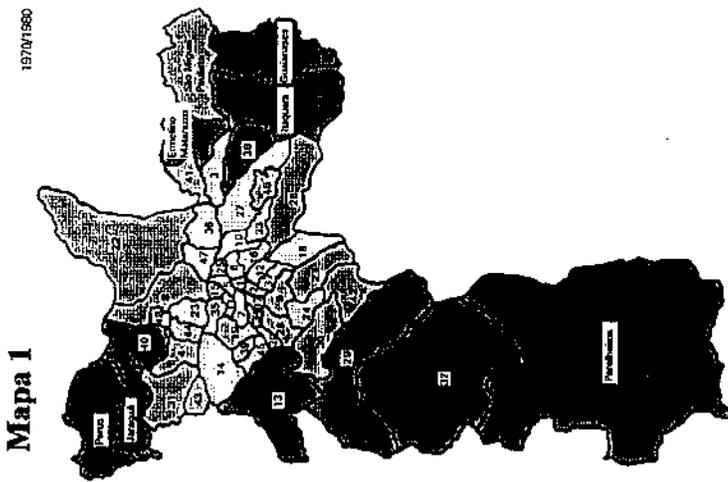
As áreas escuras do mapa 1 mostram como o processo migratório intensificou-se em direção à periferia nos anos 70 e 80. O mapa 2 nos permite visualizar espacialmente a redução do processo em direção à periferia durante o período 1980-90. O mapa 1 referente aos anos 70/80 apresenta maior presença de áreas escuras indicativas de crescimento demográfico superiores a 4%. No mapa 2 relativo aos anos 90/91 apenas 3 áreas apresentam

⁹⁸ A propósito da reclusão da população negra nas regiões pobres do Brasil nas primeiras décadas deste século, ver Hasenbalg (1979). A propósito do crescimento vertiginoso da periferia da Zona Sul, ver Caldeira (1984).

⁹⁹ Dados extraídos de Caldeira (1984).

percentuais em torno de 4% de crescimento. O maior número de espaços em branco indica taxas negativas de crescimento. Eles aparecem majoritariamente nos espaços centrais.

Taxas de Crescimento Populacional
Distritos e Subdistritos do Município de São Paulo
1970/1980 e 1980/1991



- | | |
|-----------------------|----------------------------|
| 1º Sé | 29º Pari |
| 2º Liberdade | 28º Vila Prudente |
| 3º Penha de França | 27º Tatuapé |
| 4º Nossa Senhora do Ó | 26º Jardim Paulista |
| 5º Santa Ifigênia | 25º Santo Amaro |
| 6º Bixás | 30º Itaipueta |
| 7º Consolação | 31º Pirituba |
| 8º Santana | 32º Capela do Socorro |
| 9º Vila Mariana | 33º Alto da Mooca |
| 10º Belenzinho | 34º Cerqueira César |
| 11º Santa Cecília | 35º Barra Funda |
| 12º Cambuzi | 36º Vila Maria |
| 13º Butantã | 37º Aclimação |
| 14º Lapa | 38º Vila Matilde |
| 15º Bom Retiro | 39º Vila Madalena |
| 16º Mooca | 40º Brásândia |
| 17º Bela Vista | 41º Cangaíba |
| 18º Itaranga | 42º Jabaquara |
| 19º Perdizes | 43º Jaguara |
| 20º Jardim América | 44º Limão |
| 21º Saúde | 45º Pinheiros |
| 22º Tucuruí | 46º Vila Formosa |
| 23º Casa Verde | 47º Vila Guilherme |
| 24º Indaiatuba | 48º Vila Nova Cachoeirinha |

Fonte: Fundação SEADE/Fundação IBCE.

O Censo de 1980 traz outra informação importante sobre a população que se fixou na periferia da cidade. Os dados indicam que de fato no conjunto da população que se fixou na nova periferia paulistana durante os anos 70/80 existe uma presença significativa de afrodescendentes. Este grupo outrora segregado nas regiões mais pobres do país, particularmente nos estados do nordeste Bahia e Minas Gerais, integrou-se, durante o período de formação da nova periferia à vida da metrópole paulistana. Os dados do Censo de 1980 apesar de referirem-se aos bairros mais antigos e apenas a duas regiões, que seguramente compõem a nova periferia (Santo Amaro e Capela do Socorro), indicam que a população negra vai tomando-se expressiva em direção a estas regiões. Especialmente os dados relativos a Santo Amaro que, na época agregava a região distrital de Campo Limpo e Capela do Socorro que incorporava Parelheiros e Grajaú, apresentam dados expressivos relativos à população negra. Os dados confirmam ainda que a antiga e a nova periferia possuem percentuais expressivos de afro-descendentes. Regiões como Vila Brasilândia, Jabaquara e Cachoeirinha apresentam dados semelhantes à Pirituba e Cangaíba¹⁰⁰.

POPULAÇÃO P/DISTRITO SEGUNDO A COR (%)

Bairro	Branca	Preta	Parda	Negra
Vila Brasilândia	56,9	9,4	33,2	42,6
Capela do Socorro	62,0	6,3	30,3	36,7
Santo Amaro	64,8	6,0	27,3	33,3
Jabaquara	65,2	6,8	22,8	29,5
Cachoeirinha	69,5	7,8	19,9	27,7
Vila Matilde	69,8	6,4	20,9	27,3
Butantã	68,4	4,5	21,9	26,4
Cangaíba	73,6	4,5	20,1	24,6
Pirituba	75,4	4,9	18,9	23,8
Vila Prudente	74,6	3,6	19,7	23,3

Fonte: Fundação Carlos Chagas, Diagnóstico Sobre a Situação Educacional de Negros (pretos e pardos) no Estado de São Paulo, 1986.

¹⁰⁰ Os dados não permitem uma comparação mais precisa porque provavelmente regiões como Ermelino Matarazzo, São Miguel, Perus, tenha sido agregados à grande São Paulo. Os dados absolutos sobre a população indicam que regiões como Butantã e Vila Prudente certamente referiam-se a espaços muito mais amplos que os limites hoje observados.

**POPULAÇÃO P/DISTRITO SEGUNDO A COR (%)
(MAIORES PERCENTUAIS DE POPULAÇÃO BRANCA)**

Bairro	Branca	Preta	Parda	Negra
Perdizes	89,4	2,4	6,4	8,8
Indianópolis	88,4	1,6	6,4	8,1
Jardim América	87,7	3,0	6,9	9,9
Cerqueira César	87,2	2,6	8,0	10,6
Jardim Paulista	87,2	2,9	7,5	10,4
Consolação	86,6	2,6	9,0	11,7
Alto da Moóca	86,4	1,9	10,1	12,0
Santa Cecília	85,5	2,8	10,0	12,4
Pari	84,9	2,0	10,8	12,9

Fonte: Fundação Carlos Chagas, Diagnóstico sobre a situação Educacional de Negros (pretos e pardos) no Estado de São Paulo, 1986.

A partir dos anos 80, as greves operárias surgem como indicativas de que São Paulo atingira o auge na sua condição de centro industrial. No parque industrial da Zona Sul as greves na MWM, na Caloi, na Metal Leve, na Monark etc.¹⁰¹ envolveram especialmente os trabalhadores residentes nas macroregiões de Capela do Socorro e Parelheiros. Nestes espaços os bairros de Pedreira, Grajaú, Jardim Ângela, Vaz de Lima, Capão Redondo encontravam-se em plena expansão. No início dos anos 90, com os reajustes verificados na estrutura produtiva e automação na grande indústria muitas profissões desapareceram¹⁰², reduzindo assim as possibilidades de emprego para os descendentes da segunda geração de migrantes que se fixou na periferia da metrópole nos anos 70. Os dados fornecidos pela SEADE mostram como as transformações na economia afetaram o nível do emprego no setor tradicional. Os números revelam ainda que os jovens especialmente entre 15 e 17 anos e 16 e 24 anos viram as possibilidades de inserção no mercado de trabalho reduzirem-se

¹⁰¹ O estudo de Maroni (1982) apresenta dados importantes sobre o grau de organização da classe operária via comissões de fábrica. A presença da classe trabalhadora no cenário político era um dos indicativos do caráter industrial da cidade.

¹⁰² A de torneiro mecânico pode ser tomada como ilustrativa. Outrora uma profissão que conferia aos indivíduos um certo *status* no interior da fábrica, hoje, praticamente inexistente. É comum encontrar estes profissionais na condição de desempregados.

drasticamente ao longo da década de 90. No segundo trimestre de 1998 o desemprego entre os jovens de 15 a 17 anos atingiu patamares críticos em torno de 48% da força de trabalho juvenil. Entre os jovens de 16 a 24 anos a taxa de desemprego que era de 12 a 14% para o período 1987/88/89 praticamente dobrou no final dos anos em 90 atingindo índices em torno de 23 e 26% (Tabelas III e IV). Se nos anos 80 a taxa de desemprego do setor variava de acordo com a dinâmica própria da economia, a partir do fim dos anos 80 e ao longo dos anos 90 as taxas de desemprego surgem sempre crescentes, até atingirem os patamares verificados em 1998. A mudança no perfil econômico da cidade, registrado nas tabelas em anexo indicam uma profunda diminuição do nível de ocupação no setor industrial e um percentual crescente em relação a setores comércio e serviços (Tabela I e II, anexo).

Durante o fim dos anos 70 e início dos anos 80, período em que o sistema público de ensino ainda desfrutava de maior eficiência, uma pequena parcela dos jovens descendentes de migrantes puderam ingressar na escola pública e no mercado de trabalho em posições hierarquicamente diferenciadas daquelas vividas pelos seus pais. Alguns tinham como perspectiva remota a universidade mas a maioria podia atuar como office-boys, auxiliares de escritórios, bancários, etc. A reestruturação econômica colocada em prática a partir dos anos 90 promoveu rupturas ainda mais profundas da perspectiva econômica. A introdução de novas tecnologias¹⁰³ transformou o perfil da cidade historicamente industrial para o de uma cidade de características pós-industriais. O mercado de bens de consumo foi ampliado, os meios de comunicação se sofisticaram mas paralelamente acentuou-se a crise do emprego no segmento juvenil.

¹⁰³ Durante os anos 90 observa-se maior flexibilização das importações especialmente no setor de informática, considerado anteriormente reserva de mercado para a indústria nacional.

A Nova Segregação Urbana

A partir dos anos 90 as transformações socioeconômicas na metrópole paulistana foram se tornando mais visíveis. A outrora cidade industrial também foi sendo remodelada. Os dados indicam que a cidade de São Paulo vive um momento de transição rumo à ampliação da produção de bens de consumo e integração ao circuito mundial das trocas econômicas, da informação e da cultura¹⁰⁴. No decorrer do processo de transformações socioeconômica o espaço urbano foi transformado, refletindo as mudanças estruturais na vida da cidade. No atual contexto, o espaço urbano tornou-se mais segregado e a vida pública conseqüentemente foi se esvaziando. A desigualdade social e a segregação urbana foram se materializando em formas arquitetônicas através dos muros e dos condomínios fechados. Os edifícios construídos a partir dos anos 80 priorizam a agressividade sobre os critérios estéticos. Além da guarita como item indispensável, as grades de proteção e os sistemas eletrônicos integram as fachadas dos prédios¹⁰⁵. Enquanto isso, do outro lado dos muros, uma imensa periferia foi sendo gestada e novas relações de equilíbrio e poder também foram se efetivando.

A nova segregação urbana tem sido especialmente observada nas grandes metrópoles mundiais que hoje passam por processos socioeconômicos semelhantes. As pesquisas indicam que uma das características do processo de constituição das metrópoles globais é a desregulamentação da economia. Nestes centros, os grandes grupos corporativos ganham autonomia perante o Estado, pressionam a favor da redução das barreiras nacionais

¹⁰⁴ Veja os dados fornecidos pelo DIEESE sobre ocupação e emprego na cidade (tabelas nos anexos).

¹⁰⁵ Conforme *Revista Folha*, 19/10/97.

e fortalecem o intercâmbio econômico e as redes internacionais de comunicação¹⁰⁶. A política de desregulamentação econômica, se por um lado, favoreceu a integração dos grandes grupos corporativos e a integração ao mercado internacional, por outro, tem aprofundado as desigualdades sociais¹⁰⁷.

A nova condição de vida nas metrópoles tem conduzido normalmente à reorganização do seu espaço. Verifica-se uma elite construindo enclaves fortificados, seja no próprio centro urbano, seja em áreas afastadas¹⁰⁸ e, na outra face, despida de qualquer *glamour*, surgem as “zonas de guerra”. Áreas que exprimem a outra faceta da vida urbana marcada pela exclusão social, a violência, o tráfico, etc. Estudos localizados das metrópoles contemporâneas indicam que as principais transformações na arquitetura e a própria sofisticação do policiamento relacionam-se diretamente com o controle mais eficaz dos cidadãos particularmente os excluídos, os pobres, negros, migrantes, mendigos e os jovens que se apresentam organizados em diferentes gangues¹⁰⁹.

Se as transformações nas grandes cidades podem ser interpretadas como parte de um processo mais amplo de constituição das chamadas metrópoles globais, a forma como a cidade tem se reestruturado adquire contornos específicos¹¹⁰. O estudo de Caldeira (1996)

¹⁰⁶ Indicadores como fluxo de capital, telefonia, informatização, tráfego aéreo, são constitutivos da intensificação das comunicações entre as metrópoles mundiais.

¹⁰⁷ Esta parece uma característica mais geral das grandes metrópoles. A propósito dos conflitos e contradições comuns às das mega-cidades e ou *global cities* fundamento-me em Saksia Sassen (1996) e Mark Davis (1993). A idéia predominante nestes estudos é que nas grandes metrópoles contemporâneas à medida que se integram econômica e culturalmente ao mercado mundial através de fluxos cada vez mais intensos e autônomos capital e informação, constroem internamente espaços bem demarcados de segregação social.

¹⁰⁸ Veja, por exemplo, o estudo de Robert Fitch (1993) sobre as consequências sociais das transformações urbanas nas grandes metrópole especialmente a Parte II *How New York City Became Poor*. Em termos do controle sobre os pobres no espaço urbano e a segregação do espaço, ver o estudo de Mark Davis (1993) sobre Los Angeles.

¹⁰⁹ Neste caso o estudo de Davis (*idem*) é também uma referência.

¹¹⁰ A fixação de grandes corporações internacionais no espaço urbano, as articulações através de redes de comunicação internacionais, do comércio, do tráfego internacional, feiras e eventos, fazem de São Paulo

examinou a particularidade da nova segregação urbana na metrópole paulistana. Segundo a autora, o processo de fortificação do urbano se consolida nos anos 90. Neste momento a elite passou a desenvolver estratégias visando reforçar a segurança por meio dos muros. A opção pelos condomínios fechados equipados com sistemas eletrônicos, segurança privada, guaritas, etc., marcam uma nova etapa da vida urbana em São Paulo¹¹¹. Dentro dos condomínios fechados e dos *shopping centers* cercados por seguranças particulares, a elite tem privatizado serviços e atividades outrora públicas; ao voltar-se para os enclaves fortificados fazem surgir na cidade um exército de seguranças privados cujos números são expressivos¹¹². Uma vez situados nos guetos protegidos, a elite tem se aproximado novamente dos bairros populares. Surgem neste caso, condomínios fortificados em áreas próximas à periferia. Tratam-se de “guetos nobres”, separados dos bairros periféricos, através dos muros (Caldeira, *idem*).

Enquanto isto, do outro lado dos muros, as “zonas de guerra” transformam-se em locais marcados pelo controle dos “justiceiros”, pela “indústria do tráfico” e pela violência policial. Assim um número crescente de jovens tem se encaminhado para atividades relacionadas ao tráfico. O consumo de drogas e o aumento expressivo da violência em bairros como Capão Redondo, Jardim Ângela e Parque Santo Antônio, o chamado “triângulo da morte”, surgem como indicativos das novas dificuldades enfrentadas pelas classes populares.

O aumento da violência tem sido um fato verificado em diferentes metrópoles

uma mega-cidade, integrada ao circuito mundial (Sassen, 1996).

¹¹¹ Para uma análise deste aspecto ver igualmente Caldeira (1996).

¹¹² A *Revista da Folha* 19/10/97 indica que entre vigilantes clandestinos e regularizados existem 196.000 empregados no estado de São Paulo. Calcula-se que os vigilantes regulamentados nas 232 empresas do estado esteja em torno de 90 mil homens contra 80 mil homens da Polícia Militar.

mas no caso paulistano tem sido potencializada por fatores políticos e institucionais. No plano político, as medidas administrativas postas em prática pelo Estado nos anos 90 atingiram diretamente o sistema de saúde, a educação, o emprego e a segurança. Diante do novo quadro de restrições e falências dos serviços sociais básicos, as classes alta e média resolveram a questão migrando para o sistema privado de educação, saúde e segurança, enquanto as classes populares ficaram sem alternativas, mercê da crise do sistema social de apoio.

No plano institucional, a existência de um aparato policial repressivo estruturado no regime militar tem sido frequentemente mencionado pelos pesquisadores. Nesse aspecto, mesmo com a democratização vivida pela sociedade brasileira na década de 80, a realização plena da cidadania e o respeito aos direitos humanos permanecem meramente formais¹¹³. A noção de *autoritarismo social* de que fala Evelina Dagnino indica os motivos pelos quais a democratização não foi suficiente para garantir direitos fundamentais ao cidadão. Para a autora os direitos básicos continuam sendo desrespeitados porque “uma cultura autoritária de exclusão (...) subjaz ao conjunto das práticas sociais e reproduz a desigualdade nas relações sociais em todos os níveis” (Dagnino, 1994, p.105). É sabido que a polícia militar encarregada do patrulhamento e prevenção ao crime tem praticado violações aos direitos humanos e execuções sumárias (Poppovic e Pinheiro, 1995). As denúncias da Human Rights indicam que o sistema policial herdado do regime militar, permanece ainda orientado para a repressão e não para a proteção às pessoas.

¹¹³ Em 1990 nove entre dez países da América Latina conseguiram eleger democraticamente seus governantes, uma avanço significativo se considerarmos que em 1974 oito destes países viviam sob regime de exceção. Entretanto, a construção da democracia política não foi suficiente para devolver ao cotidiano direitos básicos constitutivos da cidadania.

Na periferia a estrutura repressiva de combate ao cidadão sobreviveu à democracia política e hoje funciona como mais um instrumento de controle social. A corporação militar continua a operar com métodos investigativos ilegais e violentos. Por vezes algumas destas práticas chegam ao conhecimento público. Debate-se a questão, pensa-se em soluções e reestruturações, mobiliza-se a opinião pública, mas estruturalmente pouco se faz. O sistema outrora organizado para a “caça aos comunistas”, toma hoje o cidadão comum especialmente negro e pobre como suspeito. Casos recentes, ocorridos em Diadema e no Bar Bodega, bem como os dados da Ouvidoria de Polícia são exemplos dos problemas estruturais localizados no aparelho policial repressivo.

Portanto, apesar de os cidadãos terem recuperado a condição de elegerem seus representantes na vida política, a igualdade jurídica e o respeito aos direitos humanos continuam uma ficção para as camadas mais pobres da população. Grande parte das mortes de jovens na periferia permanecem sem solução e nestes casos dificilmente haverá justiça ou indenização. A cultura autoritária não permite a indignação. Acredita-se que as mortes não precisam mesmo ser investigadas porque “tratam-se de brigas entre quadrilhas” ou de “ajustes de contas entre traficantes e viciados”. O discurso dos rappers surge como uma forma de questionamento de um conjunto de problemas que afetam a vida na periferia.

Eu acho que a polícia persegue os Racionais. Persegue sim, mas é uma maneira de inibir o povo, oh meu. O Racionais é um representante do povo. Do povo que tem reclamações a fazer sobre a polícia. Uma maneira deles perseguirem a gente, ameaçar, é uma maneira de inibir o povo. Tipo dizendo assim, aí, vocês não têm direito de reclamar de porra nenhuma, cada um entra nos seus barracos come o que tiver e cala a boca, sem falar nada, o resto é a gente que faz. O Racionais só fala isso, fala a história do outro lado. A história de quem tá sendo perseguido. A história de quem está preso, a história de quem já foi preso. A gente não é... o Racionais não é advogado, o Racionais

é como se fosse um cronista (morou meu?). A gente fala o que a gente vê e poucas vezes a gente dá uma opinião própria. A gente tenta usar a música pra provocar as pessoas a discutirem o assunto e elas darem a opinião delas.
Mano Brown (Especial Racionais MC's) (MTV - Março, 1998)

Vimos que no contexto norte-americano as transformações econômicas e urbanas que atingiram de forma direta a vida da comunidade negra e hispano-caribenha reduziram a perspectiva dos jovens em relação ao mercado de trabalho e à moradia. Paralelo ao tráfico de drogas, os níveis de violência aumentaram significativamente. As transformações no perfil da cidade são frequentemente citadas como razões de ordem estrutural relacionadas ao surgimento do movimento hip hop. A arte surgiu então como denúncia e crítica e também como forma de se buscar alternativas positivas no plano mais imediato, não se deixando sucumbir pelas transformações sociais. Em São Paulo, mudanças no perfil econômico e a crise social produziram a nova segregação urbana, aumentaram as tensões e os conflitos nos bairros periféricos. Estes fatores possibilitaram aos rappers alternativas em sintonia com o movimento hip hop.

O rap surge no caso paulistano como forma de reelaboração da experiência prática em termos artísticos e políticos¹¹⁴. Sua difusão relaciona-se com a atitude dos rappers de tornarem-se intérpretes do processo de transformações da vida urbana e reorientá-lo de forma positiva. A identificação da juventude dos bairros periféricos com as músicas tem sido imediata porque narram situações reais por eles vividas. O rap não apenas fala da realidade das ruas da periferia, mas fala na linguagem das ruas, esquinas, favelas e bairros auto-construídos. Em São Paulo não temos obviamente o South Bronx nova-

¹¹⁴ A propósito da reelaboração da cultura hip hop enquanto estética prática ver o estudo de Shusterman (1998).

iorquino mas os bairros periféricos encerram conflitos e contradições que constituem o ponto de partida para a fala dos jovens pobres, negros e pardos que integram o movimento hip hop. De fato a cidade de São Paulo viveu diferentes momentos de segregação socioespacial mas o que se constata nas músicas é o registro do momento atual com os muros demarcando rigidamente as fronteiras sociais.

Olha só aquele clube que da ora
 Olha aquela quadra
 Olha aquele campo, olha
 Olha quanta gente
 Tem sorveteria cinema piscina quente
 Olha quanto boy
 Olha quanta mina
 Afoga esta vaca dentro da piscina
 Tem corrida de kart dá prá vê
 É igualzinha ao que eu vi ontem na TV
 Olha só aquele clube que da hora
 Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora
 Nem se lembra do dinheiro que tem que levar
 Do seu pai bem louco gritando dentro do bar
 Nem se lembra de ontem
 De hoje o futuro?
Ele apenas sonha através do muro

Fim de Semana no Parque (Racionais MC's, 1993)

Portanto, o desenvolvimento do rap paulistano foi produto da ação dos jovens descendentes da segunda geração de migrantes residentes nos bairros periféricos que durante os anos 90, passaram a experimentar novas formas de exclusão no conjunto da cidade. A totalidade dessa experiência foi traduzida culturalmente através de práticas desenvolvidas pelas juventude na periferia desde meados dos ano 70. A produção cultural juvenil dos bailes blacks logrou continuidade através do movimento hip hop. Integra uma

rede de experiências aparentemente fragmentadas que em momentos diferenciados teve lugar nos salões de bailes, nas ruas e praças da cidade e nos espaços dos bairros periféricos. As experiências somadas foram decisivas para que se consolidassem as formas específicas de organização do movimento hip hop e para que o discurso musical se apresentasse com os conteúdos que verificamos atualmente.

A Zona Sul Paulistana: a AR-Campo Limpo

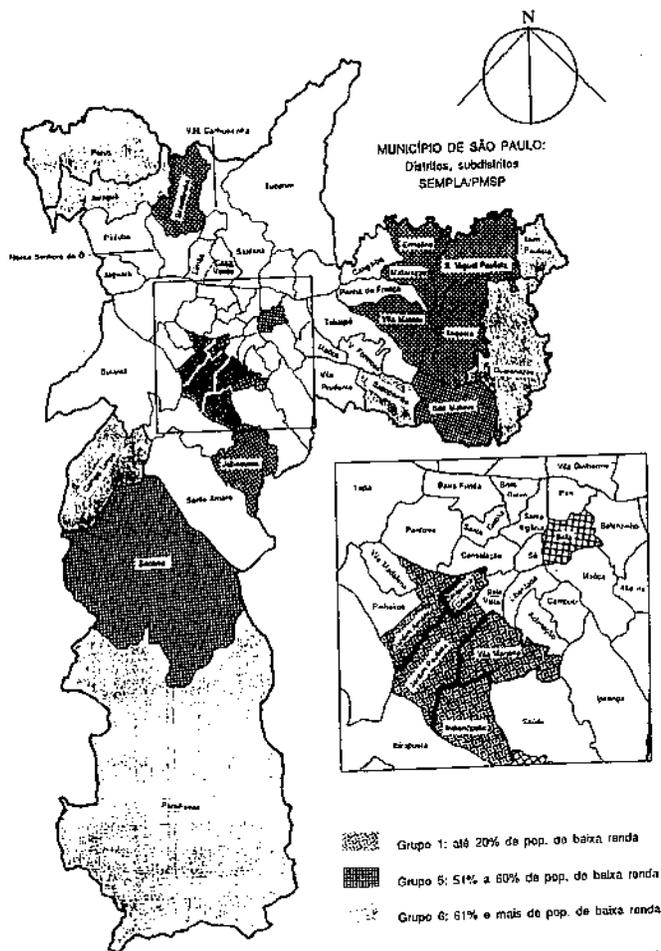
Um homem pardo aparentando entre vinte e cinco e trinta anos é encontrado morto na Estrada do M' Boi Mirim sem número. Tudo indica ter sido acerto de contas entre as quadrilhas rivais. Segundo a polícia a vítima tinha uma vasta ficha criminal (...)¹¹⁵

A periferia da Zona Sul é uma extensa área representada em termos político-administrativos pelas macroregiões de Campo Limpo e Parelheiros. As estradas do M' Boi Mirim, de Itapecerica da Serra, do Campo Limpo e a Av. Teotônio Vilela compõem as grandes artérias do transporte por onde trafegam os coletivos, ônibus, “peruas” ou lotações, que conduzem a população à uma infinidade de bairros auto-construídos à margem direita da represa do Guarapiranga, administrados pela AR Campo Limpo e à margem esquerda administrado pela AR Parelheiros (Grajaú/Marcilack). Áreas que são exemplos do processo de ocupação urbana verificado na cidade a partir dos anos 70. Ao lado do crescimento populacional vieram os problemas sociais de infra-estrutura, transporte, habitação, saúde, educação e violência. A região do Campo Limpo, que tomei como ponto de partida para um estudo mais verticalizado do movimento hip hop e contato face-a-face com os rappers não foge à regra geral. Registra indicadores sociais expressivos dos atuais mecanismos de exclusão social. Nos dados registrados no mapa 3, a região inclui-se entre as sete regiões na mais pobres da cidade. Nestes espaços com 61% da população possui renda entre (0 e 8) salários mínimos¹¹⁶. A AR-Campo Limpo é formada pelos seguintes sub-distritos: Jardim Ângela, Capão Redondo, Campo Limpo, Jardim São Luiz e Vila Andrade.

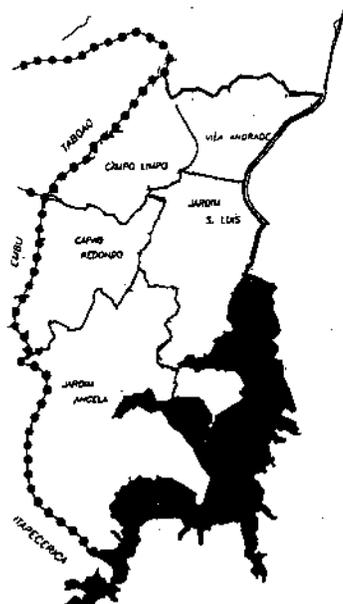
¹¹⁵ Abertura da música *Um Homem na Estrada - Racionais MC's*, 1993.

¹¹⁶ Integram este grupo as AR de Parelheiros, Campo Limpo, Jaraguá, Perus, Sapopemba, Gaianazes e Itaim Paulista (Figueira de Mello, 1991).

Mapa 3 -CIDADE DE SÃO PAULO - DIVISÃO ADMINISTRATIVA -1990



Mapa 4 -AR CAMPO LIMPO



Para uma compreensão mais específica da Administração Regional do Campo Limpo (AR-CL), alguns indicadores sociais são importantes. A localização dos dados sobre a AR-CL no contexto da cidade de São Paulo, permite uma visão comparativa da mesma em relação às demais regiões. Os dados indicam que uma das marcas da AR-CL é a exclusão social. O Mapa da Exclusão Social, elaborado pela PUC-SP em 1995 permite conclusões importantes a este respeito. O item referente às condições de moradia mostra, por exemplo, que 4 dos cinco distritos da AR-CL encontram-se entre os dez cujas condições de habitações são consideradas precárias.

MORADIAS PRECÁRIAS

Distrito	População em favelas	População em cortiços e casas improvisadas	Total em moradias precárias	% da pop. em moradias precárias
Sacomã	34.523	1.120	35.643	16,9
Jardim São Luís	35.536	976	36.512	17,95
Jardim Ângela	30.579	1.496	32.075	18,0
Cidade Dutra	30.888	807	31.695	18,81
Grajaú	35.188	1.783	36.971	19,15
Brás	124	6.011	6.135	19,54
Capão Redondo	36.945	1.289	38.234	19,82
Pedreira	20.708	249	20.957	24,42
Jaguare	12.503	141	12.644	28,63
Vila Andrade	15.515	249	15.764	38,52
Total da cidade SP	83.057	103.900	732.874	7,69

Fonte: FSP, Especial, 26/11/95

Curiosamente o sub-distrito de Vila Andrade que apresenta o maior percentual de habitações precárias em relação à população faz fronteira exatamente com um dos bairros mais nobres da cidade, o bairro do Morumbi, confirmando uma destas contradições da segregação urbana: o encontro entre os limites dos bairros populares com as áreas fortificadas.

Outro dado sobre a exclusão social paulistana em que a AR Campo Limpo

apresenta números expressivos é o de homicídio de jovens. Os dados confirmam que a juventude nos bairros periféricos tem sido a principal vítima da violência que se abateu sobre a cidade na última década. Novamente 4 distritos da AR-CL (Campo Limpo, Capão Redondo, Jardim São Luiz e Jardim Ângela) destacam-se pelos índices apresentados. O Jardim Ângela tem permanecido como mais violento da cidade.

Distrito	Mortes p/homicídio na pop. de 15-24 anos em 1994	Homicídios por 100 mil pessoas
Iguatemi	19	155,90
Campo Limpo	50	157,60
São Miguel	34	159,80
Capão Redondo	73	180,64
Itaim Paulista	62	183,79
Cidade Tiradentes	33	191,50
Cachoeirinha	48	193,70
Grajaú	81	197,11
Jardim S. Luis	84	197,49
Jardim Ângela	83	222,12
Total na Cidade SP	1.863	102,58

Fonte: FSP, Especial, 26/11/95

Os dados confirmam também que a violência urbana atinge de forma mais intensa as regiões da periferia Sul (Campo Limpo e Grajaú) e a Zona Leste (Iguatemi, São Miguel, Itaim Paulista, Cidade Tiradentes). Atualmente, o bairro de Vila Brasilândia tem apresentado indicadores de violência próximos ao do Jardim Ângela. Historicamente, Vila Brasilândia apresenta os maiores índices de concentração da população negra da cidade. Apesar de ser uma região mais central permaneceu como uma região segregada segundo revelam os níveis de violência e indicadores mais gerais¹¹⁷.

Os números crescentes da violência em relação aos jovens certamente estão

¹¹⁷ Para uma análise da situação educacional no bairro, ver Rosemberg (1990).

relacionados com as dificuldades que o segmento vem apresentando para inserir-se no mercado de trabalho. A falta de opções tem se refletido na população carcerária que cada vez mais agrega percentuais crescentes de jovens.

FAIXA ETÁRIA DA POPULAÇÃO CARCERÁRIA em %

	18 a 25	26 a 30	31 a 35	36 a 40	41 a 45	46 a 50	Mais de 50
1993	27	28	21	12	06	03	03
1994	30	25	19	12	06	04	04
1995	30,3	27,2	18,5	11,4	6,31	3,11	3,09
1996	32	26	18	11	6	4	3

Fonte: Instituto Latino-Americano das Nações Unidas para a Prevenção do Delito e Tratamento do Delinquente - Illanud - (Jornal FSP, 3, 28/12/97, p. 1

Mas as transformações vividas pelas grandes cidade brasileiras foram sentidas particularmente no âmbito cotidiano dos bairros periféricos. Os trabalhos que registraram pela primeira vez a dinâmica nos bairros da periferia nos anos 70 fazem referências às redes de relações sociais que não mais existem ou foram profundamente alteradas a partir de meados dos anos 80. Ao discutir um espaço central na vida dos bairros periféricos como o botequim, Machado da Silva (1969) destaca pessoas cujo prestígio e respeito advinha sobretudo da sua inserção no mercado de trabalho. Por volta dos anos 70, ser profissional com carteira assinada ou funcionário público era um indicativo de respeito entre aqueles que frequentavam o botequim. Os estudos posteriores sobre a periferia até meados dos anos 80 referem-se às práticas culturais tradicionais (Niemeyer, 1998), estratégias de sobrevivência (Caldeira, 1984) e aos movimentos sociais de reinvenção da política tradicional (Sader, 1989).

A partir de meados dos anos 80, os pesquisadores se depararam com um quadro bastante diverso, indicando que na periferia, novas relações sociais e estruturas de poder passaram a influir na vida cotidiana. Alba Zaluar (1985), no estudo sobre a Cidade de Deus, Rio de Janeiro, localizou novas formas de poder em meio às práticas tradicionais que vigoravam na periferia. Os estudos contemporâneos passaram a registrar novos conflitos e estratégias de equilíbrio onde o poder não é negociado através dos canais tradicionais formalmente reconhecidos mas por grupos que impõem sua legitimidade através do uso da força¹¹⁸. O fato de o Estado não conseguir manter o estado de direito nos espaços referidos, abdicando-se do monopólio exclusivo da força ou utilizando-a fora dos parâmetros legalmente instituídos, possibilitou a emergência de uma nova rede de poderes locais que têm redefinido as relações cotidianas.

As práticas relacionadas ao chamado “assalto à mão armada” nos bairros periféricos reduziu-se em termos relativos com o desenvolvimento do crime organizado. Hoje integrar-se a um grupo que desfruta de poder e que pode negociar a proteção dos seus membros tem surgido como caminho trilhado por jovens sem maiores opções. Aventurar-se com um pequeno revólver em assaltos ao comércio, enquanto estratégia de sobrevivência, tornou-se para os marginalizados dos anos 90 uma estratégia “menos segura”. Neste sentido, o Censo Penitenciário (1995-1997), indica que os crimes relacionados ao tráfico tem se firmado como uma das opções no contexto do crime organizado. Atividades criminais relacionadas ao tráfico apresentam números crescentes especialmente quando comparados aos dados sobre furtos.

¹¹⁸ Para uma análise do bairro enquanto espaço segregado em outro contexto, ver Agier (1998).

TIPOS DE CRIME

(Entre presos condenados)	1995	1997
Roubo	26.175	32.820
Homicídio	12.234	15.462
Tráfico de drogas	9.042	13.678
Furto	13.187	12.239
Estelionato	1.417	5.205
Outros	6.729	3.572
Outros crimes c/ pessoa	1.282	2.698
Uso de drogas	1.456	2.579

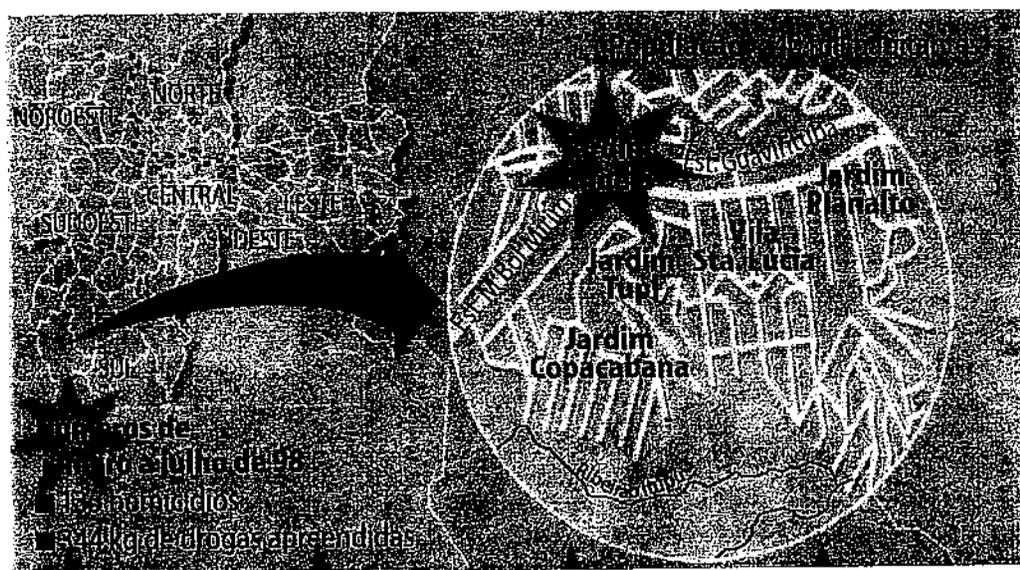
Fonte: Censo Penitenciário. Dados publicados pela Folha de São Paulo: 20/03/98/. Cad. 3, p. 3.

A dramaticidade das transformações micropolíticas no âmbito dos bairros periféricos tem se refletido no segmento juvenil. Um número crescente de jovens nos bairros periféricos tem sido conduzido para o mundo do crime. Atuar como “avião” e não raro tornar-se consumidor, tem sido uma opção colocada pela crescente indústria do tráfico. Em meio à crise do emprego, esta “opção” tem se apresentado comumente a despeito das trágicas consequências que representa para aqueles que se iniciam. Para muitos jovens a realidade em questão é parte integrante da experiência cotidiana, seja através do engajamento direto, seja indiretamente, via consumo de drogas, ou buscando opções para resistir ao mundo do crime. A rede de relações de poder, hierarquias e prestígio que surge na periferia é marcada por atores bem diferentes daqueles que se apresentavam até meados dos anos 80. Referências aos chefes do tráfico, à violência policial e aos “justiceiros”, aos *paga pau da policia*, etc., passaram a integrar de forma mais intensa o cotidiano da periferia. O quadro de instabilidades gerado por estas microestruturas de poder tem produzido conflitos, dramas, tensões, silêncios e acordos que marcam o cotidiano das pessoas que sobrevivem ao “holocausto urbano”.

O Bairro: cotidiano e violência

No âmbito da AR-CL, o distrito do Jardim Ângela é um exemplo limite da violência que se abateu sobre os espaços excluídos da cidade. Os dados revelam que de fato são os jovens a categoria mais sensível às transformações em curso. Os dados que dizem respeito exclusivamente ao bairro exprimem uma situação social de desequilíbrio onde a juventude aparece como o principal alvo:

JARDIM ÂNGELA:



VIOLÊNCIA NA ZONA SUL (Cemitério do Jd. S. Luís)

53% dos óbitos relacionados à violência
46% dos óbitos são de jovens entre 16-25 anos

VIOLÊNCIA NO JARDIM ÂNGELA

Dias Com Mais Homicídios	Horário dos Crimes	Local da Mortes	Perfil da Vítima
Sexta feira: 10,95	16h e 20h 13,54	Vias Públicas: 69,27	14-25 anos: 57,30
Sábado: 30,73	20h à 24 h: 37,50	Residências: 18,23	Desocupados 84,38
Domingo: 23,3	0 h e 4h 22,4	Bares 11,46	1º Grau Incomp 87,50

Folha de São Paulo: 21/09/98. Dados fornecidos pela Delegacia Seccional de Santo Amaro e Pro-Aim (Programa de Aprimoramento das Informações de Mortalidade no Município de São Paulo)

Portanto, dentro da nova rede de equilíbrios tensos e frágeis do jogo de poder que vigora na periferia, os dados da violência tornam-se expressivos. O aparato repressivo policial, o traficante e os “justiceiros” são figuras centrais na nova dinâmica. Adultos, jovens ou crianças experimentam em seu cotidiano os conflitos que conduzem ao desenvolvimento de estratégias próprias em que se negocia o sistema de equilíbrio. Entre a paz negociada, a aproximação, a amizade, o compromisso ou a ruptura com representantes do poder tudo deve ser medido e calculado. Na periferia as pessoas precisam conhecer melhor os “outros”. Ser observado é a sensação mais comum quando se está em um bairro periférico em que se é “estranho”. O conhecimento do “outro” funciona como uma forma de controle sobre uma situação de imprevisibilidade onde é preciso estar certo de quem é quem no contexto. Os riscos são inevitáveis por isto é preciso saber “escolher o seu caminho” para não se tornar objeto de manipulação na microestrutura de poderes locais onde diferentes sujeitos reivindicam lealdade para o seu grupo.

A “boca”, o traficante, o “justiceiro” o policiamento repressivo não são entidades abstratas mas figuras do cotidiano com as quais se depara o cidadão comum. A extensa rede de indivíduos onde se encontram amigos, mas também informantes, *os trutas*, *os paga pau da policia* é uma realidade a ser considerada. Administrar os limites da aproximação e do afastamento é uma estratégia recorrente no cálculo cotidiano. Trata-se de um quadro bastante fluido pois as pressões sociais obrigam as pessoas a mudarem de posição. A música *Mano na Porta do Bar* aborda a condição instável da vida na periferia.

<p>Você viu aquele mano na porta do bar Ele mudou demais de uns tempos para cá Cercado de uma pá de tipo estranho Que promete prá ele o mundo dos sonhos Ele está diferente Não é mais como antes Agora anda armado a todo instante Não precisa mais dos aliados Negociantes influentes estão ao seu lado Sua mina apaixonada amiga e solidária perdeu a posição Agora ele tem várias Várias mulheres, vários clientes, vários artigos Vários dólares e vários inimigos No mercado da droga o mais falado mais foda Em menos de um ano subiu de cotação A ascensão meteórica, Contagem numérica Farinha impura O ponto que mais fatura Um traficante de estilo bem peculiar Você viu aquele mano na porta do bar (Aquele mano). Ele matou o Feinho a sangue frio A sete horas da noite uma pá de gente viu e ouviu A distância, dia de cobrança, a casa estava cheia Mãe mulher criança Quando gritaram o seu nome no portão Não tinha grana prá pagar perdão, é coisa rara Tomou dois tiros no meio da cara A lei da selva é assim, predatória Clic clec bum, preserve a sua glória Transformação radical, estilo de vida Ontem sossegado e tal, hoje um homicida Ele diz que se garante não tá nem aí Usou e viciou a molecada daqui Eles estão na dependência doentia Não dormem à noite, roubam a noite Prá cheirar de dia No tal domínio dos negócios/ Muita perfícia Ele dá baixa ele ameaça, truta da polícia Não tem prá ninguém No momento é o que há Pode crê/E aí (...) Você viu aquele mano na porta do bar? (...) Você tá vendo o movimento na porta do bar Tem muita gente indo prá lá o que há? Daqui apenas posso ver um fita amarela Luzes vermelhas e azuis piscando em volta dela</p>	<p>Informações desencontradas Gente indo e vindo Não tô entendendo nada Vários voltam sorrindo Ouço o moleque dizer Mas o cuzão tá ali, Estão dois fulanos numa moto Única pista... Eu vejo manchas no chão Eu vejo um homem ali, É natural prá mim, Infelizmente, a lei da selva é traiçoeira Surpresa Hoje você é o predador amanhã é a presa Já posso imaginar. Vou confirmar. Me aproximei da multidão Obtive a resposta Você viu aquele homem na porta do bar? Ontem a casa caiu com uma rajada nas costa.</p> <p>Mano na Porta do Bar (Racionais MC's, 1993)</p>
---	--

Desde o estudo clássico de Machado da Silva (1969) o bar é visto como referência fundamental na periferia. Aparece com frequência nas músicas e nos vídeos de rap (p. ex. *O Mundo Mágico de Oz*, Racionais MC's 1998). Trata-se de um dos principais espaços de lazer na periferia. O bar reúne os amigos, vizinhos e parentes, jogadores de cartas e de bilhar. Mas a dinâmica no local tem sido alterada pela violência. No Jardim Ângela 11,46% dos homicídios ocorrem dentro dos bares. O novo momento redefiniu-lhe o uso. Por vezes tem sido utilizado como lugar onde a morte é anunciada. “A lista fixada na parede do bar” é a expressão pública de momentos dramáticos na vida dos bairros periféricos. Quando isto acontece, normalmente os ameaçados desaparecem por algum tempo porém invariavelmente retornam e as ameaças se cumprem desta vez sem avisos prévios. A confirmação da morte à margem da estrada do M' Boi Mirim, da Represa do Guarapiranga e outros pontos repete-se como uma rotina de dramas que se assiste impotente. Os momentos de perda são os mais difíceis na vida cotidiana. Quando um jovem em meio a tantos outros perde a vida se é assaltado por uma série de vão tentativas de explicações, cadeias de solidariedade se formam, seja no plano afetivo, seja no plano material, como para o auxílio ao funeral e para o aluguel de um coletivo que transportará os amigos igualmente jovens para última despedida.

Curiosamente, os elementos da violência são por todos conhecidos: a dependência em relação à droga, a vida marginal, o desemprego, o tráfico, a repressão policial, o “justiceiro”. Mas os fatos teimam em se repetir como tragédias. A sensação de impotência também se instala nas pessoas porque sabem da impossibilidade de uma

recompensa mínima, ou seja, justiça. Normalmente, o silêncio permanece como a única alternativa de se evitar outra tragédia. Os túmulos dos jovens no cemitério do Jardim São Luís, registrados na poética rapper em *A Fórmula Mágica da Paz*, (Racionais MC's, 1993), indicam que o controle social permanece como um caso de polícia, mesmo no final do século.

As Posses

As *posses* são associações locais de grupos de jovens que têm como objetivo reelaborar a realidade conflitiva das ruas nos termos da cultura e do lazer. Normalmente reúnem grupos de rap, breakers e grafiteiros com o objetivo de promover “o aperfeiçoamento artístico dos elementos do hip hop e a divulgação desta cultura de rua em sua autenticidade” (Andrade, 1996). Termos como “mano”, “brodagem”, “família”, “truta de verdade” que reafirmam o pertencimento e outros que indicam rejeição como “crocodilagem”, “trairagem”, “vacilão” surgem como recorrentes nesta esfera. São expressões que nos remetem para processos de identificação e exclusão através dos quais o grupo se constitui. Indicam que neste campo a filiação aos códigos do grupo é sempre relevante.

Através da organização de festas e atividades artísticas reafirmam a condição de não sucumbir aos efeitos perversos dos fatores socioeconômicos, à violência, ao desemprego e às drogas. Além da dimensão artística, a ação política tem se apresentado como o segundo aspecto característico da organização de uma *posse*. Neste âmbito surgem normalmente atividades relacionadas à ação direta em torno da cidadania. Festas e shows foram promovidos em apoio às campanhas que visam a arrecadação de alimentos e agasalhos de prevenção à AIDS e de combate à violência e às drogas. O equilíbrio entre os dois aspectos nem sempre tem sido alcançado. Por vezes as *posses* se voltam mais para o aperfeiçoamento artístico. Em outros momentos, a política invade o espaço das *posse* e as relações com o movimento hip hop ficam comprometidas. De qualquer forma é na busca do

equilíbrio entre eles que a maioria das *posses* foram formadas. As primeiras *posses* surgiram na periferia no início dos anos 90 e tiveram rápida expansão pela periferia, fixando-se nas principais regiões distritais da cidade (Andrade, 1996). Ao participar de uma *posse* os jovens organizam-se aprendendo arte, informando-se sobre o movimento, trocando experiências, apresentando trabalhos e divulgando suas atividades nos bairros.

Os grupos de rap que se profissionalizaram e que gravaram um vinil ou um CD, são apenas a ponta de uma rede de relações mais profundas tecidas pelo movimento hip hop. Às vezes alguns abandonam as *posses* particularmente quando atingem sucesso mas para a maioria dos grupos emergentes elas permanecem como ponto de partida. Apesar de algumas *posses* terem perdido parte da capacidade de mobilização, em muitos casos permanecem como revitalizadoras do movimento hip hop. Mesmo quando se percebe um certo refluxo na sua atuação continuam sendo mencionadas pelos antigos membros como a principal aspiração do movimento.

As *posses* estruturadas nos bairros periféricos unificam experiências entre jovens pobres (pretos, pardos e brancos). Sabemos que mesmo no contexto da periferia o negro vive uma situação diferenciada em função da discriminação racial. Mas, como jovens da periferia, a maioria encontra-se exposta a situações próximas de exclusão social e violência; por isto, à temática racial têm-lhe sido incorporados problemas que afetam a vida na periferia como um todo. As festas organizadas pelas *posses* tem como objetivo o lazer, a troca de informações e o aperfeiçoamento artístico mas respondem também à dramática situação de desequilíbrio, insegurança e falta de alternativas frente à realidade.

Se entre os adultos da periferia a infinidade de pequenas igrejas pode ser tomada

como um indicativo da reorganização no plano simbólico dos problemas sobre-humanos que enfrentam, as *posses* surgem como a resposta específica da juventude a esses problemas. No recente disco *Sobrevivendo no Inferno*, os Racionais MC's fizeram referência à situação messiânica que domina a periferia mas a resposta à segregação e à violência urbana do ponto de vista juvenil foi, entretanto reafirmada no âmbito do movimento hip hop

Quando a classe média paulistana decidiu criar em 1996 o seu Reage São Paulo, com medidas de cunho conservador, obtendo grande espaço na mídia, os jovens da periferia já vinham reagindo há mais tempo ao “holocausto urbano”. Porém o movimento hip hop desenvolveu-se de forma silenciosa, sem o apoio do Estado, da mídia, da imprensa escrita e da televisão. Transformaram a arte em uma forma de autoconsciência sobre os problemas específicos que vinham enfrentando. Pode se considerar que as *posses* são o embrião do movimento pois se apresentam como os principais espaços de formação musical e de visão de mundo. Nelas os jovens que se iniciam na produção musical começam elaborando letras e interpretando as próprias músicas, passam a ter contato com experimentos mais específicos, como o uso do *mixer*, realização de *scratches*, domínio do palco, do microfone, das *pick ups*, etc. Experiências em torno do break e do grafite, apesar de menos intensas também são desenvolvidas; assim os jovens têm a oportunidade de adquirir conhecimentos sobre os aspectos centrais do movimento e reagir positivamente ao “holocausto urbano”.

A Conceitos de Rua

A *posse* Conceitos de Rua foi uma das primeiras a se estruturar na periferia paulistana ao lado da Aliança Negra em Cidade Tiradentes. Na Zona Sul paulistana, a Conceitos de Rua serviu de modelo para o desenvolvimento de outras *posses* tal o prestígio adquirido. Na origem da *posse* encontra-se o desejo dos jovens em partilhar experiências relacionadas ao lazer através da música. Idéias e princípios que se relacionavam com experiências desenvolvidas no movimento hip hop norte-americano vieram posteriormente. A Conceitos de Rua foi uma iniciativa de jovens do sub-distrito do Capão Redondo: Carlos, DJ Dri, Lino Criz, Dinho, Jonas, Val e Edvaldo. O desenvolvimento das atividades culturais levou à agregação de diferentes grupos de rap porém permaneceram como centrais os grupos Face Original, Reflexo Urbano e o The Night Girls. Esporadicamente as reuniões contavam com a presença do rapper Mano Brown, membro do Racionais MC's. Os depoimentos confirmam que os integrantes da *posse* tinham conhecimento da importância da *Zulu Nation*¹¹⁹. Mas a Conceitos de Rua se definirá como *posse* face aos problemas locais. Jovens que tinham o mesmo gosto musical e que passavam pelas mesmas experiências relacionadas ao preconceito e à violência policial tiveram a idéia de criar uma organização em que os elementos do movimento hip hop encontravam-se presentes.

¹¹⁹ A organização juvenil criada por Afrika Bambaataa que se tornou referência dentro do movimento hip hop.

A priori mesmo era um lance estritamente musical. Tipo assim para quem tiver interessado, nos temos aulas [oficinas] de discotecagem, temos aulas de break. De repente para quem quer mostrar o seu trabalho como rapper, como MC, nós também damos um espaço. A gente montava palestra, falando de música, não só o rap, mas o soul, o funk, porque de repente sem funk e sem soul o rap também não ia existir, porque um é influência do outro.
(DJ Dri)

A *posse* estruturou-se a partir das primeiras atividades desenvolvidas na EMPG Levi de Azevedo. O respaldo da diretora da escola, “Dona” Agnelina, foi durante anos fundamental para a reinvenção do espaço escolar e sua integração à comunidade. As reuniões na escola podiam se estender do meio dia às 10 horas da noite, envolvendo música, break e jogos de basquete. As reivindicações iniciais foram para de reformas que garantissem as atividades de lazer nos finais de semana. A partir das reivindicações, a escola foi reformada, quadras foram construídas e a *posse* foi se firmando como mediadora entre os jovens e o espaço escolar.

O pessoal frequentava o Levi de Azevedo mais prá jogar basquete. Deixava o box que era um gravador enorme. Enchia de pilha tocava rap e o pessoal jogava basquete. (...) A gente sempre fazia reuniões no próprio Levi de Azevedo. De repente a gente desligava o som. Pessoal a gente vai se reunir aqui prá ver o que a gente vai fazer. Todos finais de semana a gente tinha reunião.
(DJ Dri)

A produção musical dos grupos integrados à *posse*, a constituição de um selo próprio, a oficina de silck screem tinham como objetivos alimentar ações na própria “comunidade”¹²⁰. Com o tempo, a idéia de atuar de forma mais direta com a “comunidade”

¹²⁰ A propósito do registro musical das *posses* na periferia, localizei apenas o disco da Aliança Negra em

através de campanhas de intervenção foi se tornando hegemônica. Em meio às oficinas de break, discotecagem, etc., foram surgindo atividades voltadas ao apoio direto à coletividade pobre da Zona Sul. Atividades de combate à violência, denúncia às ações dos grupos de extermínio de menores (Ginásio da ABB, 1991) integraram-se à agenda da Conceitos de Rua. Em 1992 foi organizada a Campanha do Agasalho no Ginásio de Esportes Jorge Bruder em Santo Amaro em conjunto com a *posse* RDRN e grupos de rap da região. Atividades nas escolas públicas através dos NAEs¹²¹, visando discutir com os estudantes e professores temas relativos ao preconceito racial e à situação vivida pela juventude na periferia no período (1991-92) ampliaram os limites de atuação da *posse*. Além das ações descritas, o grupo integrou-se ao Projeto Rappers junto ao Geledés no período 1991-1994. As atividades indicam que eram intensas as ações da Conceitos de Ruas no âmbito do movimento hip hop paulistano.

A partir de 1992 a Conceitos de Rua assumiu no plano da ação os problemas relacionadas às condições de vida da população dos bairros periféricos, com as atividades culturais igualmente intensificadas. Por essa época, a *posse* abrigava um número considerável de grupos de rap. Em torno de 15 a 20 grupos reunia-se frequentemente no fim de semana na EMPG Levi de Azevedo. O público aproximado girava próximo a 100 pessoas. Foi o momento em que a rádio comunitária Transa Black, através do “mano”

Cidade Tiradentes (*Aliança Negra*, Cash Box, 1993). É interessante observar na contracapa do disco a presença de um senhor a centro, envolvida pelo grupo de jovens integrantes da *posse*, trata-se da “madrinha” da posse. A figura da mulher como referência e apoio ao grupo expressa na figura da “madrinha” é algo simbolicamente central nas práticas culturais de origem afro no Brasil. A figura da “madrinha” surge em diferentes contextos, como por exemplo, na umbanda, no candomblé, e nas escolas de samba. Pode ser interpretada como síntese ou expressão do poder feminino no plano da cultura e da religiosidade de origem afro. No Brasil, a figura feminina aparece representada no plano religioso por expressões símbolos como Iemanjá e Nossa Senhora Aparecida.

¹²¹ Sigla NAE correspondente aos órgãos administrativos da educação no plano local durante a gestão da prefeita Luiza Erundina.

Rogério, atuava em conjunto com a *posse* recebendo em seu espaço os principais grupos de rap paulistano e divulgando os trabalhos dos grupos emergentes. Os princípios básicos do movimento hip hop associados à não violência e as atividades promovidas no Levi de Azevedo mobilizavam de forma crescente a juventude. Lamentavelmente, a violência não poupou nem mesmo os jovens integrantes da *posse*. O próprio Rogério foi uma das principais vítimas da violência local. Restou aos rappers prestar em seu nome uma homenagem aos jovens da periferia que não têm uma segunda chance:

Como se fosse ontem ainda me lembro
 Sete horas sábado 4 de dezembro
 Uma bala uma moto com dois imbecis
 Mataram nosso mano que fazia o morro mais feliz
 E indiretamente ainda faz
 Mano Rogério esteja em paz
 Vigiano lá de cima
 A molecada do Parque Regina

Fim de Semana no Parque (*Raio X do Brasil*, Racionais MC's 1993)

Para alguns integrantes da Conceitos de Rua a partir de 1993/94, os rumos da *posse* haviam se tornado politizados demais consequentemente a dimensão artística teria se retraído. A idéia central de integrar os grupos de rap em um projeto no qual parte da vendagem dos discos fosse revertida para atividades comunitárias parecia ainda difícil de ser concretizado. O momento da politização em torno do discurso étnico mais acentuado também refletiu no âmbito da *posse*. A “coincidência” confirma que se tratava de um momento de valorização da dimensão étnica e política como tendência mais geral do

movimento hip hop. Para alguns a politização estava consumindo parte do tempo que deveria ser dedicado à produção artística.

De repente a Conceitos de Rua tava muito politizada (...) e deu uma parada na área musical, ficamos politizados demais, até demais, aí em 93/94... meu, vamo parar, vamo dá um tempo, a gente tá deixando a música de lado, a arte tá se perdendo, vamos retomar o começo, quando a gente se reuniu no começo, qual era a proposta? Era fazer uma posse estritamente musical, de repente ter conhecimento musicalmente falando, mas não só de rap, mas de outros estilos assim, mais antigos, de um modo universal, de um modo global, Aí, a partir de 93/94 que a gente retomou a Posse Conceitos de Rua musical e começamos a montar um arquivo. (DJ Dri).

Atualmente quatro grupos permanecem integrados à Conceitos de Rua. São eles: Lino Criz e DJ Dri, Face Original, Reflexo Urbano, Conclusão Final e o trabalho tem se concentrado no aspecto musical. O acervo musical relativo à *black music* permite que o DJ Dri desenvolva um trabalho importante na produção de bases musicais para os rappers da região. Este suporte possibilita aos pequenos grupos a produção de “bases musicais” de forma criativa sem ter que arcar com os custos elevados de um estúdio. O grupo Reflexo Urbano vem se reestruturando após um período de inatividade, o Face Original desenvolve experiências musicais em que aproxima hip hop e rock. O grupo Conclusão Final realiza experimentos entre rap e jazz, com a introdução do baixo acústico enquanto suporte rítmico em meio aos *scratches* produzidos na *pick up*.

O pioneirismo das *posses*, como Conceitos de Rua, Aliança Negra RDR Negro, entre outras, foi fundamental para que o movimento hip hop fixasse suas raízes nos bairros periféricos. Uma vez superado o período de maior atividade política da Conceitos de Rua, novas *posses* seguiram em menor escala a sua trajetória. Atualmente encontramos na Zona

Sul *posses* que continuam desenvolvendo ações relacionadas ao movimento hip hop como as festas de rua, o protesto político e o desenvolvimento artístico. Durante a pesquisa, pude acompanhar atividades promovidas pela *posse* DMD no município do Embu e na Periferia Ponto C no Jardim São Bento, sub-distrito do Capão Redondo. Em torno das festas promovidas pelas *posses* reúnem-se os grupos de rap locais e convidados. O objetivo permanece sendo o mesmo: levar através da arte e do lazer a mensagem positiva, a conscientização da realidade, a ajuda mútua e o combate à violência. Ao se apropriar das ruas com atividades voltadas para a cultura, o lazer e ações anti-violência. Os jovens procuram reverter no plano simbólico o significado da periferia como espaço controlado pelos micropoderes locais, isto é, pelos traficantes, policiais, delatores, entre outros.

A Rádio 10

A Rádio 10 é atualmente o principal espaço de organização dos rappers da Zona Sul paulistana. Agrega através de atividades semanais rappers e *posses* de diferentes bairros da periferia. A Rádio 10 não é uma *posse* no sentido estrito, o espaço funciona mais como o de uma “federação” de *posses* agregando grupos filiados ou não a uma *posse*. As atividades começaram a ser organizadas quando a MC Regina fundou a *posse* RDN Negro (Ritual Democrático de Rua Negro) em Parelheiros. Posteriormente, junto com o DJ Lau e o DJ Li, o grupo transformou as ruas do centro de Santo Amaro em palco para a produção da cultura hip hop. Inicialmente a Rádio 10 funcionava na antiga Casa de Cultura de Santo Amaro. Durante o dia os rappers colocavam “o som” na própria Praça Floriano Peixoto e faziam “a festa”. O nome surgiu de uma expressão de rua comum entre os jovens. Quando algo é excelente se diz normalmente: “isso é dez”. A expressão foi estendida ao grupo que funcionava como uma espécie de “rádio ao ar livre”, revivendo, desta forma, uma prática tradicional localizada nas origens do movimento hip hop. Posteriormente, o grupo conquistou o espaço interno da Casa de Cultura de Santo Amaro e as atividades com os grupos emergentes de rap da região tiveram prosseguimento durante o período noturno¹²².

Atualmente as atividades acontecem às sextas-feiras e reúnem grupos de rap, membros de *posses*, breakers e grafiteiros para troca de experiências, lazer e informação. Durante as reuniões podemos encontrar tanto grupos emergentes quanto aqueles que se

¹²² Quando algo é excelente é comum entre os jovens traduzi-lo com a expressão “isso é dez”. Trata-se de uma gíria amplamente empregada não apenas pelos rappers e que foi aplicada à rádio.

iniciaram há mais tempo no movimento que eventualmente reintegram-se ou fazem uma simples visita. A Rádio 10 funciona como passo inicial para um grande número de grupos de rap. O fato de subir ao palco, cantar para uma platéia, mesmo quando se está inseguro, surge como uma experiência fundamental para os grupos emergentes e para aqueles que querem “levar a mensagem positiva para os manos”. No mesmo espaço, os grafiteiros encontram momentos para exposição de trabalhos. As apresentações de breakers surgem espontaneamente no decorrer dos encontros ou são previamente preparadas pela MC Regina. Atividades mais específicas como as performances de DJs experientes em meio aos iniciados, a habilidade dos MC’s na arte do *beat box*, os solos de gaita produzindo fusões com os *scratches* dos DJs são todas atividades que acontecem nos palcos da Rádio 10. A arte de lidar com o *mixer* e o *scratch*, a performance vocal e a oratória do MC são momentos exercitadas frente ao público. Não se trata contudo de competição ou concurso, mas de aprendizagem artística. O prêmio maior são os momentos de lazer, incentivo e aplausos e a sensação de estar enfrentando de forma alternativa as opções negativas que aparecem na periferia:

Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo
Pra molecada frequentar
Nenhum incentivo
O investimento no lazer é muito escasso
O Centro Comunitário é um fracasso
Mas aí se quiser se destruir está no lugar certo
Tem bebida e cocaína sempre por perto
A cada esquina
Cem, duzentos metros
Nem sempre é bom ser esperto
Schmith, Tauros, Rossi, Dreyer ou Campari
Pronúncia agradável
Estágio inevitável
Nomes estrangeiros que estão no nosso meio prá matar

Fim de Semana no Parque (Racionais MC's, 1993)

O fato de a Rádio 10 possibilitar alternativas de lazer e cultura à juventude da periferia resolve uma das questões centrais do movimento hip hop que é o não se sucumbir ao “holocausto urbano” tornando-se mais um número na estatística das perdas humanas. A dimensão artística também projeta os grupos para além dos limites das *posses*. Durante o período da pesquisa na Rádio 10, o grupo Z’ África Brasil encontrava-se no processo de inserção nos espaços da mídia e das casas noturnas. Outros grupos que já passaram pela gravação de um vinil e que mantêm-se ainda atuantes no movimento também frequentam a “casa” como, por exemplo, DJ Dri (Metralhas), Richard (Reflexo Urbano), Carlos (Conclusão Final), Zé Américo (Plenipotenciários), MC Galo (Face Original). Independentemente da projeção profissional, o grupo permanente de jovens que frequenta a Rádio 10, contribui para que a máxima “o movimento hip hop não pode parar” seja de fato assegurada e não se resuma a uma mera figura de retórica empregada ocasionalmente nos shows.

A organização das atividades, a divulgação, os cuidados com aparelhagens de som, etc., com a agenda dos grupos, enfim com a organização, é uma iniciativa dos jovens que voluntariamente assumem a gestão e o controle do espaço. A Casa de Cultura apenas cede o local para que os rappers possam atuar, a gestão e organização do movimento são autônomas como em uma qualquer outra *posse*. As atividades reúnem todas as sextas-feiras entre 50 a 100 jovens, mas eventualmente o número ultrapassa a duzentas pessoas¹²³. A maioria é formada por garotos, uma vez que o movimento hip hop é predominantemente

¹²³ O número de frequentadores e o bairro de onde vêm foram obtidos a partir do livro de registros. Ele é assinado normalmente pelo público que participa das atividades promovidas pela Casa de Cultura de Santo Amaro.

masculino. Apenas um pequeno percentual feminino comparece às atividades mas trata-se de um grupo frequente. Apesar da hegemonia masculina, a liderança do grupo é feminina. Todo o trabalho de organização, apresentação, agenda dos grupos, etc., é responsabilidade da MC Regina que ao longo de anos à frente do movimento hip hop, legitimou-se perante o grupo.

A Rádio 10 é produto daqueles que se encontram no movimento hip hop pela sua ideologia. Para aqueles que adotam apenas o estilo, a roupa, cabelo, tênis, etc., isto é, o modismo, os membros do hip hop utilizam um termo classificatório pejorativo. São definidos como “lagartixas”, jovens que querem “aparecer”, mas que não têm compromisso ou “ideologia”. Assim os integrantes do movimento reafirmam uma “estilo” enquanto espaço juvenil como crítica social e construção de identidade coletiva e não como mero ornamento, conjunto de símbolos que se escolhe sem maiores consequências¹²⁴.

No caso específico da Rádio 10, aqueles que a frequentam valorizam a importância da “casa” através da fala e da atuação, pois semanalmente comparecem nas atividades. Na linguagem rapper o espaço é visto como um lugar para os “trutas de verdade”, isto é, aqueles que tomam o movimento hip hop não como um modismo ou como simples oportunidade para se promover profissionalmente. Mais do que o sucesso profissional o que conta é a percepção de o que o movimento hip hop não pode parar. Quando se trata de apresentações dos rappers, normalmente a MC Regina inscreve entre 3 a 5 grupos para apresentações. Os rappers revezam-se no palco entre performances, discursos, apresentações de músicas. Não existem privilégios de tendências musicais do movimento, por isso foi possível acompanhar as diferentes propostas de trabalho que se

¹²⁴ Alguns pesquisadores destacaram a preocupação de outros movimentos juvenis em não se deixar sucumbir pelo modismos ou ser absorvido pelo “sistema” (Abramo, 1994).

consolidaram ou que estavam se constituindo no movimento hip hop.

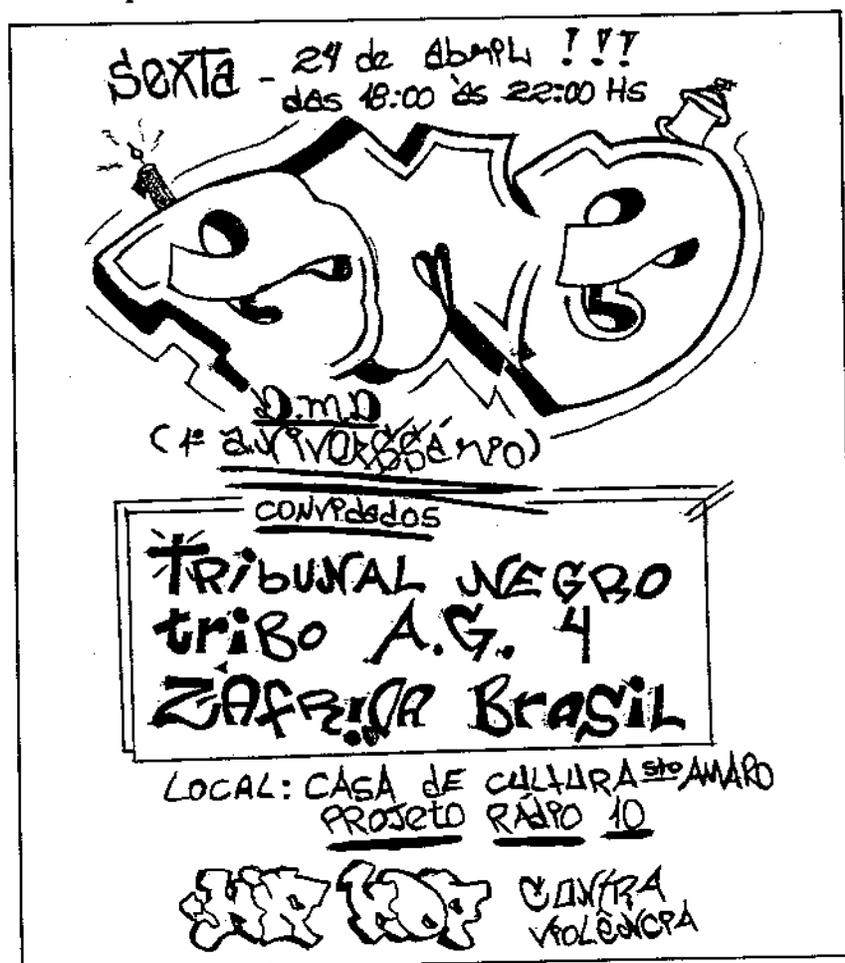
Os jovens vêm de diferentes bairros da periferia da Zona Sul em sua grande maioria da região do Campo Limpo: Capão Redondo, Jardim Ângela, São Bento, Parque Fernanda, Pirajussara e em menor proporção da região distrital de Parelheiros. A presença de grupos localizados nos municípios da grande São Paulo é também significativa, como por exemplo, Embu, Itapecerica e Taboão da Serra. A média de idade é de 14 a 25 anos.

O espaço permanece aberto a fusões e experimentações como é próprio da criação artística. Durante as pesquisas na Rádio 10 pude acompanhar em diversas sessões a apresentação de elementos musicais da tradição afro reelaborados pelos rappers. Em uma delas, era aniversário da *posse* DMD e membros do grupo Z' África Brasil também subiram ao palco. Começaram a mesclar através do *beat box* os sons característicos do baixo e bateria eletrônicos e *scratches*. No mesmo momento improvisaram também através da técnica do *beat box* sons de cuíca enquanto o DJ Kurt's produzia solos de gaita que tinham como referência o blues. Foi possível pela primeira vez observar as semelhanças entre os sons da cuíca e os sons do *scratch*, ambos produzidos pelo mesmo processo de fricção. Obviamente os sons da cuíca resultam de fricções sobre uma membrana de couro, enquanto o DJ no *scratch* os extrai de um disco de vinil mas em ambos os casos, o percussionista na cuíca, e o DJ no *scratch*, desenvolvem a arte da fricção rítmica algo recorrente na música de origem africana.

É através deste processo, de criação invenção e troca de experiências no plano musical, que as atividades na *posse* são dinamizadas e o movimento hip hop tem prosseguimento. A divisão rígida entre público e platéia é praticamente inexistente no

consagrado é algo negativo. O uso do *sampling* de parte de músicas gravadas e sua reelaboração criativa em um trabalho pessoal é central no trabalho artístico mas um rapper não canta as músicas dos outros. Interpretar música dos outros é uma demonstração de que não se tem nada a acrescentar ou que se é incapaz de elaborar uma mensagem positiva própria. Talvez os rappers sejam os que tenham levado ao extremo a máxima surgida entre os *punks* (*do it yourself*), o faça você mesmo como forma de produzir arte no contexto da chamada cultura de massa, estabelecendo rupturas com os parâmetros por ela instituídos.

Convite para Festa de Aniversário da Posse DMD



IV ETNOGRAFIA DOS SONS

Nas profundezas da extraordinária diversidade musical do mundo, existe uma camada primordial onde não há distinção entre o bonito e o feio, moderno e primitivo, erudito e folclórico, há somente um impulso básico, quase orgânico, de traduzir em som, em ritmo, em dança, a emoção de estar vivo (Mickey Hart *apud* Mawaka).

O rap destacou-se no contexto norte-americano a partir dos anos 80. Desde então, muitas questões foram colocadas a propósito deste gênero musical. Para os críticos, tratava-se de um modismo destinado a desaparecer de imediato como tantos outros, para os músicos, tratava-se de um gênero que não podia ser classificado como música, uma vez que aspectos como melodia e harmonia não são relevantes. Os estudos empíricos, entretanto, logo revelaram que estava-se diante de questões mais complexas tanto no campo da própria música, quanto da compreensão da natureza contemporânea da sociedade norte-americana. Diferentes aspectos sobre o processo de constituição do rap passaram então a ser enfocados, entre eles os possíveis vínculos com a tradição oral africana (Toop, 1991), o papel das transformações urbanas e da tecnologia na redefinição da oralidade na cultura afro-americana (Rose, 1994). A questão do autor, relacionada à cultura pós-moderna e ao princípio da reprodução na obra de arte foram abordadas por Shusterman (1997). As relações entre o rap e a música afro-americana foram observadas por Walser, (1995) e Keyes (1996).

No Brasil os estudos sobre os grupos juvenis têm se referido apenas de forma indireta à música que produzem. Na maioria das vezes, os pesquisadores omitem este aspecto, por vezes concentram-se na poética, nas letras das música, esquecendo-se da dimensão sonora e do seu processo de produção. No caso do rap, estudiosos observaram seu significado no âmbito dos movimentos sociais: expressão do protesto juvenil negro (Elaine, 1996) ou como uma nova sociabilidade juvenil nos bairros periféricos (Spósito, 1993). Entretanto, as músicas produzidas pelos rappers possuem não apenas letras que remetem para a crítica sociopolítica mas também sons. Considerar esse aspecto parece importante, para inscrevê-lo naquilo que tem de essencial, ou seja, a dimensão sonora.

De forma sintética o rap tem sido traduzido como ritmo e poesia. Apesar da aparente simplicidade da definição em torno destes dois aspectos, há muito o que falar. O desconhecimento inicial e o preconceito conduziram músicos e musicólogos a negar ao rap o estatuto de música. Argumentos em torno da ausência de elementos como melodia e harmonia em sua textura e mais o fato de os rappers não tocarem instrumentos musicais convencionais foram suficientes para rejeitá-lo como gênero musical. Trata-se na verdade de um reducionismo de natureza etnocêntrica que despreza a arte vocal dos rappers e o uso da *pick up* através dos *scratches* e o *beat box* enquanto instrumentos rítmicos.

Do ponto de vista das pesquisas, os estudos sobre o rap tem se mantido polarizados entre aqueles que escolheram focar mais a dimensão poética da música e outros que procuraram valorizar a dimensão sonora. Entretanto, os investigadores concordam que é importante enfatizar a dimensão musical em sua totalidade porque esta é uma forma de se desfazer os principais equívocos. Para Tricia Rose (1994) o rap deve ser pensado como

gênero musical a partir de três elementos centrais que envolvem a matriz africana, a tradição musical afro-americana e a tecnologia na reelaboração da música de origem afro. Desta forma, a textura musical rapper resultaria da reelaboração da matriz africana e afro-americana no contexto tecnológico. Vejamos estes aspectos separadamente, em seguida observaremos como eles se articulam na prática musical dos rappers.

A matriz africana: ritmo e oralidade

Frequentemente os discursos sobre o rap apontam o ritmo e poesia como parte essencial da herança africana. Especialmente o ritmo, que surge integrado à um conjunto de símbolos relacionados não apenas à música, mas à própria constituição da identidade do grupo. Entre os demais símbolos da cultura afro enfatizados pelos rappers destacam-se, ainda, as roupas, tranças, metais, correntes, etc. (Keyes, 1996). Como base da música de origem africana, o ritmo e a poética surgem articulados à tradição oral, sínteses de duas tradições centrais na cultura de origem afro.

De fato, para diversos pesquisadores da música africana uma das suas características marcantes seria a maior sensibilidade em relação ao ritmo. Em termos comparativos, o ritmo é tão fundamental para a identidade da música africana quanto a harmonia no processo de constituição do sistema ocidental (Chernoff, 1980). Tomado de forma reducionista o argumento poderia nos levar ao reforço de estereótipos nos quais o ritmo implica em simplificação e atividade física, enquanto a harmonia implica em complexidade e esforço intelectual, algo nobre e superior¹²⁵. Na verdade ao se afirmar a maior sensibilidade da música africana em relação ao ritmo não se está negando as formas específicas como a melodia e a harmonia nela se constituem¹²⁶. Se do ponto de vista

¹²⁵ Agradeço a sugestão de Rafael Menezes Bastos sobre os problemas e armadilhas que encerram tais polarizações entre a música africana e ocidental.

¹²⁶ Segundo Kubik, a harmonia na música africana fundamenta-se em geral no paralelismo das vozes. Mas percebeu-se posteriormente que “o paralelismo só em algumas etnias africanas constitui a única forma de pluralidade de vozes”. O paralelismo de vozes nem sempre é rigidamente determinado pelos intervalos (oitava, quartas, quintas e terças). Nos casos em que a harmonia paralela ocorre, as diferentes vozes movem-se no mesmo sentido, “mas dando lugar a intervalos variáveis” (Kubik 1970 p. 18 e 28).

ocidental a construção do sistema tonal, dentro do qual a música se desenvolveu pode ser tomado como um processo complexo de organização e fixação de regras de consonância. A maior sensibilidade rítmica na música africana implicou também no desenvolvimento de padrões extremamente elaborados e complexos, igualmente de difícil execução¹²⁷ (Nketia, 1974, Chernoff, 1980, Wa Mukuna, 1985, Netti, 1985).

Em vez de pensarmos a música ocidental e africana de forma hierarquizada, elas podem ser melhor compreendidas se interpretadas enquanto sistemas diferenciados orientadores da prática musical. Mesmo após a diáspora escravocrata a música afro no ultramar manteve-se referenciada naquilo que lhe é central, isto é, o ritmo. As diferentes comunidades negras que se constituíram na América ocuparam-se da reelaboração da sensibilidade rítmica mesmo quando as condições políticas ou naturais impediam a reprodução dos instrumentos como, por exemplo, o *kora* e a *marimba* ou quando a dominação censurava o uso dos instrumentos percussivos.

Atualmente quando os pesquisadores da música africana vêm ao Brasil verificam que a sensibilidade rítmica não é apenas um dado impressionista de uma vaga herança, uma sobrevivência. Padrões rítmicos característicos das áreas africanas banto e sudanesa têm sido identificados em nosso meio e em determinados espaços chegam mesmo a coexistir. São parte integrante da nossa experiência musical, presentes nas instituições religiosas e nas ruas. Na cidade de Salvador, habitada por uma maioria de origem sudanesa, instrumentos e padrões rítmicos banto também foram localizados por Gehard Kubik (1979). Ao estudar a capoeira, Kubik encontrou, por exemplo, padrões rítmicos comuns à música da região

¹²⁷ A complexidade rítmica da música africana pode ser vista na própria prática individual dos músicos. Alguns desenvolvem a capacidade de executar a "polifonia rítmica" individualmente, por exemplo, cantar em uma unidade métrica e executar e tocar o tambor em outra (Nettl, 1985).

sudoeste de Angola. Os ritmos africanos identificados por informantes em Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, foram classificados como sendo os ritmos São Bento Grande e Cavalaria.

Eu fiquei muito surpreso ao descobrir isto, tocando algumas das minhas gravações de *Angolan bow* [instrumento em arco semelhante ao berimbau] para Vicente dos Santos em Salvador e Lygia Carvalho e outros informantes do Rio de Janeiro. Os afro-brasileiros reconheceram a música do sudoeste de Angola, [*mbulumbumba*]. Especialmente as gravações do músico angolano José Virassanda (...), provocaram surpresa e reação. Vicente, em Salvador, e outros no Rio de Janeiro e São Paulo imediatamente disseram que o primeiro padrão rítmico tocado por Virassanda era chamado São Bento Grande na Capoeira, e o segundo ritmo que ele introduz repentinamente sem interromper o toque era chamado Cavalaria (Kubik, 1979, p. 30).

Portanto, o ritmo permaneceu como um elemento constitutivo da experiência musical no ultramar. Nas regiões que receberam a migração forçada de escravos a experiência rítmica fixou-se como central da diáspora. A experiência rítmica foi capaz de superar as barreiras linguísticas, a repressão política e religiosa, fundamentalmente porque a música passou a atuar como elemento de identificação, seja nas instituições tradicionais, seja nos territórios negros segregados¹²⁸. Nestes contextos a música tornou-se um elemento capaz de aproximar distâncias e restabelecer os nexos de uma história fragmentada, rompida por cisões e violências de um passado comum.

Seja por imposições políticas, seja por limites materiais, as culturas africanas na diáspora foram reelaboradas. Mesmo recentemente o próprio rap surge como um processo de fusão de experiências musicais de origem afro-americanas localizadas entre jovens não apenas norte-americanos mas também de origem caribenha. A identificação através do ritmo

¹²⁸ Veja, por exemplo, o estudo de Roberto Moura (1980) sobre Tia Ciata e o desenvolvimento do samba no Rio de Janeiro.

tem atravessado fronteiras desde o período da colonização mas especialmente no atual contexto da comunicação internacionalizada a música tem rompido as barreiras geográficas. Por falar a linguagem do sentido e não das palavras, a sensibilidade rítmica tem permanecido como referencial imediato de identificação, como no depoimento anterior.

Aí onde comecei a pensar uê! Eu acho que este é o meu espaço, comecei a frequentar, comecei a conhecer muito mais música black comecei a perceber que o meu ouvido assimilava muito melhor aquilo, o samba, o funk na época, o soul, (quando se pegava a sessão de flashback) e aí você começa a se identificar com a coisa, comecei a assimilar aquilo como meu espaço.
(Markão)

A centralidade do ritmo na música afro é tal que por vezes ele aparece de forma reificada no discurso proferido pelos rappers. Segundo Decker (1994), a posição conferida ao ritmo no discurso rapper assume conotações ideológicas, destinadas a valorizar a negritude e o nacionalismo negro. Neste caso, o ritmo pode ser interpretado como mais um dos africanismos no contexto das lutas por direitos. Especialmente quando tomam o ritmo como algo central na música, os rappers reafirmam posições essencialistas no plano da cultura reduzindo o ritmo a quase um dado da natureza (Decker, 1994).

Nós achamos que na volta aos tambores encontra-se a mais importante transformação que um homem negro pode fazer... Porque, através dos tambores conectamos nossos genes africanos estejamos conscientes ou não das nossas conexões. É natural... que nos comuniquemos através dos tambores.
(Professor X do grupo de rap norte-americano X-Can's, *In Decker, 1994: 113*).

No discurso rapper o ritmo adquire expressão de identidade de africanidade e negritude. A despeito das possíveis críticas aos rappers no plano da retórica política,

sabemos que o ritmo é uma característica da música africana e que ao destacá-lo os grupos reafirmam sua filiação ao sistema musical referenciado numa tradição diferente do mundo ocidental. Longe de ser uma marca genética, os ritmos passam por processos de reelaborações. Mesmo no contexto africano a incorporação de ritmos externos tem se processado na música popular. Ao longo da história, a música africana promoveu fusões com tradições ocidentais e mesmo latinas e o processo obviamente não tem limites¹²⁹. O ritmo tem sido interpretado como um dado mais estrutural da música africana em função da sua maior sensibilidade a este aspecto mas não se trata de um elemento irredutível e nem a música africana a ele se resume, os demais elementos musicais tais como melodia e a harmonia também estão postos nessa tradição musical africana de maneira específica.

A tradição oral africana tem sido também tomada como ponto importante para a compreensão do rap. A relação entre ritmo e oralidade presente na transmissão de mensagens ou memorização de padrões rítmicos é uma característica peculiar da tradição afro (Kubik, 1970). Nestes casos, ritmo e oralidade ou ritmo e poesia se interpenetram. Poemas, narrativas e epopéias constituem a base da cultura afro fundada na oralidade. Em momentos especiais surgem articulados ao sons dos tambores transformando-se em mensagens que poderão ser ouvidas à distância. Na idéia dos “tambores falantes africanos” existem muitas incompreensões¹³⁰ mas é certo que são utilizados na transmissão de mensagens. Elas não são processadas analogamente ao código morse, conforme se pensava inicialmente, mas dentro de um sistema tradicional de codificação de mensagens apoiados

¹²⁹ Ver Kazadi Wa Mukuna, verbete “Congolese Music”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (1980) p. 659-661.

¹³⁰ A propósito da função dos instrumentos musicais na transmissão de mensagens e sobre o papel dos poemas e provérbios neste processo, ver Kazadi Wa Mukuna (1987 e 1980) e Nettl (1985)

em provérbios e poemas sob o som dos tambores. Como a maioria das línguas africanas são tonais, os tambores transmitem as mensagens reproduzindo a direção dos intervalos sonoros contidos nos poemas e provérbios comumente conhecidos. Os músicos treinados decodificam o provérbio e o sentido da mensagem através dos sons. Curiosamente o inverso também pode ocorrer na tradição afro, ou seja, é possível identificar em uma expressão oral um determinado ciclo rítmico, por isso, frequentemente se utiliza a fala mesmo onomatopaica para a memorização dos ritmos a serem executados pelos músicos.

Os estudos pioneiros sobre o rap localizaram suas raízes no contexto das heranças africanas. O canto falado se inscreveria no universo da tradição oral. Segundo David Toop (1991), seria possível identificar no canto falado dos rappers heranças das culturas africanas do noroeste, especialmente na tradição dos *griots* de Gana. Os *griots* da costa ocidental da África (Gana, Mali) são conhecidos pela forma como narram as epopéias das famílias tradicionais tendo como apoio um instrumento melódico conhecido como *kora*. Os pesquisadores viram nesta forma de contar musicalmente a história da Costa Ocidental da África uma das possíveis origens do rap. A oralidade como característica da tradição africana teria logrado prosseguimento na diáspora através de práticas poéticas na América. Neste sentido poderiam ser tomadas como ancestrais do rap. Vimos no capítulo I que diferentes poéticas de rua como *toast*, *boast*, as *dozens* e do *signifying*. Especialmente os *toast* se apresentam como uma forma popular rimada através da qual se contam histórias daqueles que se encontram à margem do sistema.

Se nos parece impossível estabelecer uma continuidade linear entre o rap e a tradição oral africana, mesmo porque a diáspora afro não foi linear, mas sim marcada por

rupturas, cujo ponto de partida foi a migração forçada para a América, sabe-se que a oralidade permaneceu como característico da cultura¹³¹. Ela foi inclusive registrada por Gilberto Freyre no contexto nacional.

Foram as negras que se tornaram entre nós as grandes contadoras de histórias. Os africanos, lembra A.B. Ellis, possuem os seus *contistas*. “Alguns indivíduos fazem profissão de contar histórias e andam de lugar em lugar recitando contos”. Há o *akpalô* fazedor de *alô* ou conto; e há o *arokim*, que é o narrador das crônicas do passado. O *akpalô* é uma instituição africana que floresceu no Brasil na pessoa das velhas negras que só faziam contar história. Negras que andavam de engenho em engenho contando histórias às outras pretas, amas dos meninos brancos. (Freyre, 1946, 550).

Para Keyes (1996) a poética rapper relaciona-se com outras tradições orais da cultura afro-americana. Os chamados contadores de história (*storytellers*), seriam uma forma de reelaboração da tradição oral afro que teve continuidade naquele contexto. Reapareceria modernamente nos pregadores negros (pastores protestantes) e teria deixado marcas profundas na retórica de líderes negros como Martin Luter King e Malcom X. .

¹³¹ Não apenas a tradição banto merece ser lembrada, mas a tradição sudanesa, no canto dos *griots*, tem sido também mencionada. Segundo palestra do prof. Samba Diop (UNICAMP), passos da dança no rap seriam semelhantes aos da tradição noroeste da África.

A Música Afro-americana

O desenvolvimento da música africana na diáspora é resultado de um processo histórico em que a dimensão política esteve sempre presente por isto as relações entre música e a dimensão étnica tem sido frequentemente observadas. Para Cheryl Keyes (1996) o rap não é apenas produto de transformações recentes, de rupturas que se colocam no plano da cultura pós-moderna. Nele ecoam sonoridades que resultam de lutas e reinvenções no plano da cultura que se deram ao longo de um processo histórico mais amplo. Posto nesta perspectiva o rap é parte de uma tradição comum que se relaciona com as *worksongs*, com o blues, o jazz, o soul e mais recentemente com o funk. Os processos de escolhas dos sons e construção do texto musical no rap vinculam-se a opções que não são meramente tecnológicas possibilitadas pela modernidade: bateria eletrônica, *sampler*, *mixer*, etc., mas escolhas políticas que se relacionam com a história da população negra na diáspora.

Dessa forma, os pesquisadores enfatizam os vínculos entre o rap e a tradição musical através da sua filiação à tradição musical afro-americana. Para Walser (1995), circunscrever o rap apenas à poética restrita e à sua oralidade e minimizar a dimensão musical poderia nos levar a uma reedição da ótica etnocêntrica dos músicos e musicólogos ocidentais, para os quais o rap não é música. Em contraposição, cita, por exemplo, os estudos realizados por John Blacking entre os Venda, indicando que a música deste povo se estrutura como uma poética rítmica semelhante ao rap, neste caso, Blacking não hesitou em

classificá-la como música (Walser, *op. cit.*, 1995, 39, 2: 194). Para Keyes (1996), é a própria história da música norte-americana que confirma o rap como um gênero que se filia à um tradição musical expressiva. Assim, o rap se apresenta contemporaneamente como herdeiro dessa tradição musical e uma espécie de reposicionamento (auto-conhecimento) da juventude negra frente à temática racial.

Quando se reporta às raízes afro-americanas, Keyes concorda que as transformações sociais que se verificaram no final do século XIX foram fundamentais para a constituição das matrizes musicais que deixaram marcas profundas na música popular afro-americana. Este processo se inicia com o fim da Guerra Civil. A consequência imediata foi a inserção social dos negros na sociedade norte-americana como homens livres. A partir deste momento teria se intensificado a fusão de tradições religiosas e musicais nos centros urbanos sob influência da tradição afro. Especialmente a migração dos negros para o norte foi responsável pela reelaborações de práticas culturais que se refletiram na música. Entre as práticas mais importantes que alcançaram os centros urbanos, destacam-se não apenas as tradicionais *worksongs*, cantos de protestos dos escravos, mas os *toasters*, os poemas rimados, a retórica dos *prayers* (pastores evangélicos negros) e a dos contadores de história, *storytellers*.

No contexto norte-americano dos anos 20, os migrantes negros do sul transportaram as tradições para o norte urbanizado transformando-as à luz de um novo contexto. Os *storytellers* e os cantores de blues tornaram-se cantores de rua enquanto outros, que tinha a habilidade da retórica, tornar-se-iam futuramente apresentadores de programas de rádio. O blues que remonta às *worksongs* entoadas pelos escravos desde as

plantações de algodão do Sul dos Estados Unidos sempre teve por princípio a transformação do sofrimento em letras de música e forma de protesto. Por volta de 1900, afirma-se que o blues já se apresentava nos centros urbanos com a estrutura harmônica que lhe é peculiar, isto permitia aos cantores improvisar em termos de letras e melodia, tendo por base a progressão harmônica definida¹³². A liberdade para a expressão oral através do canto e do contar história desenvolve-se no blues sob esta base harmônica. Por volta dos anos 40, através da incorporação de instrumentos eletrificados, o blues passará por transformações estruturais que conduzirão ao *rhythm and blues* e ao jazz, base de outros tantos gêneros populares norte-americanos.

Todo o processo, que permitiu a junção da tradição oral e do pulso, do ritmo e da poética com as harmonia de origem ocidental, foi decisivo para o desenvolvimento da música negra norte-americana. Nos anos 60/70 a *black music* norte-americana iria revolucionar o mercado e a grande indústria fonográfica. Gêneros como o soul, o funk e o *disco*, se inscrevem nessa tradição posterior. A emergência do rap no final dos anos 70 encontra-se também associada a esse processo mais amplo de desenvolvimento da música afro-americana que fundiu e redefiniu estilos desde o Bronx nova-iorquino.

Desta forma, o rap deve ser interpretado dentro de um processo de continuidade e ruptura em relação à música afro-americana inserida no mercado fonográfico a partir dos anos 70. Em relação ao funk agressivo de James Brown, ancorado na percussão pesada, nas quebras de ritmos (*break beats*), na introdução de sons pouco convencionais como gritos,

¹³² É portanto, sobre uma estrutura harmônica definida que se constrói a poética e se improvisam novas melodias. Berendt (1987) resume-a da seguinte forma: “uma estrofe de blues é formada por 12 compassos, nos quais estão presentes os três acordes básicos de uma tonalidade: tônica, subdominante, dominante” p.125.

sussurros, distorções e ranhuras, pode-se perceber uma relação de continuidade. Inclusive, as músicas de James Brown foram tomadas como as preferidas pelos rappers no sentido da produção das primeiras mixagens. A tradição disco, na linha desenvolvida por Berry White também tem sido vista como contribuição fundamental. Em relação ao este gênero, o rap herda o acompanhamento pesado, sustentado por uma bateria que acentua a dimensão rítmica dos compassos em 4/4¹³³. O uso de tecnologias sofisticadas capazes de produzir sonoridades novas que refletiram nas danças de salão é outra herança da era disco que também pode ser verificada no rap (Keyes, *idem*).

No âmbito das rupturas o rap pode ser interpretado como uma retomada no plano musical dos fundamentos da música negra, após a massificação da *dance music* e a introdução das solistas. Por volta de meados dos anos 70, produtores europeus entraram em cena e redefiniram a estrutura *disco* para adequá-la as cantoras, a saber, Donna Summer, Glória Gaynor, Grace Jones. Promoveram uma aceleração do *beat* e tornaram o pulsar frenético das músicas uma das características da era discoteque. Desde então, a música *disco*, uma vez removida da sua base cultural, passou a ser assimilada pela classe média branca. A emergência de John Travolta e Olivia Newton John neste período é ilustrativa do processo de redefinição da música *disco* em outros termos. Numa reação ao estilo discoteque, hegemônico em meados dos anos 70, os jovens negros retomaram a tradição do ritmo pausado do funk de James Brown, concentrando-se nas colagens dos *riffs* de baixo e bateria. A partir do surgimento de tecnologias do *sampler*, os rappers puderam mais facilmente produzir *remixes*, inserindo nas bases sonoras a fala das ruas em meio às sessões

¹³³ Entende-se por compasso as pulsações regulares e recorrentes geralmente agrupadas em padrões de 2, 3, 4 ou mais pulsos (Benward, B. e White, Gray, 1989, p. 4).

rítmicas de base eletrônica. Recuperou-se a tradição oral sob a forma da poética e o rap adquiriu a forma que lhe é peculiar. O rap é, portanto, produto da tradição musical afro-americana redefinida no contexto das lutas sociais contemporâneas. A polêmica se o rap é ou não música se inscreve em um debate que tem muito de ideológico. O rap filia-se a uma tradição musical de onde surgiram diferentes gêneros, por exemplo, o blues e o jazz, hoje tidos como formas complexas e ricas de expressão musical.

Tecnologia na Arte/Técnica do DJ

O terceiro elemento central presente no fazer musical rapper é a tecnologia. Apesar de este ser um aspecto externo à música, é sabido que a tecnologia tem sido decisiva no desenvolvimento do rap. Desde os momentos iniciais quando os rappers passaram a selecionar os primeiros *break beats* e a realizar as primeiras mixagens, a tecnologia surgiu como parte indispensável na prática musical. A introdução posterior do *sampler* apenas agilizou um processo já em curso. Data do início dos anos 80 a intensificação do uso dos recursos tecnológicos pela música. Os recursos digitais permitiram a produção de sons por outros meios, nos estúdios, os sons oriundos de outros universos passaram a ser operados ao lado dos instrumentos musicais. Neste campo os progressos foram inúmeros sendo o ponto de partida dado pelos sintetizadores. Através deste recurso pode-se reproduzir os sons de diferentes instrumentos musicais e outros pouco convencionais. Inicialmente acreditava-se que os sintetizadores seriam utilizados como substitutos dos instrumentos musicais convencionais mas o que verificou-se posteriormente foi o surgimento de sonoridades completamente novas que culminaram na música eletrônica¹³⁴. Os sequenciadores que viriam posteriormente, impulsionados pelo uso da informática fariam mais uma revolução no campo da música eletrônica. Trata-se, entretanto, de um campo que apesar de recente já é bastante amplo e que conduziriam às discussões para um aspeto. Como as relações entre a produção musical rapper e a tecnologia passam inevitavelmente

¹³⁴ Para uma breve história da música eletrônica desde os experimentos de Stockhausen, passando pelo Kraftwerk até o jungle, o filme *Modulações*, exibido recentemente na Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, é bem interessante.

pelas mãos do DJ, decidi discutir esta temática referenciando-me na prática musical dos rappers.

O trabalho do DJ tem lugar em diferentes momentos da prática musical. O DJ pode atuar na discotecagem, selecionando discos durante os bailes, puxando refrões que animam o público. O DJ pode atuar no plano artístico, especialmente em shows e campeonatos onde o que conta é o virtuosismo e a técnica na arte do *scratch* da mixagem ou colagens. Por fim, o DJ pode desenvolver um trabalho de natureza mais complexa, que envolve a pesquisa e a produção da textura musical que sustenta a poética dos rappers. Ela é conhecida como “produção de base”, “edição musical” ou “timbragem”. Neste plano, o DJ atua como arranjador, editando sons e promovendo *bricolagens* a partir dos recursos eletrônicos.

O DJ até tornar-se mestre na arte de construção da textura musical experimenta um longo trajeto, especialmente no acúmulo de conhecimentos necessários no contexto da *black music*. Trata-se de um aspecto fundamental, pois o DJ que trabalha com a produção de bases musicais não é um mero executor de técnicas de sons e de aparatos tecnológicos. Normalmente precisa dispor de uma cultura musical ampla e diversificada no contexto da *black music*. É esta bagagem cultural que possibilita a escolha de sonoridades para a seleção de *samplers* adequados às idéias sugeridas pelas letras.

O DJ Dri, cujo trabalho tive a oportunidade de acompanhar, conta com um acervo significativo de discos envolvendo gêneros variados da *black music* norte-americana, nacional e da música popular brasileira. Quando consultei este acervo musical vi que lá se encontravam os clássicos do rap e da música black norte-americana ao lado de

representantes da *black music* nacional, Tim Maia, Jorge Benjor, Gil, Djavan, Cassiano, Hildon e, para minha surpresa, outros mais distantes do universo funk, mas vinculados à tradição da música negra como Trio Ternura e Jair Rodrigues.

Até o início dos anos 80 o DJ atuava quase exclusivamente na área de discotecagem. À época o DJ estava envolvido com a experimentação, a performance e a construção da sua imagem pública. Normalmente os bailes em escolas e em casa de amigos faziam parte do momento inaugural na trajetória de um DJ. Com o tempo, o trabalho de discotecagem passou a ser ampliado. O DJ começou a desenvolver também performances de palco como MC, os diálogos com o público se tornaram mais frequentes, a estratégia de lançar um refrão em meio a uma música e outra e a preparação do clima para as sequências entre as músicas foram se tornando requisitos importantes. Enquanto eram executadas as músicas, os DJs passaram a arriscar algumas mixagens (colagens), evitando as pausas entre uma música e outra. A forma particular de selecionar as músicas que “levantavam” a platéia e a maneira especial de comunicar com o público foi se tornando uma das marcas do trabalho de um DJ.

Com o desenvolvimento das novas possibilidades abertas pela tecnologia na área musical, o trabalho do DJ foi se tornando mais complexo. O virtuosismo artístico passou a ser mais valorizado, surgiram os campeonatos e premiações para os DJs que “viravam” os discos com máximo de técnica, que possuíam maior agilidade, que dominavam a arte do *scratch* e do *transformer*, do *back to back*. Para alcançar o máximo de precisão e controle das suas atividades, os DJs passaram a desenvolver um sistema de marcação específico nos discos que utilizam nos eventos dos quais fazem parte, a fim de obter maior controle sobre o

ponto do disco que desejam selecionar para uma mixagem. Através de uma fita adesiva o DJ controla o instante em que iniciou uma mixagem ou onde pretende retornar.

A arte do *scratch* (ranhura) e a do *back to back* passou a ser desenvolvida simultaneamente com uso das *pick ups*. São técnicas de corte na pulsação normal da música. O *back to back* é uma técnica que possibilita ao DJ selecionar uma frase rítmica ou fala. Através da alteração da rotação (*pitch*) o trecho é repetido seguidas vezes, mais rápida ou mais lentamente, transformando o seu andamento e também a sua tonalidade. No *scratch* normalmente o DJ vai alternando movimentos rápidos sobre o vinil em sentido anti-horário, produzindo as ranhuras, sons característicos de um instrumento de fricção. Enquanto executa os *scratches* a base musical é igualmente cortada. Por fim, o DJ solta a base que sustenta o canto do MC. A base volta ao normal, para ser novamente quebrada a qualquer momento. Além da fricção alcançada com apoio exclusivo do disco de vinil, o DJ produz um outro tipo de *scratch* a partir do auxílio do mixer que é conhecido como *transformer*. Servindo-se da alavanca do *mixer* o DJ pode realizar cortes durante a execução de uma base rítmica ou durante o canto do MC, rompendo igualmente com a linearidade do canto e do *beat* (o ritmo).

O domínio das *pick ups* e do *mixer* tornou-se central para o desenvolvimento da arte do DJ. O *mixer* passou a ter aplicação significativa na produção das bases musicais especialmente pelas possibilidades abertas pelo *sampler* nele acoplado. Entretanto, mesmo antes da utilização do *mixer*, quando o aparelho ainda era raro e o preço proibitivo, alguns rappers paulistanos passaram a desenvolver técnicas de colagem de fragmentos musicais que iriam permitir a construção das primeiras bases musicais sem o apoio da tecnologia digital.

No caso do DJ Dri a técnica foi aprimorada por meios mecânicos. Dispondo apenas da *pick up* e o *deck* (pequeno gravador), deu início à produção das primeiras bases musicais. Este é um ponto central para os rappers pois a partir das técnicas de criação das próprias bases, é possível romper com a dependência das chamadas “base dos gringos” (bases prontas), elaboradas no contexto externo. Desta forma, a superação da linearidade rítmica e a fusão de gêneros e estilos musicais possibilitam releituras e recomposições que passaram a imperar em produções pessoais.

Obviamente que, desde os primeiros discos de rap paulistanos, verificamos a presença de DJs operando a tecnologia digital nos estúdios como, por exemplo, o DJ Cuca, um dos mais requisitados no período. Mas no plano das *posses*, da periferia, a iniciativa pessoal no domínio de técnicas artesanais foram fundamentais para que o processo de produção do rap evoluísse para a produção original. Mesmo restrita a alguns DJs, assegurava um trabalho autônomo e de criação artística, diferenciada da mera reprodução do canto em cima das chamadas bases prontas¹³⁵.

O processo desenvolvido pelo DJ Dri envolve a seleção de um ciclo rítmico, normalmente uma sequência de sons fornecidos pela combinação de baixo e bateria eletrônicos extraídos da *black music*. Enquanto na *pick up* executa-se a música e seleciona-se o ritmo, o *deck* (gravador) vai sendo utilizado para gravação e corte de partes da música sempre que o “pause” (botão de pausa do gravador) é apertado. O ciclo rítmico recomeça novamente na *pick up*, o *deck* (gravador) novamente é acionado na tecla do *pause* cortando mais uma vez o fragmento desejado da música no tempo exato. A repetição do processo é

¹³⁵ O uso de bases prontas ocorrem em larga medida pelos rappers iniciantes, mas ele é visto como algo negativo, mesmo porque nem sempre a base adequa-se à extensão da letra, por isto, o principal passo rumo a um trabalho criativo é ter uma base própria.

seguido até a base rítmica preencher todo o espaço necessário para o canto falado. Desta forma, o DJ Dri compôs as bases para a elaboração das fitas *demo* dos grupos de rap que durante o início dos anos 90 atuavam na *posse* Conceitos de Rua. O uso da tecnologia inicialmente a partir do gravador portátil, depois do *sampler* e mais contemporaneamente do MD¹³⁶ asseguraram maior qualidade no processo de construção das bases musicais.

Devido às possibilidades de aplicação no rap, o uso do *sampler* tem sido apontado pelos pesquisadores como a quintessência do gênero. De fato revolucionou a prática musical entre os rappers. A partir do *sampler* texturas musicais mais complexas e elaboradas puderam ser construídas. O *sampler* mais simples utilizado pelos DJs e que vem acoplado ao *mixer* tem capacidade de armazenar aproximadamente doze segundos de música em sua memória. Possibilita cortes extremamente curtos dentro de uma composição musical mas sua repetição através do *looping* garante que o ciclo rítmico desejado seja prolongado indefinidamente. O *sampler* permite resolver problemas relativos à seleção de pulsos quando estes aparecem justapostos ao canto vocal ou a solos de teclados, guitarras, toques de chimbau, etc. Os rappers preferem o “som limpo” da bateria ou do baixo ou ambos. Para se obter um ciclo rítmico específico sem dispor dos recursos do estúdio, o *sampler* é essencial.

Quando o som não aparece “limpo” no ciclo rítmico desejado, é preciso reconstruir o *looping* ou o “anel” rítmico. Uma vez localizado o ciclo rítmico o processo de reconstrução é realizado passo a passo, ou seja, cada tempo do compasso que aparece “limpo” vai sendo extraído da música e recortado através do *sampler* até a composição do

¹³⁶ O MD permite a gravação do som na forma digitalizada através do CD. Substitui, portanto, o gravador de fitas cassetes.

compasso por inteiro, ou seja, até a construção completa do *looping* ou do anel. Isto geralmente equivale a 4 ou 8 tempos que se deseja incorporar como parte fundamental da base musical. Uma vez construído o anel, ele passa a ser reproduzido através do *looping* via *sampler* indefinidamente. Esta etapa finaliza o primeiro passo no processo de construção da base musical. O canto vocal poderá agora ser associado à base rítmica.

O *mixer* dispõe ainda de um recurso importante o *pitch (speed)* onde é possível mudar o andamento de um ciclo rítmico acelerando-o, ou tornando-o mais pausado. Após o passo inicial de construção do *looping* (que pode ser traduzido como a célula rítmica do rap) fica a critério do MC escolher a melhor “levada” (forma do canto), se mais rápida ou mais pausada, um acerto final com o DJ. O *looping* pode ter seu andamento acelerado, para adequar-se melhor à forma do canto ou ser quebrado em determinados momentos da música para que a base não fique muito linear ou repetitiva mas são acertos finais que envolverão negociações, por exemplo, a introdução de outros *samplers* sobre a base rítmica, assobios, buzinas, sirenes, conversas, etc., ou seja, o ambiente sonoro que irá adequar-se à poética e à mensagem que se pretende transmitir. É um processo de ajuste, experiências e refino que levará mais tempo. Envolverá diálogo e escolhas entre os demais membros do grupo, porém a base, a essência, já foi construída através do uso do *sampler* ou, de forma mais artesanal, através do *deck*¹³⁷.

Não existe uma regra fixa no processo de composição em relação à construção da base ou da letra. Os dois processos podem acontecer em instantes diferenciados ou simultaneamente. O membro de um grupo de rap pode ouvir um ciclo rítmico e gostar

¹³⁷ Atualmente existem programas de computador que limpam discos de vinil riscados ou que separam em canais vozes e instrumentais, o que sem dúvida facilita o trabalho em estúdio.

daquela pulsação; solicita ao DJ que construa uma base e a partir daquele ciclo rítmico, neste caso, a poética se servirá da métrica fornecida pelo ritmo. O inverso também é possível. O compositor pode dispor de uma letra e verificar com o DJ uma base rítmica que esteja de acordo com o conteúdo da mensagem a ser transmitida. Os acertos em relação ao andamento ficarão mais uma vez a cargo do DJ e do MC que negociarão qual o andamento mais adequado.

Uma vez composta, a base rítmica será gravada em fita cassete ou em uma MD, caso o DJ disponha de tal equipamento. O som quando armazenado na sua forma digital (MD) fica disponível para reprodução em fitas cassetes pois o som armazenado na forma digital garante maior qualidade na reprodução das fitas. A fita cassete uma vez produzida servirá como apoio para os ensaios, shows e eventos relacionados ao universo musical característico do hip hop. Caso este material venha a ser utilizado para a produção de um disco de vinil ou um CD, o ciclo rítmico disponível na MD pode ser aproveitado pois se trata de um “som limpo”, sem as vozes, *scratches* ou outros recursos. Uma vez no estúdio a base poderá ser remixada com a introdução dos demais elementos sonoros escolhidos pelo grupo para a “timbragem” final da música, encerrando-se o processo de produção.

O uso dessas tecnologias na produção musical reduzem os custos e garantem que os mesmos possam ocorrer fora do controle das grandes corporações que dominam o mercado fonográfico ou dos estúdios. Esta estrutura paralela e a produção musical a partir do trabalho do DJ garante maior autonomia nas opções e construção de um novo estilo frente às determinações do mercado hegemônico. É bem verdade que desde os anos 80, quando os primeiros discos de rap foram produzidos em São Paulo, já existiam DJs que se

encarregavam da edição final em estúdios mas a produção do rap que se estenderá pela periferia prescindirá deste recurso. A produção de bases para as fitas *demo* será a principal característica do trabalho auto-gerido, realizado nos pequenos “estúdios” dos DJs na periferia paulistana.

A tecnologia é, portanto, parte integrante do processo musical rapper, mesmo que o ponto de partida seja uma simples *pick up* e um gravador comum (o *deck*). A introdução do *sampler* apenas potencializou o uso da tecnologia na construção da textura musical. O recurso ao *sampling*¹³⁸ tem sido, no entanto, um dos pontos mais críticos para os rappers, pois sobre esta estratégia pairam sempre acusações de cópia de músicas preexistentes. De acordo com Shusterman (1998), trata-se de uma visão equivocada pois aqueles que tomam o *sampling* como simples pirataria não entendem qual o seu verdadeiro sentido no contexto do rap. De fato, neste processo estão envolvidos mesclas e reatualizações de músicas antigas, mas não com a intenção deliberada de se reproduzir os discos populares integralmente e mantê-los tal qual na origem pois do ponto de vista artístico, isto não teria nenhum valor. O processo de *sampling* envolve algo mais que isto:

Trata-se, na verdade, de uma técnica formal, ou um “método” de transformar fragmentos antigos em novas canções, com um “novo formato” pela manipulação inovadora de técnicas da indústria do disco (Shusterman, 1998, p. 187).

Para o autor trata-se de um recurso característico da arte contemporânea. Afinal as produções duplicadas e pré-fabricadas de Andy Warhol, tomadas como criativas e geniais, pressupunham *bricolagens* no plano visual. Seria um processo típico da arte

¹³⁸ Normalmente o termo *sampling* tem sido empregado para definir o processo de reprodução de um trecho musical enquanto *sampler* refere-se à máquina, ao recurso caso acoplado ao *mixer*.

contemporânea em um momento em que a questão tradicional do autor como criador de uma obra original tem sido repensada. Do ponto de vista estético, a proposta musical rapper parte de um princípio semelhante que questiona o absoluto e a originalidade no plano da criação artística. O acervo e o conhecimento da tradição musical funciona como bagagem fundamental para que o DJ possa acessar e propor sugestões, experimentar, criar e reinventar a partir da união, da mescla de sons registrados no passado. Sem o *sampling* o material normalmente permaneceria inerte. Além deste aspecto, o DJ acrescenta ao conjunto de sonoridades a realidade cotidiana que surge das ruas e praças das metrópoles. Através da tecnologia os rappers recriam e reatualizam a produção musical do passado e reafirmam o sentido da arte musical onde, segundo Mikey Hart, o que conta é impulso orgânico primordial e universal da criação musical, em que os sons independente das origens são transformados em música¹³⁹.

¹³⁹ Refiro-me à epígrafe. Mikey Hart foi baterista do Grateful Dead, produtor percussionista, pesquisador de instrumentos e escritor. Escreveu os livros *The Edge of the Sound* e *Planet Drum* (cf. catálogo do disco Mawaka).

A Arte Poética

Ao observarmos as letras das músicas produzidas pelos rapper, verificamos que se referem a aspectos do processo social, a violência urbana, a fortificação da cidade, a discriminação racial, etc., vividos nas as chamadas “zonas de guerra” paulistanas. A dimensão local e a experiência da exclusão social são uma constante referência mas a capacidade de fazer significar a realidade depende da forma como questões específicas são abordadas. O “poder da rima” surge como o principal instrumento utilizado pelos rappers no sentido de tornar a realidade apreensível, significável do ponto de vista juvenil.

A poesia, como lembra Dumont (1985) inscreve-se na mesma condição do mito, permitindo leituras do real através de outro nível de racionalização. Os mitos, os poemas e provérbios falam da realidade de um outro modo, pois operam no campo da multidimensionalidade. Podem expressar múltiplos sentidos através de uma forma simples, até mesmo uma frase pode sugerir um mundo de significações. Por isto diz-se que a forma poética é sempre total pois ela não se refere apenas a um aspecto da realidade. Diferentemente da linguagem científica, cujo esforço é no sentido de organizar sequencialmente os discursos de forma lógica para expressar apenas uma idéia, a linguagem poética expressa múltiplas idéias de forma indireta e densa. Neste plano, os aspectos da realidade são apreendidos e interpretados de forma subjetiva e não lógico-formal pois o discurso poético opera no plano da ambiguidade, da polissemia como obra intencionalmente aberta. A este respeito, Dumont confronta as posições de Goethe e Lévi-Strauss que se servindo, respectivamente da poética e da força do mito procuraram ir além do mecanicismo

fragmentário proposto pelo pensamento científico:

É reconhecida a hostilidade de Goethe, em nome do sentido humano da vida e das totalidades vivas, contra a ciência mecanicista e atomizante de seu tempo. Lévi-Strauss secundou-o, em suma, na defesa das qualidades sensíveis e esse fato sublinha a continuidade com as culturas não-modernas dessa corrente protestatória, submersa, sem dúvida, mas muito longe de menosprezável (Dumont, 1985, p.223).

No sentido expresso por Dumont, a poética rap pode ser tomada como uma forma específica de se organizar a realidade. Assim, a linguagem utilizada pelos rappers não se ancora nos conceitos lógico-formais e sim afetivos em categorias extraídas da linguagem das ruas. O que está em jogo é o esforço da forma poética fazer com que a realidade signifique. O discurso poético opera no plano da totalidade no sentido de apreender a rede de relações sociais em que a experiência social transcorre. Diferentemente do discurso acadêmico que fragmenta para poder apreender, o “poder da rima” tem sido exercido a fim de fazer significar uma totalidade complexa que é o social através de fragmentos de palavras, frases e sons que a traduzam.

O rap, portanto, surge nas ruas e fala na linguagem das ruas. Nos Estados Unidos os rappers utilizaram a linguagem típica dos afro-americanos com inflexões vocais particulares que em muitos casos alteram o sentido convencional das palavras. Os pesquisadores afirmam que o fenômeno resulta de um processo histórico relacionado à segregação da população negra, que nessa condição desenvolveram no plano da linguagem, expressões próprias e inflexões na fala na qual reelaboram o inglês padrão (Abaras, 1974, Keyes 1996). O resultado seriam as inversões comuns do sentido das expressões. No ambiente das ruas, palavras como *bad* passou a significar *good*. Este é um exemplo da

plasticidade da linguagem das ruas e da poética rapper em servir-se da mesma para criar re-significações. Se do ponto de vista da inserção na sociedade norte-americana esta linguagem tem sido uma fonte de incompreensões e dificuldades para as crianças nas escolas, do ponto de vista do grupo a linguagem recriada se torna símbolo de identidade.

No âmbito nacional, os rappers paulistanos têm igualmente reelaborado uma série de expressões com sentido específico. As seguintes reelaborações como “lagartixa”, “sangue bom”, “truta”, “mano”, “crocodilagem”, “quebrada”, “gambé”, “treta”, “colar”, “paga pau”, “morou”, “de repente” “na moral” e outras, são linguagens da rua que invadem a poética e se tornam recursos para referir-se a situações e criar imagens que nos remetem diretamente ao universo do vivido. Tornam-se parte integrante da estética rap, do conjunto de idéias que se pretende expressar através da arte. A realidade expressa poeticamente nos termos do grupo encontra eco no plano do sensível. Gera identificação, pois é entendida como parte de um diálogo entre iguais.

O resgate das experiências cotidianas através da linguagem, confere legitimidade aos rappers. Apesar de nos Estados Unidos o rap ter superado os limites do gueto o que pode ser mensurado pela vendagem dos discos no mercado fonográfico, a posição política rapper permanece filiada à localidade. Por isso a posição dos rappers que não possuem o local como referência permanece crítica. No Brasil não tem sido diferente. De fato o rap não fala apenas de violência, apenas utiliza uma linguagem oral e gestual extraída de um universo onde a violência é parte integrante. Os rappers desejam se fazer compreendidos por isso a linguagem nos remete diretamente para experiência real das pessoas. A propósito de uma das suas primeiras músicas diz Mano Brown:

Tem música que eu nem canto, porque tenho raiva da letra. *Voz Ativa*, mesmo, eu tenho raiva da música, não gosto das palavras do jeito que são ditas. Parece um texto de jornalista, eu não sou isso aí! Eu sou um *rapper*. Sou um cara que rima a realidade, então, rimo gíria. Rimo palavrão. Rimo tudo. Não posso rimar só palavras bonitas. Eu tinha medo, os caras falavam que o sotaque paulista era feio. Prá tomar cuidado com o “r” e o caralho. Hoje em dia quero que se foda tudo. Não tô nem aí, é prá saber que eu sou de São Paulo mesmo. Sou da zona sul, isso aqui não é Rio de Janeiro, é São Paulo, mano! (*Caros Amigos*, 3, st. 1998). (grifos meus)

Talvez na imersão dos rappers na realidade resida a dificuldade em transformar o gênero em produto *crossover* ou *cover* como apontou Gilliam, pois a própria linguagem poética nos remete diretamente para o contexto onde o discurso é produzido. É dele que a poética extrai as expressões cotidianas e termos específicos enquanto recurso literário no sentido de torná-la inteligível. Na perspectiva linguística esta é a principal característica do artista da linguagem, isto é, a produção de um discurso referenciado, adequado ao contexto no qual interagem produtores e receptores. No processo de criação os receptores se tornam tão responsáveis pelo discurso quanto os produtores, porque é a eles que o artista se refere e neste sentido devem ser sempre considerados. Obviamente que é impossível estabelecer o quanto de atitude consciente e intencional se põe neste momento, porque o processo criativo opera no plano do sensível, da intuição, em que são mobilizadas experiências pessoais e não apenas racionais. Mas, especialmente os rappers sempre se colocam como “porta vozes daqueles que não têm voz”, portanto, é na linguagem destes que é preciso falar. Os rappers têm esta percepção e se esmeram na arte da poética construindo através de expressões extraídas da realidade cotidiana imagens que possam melhor exprimi-la.

Através da linguagem poética o rap nacional tem re-significado a imagem dos excluídos. A figura limite do marginal jamais é tratada de forma dicotômica como parte de

um universo dividido entre o bem e o mal. No discurso rapper a experiência marginal não é vista de forma negativa nem tampouco positivada de forma romântica, ao contrário, é a humanização do indivíduo frente à tomada de decisões no cotidiano, a temática preferida pela poética. O estereótipo do marginal frio e calculista tem sido quebrado por outra visão que insere as decisões dos indivíduos em um contexto marcado por conflitos e contradições. A música *Estou Ouvindo Alguém me Chamar* (Racionais MC's, 1997) é paradigmática a título de ilustração. Nela a poesia resgata os sujeitos do ponto de vista humano, inserindo-os em uma totalidade marcada por conflitos que se põem no dia-a-dia. Trata-se de questões que se colocam acima do bem e do mal, que encerram contradições e questionamentos expressivos da condição humana na periferia e não deste ou daquele indivíduo.

As letras de rap reforçam o caráter conflitivo da condição humana frente à exclusão social. Numa inversão radical do processo criativo, o realismo social ganha a dimensão de ficção pela dramaticidade em que é vivido. Como do ponto de vista antropológico a ação humana desenvolve-se sempre em um meio marcado por contradições entre a prática social e o sistema de representações, os rappers reinstalam este universo conflitivo, característico da condição humana através da poética¹⁴⁰. A visão do marginal consumada na apologia ao crime ou na simples condenação dos indivíduos não resolve a questão. Para os rappers existem pessoas em ação, cujas escolhas e atitudes são conflituosas. O ser social implica em estar sempre em negociação frente a códigos morais e sistemas de representações, regras e relações de poder, que surgem como suportes para a experiência individual tanto, no contexto mais amplo como no dia-a-dia da periferia.

¹⁴⁰ Para uma discussão da temática envolvendo ação e representação na antropologia malinowskiana ver Bela Feldman-Bianco (1987).

“Aí mano, o Bina mandou isso aqui prá você”

Tô ouvindo alguém gritar meu nome
 Parece um mano meu
 É voz de homem
 Eu não consigo ver quem me chama
 É tipo a voz do Bina. Não não não, o Bina tá em cana
 Será? Ouvi dizer que ele morreu, sei lá
 Última vez que vi, eu lembro até que eu não quis ir
 Ele foi,
 Parceria forte aqui era nós dois
 Louco, louco louco, e como era,
 Cheirava prá carai (vish!) e sem miséria
 (...) ponta firme, meu professor no crime
 Também, mó sangue frio, não dava boi prá ninguém (hã)
 Puta aquele mano era foda.
 Só moto nervosa
 Só mina da hora,
 Só roupa da moda
 Deu uma pá de blusa prá mim
 Naquela fita da butique do Itaim
 Mas sem essa de sermão mano
 Eu também quero ser assim
 Vida de ladrão não é tão ruim
 Pensei, entrei.
 No outro assalto eu coleí, pronto
 Ai o Bina veio e deu mó ponto
 (...)
 Pela primeira vez vi o sistema aos meus pés
 Apavorei, desempenho nota dez
 Dinheiro na mão, o cofre já tava aberto
 O segurança tentou ser mais esperto (tã)
 Foi defender o patrimônio dos playboy (zam)
 Não dá mais prá ser super-herói
 Se o seguro vai cobrir? Foda-se e daí?
 O Bina não tinha dó
 Se reagir (bum) vira pó
 Sinto a garganta ressecada
 E a minha vida escorrer pela escada
 Mas se eu sair daqui eu vou mudar
 Eu tô ouvindo alguém me chamar

...
Tô Ouvindo Alguém me Chamar (Racionais MC's,
 1997)

A moral religiosa, o sistema de conduta do mundo do crime, valores como amizade, honra, etc., todos estes elementos estão em jogo nas narrativas, porque integram os subsistemas simbólicos orientadores das condutas dos indivíduos. Mas estes subsistemas não estão em equilíbrio, eles surgem sempre em disputas, em conflitos no interior do próprio indivíduo. Portanto, não existem indivíduos seguindo os subsistemas à risca, como propõem os códigos de conduta. Na ação cotidiana são frequentemente manipulados. A música, *Em qual mentira vou Acreditar?* (Racionais MC's, 1997) é um exemplo típico. Onde se encontra a alternativa? No mundo codificado do traficante, na família, na escola ou no religioso? Há inevitavelmente uma relativização dos subsistemas orientadores da ação, porque no momento das escolhas não estão resolvidos na mente das pessoas. O aspecto central da poética rap é esta capacidade subjetiva de mobilizar através da linguagem poético-musical sistemas de representações em disputa, em meio à experiência social. Na descrição de experiência individuais reencontramos os indivíduos em carne e osso e não categorias sociais abstratas. Através das experiências individuais, o social se faz presente em toda a sua complexidade e contradições como totalidade sintética, como desejava Marcel Mauss (1974).

Via rap, os jovens recodificam o mundo da periferia que no discurso conservador aparece desumanizado, expressão da barbárie, da ameaça que precisa ser extirpada controlada e encarcerada, banida por medidas que sugerem a pena de morte, não legalizada, mas que prossegue praticada com a complacência da sociedade. Apenas quando artistas famosos ou estudantes dos Jardins são vítimas da violência a sociedade desperta indignada para colocar fim ao mal. Para os rappers, no contexto das “zonas de guerra”

ninguém é bom ou mau por natureza. Na verdade existe um meio no qual os destinos individuais são traçados. Nele são restritas as margens de manobra e controle da parte dos indivíduos. Ser mais um sobrevivente no holocausto urbano é apenas uma questão fortuita, sorte mesmo.

Em um meio onde as escolhas são mínimas e conflitivas, as opções não surgem como um *a priori* dos indivíduos, como livre arbítrio, definem-se no próprio jogo, no momento em que a trama do social se desenrola. As armas de fogo, os tiros, as drogas são participantes da trama, como um dado da realidade e não como apologia gratuita (ver, p. ex. *Racionais Capítulo IV versículo 6*). Por isto, também não existe a condenação absoluta para aqueles que optam pelo crime, pois sabe-se que as fronteiras entre a norma e o crime são muito tênues e a escolha por um caminho ou por outro é meramente circunstancial. Estar protegido pelos deuses, orixás ou pelas “armas de Jorge” é condição mais que necessária para não se tornar mais um nas estatísticas do Jardim São Luís ou no “país das calças beges”.

A Textura Musical: ritmo e poesia

Vimos anteriormente que um dos passos centrais para a construção da base musical no rap envolve a formação do anel ou do *looping*. A partir da introdução do *sampler*, este processo pôde ser construído de forma mais simples e a textura musical enriquecida. O *looping* se resume à pulsação básica que se repetirá ao longo da música. Pode ter a duração de um compasso ou mais mas não é em termos de compassos que os DJ pensam ao elaborar o *looping*, na verdade operam com a idéia de ciclo rítmico, por isto usam a expressão “construir o anel” e não selecionar compassos. Podemos ver na postura dos rappers uma atitude semelhante à forma como a música africana se constitui. Segundo Kazadi Wa Mukuna (1985), a estrutura rítmica da música africana desenvolve-se apoiada na idéia da mescla de diferentes ciclos rítmicos que se organizam na composição final da peça. Dentro da complexidade de ciclos rítmicos característicos do processo de execução musical, um ciclo rítmico de base, ou *time line pattern* permanece como central para os músicos (Nketia, 1974). Trata-se de uma estrutura que se repete e que é normalmente executada por um idiofone¹⁴¹.

A complexidade rítmica da música instrumental é concebida dentro do princípio de sua composição, que é principalmente a superposição de vários motivos rítmicos complementares uns aos outros no produto final. Esses motivos rítmicos são frequentemente utilizados pelos conjuntos musicais compostos de um idiofone tocando o ritmo de base; de um, dois, ou mais membranofones de pequenos tamanhos que constituem, juntamente com os idiofones, a textura rítmica sobre a qual o tocador do membranofone principal exhibe seu virtuosismo (...) Cada músico desempenha o papel de preencher o espaço na

¹⁴¹ Termo genérico para instrumentos cujo som é produzido pelo próprio corpo em vibração; entre os exemplos incluem-se pratos, xilofones, gongos, castanholas, e reco-recos” (*Dicionário Grove de Música*, p. 447).

organização rítmica com o seu ciclo criando assim o que foi referido acima, de superposição de vários motivos rítmicos. Não há dois músicos tocando o mesmo ciclo rítmico. (Kazadi wa Mukuna, 1985: 81)

O ritmo de base fornecido pelo idiofone opera, segundo Kubik, de forma semelhante ao metrônomo na música ocidental, pois servirá de referência para a entrada dos músicos no sentido de desempenhar o seu ciclo rítmico no tempo requerido pela composição musical (Kubik, 1979). Portanto, na música africana, os indivíduos apenas aparentemente tocam ciclos rítmicos em separado, mas na verdade os ciclos rítmicos atuam sempre de forma complementar no conjunto da peça musical. Os músicos iniciam seu ciclo rítmico, fecham e reiniciam sempre num ponto preciso, determinado pelo ciclo base. A idéia de complementaridade é portanto central, pois é neste conjunto que a peça musical irá se constituir e será apreendida pelos ouvintes, isto é, enquanto totalidade (Kazadi Wa Mukuna *idem*).

Apesar de possuir uma estrutura referente de caráter metronômico que é o *time line pattern*, a música de origem afro opera na linha de estrutura aberta que permite a integração de outros padrões rítmicos. Portanto, a música africana não pode ser interpretada a partir da noção de tempo linear mas como uma rede ou conjunto de estruturas em camadas que compõem um todo. Dentro da teoria da música ocidental o processo foi traduzido pelo conceito de polirritmia¹⁴². Exprime princípios como o da complementaridade dos ciclos rítmicos, possibilidade da mescla e amálgama dos sons.

¹⁴² Polirritmia como uma característica da música africana ou outra implica sempre na “superposição de diferentes ritmos ou métricas” cf. *Dicionário Grove de Música*, p. 773).

EXEMPLO 1 - Polirritmia

Música de tambores yorubá em homenagem a Ogum (deus da guerra). A parte superior é de um tambor pequeno e mais agudo. A parte inferior é de um tambor maior e mais grave. Nettl, 1985: 175, *apud* King, Antony 1960, 537.

The image shows a musical notation for Yoruba drum music in a 7+5 time signature. It is divided into three parts:

- Kàràngó**: Represented by a treble clef and a 7+5 time signature. The notation consists of three groups of notes, each with a slur above it. The first group has four notes, the second has two, and the third has three.
- Aguda**: Represented by a treble clef and a 7+5 time signature. The notation consists of three groups of notes, each with a slur above it. The first group has two notes, the second has two, and the third has three.
- Iyá Ilú**: Represented by a bass clef and a 7+5 time signature. The notation consists of three groups of notes, each with a slur above it. The first group has two notes, the second has two, and the third has three.

Para executar peças musicais com diferentes ciclos rítmicos os músicos africanos experimentam um treino específico para adquirir a precisão metronômica necessária ao desempenho musical. O momento da definição é dado pela sensibilidade rítmica uma vez que não se apoia em qualquer tipo de notação. Portanto, o mais significativo para a prática musical afro é o desenvolvimento pelo músico de uma sensibilidade rítmica que lhe permita orientar-se em meio à complexidade de ciclos ao longo de uma peça musical (Chernoff, 1980). Por este motivo, em muitas sociedades os músicos constituem um grupo diferenciado dos demais.

Ao observar a arte e a técnica dos DJs, que atuam no movimento hip hop, vê-se que o seu trabalho requer igualmente o desenvolvimento de uma sensibilidade rítmica e o controle do tempo a fim de operar a tecnologia dos sons. Ao manusear os aparelhos eletrônicos como *mixer* e a *pick up*, o DJ precisa ter internalizado o sentido de tempo para processar no momento preciso as mixagens. Sem a dimensão rítmica inevitavelmente fracassará. Realizar performances complexas de mixagens e *scratches* servindo-se do mixer

ou da *pick up*, no tempo exato da música, implica sempre em treino específico e marcações nos discos, para sintonizar-se com o pulso musical. Alguns DJs não chegaram a precisar este tempo mas diziam que levaram vários meses ou anos até começar a atuar da forma descontraída que verificamos nos palcos.

Percebi que o conceito de *time line pattern* não pode ser aplicado tal qual verificamos na música africana mas quando os rappers escolhem uma determinada unidade rítmica não empregam os conceitos da música ocidental e sim operam com a noção de tempo como ciclo rítmico. Por vezes, os tempos de um *looping* podem coincidir com o conceito ocidental de compasso mas não é este o princípio orientador da escolha, é a sensação rítmica de um determinado fragmento da música, considerado interessante, que orienta a escolha do ciclo básico e demais fragmentos musicais que comporão a textura musical rapper¹⁴³.

O rap se apresenta como um canto-falado mas não recitado; a acentuação rítmica e a presença do pulso no contexto da narrativa é que lhe confere distinção em relação à simples narrativa poética. Quem lê uma letra de rap e ouve-a no contexto da música percebe a distinção, ou seja, é o ritmo combinado com a acentuação vocal e o ambiente sonoro que o diferencia da mera exposição oral. Neste caso, ritmo e poesia combinam-se para produzir uma síntese de outra natureza, não se trata mais de ritmo + poesia em separado, mas rap: amálgama de ritmos, poética e sons de diferentes espécies orientados pelo ciclo rítmico. O canto-falado obedece à acentuação fornecida pela base

¹⁴³ Os etnomusicólogos que têm trabalhado com a descrição musical do rap entendem que neste processo de sobreposição de ritmos, fragmentos musicais e canto-falado, “tensões polirrítmicas” frequentemente ocorrem (Walser, 1995). Mas trata-se de um estudo mais específico de natureza etnomusicológica que foge aos propósitos da pesquisa que desenvolvi, e que, certamente, teria dificuldades em realizar. De qualquer forma, nas tensões polirrítmicas encontram-se nexos importantes entre o rap e a tradição musical de origem afro.

rítmica e não pela acentuação exclusiva da fala. Na verdade é o pulso musical quem dita o tempo em que a palavra deve ser expressa.

EXEMPLO 2 - Rap enquanto canto-falado

Fim de Semana no Parque (Racionais MC's, 1993)

Outra temática recorrente no rap e que nos remete mais uma vez para comparações entre a música de origem africana e ocidental é a relação com o “ruído”. Para Wisnik (1989) a música ocidental tem sido marcada exatamente pelo recalque do ruído. A tendência a buscar timbres puros de forma quase obstinada pela música ocidental implicou na eliminação dos instrumentos de percussão por serem considerados de frequência

indefinida¹⁴⁴ mas de acordo com Wisnik,

O jogo entre som e ruído constitui a música. O som do mundo é ruído, o mudo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas, com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação (ordenação que também contém margens de instabilidade com certos padrões sonoros interferindo sobre os outros) (Wisnik, 1989, p.30).

Segundo o autor, em função dos princípios ditados pela harmonia, até mesmo as dissonâncias foram durante certo período interpretadas como desagradáveis aos ouvidos. Na música medieval determinados intervalos melódicos eram rejeitados como representantes do diabo em função do grau de dissonância que apresentavam. Partindo de outro princípio, a música africana tem procurado incorporar os “ruídos” à textura musical:

Por toda parte procura-se misturar o som quando ele é demasiado límpido, procura-se enriquecê-lo com ruídos, como se tempera uma comida insípida: peças metálicas que vibram com as cordas dos alaúdes ou as lâminas dos *sanzas*, chocalhos fixados nos pulsos dos músicos, apitos adaptados nas caixas e ressonadores de cabaça, ou grãos secos introduzidos dentro destas, anéis e penduricalhos nos contornos dos tambores, etc. A mesma prática encontra-se entre os negros dos Estados Unidos, em particular entre os cantores de blues que deformam os sons de suas guitarras munindo as cordas de pequenos anéis metálicos móveis, entre o estandarte e o cavalete (Candé, 1994: 164)

No rap nenhuma música permanece a mesma após ser “sampleada” e remixada. A introdução de *scratches* e de sons “sampleados” de diversos contextos introduzem fricções, “ruídos”, característicos que se integram à nova textura. Segundo Keyes (*idem*) o rap utiliza-se especialmente sonoridades características do mundo urbano, uma tendência

¹⁴⁴ Alguns músicos afirmam que a história da música ocidental pode ser vista sob a perspectiva da construção dos sons consonantes e harmônicos rumo à dissonância moderna. A música medieval tinha como objetivo estabelecer a oposição entre o “som silêncio e ascético” dos mosteiros aos ruídos e corporalidade dos ritos pagãos, “mesmo a música consagrada como ‘clássica’, evita também os ruídos que está nela sublimado e recalcado (Wisnik, 1989, p. 38)

presente desde os trabalhos dos pioneiros. Assim os elementos sonoros do urbano são apreendidos através do *sampler* que promove na era da tecnologia a recriação do espírito do “ruído”.

No segmento final de *The Message*, Grand Master Flash incorpora sons da paisagem urbana como as buzinas dos carros e sirenes, enfatizando as conversas entre os membros do seu grupo The Furious Five. Estes sons que acompanham as conversas dos membros em linguagem de rua, intensificam o ambiente de vida na cidade como o expresso na poética desta canção (Keyes, 1996: 240).

Como linguagem que incorpora as paisagens sonoras do urbano surgem elementos, como buzinas, sirenes, falas das ruas, discursos, etc. Estas sonoridades têm sido “sampleadas” para o interior da música produzida pelos rappers¹⁴⁵ com a finalidade de enriquecer sua textura. Com isto, a música apresenta-se como um discurso não apenas sobre o urbano, mas como texto que o incorpora, disciplinando-o, através da arte, tornando-o inteligível aos próprios jovens. Se, em última instância, a música pode ser interpretada a partir da ordenação dos sons e que todo som contém ruídos em maior ou menor grau¹⁴⁶, que os níveis de ruídos admitidos dependem da cultura que seleciona e sanciona os graus de sons e ruídos a serem admitidos, diríamos que o rap, como o rock em outros tempos, ou qualquer outra música, se institui através do processo de negociação com a cultura em termos de

¹⁴⁵ O uso do *sampler* tem sido um recurso tecnológico amplamente utilizado pelos rappers como meio capaz de registrar sons, armazená-los e inseri-los em uma música, possibilitando, portanto, uma espécie de *bricolage* de sons.

¹⁴⁶ Em termos da teoria musical a textura do som compõe-se dos seguintes elementos: timbre, altura, frequência (amplitude) e ritmo. Dentre todos elementos, a frequência tem sido tomada como elemento central para a definição do som. É considerado ruído pulsações com frequência indefinida. Entretanto, o som puro inexistente na natureza, pois os ruídos sempre interferem. Os experimentos para obtenção do som puro foram alcançadas apenas em laboratórios, mas mesmo nestas circunstâncias, John Cage afirmou que ainda era possível ouvir a própria respiração, confirmando que a pureza inexistente no mundo dos sons. A pureza sonora é, portanto, uma abstração, o que vigora na prática é a negociação em torno do som definido culturalmente (Wisnik, 1989).

legitimar sua proposta sonora.

No rap, o resultado deste processo tem sido a reunião de experiências musicais diferenciadas e a possibilidade de transformar em música sonoridades que são familiares às pessoas na vida cotidiana. Os rappers utilizam da palavra para descrever aspectos da vida diária sob o pulsar da bateria eletrônica, *scratches* e das sonoridades das ruas. Assim, o rap é uma reordenação da música de origem afro através de processos técnicos contemporâneos em direção ao cotidiano. As transformações que se verificaram no urbano foram fundamentais para o desenvolvimento da estética hip hop e conseqüentemente do rap (Rose, *idem*). Aparecem não apenas na poética, mas na sonoridade através da transformação dos sons das ruas em expressões musicais. Mais que em qualquer outro gênero, no rap o contexto sociológico tem sido expresso, não apenas enquanto poética, mas no discurso que incorpora musicalmente a vida urbana.

O RAP PAULISTANO - TENDÊNCIAS

Parte da história do rap paulistano aparece registrada na própria produção fonográfica. Através das letras das músicas, das imagens nas capas dos discos, dos sons que eles guardam, pude reconstruir experiências desenvolvidas pelos rappers na cidade. Uma vez organizado os discos em termos cronológicos foi possível observar não apenas a trajetória da música mas verificar as suas relações com o processo social em curso. A emergência da cultura juvenil desde a periferia, o movimento hip hop, os bailes *blacks*, a formação do mercado de *black music*, a organização dos rappers através das *posses*, etc., foi surgindo através dos próprios discos.

A música que se constitui não é reflexo deste universo, mas linguagem que reelabora de forma crítica a autoconsciência do processo social. O rap reafirma visões de mundo, posições políticas, dentro das quais os indivíduos desenvolvem sua *praxis*. As músicas registram não apenas os fatores estruturantes nos quais os indivíduos estão se movendo, mas é também uma tomada de consciência, uma referência simbólica orientadora das ações no sentido de reagir positivamente ao processo social em curso.

Quando as músicas produzidas pelos rappers passaram a integrar o mercado fonográfico surgiram tensões de outra ordem especialmente no início dos anos 90. A música transformada em produto impõe aos rappers a condição de negociar sua produção com aqueles que gerenciam o mercado. É neste campo que novos conflitos se instauram. De fato, a música como mercadoria não se realiza enquanto produto esvaziado de conteúdos

políticos, por isto, irá se processar sempre em meio a conflitos, tensões e negociações com os gerenciadores da cultura, mesmo no setor alternativo.

Ao se registrar a voz dos empresários do setor independente fica claro que por esta época um grupo de rap, para ser “viável comercialmente”, deveria vender pelo menos 3000 discos de vinil¹⁴⁷, o que era um número expressivo para um grupo emergente no espaço *underground*. Negociações mais complicadas em torno da autonomia do artista e do mercado passaram a ser consideradas tanto do ponto de vista do próprio artista quanto dos gerenciadores da cultura. Estratégias de mercado no sentido de transcender os limites do movimento hip hop eram afirmadas do ponto de vista empresarial e isto implicava em ter que negociar o conteúdo da própria música. As pressões em torno das letras sugeriam conteúdos leves, “papos de escola”, “de namorada” e principalmente em torno do ritmo uma vez que as equipes estavam orientadas para o baile

O que importa para eles é que a música tenha a batida de baile, a batida def [característica do baile] e não sai desta batida (Lino Criz, in Raça Ritmo e Poesia, 1994)

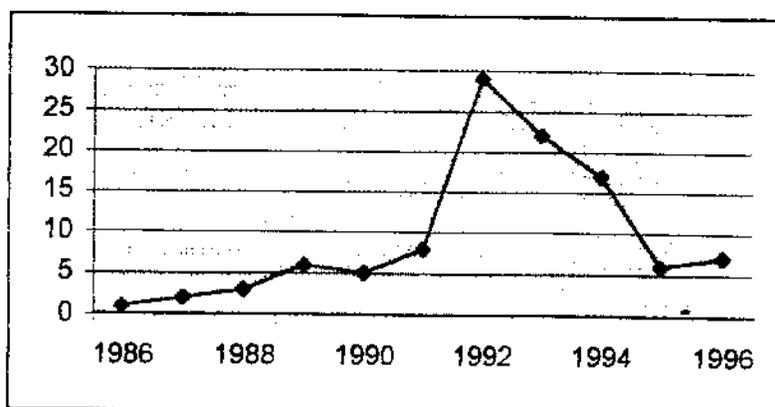
No caso do rap paulistano, as tensões com o mercado empresarial irão refletir-se por todo o período 1986-96. O gráfico abaixo, extraído da amostragem indica em termos quantitativos momentos centrais da produção fonográfica dos rappers ao longo destes 10 anos. Mostra que o lançamento de novos discos apresenta tendência de crescimento entre 1986 a 91. Atinge o auge entre 1992-93 e reduz-se entre 1994-96. Os dados que possuo sobre 97 e 98 não são significativos em termos estatísticos, pois consultei um número

¹⁴⁷ Refiro-me aos cálculos apresentados por Carlinhos (Kaskatas Records) registrado no vídeo *Raça Ritmo e Poesia* (1994).

reduzido de discos mas os informantes confirmam que em 97 o lançamento de novos discos de rap foi pequena e que a partir de 98 a produção voltou a crescer em função do sucesso obtido pelo grupo Racionais MC's com *Sobrevivendo no Inferno*.

Total de discos por ano 1986-1996

1986	1
1987	2
1988	3
1989	6
1990	5
1991	8
1992	29
1993	22
1994	17
1995	6
1996	7



Situando a produção musical em termos diacrônicos estes três momentos mostram-se decisivos para os rappers. O período 1987/90, é aquele em que as experiências culturais desenvolvidas no plano das ruas e dos bailes *black* começaram a ser registradas pela indústria fonográfica de forma mais sistemática. Trata-se de um período mais experimental em que o próprio setor das independentes ainda estava se estruturando em meio às grandes gravadoras.

O período 1991-1994, marca a busca da profissionalização através do registro fonográfico e da mercantilização da produção cultural, mas é também o momento de maior diversificação do rap paulistano em termos de propostas musicais. O período 1995-1996 foi um período crítico para o movimento hip hop no plano da produção fonográfica. Trata-se do momento de maior restrição para os grupos de rap emergentes com diversos projetos

sendo paralisados. Durante o período 95-96, os programas de rádio pertencentes ao grande sistema fonográfico reduziram-se significativamente e outros fatores somaram-se para o agravamento da crise. No ano de 94 encerra-se a produção da revista *Pôde Crê*, mudanças políticas na cidade, e a redução do fomento para as Casas de Cultura afetaram a organização das *posses* e muitos pioneiros do movimento hip hop partem para novas opções.

No fim de 1997 o rap paulistano parece ter iniciado um novo ciclo. O disco *Sobrevivendo no Inferno* do grupo Racionais MC's alcança vendas até então impensadas para o rap nacional. O grupo ganha prêmios da MTV e passa a ter o reconhecimento do *status quo* da MPB na voz de alguns artistas. Um novo ciclo parece estar se abrindo para o rap com as gravações de diferentes grupos por selos independentes como Kaskatas, MA Records. Selos como a Zimbabwe voltam a lançar novos discos e selos próprios começam a surgir.

Com a crise do sistema fonográfico black (1995-1996) algumas gravadoras diversificaram a produção em direção a outros estilos (Kaskatas). A Chic Show permaneceu com o tradicional investimento nos bailes e outras partiram para fusões no intuito de sobreviver no mercado (MA Recordas/TNT). Mas nem todas as equipes conseguiram superar os problemas de gerenciamento, enfrentando dificuldades do ponto de vista da produção fonográfica, como foi o caso da Zimbabwe e da Black Mad.

Os rappers entendem que a ausência dos Racionais MC's durante três anos levou as gravadoras a não "apostar" nos demais grupos, contribuindo para a estagnação do mercado. Argumentam ainda que as independentes fortaleceram-se com o rap nacional, mas não investiram na produção dos artistas, na divulgação e no preparo dos grupos. Como a

maioria dos rappers é composta por jovens com pouca experiência no meio artístico, a formação musical foi produto do esforço individual, o que sempre impossibilitou um trabalho de maior qualidade em termos sonoros.

Do ponto de vista das gravadoras os problemas foram postos de outra forma. Trata-se de uma disputa difícil em um mercado controlado pelas grandes gravadoras onde a mídia tem papel central na veiculação dos produtos. Visto que as grandes gravadoras praticamente não investiram no rap nacional, o rap desenvolveu-se sem apoio da mídia. Apenas no momento em que o rap dispôs de algum espaço na mídia teria conseguido projeções além do circuito black e do movimento hip hop. Desta forma o rap paulistano continua, ainda, sendo vinculado ao circuito alternativo:

As independentes hoje ainda é que têm o *feeling* para o rap, a coisa não é as grandes, na verdade a grande vilã da história é a mídia, porque quando tínhamos alguém dos nossos que seria o Armando Martins dando uma força em uma rádio forte nós estávamos bem, quando ele saiu, o rap caiu junto (...) só não caiu de vez porque o negro no Brasil tem força, o movimento tem força, e por isso está voltando (Getúlio da Rhythm and Blues, *Revista Mix*, 9, p.11, 1997).

Se a mídia aparece como ponto central a ser considerado pelas produtoras independentes, quando se trata de expandir a produção musical, nem todos os rappers partilham da mesma visão. A propósito, o grupo de rap Racionais MC's manteve-se sempre distanciado da mídia mas alcançou recentemente vendagens há muito desejadas por grupos inseridos no grande sistema fonográfico. A posição independente tem possibilitado maior autonomia ao grupo, indicando que o caminho poderia ser trilhado por outros. No momento em que as independentes retomam lentamente a produção do rap paulistano, os grupos buscam novas fórmulas para viabilizarem-se no mercado fonográfico. O caminho aberto pelo

Racionais MC's e Thaide e DJ Hum parece difícil de ser sustentado pelos grupos emergentes pois eles não dispõem de selos próprios e recursos para tanto. O apoio das independentes que permanecem no mercado, especialmente a Kaskatas, MA/TNT e Rhythm and Blues, Zimbabwe, surge como a alternativa mais viável. Grupos como Comando DMC, Doctor MC's têm se mantido nesta posição, filiados a uma gravadora independente.

Mas conflitos entre os rappers e a estrutura empresarial fazem parte desta história. Embora gerida em parte por empresários negros e veiculando um produto relacionado à temática black, os rappers argumentam que o gerenciamento tem se mantido dentro da lógica de mercado e a realização dos lucros segue os mesmos princípios verificados na grande indústria fonográfica. Apesar do discurso relativo à solidariedade étnica, os atritos foram inevitáveis. Foram expressos pelo grupo Vítima Fatal através da frase “onde há união, há podridão”:

Podridão é o lado capitalista selvagem, o meio que envolve dinheiro. Você gosta de compor, cantar e auxiliar produções, mas é leigo no que se refere à fonografia, vendagem de discos, essas coisas... então é nessa hora em que você peca e as raposas aparecem. O cara sabe que você tem capacidade, condições de encarar profissionalmente, mas prefere puxar seu tapete do que dividir o que rola: “não é que você tem direito à esse x , a porcentagem de x deu x”. Quer dizer, você acaba não entendendo nada. Se em selo grande já é complicado, imagine independente. Eles implantam uma imagem de estrelismo em você, para não recorrer aos seus direitos. É esse lado que eu chamo “podre” (Dee Mau, *Pode Crê*, 2: 29, 1992

Para os empresários a atuação em um espaço competitivo regulado pelo mercado impõe aos gerenciadores estratégias em que o produto deve ser considerado a despeito da dimensão política. Desta forma, a necessidade da realização do lucro e os aspectos políticos e étnicos envolvidos no processo nem sempre puderam ser conciliados.

As relações entre os rappers e o mercado alternativo tem passado por acordos e conflitos próprios de um processo em que a cultura se realiza como mercadoria. Atualmente os rappers paulistanos tem reavaliado a estrutura empresarial com a qual vêm se relacionando historicamente.

No atual contexto, a divulgação permanece sendo feita nos espaços alternativos. Inicialmente as casas noturnas foram importantes para os rappers, mas atualmente se reduziram. As rádios comunitárias encontram-se, agora, ocupando papel destacado na divulgação do rap paulistano. Alguns programas de rádio destinados à temática black também contribuem. Programas nas grandes rádios do sistema FM como o Balanço Rap (Paulo Brown) tem sido um dos poucos espaços na grande mídia para a divulgação.

Nas equipes de bailes o momento é de incertezas. Algumas delas estão vendo seu patrimônio reduzir. Outras apresentam uma estrutura empresarial suficiente para a manutenção dos bailes blacks, mas encontram-se distanciadas da produção fonográfica como, por exemplo, a Chic Show. A Kaskatas tem se mantido atuante no setor fonográfico com cinco grupos de rap vinculados à “casa” mas equipes como a Zimbabwe reduziram significativamente sua participação no mercado e outras praticamente encerraram suas atividades. A MA Records continua como uma das que mais tem investido no lançamento de grupos de rap paulistano e a Rhythm and Blues recentemente retomou as atividades.

O rap paulistano desenvolveu-se majoritariamente como produção alternativa ao grande mercado. O *boom* dos novos grupos de rap limitou-se, contudo, ao período 1992-1994. Atualmente apenas os grupos mais consolidados lograram continuidade em termos fonográficos. Os grupos emergentes permanecem dentro de uma rede de relações que se

inicia nas *posses*, nas atividades locais, nas rádios comunitárias mas poucos conseguem ser veiculados por uma gravadora independente. Muitos grupos de rap encontram-se em condições de produzir um CD, mas desde 1995 o lançamento de novos grupos de rap foi afetada pela sensível redução da produção no âmbito das gravadoras independentes.

Apenas a partir do sucesso alcançado pelo grupo Racionais MC's as condições parecem ter se tornando mais favoráveis aos grupos já consolidados. Ressurgiram as coletâneas, com relançamentos dos *hits* dos primeiros discos solos agora em CDs, novas gravações começam a ser veiculadas. A gravação em CD tem criado algumas dúvidas entre os rappers. Do ponto de vista das gravadoras independentes o período do vinil relacionava-se com o baixo custo da produção e os custos elevados do aparelho de CD. Até meados dos anos 90 o *CD player* permanecia como um aparelho relativamente caro para a maioria da população. A redução do custo do aparelho, a difusão entre os jovens do *diskman* e o baixo custo de produção colocaram para as gravadoras a necessidade quase exclusivamente em CD. Mas o vinil, além ser parte da história do rap, é matéria prima para os DJs nos *scratches*. Por isso, alguns grupos lançam suas versões em vinil, mas na visão das gravadoras este é também um ciclo que se encerra.

A participação dos selos independentes é uma característica específica do rap paulistano. Em cidades como Rio de Janeiro e Brasília, apesar de existirem selos independentes, o rap não se desenvolveu dentro de mercado independente com igual poder econômico. Os principais representantes do gênero conhecido como “funk carioca” foram veiculados por empresas que integram a grande indústria fonográfica, e os grupos de Brasília, cuja propostas musicais se aproxima dos rappers paulistanos, por vezes, gravaram

através de selos independentes situados na capital paulista. Em São Paulo, verificamos o mercado fonográfico *black* não apenas estruturar-se, mas expandir-se durante a primeira metade dos anos 90.

Estilos

Ao longo destes dez anos de produção musical rapper em São Paulo, estilos e tendências foram se consolidando. A partir do acompanhamento cotidiano dos grupos na Casa de Cultura de Santo Amaro, foram surgindo categorias “nativas” como R&B (Rhythm and Blues), “rap consciente”, “gangsta rap”, “bate cabeça”, etc., que frequentemente eram utilizadas para delimitar os estilos. Ao categorizar as diversas expressões musicais, os rappers, de certa forma, orientam-se através da matriz norte-americana. Porém, internamente não são definidas de forma rígida, mesmo porque existem aproximações rítmico-sonoras com o universo local. Apesar da impossibilidade de se uniformizar tendências ou estilos musicais, três conjuntos rítmico/sonoros de origem norte-americana surgem como paradigmas no interior do rap paulistano. As principais referências musicais, localizam-se a partir de Nova Iorque, Los Angeles e Miami¹⁴⁸.

O rap nova-iorquino, originário da Costa Leste, desenvolveu-se a partir de influências do funk de James Brown, do bebop, do *fusion jazz* e influências jamaicanas da música dançante e do reggae, bem como de elementos da *disco music* no estilo Barry White. A tradição rapper nova-iorquina caracteriza-se musicalmente pela desaceleração do pulso rítmico e da acentuação das frequências graves. Metais, sussurros, gritos, variando do grave ao extremo agudo, brados, grunhidos e gargalhadas, presentes nas melodias de James

¹⁴⁸ Procuo me manter dentro destes campos por serem as mais importantes matrizes do rap norte-americano (Keyes, 1996). Tendências mais recentes decorrentes destes universos fragmentariam o estudo impossibilitando uma visão de conjunto. As fusões naturais no campo da música por vezes aparecem de forma efêmera ou se efetivam apenas no contexto norte americano, por isto, seria difícil acompanhá-las e verificar sua extensão em nosso meio.

Brown foram as fontes de inspiração para quebras e rupturas na linearidade melódica ou na poética do MC (Keyes, *idem*). Entre os grupos nova-iorquinos pioneiros encontram-se Grand Master Flash, Afrika Bambaataa, Kurtis Blow, Run DMC. Integram a segunda geração, grupos como Public Enemy, Eric B e Rakim, A Tribe Called Quest, De La Soul, Kool Moe Dee, entre outros.

O estilo *miami* caracteriza-se principalmente pela maior influência do baixo e bateria eletrônicos, o *booming bass*. O estilo tornou-se conhecido entre nós como batida *miami* (“funk carioca” no Rio de Janeiro). Desenvolveu-se no contexto norte-americano em cidades como Miami mas com extensões em Los Angeles. Predominam neste caso as batidas secas e curtas, sustentadas pela combinação baixo/bateria eletrônicos de alta qualidade sonora garantidos nos processos de mixagens. Trata-se de um som que herda a tradição tecnológica dos grandes estúdios característicos da região de Los Angeles e que se desenvolve no contexto da chamada *car culture* igualmente peculiar à cidade.

Esta cultura [do carro] produziu impacto de tal forma no rap local que os *disc jockeys* passaram a produzir mixagens destinadas a serem ouvidas nos sistemas sonoros dos carros e não propriamente nos *stereo systems* em casa, por esta razão os músicos de rap cunharam o termo como “*jeep beats*” quando referem-se às músicas com a qualidade da *booming bass* (Keyes *idem*: 239).

O estilo *miami bass* foi inicialmente difundido entre os rappers paulistanos e cariocas pelos grupos Two Live Crew, Le Juans Love, Gucci Crew e Bomb the Bass. Esta tendência teve maior êxito no Rio de Janeiro através da tradução nos termos locais pelos DJs MC Batata, DJ Malboro e mais recentemente pelos jovens do grupo Rap Brasil. Em São Paulo o *miami bass* nunca teve grande expressão. Inicialmente os primeiros discos do

rapper Pepeu continham algumas músicas que utilizavam a chamada “batida miami”, mas essa produção não teve continuidade a partir do período 92-94. Os primeiro grande sucessos de Pepeu junto aos bailes *blacks* paulistano ganharam inclusive versões *remix* (1992) com maior peso no sentido de refletir a tendência paulistana, as músicas que seguiam a “batida miami” introduziram Pepeu no universo da *black music* carioca.

Em 1989 a Kaskatas lançou o disco *The Best Beat of Rap* que, apesar do título em inglês, tratava-se de uma produção dos DJs brasileiros. Nele duas faixas foram colocadas no intuito de demarcar os dois principais universos rítmicos sonoros em que o rap internamente se dividia. A propósito, as faixas foram intituladas *Batida Paulista* e *Batida Carioca*. Esses campos sonoros adquiriram expressão nas duas metrópoles brasileiras, produzindo orientações específicas, estilos e tendências no campo da *black music*. Apesar do esquematismo que obviamente não poderá conter todas as possibilidades do real, estas divisões tem orientado os rappers, possibilitando interpretações, escolhas, direções e contornos relativos ao rap em nosso meio.

Os grupos de rap nova-iorquinos e de Los Angeles (*East Coast* e *West Coast*) exercem maior influência sobre os jovens paulistanos. Quando se fala em *East Coast* e *West Coast* os rappers apontam diferenças de estilos. Os grupos da Costa Leste herdaram o protesto *black* dos anos 60 e a tradição rapper do Bronx onde este gênero originou-se. A relação que estes grupos estabelecem com o movimento pelos direitos civis e a visão afrocêntrica, refletiu de forma mais incisiva entre os jovens paulistanos. O uso do *sampler*, o ritmo mais cadenciado e o vocal pausado, acentuando-se o valor da mensagem e a poética aparecem como centrais nesta proposta que foi internamente desenvolvida por diverso

grupos, como por exemplo, Racionais MC's, DMN, MT Bronx, Sistema Negro

Outra influência musical, cuja matriz pode ser localizada entre os grupos de rap de Nova Iorque e Los Angeles e que deixou marcas entre os jovens paulistanos foram as experiências desenvolvidas pelos grupos Cypress Hill e Run DMC. Eles procuraram aproximar rap e rock em sua tradição pesada (*hardcore*). Neste caso instrumentos característicos do rock com *riffs* de guitarras, baixo e bateria fundem-se a vocais agressivos e rápidos em meio aos *scratches* e *samplers* característicos do rap, conferindo uma textura particular. Internamente alguns grupos que incorporaram especialmente a proposta do Cypress Hill se auto-classificam e são classificados como “bate-cabeças” mas para muitos trata-se de um rótulo sem maior importância. De qualquer forma, os jovens identificados com a proposta adotam como símbolos o skate e o visual das ruas. Retomam na dança e nas letras a descontração. Para alguns a dança que define o estilo “bate cabeça” é uma derivação das rodas de break. O principal grupo identificado com a proposta é o RPW. Outros grupos seguiram a trajetória aberta pelo Run DMC, valorizando a tradição pesada do rock. Em São Paulo, desde o disco inaugural *Hip Hop Cultura de Rua*, grupos como O Credo e Código 13 vinham experimentando fusões com o rock. O grupo de Brasília, Câmbio Negro, deu continuidade e acentuou esta tendência no seu primeiro disco, sendo recentemente adotada pelo Pavilhão 9. O disco *Cadeia Nacional* (Paradoxx, 1997) contou, inclusive, com a participação de integrantes de um grupo de heavy-metal, o Sepultura.

A tradição musical herdeira da *black music* norte-americana aparece também traduzida no rap paulistano via trabalhos do grupo Sampa Crew. Desde 1990, o Sampa Crew vem se firmando como um dos grupos que valorizam, ao lado do canto falado, a

tradição melódica dos *baking vocals*. O estilo passou a ser definido pelos rappers paulistanos como R&B (*Rhythm and Blues*). Em vez da crítica social e étnica, as letras normalmente falam de amor. O ritmo é sempre cortado não por *scratches* agressivos, mas por melodias oriundas dos solos de teclados. Desde as primeiras gravações do rap nacional, a tendência se fez presente em *O Som da Ruas* (1988). O Sampa Crew foi um dos que logrou projeção na coletânea, chegando a ter um dos seus principais *hits* executados pelo grande mídia.

A valorização do vocal permanece como uma das características da *black music* norte-americana e recentemente grupos como o Fugees reeditou a tradição no contexto do rap. Os rappers paulistanos têm se mostrado mais preocupados com o aspecto da elaboração vocal em suas músicas. Afirmam que no início aprenderam a cantar “na raça”, pois esta era a condição possível no âmbito das ruas mas os grupos mais consolidados, como Thaide e DJ Hum tem incorporado ao seu repertório cantores que primam pela qualidade vocal (Lino Criz, Marina, Iêda Rios). Mesmo grupos como Racionais MC’s, que apostam na poética, têm recuperado esta dimensão como nas recentes músicas *Jorge da Capadócia* e *A Fórmula Mágica da Paz*.

Outra influência musical que é preciso mencionar é a dos grupos norte-americanos identificados com posição *gangsta rap*. Mais que diferenças ritmico-sonoras, aqui o que conta é a atitude. O *gantsta rap* desenvolveu-se majoritariamente originários da Costa Leste,(Ice Cube, Ice T, NWA). Normalmente adotam uma postura agressiva que reinsere as divergências locais das ruas no contexto do movimento hip hop. Valorizam especialmente o discurso sexista, a experiência da violência e por vezes a linguagem

pornográfica, o que tem rendido complicações com a lei em diferentes momentos. Rivalidades entre a Costa Leste e Oeste que para muitos teriam como consequência a violência entre os rappers não encontram expressões no plano nacional. A tendência *gangsta* tem sido aqui traduzida na prática como uma referência musical.

As divisões regionais da cidade entre as zonas Norte, Sul, Leste, Oeste não traduzem conflitos físicos nem mesmo no interior dos shows e bailes. Em determinados momentos, alguns grupos se mostraram mais próximos da agressividade *gangsta*, como, por exemplo, Pavilhão 9 (*Primeiro Ato*, 1993), mas o sentido conferido internamente mostrou-se diferente do contexto norte americano. A atitude materializou-se em um discurso crítico em relação à violência praticada pelos policiais. Também os shows não foram marcados por disputas entre os grupos definidos no contexto do baile. Os jovens que em entrevistas mencionavam grupos referiram-se à tendência *gangsta rap* como forma especial de cantar, isto é, pausada, grave e de conteúdo crítico em que se valoriza a “dicção”, ou seja, a transmissão da mensagem junto ao público.

No âmbito nacional o rap desenvolveu-se inicialmente em três grandes metrópoles, São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. No caso específico de São Paulo e Brasília o rap apresenta identidade quanto ao estilo e aos vínculos com o movimento hip hop. Em relação ao Rio de Janeiro, o desenvolvimento do rap se verifica em meio à hegemonia dos bailes funks. Nos grupos identificados com a “batida miami”, as letras estão mais vinculadas à sátira e aos bailes que propriamente ao movimento hip hop. Para os pesquisadores o chamado funk carioca não encontra similar mesmo no contexto norte-americano. Apesar das referências musicais externas, expressa condutas problemas e posturas específicas do Rio de

Janeiro (Vianna, 1997). Também os jovens que entrevistei em São Paulo consideraram que o “funk carioca” encontra-se realmente muito distante do ideal do movimento hip hop. Obtive poucas informações diretas de rappers cariocas, mas confirmaram as dificuldades enfrentadas localmente em estruturar-se face ao predomínio do funk gerenciado pelos empresários do baile. O problema tem sido apreendido à distância pelos rappers paulistanos. Apesar da grande receptividade do Racionais MC’s, quando das apresentações no Rio de Janeiro, os integrantes perceberam que o movimento hip hop permanece minoritário na cidade,

Ficamos um ano fazendo divulgação no Rio de Janeiro, o rap tá entrando lá agora, tá ligado? A gente tá abrindo um espaço pro rap de São Paulo lá agora. Tem uma pá de mano que faz rap lá também, que faz rap bom, tá ligado?, uma pá de cara que pensa do mesmo jeito que a gente pensa aqui, só que não tem espaço e a gente tá indo prá lá prá levantar a mesma força a nível nacional certo? Isso aí é uma força que vai vir assim, é ... ponto após ponto, vírgula após vírgula, tá ligado? vai caminhar devagar, tá ligado?
(Edy Rock) Racionais MC’s Especial - MTV).

O movimento hip hop influenciou mais diretamente os jovens de São Paulo e Brasília. Percebe-se nos trabalhos de grupos como Racionais MC’s, MT Bronx, RPW, Câmbio Negro, GOG, Thaide e DJ Hum entre outros, instrumentais e pulsos rítmicos mais próximos ao do universo sonoro da Costa Leste e Oeste. No conteúdo do discurso tendem a apresentar letras centradas na crítica social aguda e na difusão dos ideais do movimento hip hop. Internamente surgiram obviamente adequações e releituras que privilegiaram determinadas temáticas e excluíram outras mas os rappers paulistanos sempre se mostraram referenciados no movimento hip hop. Esta é, sem dúvida, a sua principal identidade.

A Periferia Reconstruída

Vimos que os rappers na maioria das vezes se auto-intitulam “a voz da periferia” ou a “voz da favela”. Mais que uma figura de retórica, a realidade da periferia tem aparecido como parte integrante da estética rapper. Através dos sons e da poética, o cotidiano é recriado no plano artístico dando origem aos principais clássicos do rap paulistano. Em relação à periferia três momentos aparecem com destaque no plano da produção musical: a periferia como lugar da exclusão social, registro do cotidiano e espaço de identificação.

Através da amostra, alguns discos aparecem como exemplares no sentido do desenvolvimento da temática. Surgem três momentos chaves do desenvolvimento do rap paulistano mas em determinados instantes se mostram mais explícitas

	Disco	Grupo de Rap	Gravadora/Distribuidor
1989	Consciência Black	Edy Rock/KL Jay	Zimbabwe
1993	Raio X do Brasil Primeiro Ato	Racionais MC's Pavilhão 9	Zimbabwe Prod. Art. Radical
1994	Bem Vindos ao Inferno Dia-Dia da Periferia São Paulo Está Se Armandando	Sistema Negro GOG Comando DMC	Zimbabwe Só Balanço TNT Records
1997/8	Sobrevivendo no Inferno Entre a Adolescência e o Crime Agora a Casa Cai	Racionais MC's Consciência Humana Doctor MC's	Zâmbia Records Consciência Humana Kaskatas Records

No primeiro momento, a periferia aparece no discurso rapper como espaço marginalizado. As músicas que remetem para os bairros periféricos aparecem questionando a violência policial em relação ao cidadão comum. Na primeira fase do rap paulistano, era uma temática recorrente. A música *Pânico na Zona Sul* pode ser tomada como exemplo:

Então quando o dia escurece
 Só quem é de lá sabe o que acontece
 Ao que parece nós estamos sós
 Ninguém quer ouvir a nossa voz
 Cheia de razão os, calibres em punho
 Dificilmente um testemunho vai aparecer
 E podes crer a verdade se omite
 Pois quem garante o meu dia seguinte?
 Justiceiros são chamados por eles mesmos
 Matam um milhão e dão tiros a esmo
 E a polícia não demonstra se quer vontade
 De resolver, ou apurar a verdade
 Pois simplesmente é conveniente
 E por que nos ajudariam?
 Se nos julgam delinquentes?
 E as ocorrências prosseguem
 Sem problema nenhum
 Confirma-se o pânico na Zona Sul
Pânico na Zona Sul (Edy Rock/KL Jay,
 1989)

O grupo Pavilhão 9, em sua primeira fase (*Primeiro Ato*, 1993), discutiu a temática referindo-se diretamente à violência policial. A repetição do refrão *Otários fardados chamamos os policiais! Otários, otários fardados não somos marginais* surgia como uma reação agressiva no plano verbal à violência cotidiana que posteriormente seria exibida no horário nobre da TV com os episódios da Favela Naval em Diadema.

A principal referência do ponto de vista da construção de uma poética voltada para o registro do cotidiano na periferia e não apenas para a crítica à violência, ganha destaque a partir de *Raio X do Brasil* (Racionais MC's, 1993). Ao se intitular “a testemunha ocular” o rapper Mano Brown assume a posição de cronista da vida diária e das experiências que beiram ao realismo fantástico mas que incrivelmente não são uma ficção:

O Racionais só fala isso, fala a história do outro lado. A história de quem tá

sendo perseguido. A história de quem está preso, a história de quem já foi preso. A gente não é... o Racionais não é advogado, o Racionais é como se fosse um cronista (morou meu?). A gente fala o que a gente vê e poucas vezes a gente dá uma opinião própria. A gente tenta usar a música prá provocar as pessoas a discutirem o assunto e elas darem a opinião delas.
(Mano Brown - Especial Racionais MC's (MTV - Março, 1998)

A partir do disco *Raio X do Brasil*, mais do que fazer a denúncia da violência surgem narrativas em que o ponto de partida é a descrição das experiências pessoais (*Um Homem na Estrada e Mano na Porta do Bar* 1993). O disco mais recente do grupo Racionais MC's o *Sobrevivendo no Inferno* (1997) permanece fiel à trajetória da crônica através da história pessoal, expressa nos clássicos de *Tô Ouvindo Alguém Me Chamar* e *Diário de Um Detento*. A temática étnica ressurge no discurso do grupo mas passará a ser vista no âmbito da periferia e não dentro da visão afrocêntrica como em *Voz Ativa e Negro Limitado* (1992). Veja, por exemplo, as músicas *Fim de Semana Parque* (1993) e *A Fórmula Mágica da Paz* (1997). Os rappers redescobrem no plano local que o processo histórico de miscigenação criou uma realidade particular. Ela é igualmente perversa pois os afrodescendentes de uma forma geral experimentam as mesmas situações de exclusão social, mas, como já foi mencionado anteriormente, é em meio à periferia re-significada que a experiência afrodescendente passa a ser descrita. As experiências sociais são desta vez narradas na primeira pessoa, o que aprofunda a relação de identidade do autor com o real. Desta forma, o cronista não se coloca através do “olhar distanciado” mas como parte integrante da vida na periferia. Mais uma vez o exemplo é a música *Tô Ouvindo Alguém me Chamar* (1997).

Apesar da crítica à exclusão social e étnica, no discurso rapper a periferia não

aparece apenas como espaço da violência, mas como lugar de identificação, isto é, onde moram os “manos”, “os trutas de verdade”. O terceiro tema frequente em relação à periferia surge mais intensamente no final dos anos 90. A localidade aparece representada de forma positiva através da referência aos colegas e ao bairro. As citações têm ocupado grandes espaços nos discos de rap, não apenas nos agradecimentos e capas dos discos, mas nas próprias músicas.

É lá que moram meus irmãos meus amigos
E a maioria por aqui se parece comigo.

Fim de Semana no Parque (Racionais MC's 1993)

Desta forma, o movimento hip hop tem se apresentado como uma reação positiva frente à realidade. Esta reação se coloca no plano do lazer e da busca de alternativas através das *posses*. No contexto atual, a visão positiva do espaço da periferia surge quase como uma retomada de posição dos rappers frente ao discurso inicialmente hegemônico sobre a violência. A periferia no momento passa a ser re-significada como lugar rico em experiências positivas onde vivem os manos. No disco do Doctor MC's' (*Agora a Casa Cai*, Kaskatas Records, 1997) esta questão é resgatada em várias músicas: *Tik Tak Rádio Mix*, *De Bem com a Vida* e *Zona Leste (O Lado Bom)*. O mesmo pode ser visto no grupo Consciência Humana que também retoma a temática da positividade da periferia no disco intitulado *Entre a Adolescência e o Crime*. A valorização da sociabilidade juvenil na periferia aparece de forma positiva nas seguintes músicas: *Amigo de Infância*, *Lembrança* e *Periferia tem seu lado Bom*.

Do ponto de vista dos rappers paulistanos a experiência na periferia surge como

versão do gueto norte-americano. É esta experiência social que confere legitimidade e constitui o indivíduo como sujeito coletivo. Neste ponto, a situação crítica de legitimidade vivida pelo rapper Vanilla Ice, nos Estados Unidos, como rapper branco de classe média, (Rose, 1994), pode ser confrontada, no Brasil, à posição crítica experimentada pelo rapper carioca Gabriel O Pensador; igualmente jovem branco, originário da classe média, cuja trajetória desenvolveu-se em contexto oposto ao da maioria dos rappers. A dificuldade em legitimar-se no interior do movimento hip hop foi exposta pelo próprio Gabriel O Pensador:

Vi que não é aquele movimento que eu queria que fosse. Até as pessoas do movimento hip hop que eu queria ajudar falaram mal de mim. Houve ciúme, rixa, bairrismo. Hoje é mais fácil isolar do que ser isolado. Hoje não carrego mais a bandeira de ninguém. Quando falei as coisas, ninguém me apoiou. O próprio rap americano perdeu sua essência, virou puro marketing. *Folha de São Paulo*, 4, p.9, 6-08-97.

A posição dos rappers em torno da localidade reafirma uma postura de não se transformar em um produto destituído de conteúdo crítico. Para algumas pessoas que hoje vêem no rap apenas um produto a ser comercializado e não o seu significado em termos históricos sociais, a valorização da localidade seria uma estratégia de marketing. A crítica normalmente não considera a constituição do rap no âmbito social, preferindo a análise reificada do mercado destituído de pessoas. Entretanto, em torno do rap podemos localizar processos de enfrentamentos no plano da cultura que expressam a natureza hierárquica e a forma perversa através da qual a sociedade se reproduz. Quando os rappers ironizam o sucesso, na verdade estão questionando um sistema de favores, de submissão a pessoas, gêneros musicais e instituições, que reproduzem no plano da cultura relações servis que se localizam na estrutura social. Negar o sucesso, desta forma, é negar os caminhos do

apadrinhamento através dos quais ele é alcançado em ordem social ainda ancorada neste princípio. Por isso, os rappers ao reafirmam a “comunidade”, o localismo, tomam uma atitude política.

Sucesso prá mim é cantar na favela, no Carandiru, isso sim é sucesso.
(Mano Brown- Especial Racionais MC's, MTV)

A posição expressa pelos rappers não é uma mera retórica de mercado, mas um questionamento mais profundo da ordem social. Do ponto de vista das lutas que travam desde o ponto de partida, referenciar-se na experiência local reveste-se de uma atitude política. Trata-se de um parâmetro que confere identidade e que a despeito do universo fonográfico e da mídia, onde se espera a dessubstancialização dos indivíduo em nome da pessoa (do artista), uma parte expressiva dos rappers permanecem convictos do seu papel:

Estamos começando a ganhar uma pequena batalha de uma grande guerra. Tudo está no controle dos caras: televisão a música... O Racionais não pode trair. Muita gente conta com a nossa rebeldia (*Caros Amigos*, 10, p.33, 1998)

Vistos na perspectiva de Williams (1979), os rappers estão reinscrevendo no plano da cultura lutas contra hegemônicas que historicamente têm lugar na sociedade.

As Vozes Femininas

Ao recuperar as vozes femininas no rap pensei em tomá-las como mais um estilo diferenciado no contexto da música mas as diferenças em termos das bases musicais são mínimas. No entanto, a presença feminina coloca questões importantes do ponto de vista político, pois um dos aspectos polêmicos, no interior do próprio rap, tem sido a hegemonia masculina. O poder masculino tem se expressado não apenas em termos quantitativos mas fundamentalmente através do discurso sexista. Entre os rappers norte-americanos, a polêmica dividiu de forma acirrada os grupos Two Live Crew e NWA e as rappers e MC Lyte e Salt 'N' Pepa que imediatamente passaram a questionar o discurso machista proferido pelos primeiros. As pesquisas confirmaram contradições recorrentes no discurso rapper. Frequentemente os grupos referem-se à “mãe África” como matriz geradora do povo negro, mas reafirmam posturas sexistas quando referem-se à mulher (Rose, 1994, Decker, 1994).

A utilização de expressões vulgares aliada à hegemonia masculina, surge como uma característica mais geral entre aqueles que se assumem como *gangsta rappers*. O discurso *gangsta* teve implicações também no âmbito paulistano. Os dados mostram, entretanto, que a situação das mulheres no rap nacional aparece de forma ainda mais fragilizada que entre as rappers norte-americanas. Se o discurso machista parece-nos mais agressivo no caso norte-americano, é preciso considerar que o poder de crítica das rappers lá tem alcançado maior difusão. As vendas de discos alcançadas pelas rappers mostram

que desfrutam de uma posição política diferenciada pela sua inserção no mercado de discos. Isto tem permitido o questionamento da hegemonia masculina de forma direta.

Neste ponto as diferenças se mostram substantivas. No conjunto da amostra que selecionei, foram registrados poucos trabalhos de grupos exclusivamente femininos ou mistos. É bem verdade que desde as coletâneas pioneiras a presença feminina é notada. Nas coletâneas *O Som das Ruas* e no *Consciência Black (I)*, respectivamente as vozes de Thula do The Repent e da rapper Sharylaine podem ser ouvidas. O quadro abaixo mostra os principais trabalhos produzidos pelas rappers no conjunto da amostra selecionada.

PRODUÇÃO FEMININA SEGUNDO A AMOSTRA

Ano	Disco	Grupos de Rap	Gravadora
1988	<i>O Som das Ruas</i>	The Repent	Chic Show
1989	<i>Consciência Black</i>	Sharylaine	Zimba/Colors
1992	<i>Dance Comigo</i>	Sweet Lee	Kaskatas
1993	<i>Algo A Dizer</i> <i>Movimento Hip Hop</i> <i>Rappers e Irmãos</i>	Lady Rap, Dethi e DJ Femini RPW (Rúbia) Sharylaine	Zimbabwe Rhythm and Blues GP Records
1994	<i>Elas por Elas</i>	Rose MC, Night Girls, The Repent, Danny Dieis	Kaskatas

Apesar de limitada, a produção das rappers foi importante no sentido de explicitar no plano local, conflitos em torno da posição sexista. Entre as músicas produzidas pelos rappers e que expressam o discurso sexista através da exaltação do poder masculino encontram-se: *Mulheres Vulgares* (Racionais MC's, 1992), *(Pitch)*¹⁴⁹ (Doctor MC's, 1992), *Sexo Frágil* (Sistema Negro, 1994). Porém, após o período 1992-94, praticamente não se verificam entre os principais grupos de rap, músicas de caráter explicitamente machista. Esta modificação relaciona-se com a própria experiência do Projeto Rappers Geledés. Em função

¹⁴⁹ No disco aparece escrito PITCH, mas certamente eles referiam-se ao termo *bitch*, traduzido no refrão da música como "garota sem vergonha".

da postura da entidade em defesa da mulher negra, a temática feminina foi repensada e discutida nas páginas da própria revista *Pode Crê*.

Para as rappers foi um período importante de conscientização em torno das questões relativas à mulher negra. Desde então, os problemas vividos no cotidiano puderam ser melhor elaborados no plano do discurso e da produção musical. A polêmica a propósito da postura sexista envolvendo os rappers fez-se presente não apenas através da música mas em discussões face-a-face.

O questionamento do poder masculino no plano da música aparece indiretamente na gravação pioneira de Sharylaine, na qual expressa através da rima a desconfiança do público masculino sobre a capacidade das *b-girls* se tornarem rappers. Ao final, a repetição da frase “rap girl, rap girl” após “E se tudo se renova/Sherylaine está a toda prova”, soa como uma primeira forma de afirmação das vozes femininas no contexto masculino do rap.

Disseram então que eu não podia cantar
Que eu não sabia fazer rima prá falar
Não ligue meu bem que isto é prosa
E se tudo se renova,
Sharylaine está a toda prova. A toda prova
Rap girl, rap girl.

Nossos Dias. (Sharylaine, *Consciência Black* 1989)

Posteriormente o discurso anti-sexista das rappers assumirá conotações feministas. Ele é afirmado nas diversas músicas produzidas no período 92-94. O conceito de sexo frágil será revisto pela rapper Rúbia do RPW. Em *Discriminada* (1993) ela contesta a posição inferiorizada da mulher na sociedade, demonstrando que a situação desigual da

mulher deriva do poder masculino. A música esclarece que este não é um dado da natureza. A igualdade de direitos entre homens e mulheres será reafirmada pelas rappers do The Night Girls em *Mulheres Lutadoras* (1994). A valorização mítica da Mãe África, matriz geradora e referência para povo negro na diáspora, é retomada por Lady em *Mulheres Pretas* (1993). Através da música, reconstitui a trajetória de opressão da mulher negra acentuando especialmente as diversas formas de violência à qual foi submetida. Mas, a resposta ao machismo fica especialmente claro em *Codínome Feminista*

Não admito que as mulheres sejam depreciadas
 Por um homem machista com a raça ameaçada
 Mulheres sem vergonha, vacas,
 São os adjetos que eles acham graça
 E ainda têm garotas que acham legal
 Esses nomes que agridem e ofendem a sua moral;
 Quem precisa deles prá sobreviver?
 Um homem desses não.

Lady Rap **Codínome Feminista** (*Consciência Black II*, 1993)

Atualmente são poucos os grupos exclusivamente femininos que permanecem atuantes no universo rapper. Os grupos em que as mulheres têm uma participação efetiva como o RPW através da Rúbia ou o RZO através da Negra Lee são mistos. A partir do disco solo do grupo RPW (RPW ... *Está na Área* (1997), a temática que era central em *Discriminadas* foi retomada apenas em uma das faixas (*Vergonha na Cara*). A posição da rapper Negra Lee no RZO não está vinculada à composição mas à condição de intérprete. Durante a pesquisa localizei apenas um disco solo feminino produzido pela Kaskatas (*Dance Comigo*, Sweet Lee, 1994). Mas as músicas não tinham como referência o universo

feminino ou a crítica política, mas apenas o apelo à dança. No conjunto, os dados demonstram que há grande dificuldade para as rappers viabilizarem-se profissionalmente em um meio hegemonicamente masculino.

A análise das músicas produzidas pelas rappers paulistanas confirmam algo observado por Rose (1994) nos Estados Unidos, ou seja, que o conteúdo das músicas dos grupos femininos pautam-se pelo questionamento do poder masculino e menos pela denúncia do preconceito e à violência policial. As rappers tomam a música como um espaço dialógico no qual se redefinem as posições e questionam-se as atitudes discriminatórias explicitadas pelos rappers. No contexto paulistano o quase desaparecimento de músicas de cunho machista, após a experiência no Geledés pode ser visto como expressivo da mudança de rumos após os debates no âmbito da instituição.

O dado mais interessante do ponto de vista da renegociação com o poder masculino no rap tem sido o papel desenvolvido pela MC Regina no contexto da Rádio 10. Mas trata-se de uma exceção no universo do hip hop paulistano. Sua condição foi também conquistada após um longo processo de negociação até se firmar como uma das lideranças mais expressivas do hip hop na Zona Sul. Entretanto, é na produção musical que a hegemonia masculina tem se mostrado mais efetiva. São poucas as mulheres que atuam como DJs. A tecnologia que permanece como símbolo do poder masculino na sociedade tem se reproduzido no contexto do rap através da exclusão das mulheres deste setor chave da produção musical (Rose, 1994).

A valorização do *backing vocal* nos discos mais recentes tem possibilitado a participação feminina na condição de suporte dos MC's. Por vezes, elas dividem a

interpretação de uma ou outra música nos discos mas ainda estão muito distantes da condição de solistas. Mesmo entre as pioneiras do rap paulistano este passo não se verificou, por isso não registrei qualquer álbum solo produzido pelas rappers de maior expressão. O máximo que localizei em termos de produção feminina foi a coletânea *Elas por Elas* (Kaskatas Records, 1994).

Atualmente a rapper Sharylaine tem se mantido distante do universo hip hop, Lady Rap e a MC Regina, que desfrutam de legitimidade entre os rappers tem procurado atuar mais no apoio aos novos grupos que em perseguir uma carreira solo marcada por limites quase intransponíveis. O fato de não possuímos nenhum trabalho solo de expressão no hip hop nacional se prende, portanto, não a talentos individuais, pois eles surgiram, mas às condições da discriminação que fazem do movimento local uma experiência sob a hegemonia masculina, reafirmando neste aspecto, uma tendência comum à matriz norte-americana.

Música e Imagem

Os vídeos apresentam-se como outro espaço interessante para a observação da performance dos grupos e construção do estilo musical. Apesar de o videoclipe não ser um produto original do movimento hip hop, foi redefinido nos seus termos, tornando-se um veículo importante na transmissão de mensagens e no registro da experiência urbana. A idéia de associar a imagem à música, inicia-se por volta dos anos 80 entre os norte-americanos. Com a explosão das TVs a cabo, a aproximação entre música e imagem passou a ter impacto especial sobre diferentes gêneros da música popular. Esta verdadeira revolução na forma de se veicular a música atinge especialmente o público juvenil. Neste processo, a MTV se consolida no cenário internacional como o principal meio de comunicação juvenil através do videoclipe (Rose, 1994).

O videoclipe se impôs a partir dos anos 80 como um dos principais meios de veiculação da música industrializada. A partir do vídeo, não apenas os sons, mas imagens, símbolos, gestos, atitudes, estilos, vinculados aos artistas consagrados puderam ser difundidos pela grande indústria fonográfica. Especialmente os chamados artistas pop, como Michel Jackson e Madona ao lado de uma infinidade de grupos de rock, passaram a explorar a relação entre música e imagem na produção de estilos. Ao veicular diferentes mensagens através dos videoclipes, a mídia expandiu os limites da música como linguagem reduzida ao conjunto estruturado dos sons.

A presença icônica do artista, a performance e todo o universo que compõe um

videoclipe foi se tornando indispensável na produção de significados. Luzes, movimentos, cores, efeitos especiais, gestos, etc., passaram a compor o cenário da música popular explicitando melhor os conteúdos das mensagens através do recurso visual. Foi inclusive através dos vídeos que os rappers nacionais começaram a se questionar sobre o conteúdo das mensagens que chegavam via mídia no início dos anos 90.

Durante muito tempo o videoclipe permaneceu quase um privilégio dos artistas brancos ligados à grande indústria fonográfica, cuja produção voltava-se para o universo pop e o rock. Este monopólio somente seria revertido em favor dos rappers no âmbito da MTV em 1989 quando o primeiro programa destinado ao tema, o *YO Rap MTV* foi produzido. Os rappers já haviam descoberto anteriormente o potencial do videoclipe como meio especial para veicular mensagens produzidas através de um sistema paralelo de vídeos. Para tanto, a linguagem visual esteve sempre presente no contexto do hip hop, como elemento extramúsica para se narrar as experiências cotidianas. Diferente dos vídeos dos artistas do universo pop e do rock, assentados no monumental e no espetacular, os rappers sempre tiveram predileção pelos espaços das ruas e da localidade (Rose, *idem*).

No Brasil, o projeto em torno do *Yo MTV Rap* começou a ser desenvolvido no período 1991/92, momento de expansão do rap paulistano. A versão nacional enfrentou problemas estruturais que comprometeram sua continuidade. O principal problema relacionava-se à dificuldade dos rappers em produzir o próprio clipe,

“... eu comecei a ter problemas de não ter material novo. Os grupos nacionais de rap não tinham clips. Eu convidava para falar dos trabalhos e dos álbuns, mas não tinha clip para mostrar (Felipe à *Pode Crê*, 2, 1993)

Apesar dos limites orçamentários impostos ao rap nacional, a produção de clipes teve sequência. A maioria dos vídeos fixou-se igualmente no urbano. Especialmente os primeiros vídeos registraram cenas extraídas do centro urbano. Privilegiaram temas como o tráfego intenso, o ambiente enfumaçado e poluído, os viadutos, as viaturas policiais, as ambulâncias, as imagens frias dos arranha céus e as prisões. Em meio ao cenário, surge invariavelmente rappers e breakers desenvolvendo performances e ocupando os espaços públicos das praças abandonadas pelo cidadão comum. Os muros e paredes poluídas ressurgem grafitadas, reinterpretadas pela arte. Através de imagens e sons, os fragmentos do urbano vão sendo recompostos. O vídeo se torna um recurso para a mescla das imagens duras do concreto e o movimento de máquinas e pessoas. Em meio ao inanimado da arquitetura e do asfalto, circulam as múltiplas identidades sociais como parte da cidade pós-industrial capturada pelas lentes dos rappers. Em meio à multidão, surgem os menores abandonados, policiais, migrantes, etc.

Os videoclipes *Por um Triz e Nada Pode me Parar* produzidos por Tahide e DJ Hum são exemplos desta mescla entre homens, concretos e máquinas no centro urbano. No centro urbano, as práticas culturais surgem relacionadas ao movimento hip hop e dos espaços historicamente consagrados ao seu desenvolvimento. A outra tendência do rap em privilegiar o espaço local também é considerada. Neste caso, os bairros auto-construídos na periferia, oficialmente conhecidos por nomes sugestivos de uma vida bucólica, são retomados através da crítica visceral do cotidiano. Temas como violência, favelas, esgotos, ruas sem asfalto, etc., são introduzidos como cenas do realismo que marca o universo da periferia (*Cada um por Si - Sistema Negro*) e (*Periferia Segue Sangrando - GOG*).

Entre os pesquisadores norte-americanos surgiram, inclusive, questionamentos a propósito desta visão “guetocêntrica” defendida pelos rappers. Uma pergunta que se fez a propósito da temática foi a seguinte: até que ponto os rappers não estariam atraindo com esta estratégia os olhos do poder sobre os espaços segregados? Segundo Rose, especialmente os vídeos de rap têm partido de fato de uma visão “guetocêntrica” mas o universo hip hop não a interpreta apenas de forma negativa. A localidade é também relida como lugar de afirmação e identificação, de construção de alianças e amizades. Este aspecto do local como identificação, que surge mais recentemente no rap paulistano, pode ser visto também nos vídeos. O grupo de amigos tem presença quase obrigatória, seja dançando break seja cantando rap. A idéia predominante é a reafirmação da identidade como o local. No caso paulistano é representada no videoclipe pela presença da *posse* ou da turma de amigos (*Rádio Mix*, *Doctor MC's*).

Outro momento importante relacionado à performance dos grupos de rap são os shows. São momentos plenos de comunicação entre os rappers e jovens que integram o movimento hip hop. Uma das características dos shows é o diálogo direto entre os rappers e o público. Pude verificar através dos shows que os rappers identificavam no intervalo das músicas, amigos ou colegas presentes, instaurando uma relação de proximidade entre público e o artista. Nestes momentos uma série de expressões não apenas sonoras, mas gestuais, visuais e dramáticas entram em cena. Percebi que seria difícil aprofundar todos estes aspectos em termos de uma sistematização teórica, pois implicaria em uma pesquisa mais específica sobre o artista e o público e a questão das relações entre dramatização e experiência social.

Durante os shows, discursos improvisados dos rappers e a reação dos jovens constituem o ponto mais elevado da união entre música, poética, retórica e política. Como sabia que estes seriam momentos difíceis de serem descritos fiz o registro fotográfico dos shows e registrei discursos que apesar de filtrados pelo olhar do pesquisador e pela transformação da voz em escrita, exprimem parcialmente os momentos de magia entre os músicos e o público. Nos shows o artista experimenta mais diretamente a sensação de estar expressando aquilo que o público sente e pensa, mas que não se pode fazer por meio da arte. O show se apresenta como o momento maior de simbiose e empatia.

V- CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mais que um gênero musical, o rap tem exprimido a experiência contemporânea dos jovens da periferia na cidade de São Paulo. Através da música, uma série de temáticas vinculadas ao cotidiano juvenil como desemprego, violência, preconceito racial, entre outros são colocadas pelos rappers. Em termos sociológicos o estudo da música mostrou-se importante no sentido de acessarmos o ponto de vista juvenil sobre os problemas estruturais que os atingem diretamente. Mais importante que o espetáculo, que inegavelmente cumpre papel importante na vida das pessoas, creio que as expressões da cultura podem ser melhor compreendidas quando vinculadas às condições objetivas em que se vive, caso contrário, reificaríamos o espetáculo como espaço único em que a experiência social se desenrola. Pode parecer uma orientação antiga da antropologia malinowskiana, cujo princípio norteador é considerar o vínculo entre práticas sociais e sistemas de representação. Porém, sem esta recomendação básica, o estudo da música do ponto de vista antropológico corre alguns riscos. Um deles é o pesquisador ser absorvido pelo próprio espetáculo e o ritual superar a experiência humana no que contém de dramaticidade, incertezas e conflitos. No ritual, as coisas se mostram sempre equacionadas, organizadas mas obviamente a experiência social dos indivíduos vai além desse momento.

Outro aspecto importante a ser considerado na relação música e juventude, é que se tomarmos a música apenas enquanto estrutura sonora distanciada da experiência social perdemos a dimensão humana daqueles que a produzem. As contribuições da musicologia e mesmo da etnomusicologia chegaram em alguns momentos à este limite

extremo e a música esvaziada de conteúdo humano foi registrada como um exercício de mera fonografia. Entretanto, se nos ocuparmos apenas do registro do social sem a música corremos o risco de perder uma prática cultural que é da maior importância para os diferentes movimentos juvenis contemporâneos. Do ponto de vista acadêmico a pesquisa pode ser interpretada como um esforço de superar estes impasses, promovendo o reencontro da música com a análise do social. Assim, a música deve ser entendida como “desculpa” para o acesso a uma realidade mais profunda e que a sensibilidade daqueles que a produzem nos permite revelar.

Enquanto prática social, a cultura tem sido o caminho para acermos o social. Ao resgatar a produção cultural dos rappers verificamos o quanto ela possui de reação prática aos dilemas colocados para a juventude da periferia. A música de base eletrônica produzidas pelos rappers exprime a realidade vivida pelos jovens nos bairros esquecidos e segregados da metrópole. Através da auto-organização, os jovens adquirem consciência da exclusão social e encontram no movimento hip hop uma forma de responder à realidade mais imediata. Via ações comunitárias, da solidariedade aos colegas, da conscientização do grupo, enfrentam questões dramáticas que estão sendo postas do outro lado dos muros da cidade. Portanto, o rap se apresenta como reelaboração da experiência social imediata em termos culturais, traduzida em forma de autoconsciência frente ao processo de segregação, preconceito e violência que se acirram na vida paulistana a partir dos anos 90.

Além de “passar a mensagem positiva para os manos”, os rappers têm como objetivo a ação direta nos bairros esquecidos pelo poder público. Se pensarmos como tecnocratas através dos números, na dimensão social do problema, talvez a ação pareça

utópica frente à lógica racionalizadora e imobilizadora dos números relativos à tragédia humana. Se sucumbirmos à visão hegemônica de que não é mais possível grandes transformações na ordem social, talvez tenhamos que nos resignar à barbárie presente. Mas se pensarmos a partir da poética rapper, nas dimensões do “holocausto urbano” e no que ele significa em termos de dramas experimentados pela juventude na periferia, talvez seja mesmo impossível viver na “zona de guerra” sem a busca utópica, de uma “fórmula mágica da paz”. Por isso se diz muito apropriadamente que “o hip hop não pode parar”.

A síntese das mensagens transmitidas pelos rappers encontra-se presente nos vídeos, momento em que música, imagem e poesia se fundem. Nos vídeos, as imagens da periferia, as casas semi-acabadas, a favela, os terrenos baldios, o crime, as drogas, as armas de fogo, o botequim, o jogo de bilhar, as ruas sem asfalto, os campos de várzea, as escolas públicas semi-abandonadas, etc., aparecem como fragmentos que vão compondo um cenário de desolação, carências e perdas sociais. Neste contexto, o bairro, ou a *quebrada*, aparece como mais um fragmento do urbano que se estilhaçou em meio ao “holocausto”. Alguns videoclipes concentram-se nestas sequências de imagens como síntese do cotidiano como, por exemplo, *Periferia Segue Sangrando* (GOG) e *Mundo Mágico de Oz* (Racionais MC’s).

O videoclipe *Diário de um Detento* dos Racionais MC’s, realizado no “mundo das calças bege”¹⁵⁰, procura restabelecer através das imagens dos 111 presos mortos no pavilhão 9 a idéia do “holocausto” como resultado desta fragmentação da vida urbana. A Casa de Detenção tem sido o ponto de “reintegração” dos “manos” das diferentes “quebradas”, Osasco, Parelheiros, Jardim de Abril, etc., que naquele espaço encontram também o seu “destino final”. A idéia do “holocausto urbano” sugerida anteriormente pelo

¹⁵⁰ Referência às roupas utilizadas pelos presos na Casa de Detenção.

grupo Racionais MC's no primeiro CD/coletânea (1996) é novamente retomada. No vídeo *Diário de um Detento*, a bandeira com a suástica, as imagens do recolhimento dos corpos nos campos de concentração nazista e na da Casa de Detenção após o massacre, são simbólicas do “holocausto” que se opera na atual conjuntura. Neste caso, o extermínio tem endereço certo pois também atinge um segmento social específico. O vídeo faz este registro da vida social de forma metafórica onde o aspecto *noir* remete para o mundo do controle de filmes como *Blade Runner* e *Expresso da Meia Noite*. Os próprios rappers têm preferido o ambiente escuro como fundo para expressar artisticamente as rupturas em termos sociais. O show de lançamento do mais recente disco dos Racionais MC's no Ginásio do Corinthians, também desenvolveu-se neste ambiente marcado pela baixa luminosidade.

Através da linguagem visual a cidade se revela segregada, dividida por muros e pela violência que afasta e intimida. As diferentes categorias simbólicas referenciadas na cidadania, com as quais normalmente a ciência social classifica ou procura ordenar o mundo, parecem ter se distanciado do espaço público, por isso não são apreendidas pelas lentes dos rappers. Através delas surgem os novos sujeitos da vida urbana, “estranhos” que dominam o espaço público: o viciado, o flanelinha, o mendigo, o pobre, o preto, o ambulante, o imigrante, etc., enfim as múltiplas identidades esfaceladas por experiências desintegradoras da cidadania que somente aparecem reintegradas na Casa de Detenção onde aguardam o destino final.

Portanto, as músicas e as imagens retratam em termos sonoros/visuais as cisões e as dificuldades da cidadania enquanto experiência social. As imagens registram a experiência cidadã como utopia posta apenas no horizonte, através da “a fórmula mágica da

paz”. Os rappers transmitem através da música a transformação radical da vida urbana na metrópole. Hoje, ela já não pode ser traduzida de forma romântica, como em *Sampa*, sustentando-se no banquinho e no violão. De fato, para exprimir a nova pulsação da realidade urbana já não basta cruzar a esquina da Av. Ipiranga com a Avenida São João. Esta ficção poético-utópica somente pode ser localizada em um tempo distante do momento vivido, momento em que os espaços centrais das ruas e praças da cidade possuíam alguma vitalidade coletiva e as diferentes categorias sociais entrecruzavam-se, tendo-se como suporte categorias como o executivo, o trabalhador, o office-boy, etc. Momentos da vida urbana em que “os novos baianos podiam passear na sua garoa e curti-la numa boa” pois havia um horizonte realizável da condição humana no âmbito da sociedade industrial, no mínimo como trabalhador. No atual momento de transição do modelo socioeconômico este jogo ainda encontra-se indefinido e apenas a realidade mais palpável das ruas se impõe¹⁵¹.

A imagem romântica da cidade aparece agora estilhaçada pelas novas circunstâncias da segregação e do distanciamento, visíveis na arquitetura e na atitude de recolhimento/expectativa do cidadão, que assiste de forma incerta e defensiva as transformações sociais. A ação da polícia, conhecida como “tolerância zero”, recentemente colocou todos os cidadãos que circulavam pelo centro urbano como suspeitos, os conflitos com ambulantes, jovens que fumam crack na Praça da Sé e na área da “boca do lixo” reforçam esta nova condição do centro urbano paulistano como espaço dominado pelo conflito, pelo medo e pelo recolhimento.

¹⁵¹ Robert Castel constata que de fato vivemos um momento marcado por um processo de transição que ainda não conhecemos muito bem, mas o seu resultado em termos sociológicos é visível. Ele tem dado lugar a marginalizados de toda espécie. Trata-se de uma “clientela” difícil de ser categorizada, mas certamente ela não se enquadra nos conceitos há muito estabelecidos pelas Ciências Sociais (Castel, s/d, 21-47).

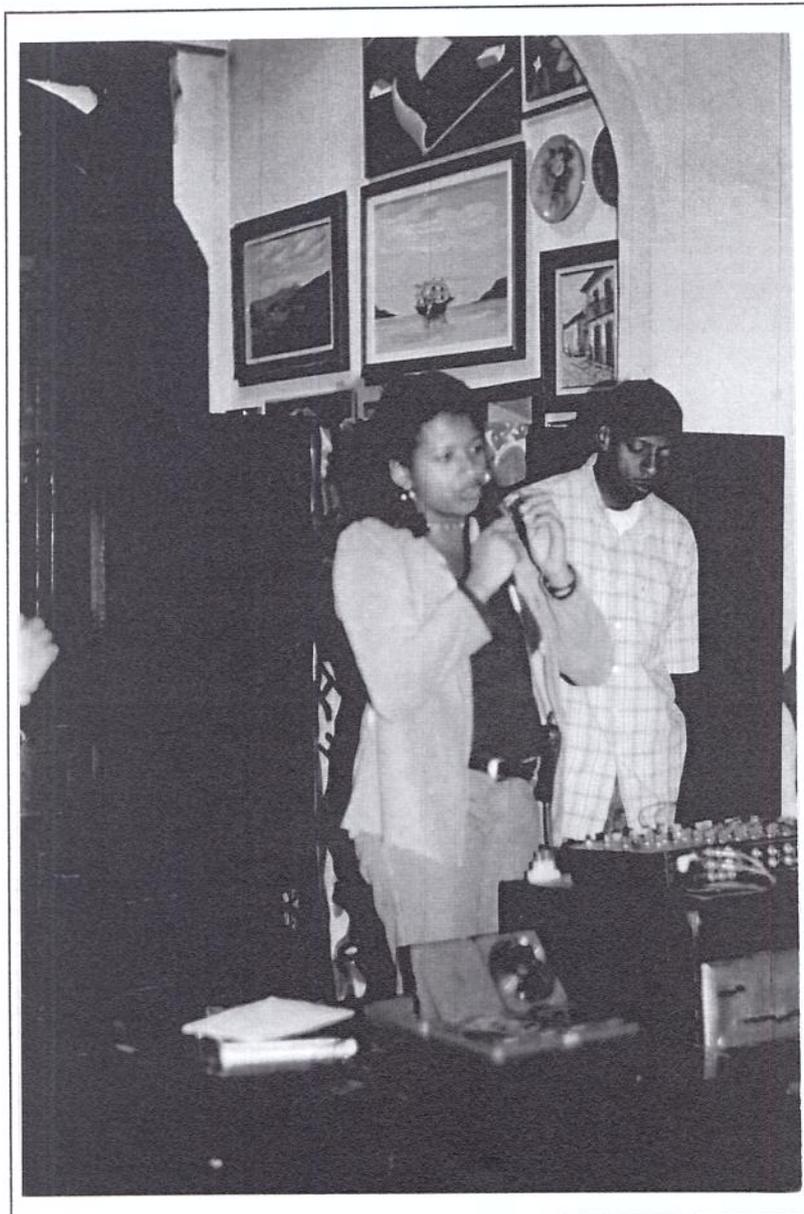
De fato, a vida urbana agora pulsa de forma difusa em áreas demarcadas que vão do mundo dos *neons* e a vigilância eletrônica dos *shoppings centers*, hipermercados e lojas de departamento, aos perigos dos bairros periféricos onde também reinam formas diferenciadas de poder e de silêncio. A experiência da cidadania encontra-se permeada por microcosmos que se confundem em termos geográficos mas que se encontram rigidamente separados pelos muros dos condomínios fechados, com suas guaritas fortificadas que protegem a entrada e saída dos carros, agora blindados, mais uma coqueluche do *apartheid* social. Neste novo momento o olhar *panopticon* do vigia não está localizado em um ponto invisível e permanente mas espalhado pelos vários espaços do social.

Os rappers lembram que no novo contexto da segregação urbana a realidade tem se tornado por demais pesada para os pobres. O *drum 'n' bass* que explode na música eletrônica e as segmentações e rupturas promovidas pelo DJ no *scratch*, ao interromper a linha poética do MC, recolocam em termos metafórico-sonoros as explosões e rupturas vividas na metrópole: violência, racismo, sirenes, tiros, buzinas. Os videoclipes recriam o ambiente de fratura social exposta pelo urbano. Surgem pequenos cortes de imagens de um trânsito agressivo onde a vida é interrompida precocemente em meio às ações policiais que reafirmam as barreiras do preconceito racial. As incertezas frente ao sexo seguro, os problemas trazidos pelas drogas, a gravidez indesejada, a AIDS, questões que dizem respeito à juventude contemporânea vão compondo as cenas das novas experiências urbanas marcadas por discontinuidades. Por estas razões, tem-se sugerido que o rap é uma música que trata de temáticas que apesar de surgirem no “gueto” e falar a linguagem do “gueto” se reportam a questões que dizem respeito à vida moderna como um todo.

Segundo Rose, após os últimos distúrbios em Los Angeles e com as violências patrocinadas contra Rodney King pelos policiais do LADP, Mark Davis concluiu que o rap é mesmo “uma matriz fundamental de auto-expressão de toda uma geração” e talvez ele tenha razão (p. 20). A experiência atual das grandes cidades, marcadas pelo descontrole, a violência e a fragmentação em termos socioespaciais tem sido expressões de um novo momento que se reflete no urbano. A partir de imagens-símbolos e da música, os rappers expressam as transformações do ponto de vista daqueles que se encontram do outro lado dos muros que se erguem na nova ordem social marcada pela descontinuidade e pela incerteza.

ANEXOS

Fotografia



MC Regina - Rádio 10



Rádio 10 - Casa de Cultura de Santo Amaro



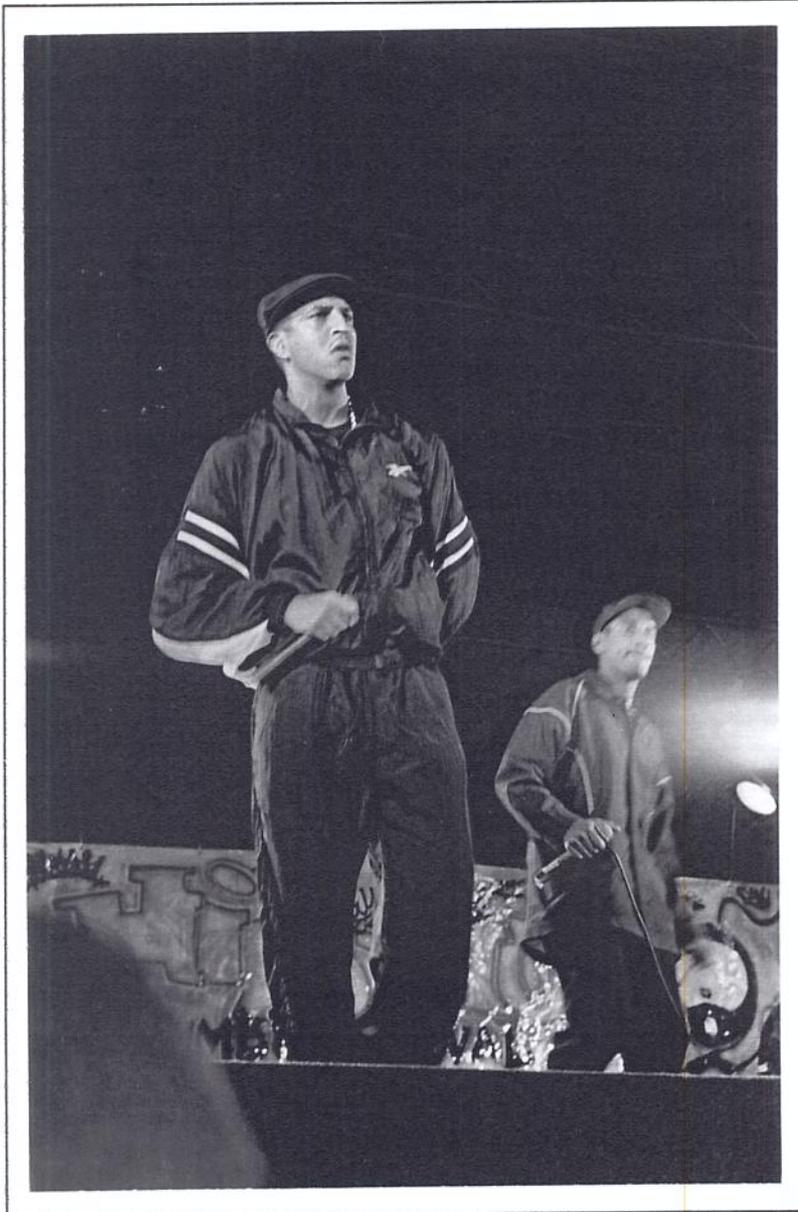
MC Regina e DJ Lau - Sindicato dos Bancários.



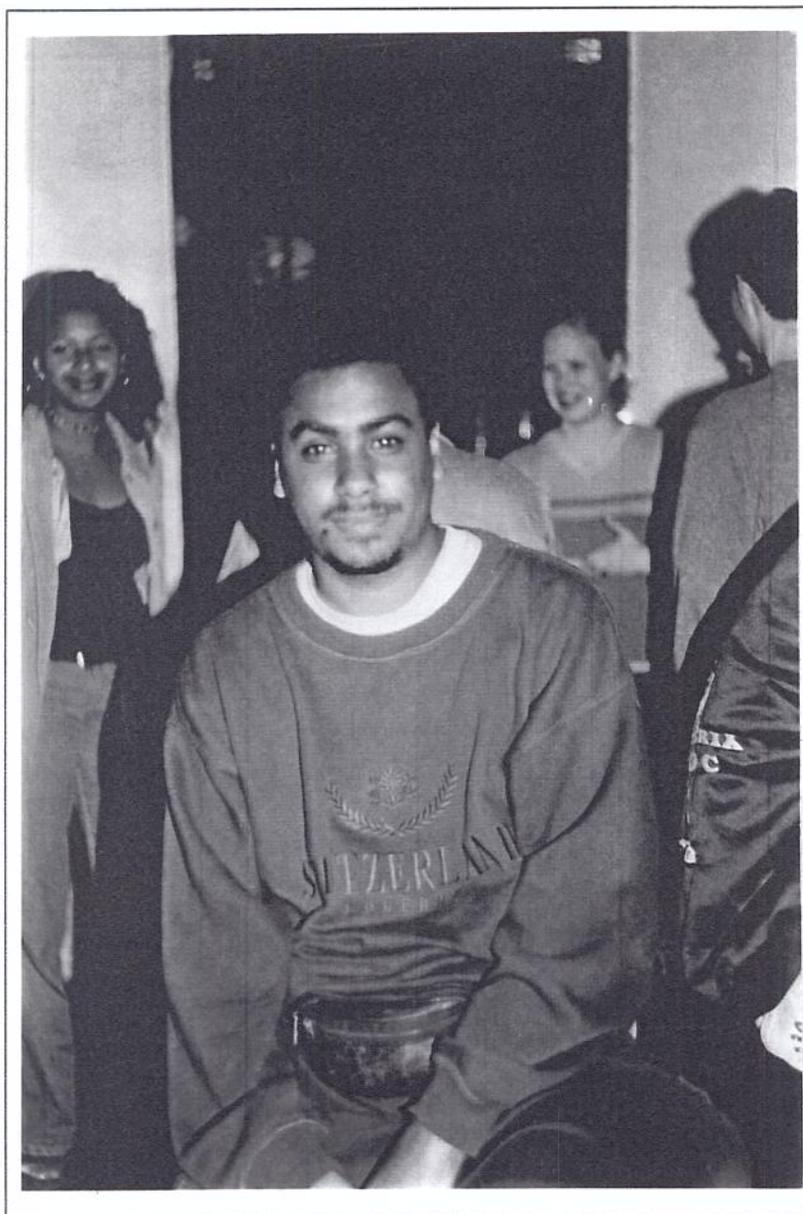
Show - Sindicato dos Bancários



Show no Campo de Marte - 29-11-97



Mano Brown - Racionais MC's - Campo de Marte, 29-11-97



Clodoaldo - Rádio 10



MC Galo - Face Original



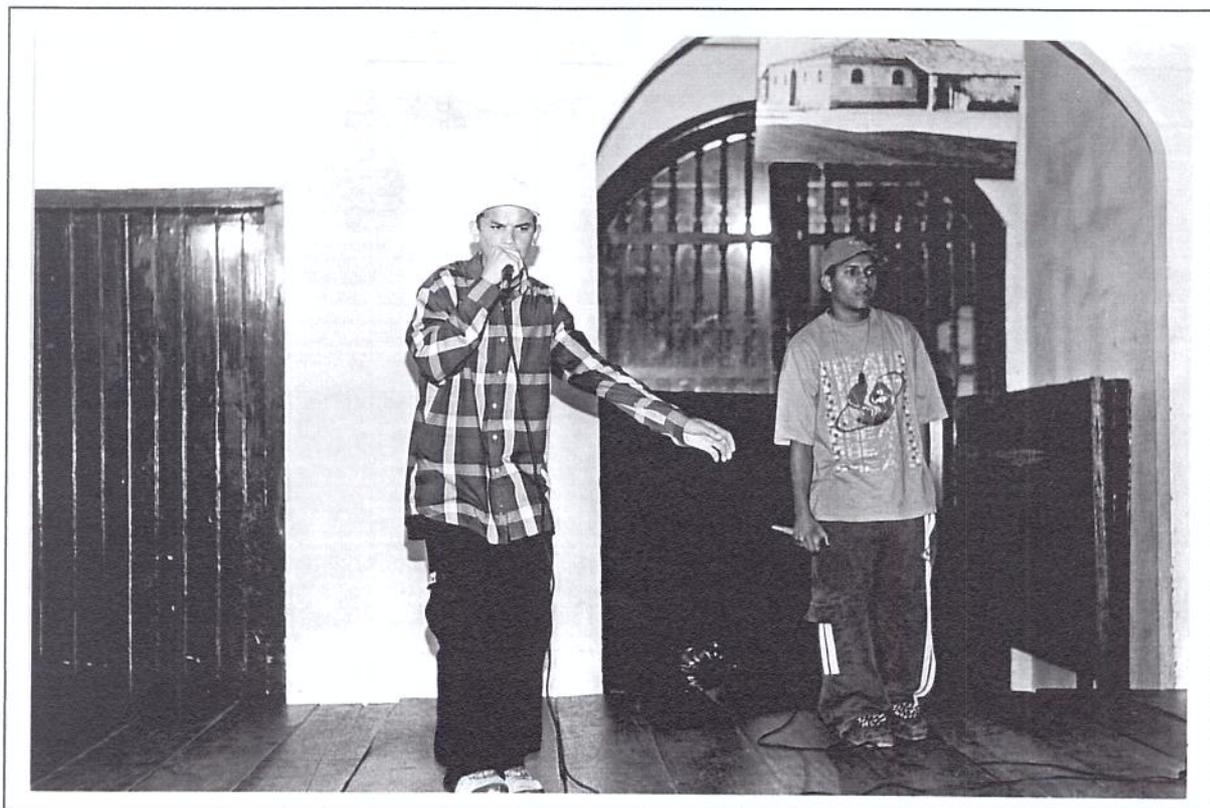
Jovens frequentadores da Rádio 10 - Casa de Cultura de Santo Amaro



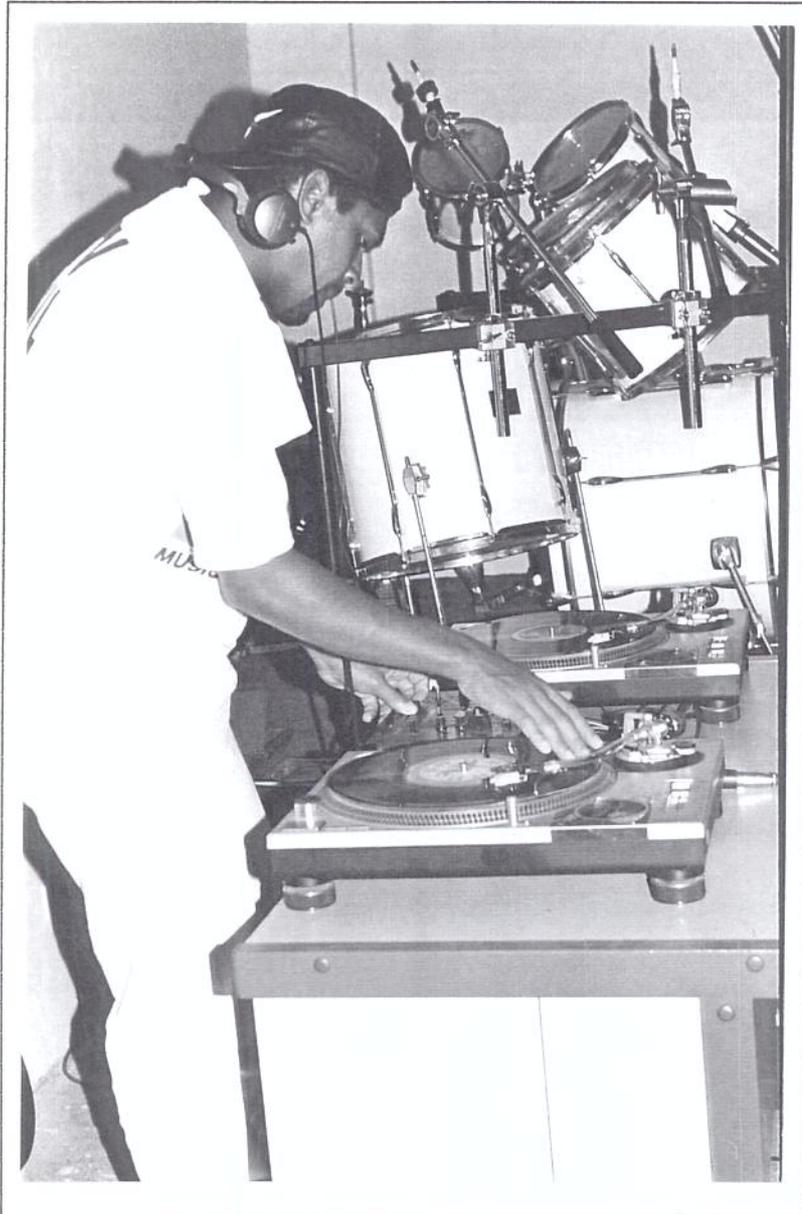
DJ no *scratch* - Rádio 10 - Casa de Cultura de Santo Amaro



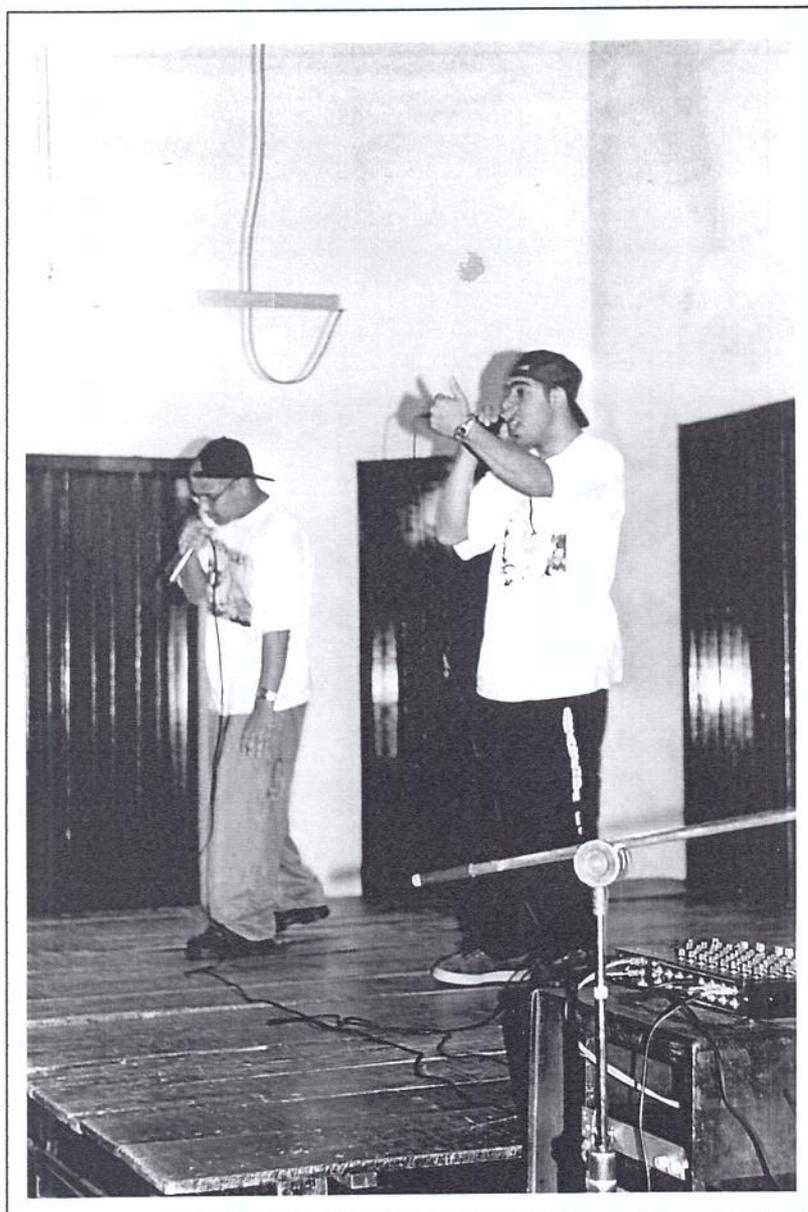
Grupo Conclusão Final



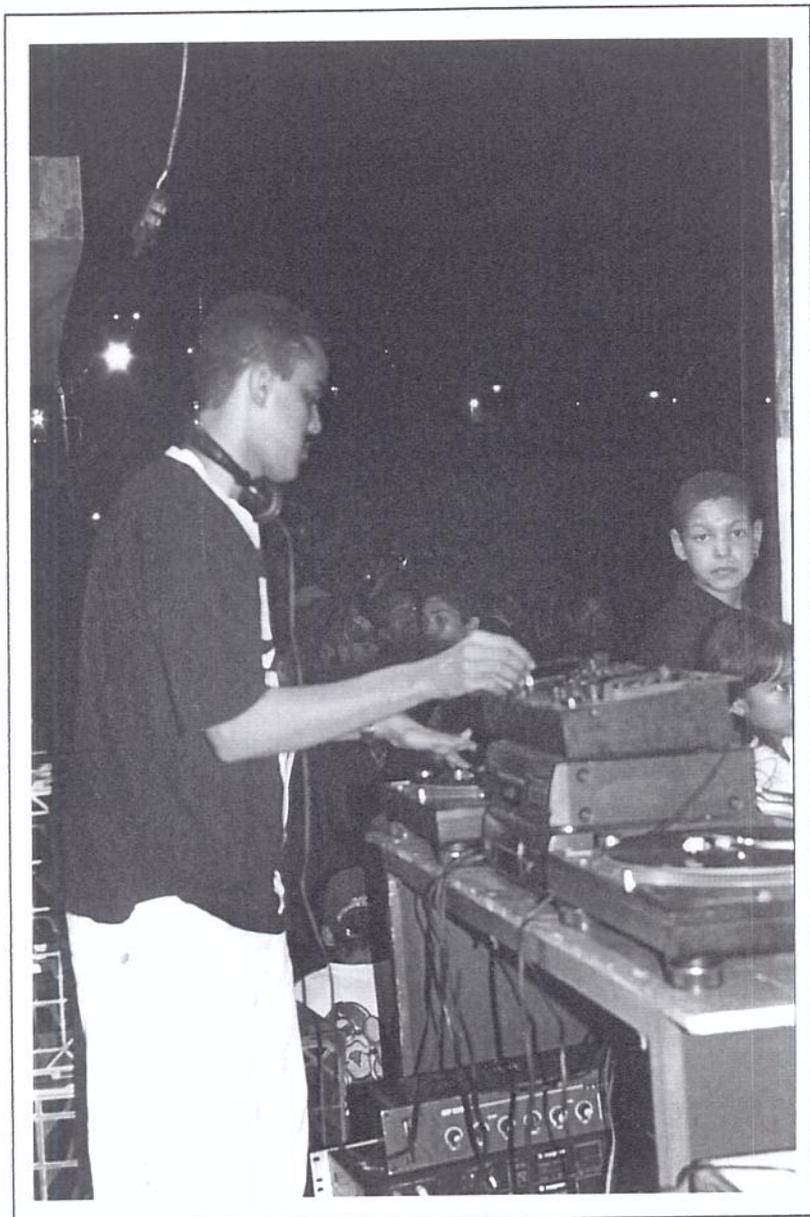
Grupo Realidade Zona Sul - Rádio 10 - Casa de Cultura de Santo Amaro



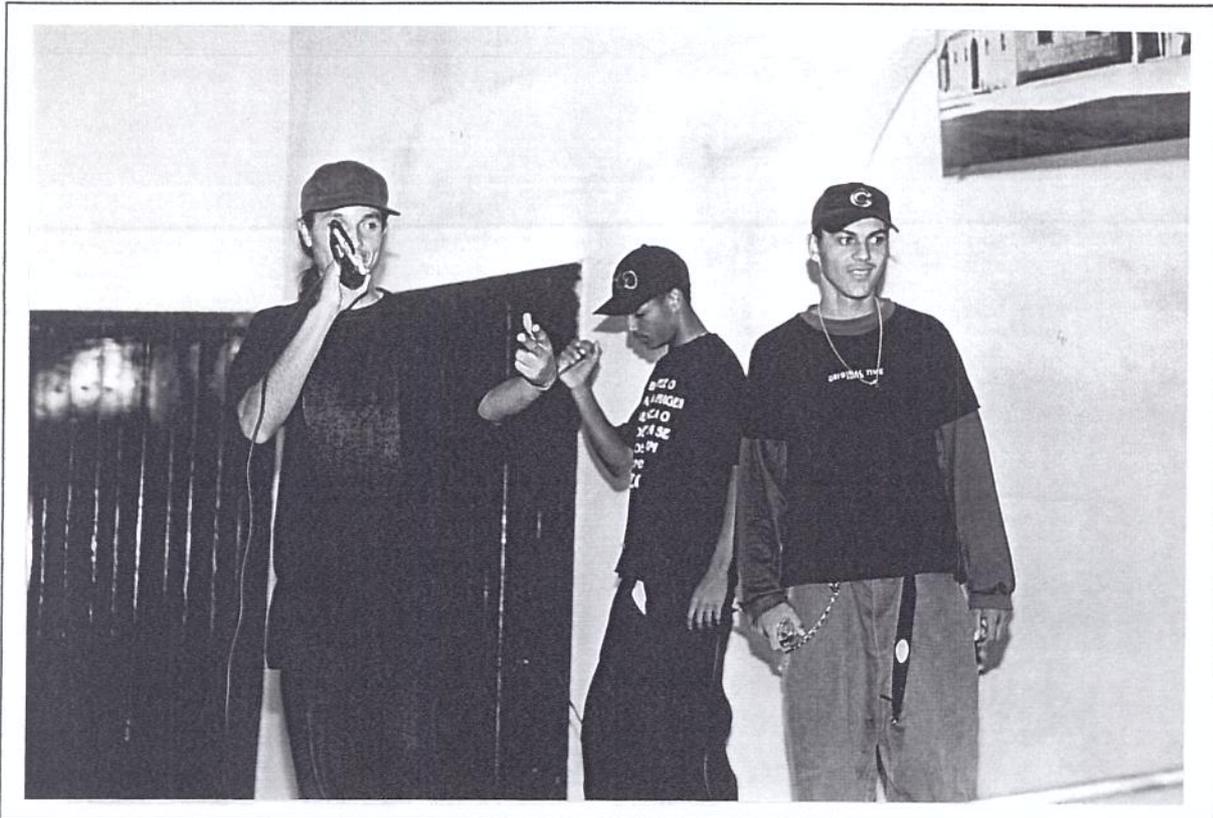
DJ Lau - Galpão - Casa Noturna em Santo Amaro



Grupo Conceito Moral - Rádio 10



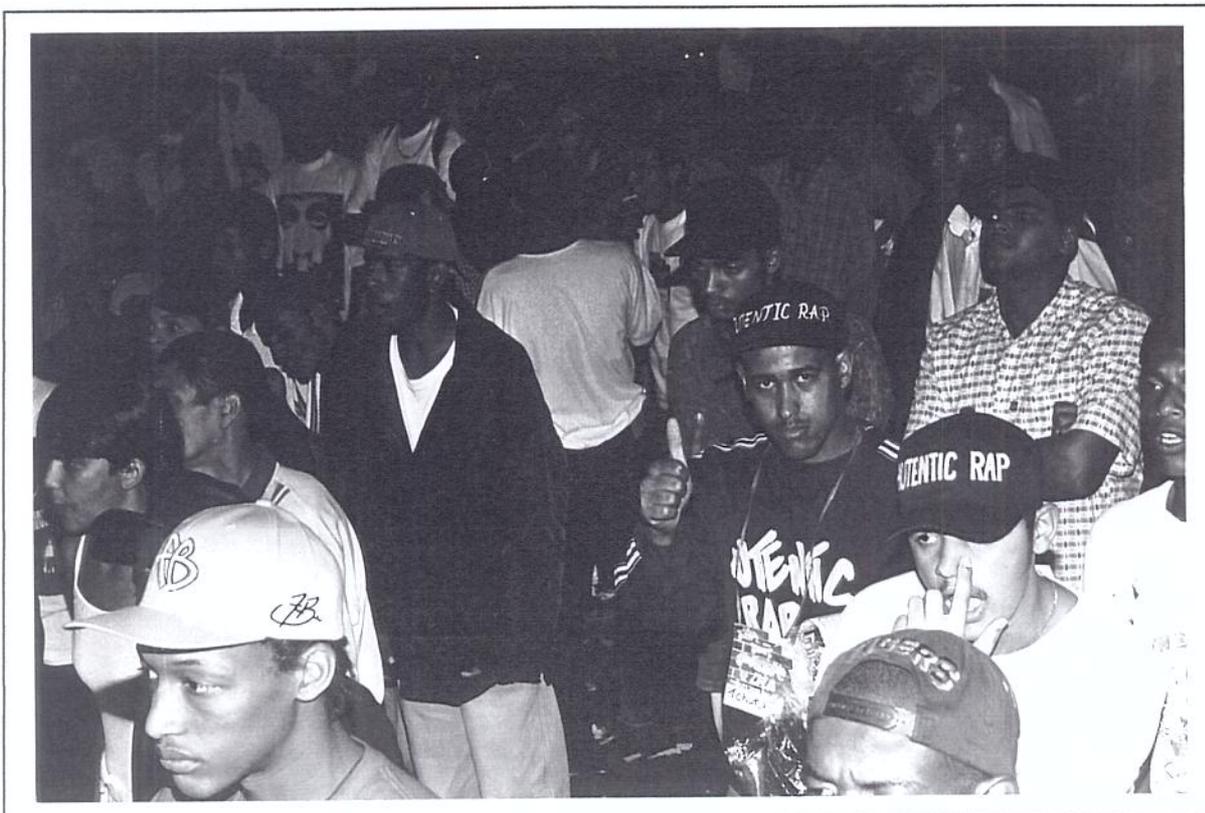
DJ Li - Festa de Rua - *Posse Periferia Ponto C* - Jd. S. Bento



Grupo Reação Química - Rádio 10 - Casa de Cultura de Santo Amaro



Negra Lee - Grupo RZO - Campo de Marte - 29-11-97



Show no Sindicato dos Bancários - 1998

GLOSSÁRIO

Nem sempre foi possível traduzir os termos utilizados pelos rappers, por isto apresento um glossário das expressões frequentemente empregadas, gírias e palavras em inglês que constam do corpo da tese.

Beat box: técnica de reprodução dos sons característicos do *booming bass* combinação de bateria e baixo eletrônicos.

Bombeta: Boné

Brodagem: (do inglês *brother*, irmão), indica a atitude fraternal de apoio incondicional aos colegas, camaradagem exagerada.

Colar: Andar junto, tornar-se amigo leal.

Crocodilagem: Traição

Gambé: Policial

Lagartixa: Possui vários sentidos, mas em geral é um termo pejorativo. Está associado àquele que não tem consciência política. Jovem que adere ao movimento hip hop apenas como modismo.

Looping: Repetição de um ciclo rítmico indefinidamente geralmente via sampler

Mano: Aquele que é reconhecido como um igual dentro do movimento hip hop.

Paga pau: Delator, “dedo duro”.

Pick up: O toca-discos, no caso os rappers referem-se ao uso combinado dos dois pratos em uma *pick up*, uma herança da *disco-mobile* jamaicana. A possibilidade do som ser reproduzido simultaneamente pelas *pick ups* conectadas possibilita a performance dos DJs.

Sampler: instrumento eletrônico amplamente utilizado pelos rappers é dotado de memória para os sons selecionados. Normalmente se encontra acoplado a um mixer o que permite realizar colagens de sons pré-gravados durante a execução de uma música pelo DJ ou inseri-las no processo de mixagem de uma música.

Sampling: (Samplear) ocorre no rap quando materiais previamente gravados são

apropriados, normalmente sem observar direitos autorais prescritos em lei. (Decker, 1994, p.104).

Scratch: sons extraídos da ranhura, provocada pela agulha da *pick up* sobre o disco de vinil em sentido anti-horário.

Truta: Termo inicialmente tinha sentido pejorativo (protegido, submisso) “meu truta” era aplicado às pessoas leais pelo líder local traficante, “justiceiro”, ex-policial ou outro que se destacavam no espaço local. Como as trutas normalmente ficam sem rumo quando perdem o líder estas pessoas também perdiam prestígio quando o líder era preso, morria ou desaparecia. Atualmente “truta de verdade” tem também sentido positivo, lealdade companheirismo, amizade.

Trairagem: Traição

DISCOGRAFIA**1984**

Black Juniors
Villa Box

Black Juniors
Break de Rua

RGE
CBS

1985/86

Sebastian Boys Rap

Pepeu e Mike

Versão Fita

1987

Ousadia do Rap
Remixou? Dançou!

Coletânea
Coletânea

Kaskatas
CBS

1988

Hip Hop Cultura de Rua
Hip Rap Hop
O Som das Ruas

Coletânea
Região Abissal
Coletânea

Eldorado
Continental
CBS/Chic Show

1989

Código 13/MC Jack
Consciência Black
Pergunte a Quem Conhece
The Best Beat of Rap
The Culture of Rap
Tudo Está Caro

Código 13/ MC Jack
Coletânea
Thaide e DJ Hum
Coletânea
Pepeu
Black Juniors

Eldorado
Zimbabwe
Eldorado
Kaskatas
Kaskatas
Chic Show

1990

Equipe Gallotte
Hip Hop na Veia, a Resposta
P. de Pepeu
Ritmo Amor Poesia
Se Liga Meu (*)

Coletânea
Thaide e DJ Hum
Pepeu e DJ Cuca
Sampa Crew
Nelson Triunfo e Funk Cia

FAT Records
Eldorado
TNT
Kaskatas
TNT

1991

Brasilian Rap
12" Radicais do Peso
Menos Um Irmão
Movimento Rap
Pepeu Remix Special
Região Abissal (*)
Ritmo Quente II
A Volta da Fúria

Coletânea
Radicais do Peso
NDEE Naldinho
Coletânea
Pepeu
Região Abissal
Coletânea
Mike & DJ Bacana

Black Mad
Rhythm and Blues
TNT
Rytm and Blues
Acervos
Eldorado
Kaskatas
Kaskatas

1992

Ameaça ao Sistema
Bagulho na Sequência
Baseado nas Ruas
Caixinha de Surpresa
Consciência Black (II)
Dance Comigo
Deus te Ama
Escolha Seu Caminho
O futuro está em suas mãos
Holocausto Urbano
Humildade e Coragem
Inimigo Público
Luna e DJ Cri
Menor Abandonado
Movimento Hip Hop
A Nação Quer a Verdade
Nem A nem B só se for D
Nome de Meninas-Remix
Peso Pesado
Peso Pesado do Rap
Ponto de Vista
Quatro Anos Depois
Rappers e Irmãos (*)
Só Porque Sou Favelado
Super Remixes
Vamos Dar a Volta por Cima
Vinte Buscar
Vozes de Rua I
Vozes de Rua II

Radicais do Peso
Baseado nas Ruas
Baseado nas Ruas
Pepeu
Coletânea
Sweet Lee
Produto da Rua
Racionais MC's
Geração Rap
Racionais MC's
Thaide e DJ Hum
Inimigo Público
Luna e DJ Cri
Os Balinhas do Rap
Coletânea
Duck Jam e Nação Hip Hop
Vitima Fatal
Pepeu
GOG
Coletânea
Sistema Negro
Os Metralhas
Coletânea
Ndee Naldinho
Sampa Crew
Comando DMC
Júnior
Coletânea
Coletânea

Kaskatas
TNT
TNT
Chic Show
Zimbabwe
Kaskatas
MA Records
Zimbabwe
TNT
Zimbabwe
TNT
Discovery
Kaskatas
Rhythm and Blues
Rhythm and Blues
MA Records
Chic Show
TNT Records
Discovery
Star Records
MA Records
Chic Show
GP Records
TNT
Kaskatas
Black Mad
Chic Show/
Kaskatas
Kaskatas

1993

Algo a Dizer	Coletânea	Zimbabwe
Aliança Negra	Coletânea	Cash Box
Cada Vez Mais Preto	DMN	Zimbabwe
Circuito Fechado	Meninos de Rua	Discovery
O Começo da Vitória	D.F. Movimento	TNT
Deus Te Ama	Produto da Rua	MA Records
Humanidade Selvagem	NDEE Naldinho	TNT
Made in Brazil	Renê do Rap e Dj. Pelé	Kaskatas
Mike	Mike	TNT
Movimento Hip Hop	Coletânea	<i>Rhythm and Blues</i>
Movimento Rap	Coletânea	<i>Rhythm and Blues</i>
Nossa Vez	Derek Sistem Rap	<i>Rhythm na Blues</i>
Nova Era	MT Bronx	Zimbabwe
Pega e Balança	Master Rap	MA Records
Pepou Rasta	Pepou	Music X / Radical
Os Piores Venenos	Blacks "N" The Hoods	MA Records
Primeiro Ato	Pavilhão 9	Prod. Art. Radical Ltda
Projeto Rap Brasil (V.1)	Coletânea	Hot Line
Projeto Rap Brasil	Coletânea	MA Records
Raio X do Brasil	Racionais MC's	Zimbabwe
Sólido	Rap Sensation	Hot Line
Versão Brasileira Hip Hop	Coletânea	Kaskatas

1994

Baseado nas Ruas	Baseado nas Ruas	TNT
Bem Vindos ao Inferno	Sistema Negro	Zimbabwe
O Começo 1987/1991	Thaide e DJ Hum	Eldorado
Dia-a-Dia da Periferia	GOG	Só Balanço*
Elas Por Elas	Coletânea	Kaskatas
Eterno Amor-Super Mix	Sampa Crew	Kaskatas
Hip Hop Brasil	Thaide e DJ Hum	Brava Gente
Para Quem	Doctors MC's	Kaskatas (1994)
Quiser Ver		
Os Piores Venenos (...)	Black "N" The Hood	MA Records
RPW	RPW	Vitrine Paulista
Sampa Crew	Sampa Crew	Sony Music
São Paulo Está se Armandando	Comando DMC	TNT
Só se não Quiser ser...	MRN	Zimbabwe
O Som da Massa	Coletânea	Zimbabwe
O Show Deve Continuar	Geração Rap	TNT
Verde, Amarelo, Azul e Branco	Coletânea	MA Records
Vida Brasileira*	RZO	MA Records

Obs: Alguns grupos de Brasília gravaram por selos de São Paulo e contam com grande prestígio entre os jovens da cidade, é o caso, por exemplo, de GOG e do Câmbio Negro. Por isso, alguns grupos de Brasília foram incluídos na listagem.

1995

Afro Brasileiro	Thaide e DJ Hum	Brava Gente
Enxergue seus Próprios Erros	Consciência Humana	Consciência Humana
Sangue no Olho	Comando DMC	TNT
II Festival/ Rap Nacional	Coletânea	Concorde Discos
Valeu a Experiência	Filosofia de Rua	Tok Musical
Verdadeira Paixão	Sampa Crew	Sony Music

1996

Bem Vido ao Hip Hop	NDEE Naldinho	TNT
GOG	GOG	New Generations Records
A Grande Caminhada "Pia"		Nosso Som
Holocausto Urbano (coletânea)	Racionais MC's	Zimbabwe
Prepare-se	GOG	Só Balanço
Preste Atenção	Thaide e DJ Hum	Brava Gente/Eldorado
Sampa Rap	Coletânea	Som Livre

1997

...Está Na Área	RPW	RPW
Sobrevivendo no Inferno	Racionais MC's	Zambia
Cadeia Nacional	Pavilhão 9	Paradox

1998

Agora a Casa Cai	Doctor MC's	Kaskatas
Entre a Consciência e o Crime	Consciência Humana	Consciência Humana
A Face da Periferia	Face Negra	MA Records
Fatos Reais	Fatos Reais	MA Records
Quebra Tudo	Produto da Rua	MA Records

TABELA I

**ÍNDICES DO NÍVEL DE OCUPAÇÃO POR RAMO DE ATIVIDADE
REGIÃO METROPOLITANA DE SÃO PAULO - 1988-1998**

Base: Abril 1988 = 100

	Total		Indústria							Constr. Civil	Come-rcio	Serv. Dom.	Outros
	Total Geral	Total	Mel-Mecân-ica	Quim. Borra-cha	Vestu-ário e Têxtil	Ali-menta-ção	Gráfi-ca e Papel	Outras					
Jun 88	100,4	101,3	104,6	97,8	103,6	94,7	103,3	93,0	105,7	100,4	103,2	90,3	
Jun 89	105,3	104,3	102,4	107,4	109,9	101,3	101,7	103,6	110,6	116,8	92,1	104,8	
Jun 90	102,1	96,8	99,0	97,6	90,9	94,1	99,4	96,5	91,9	118,5	90,5	91,9	
Jun 91	106,5	93,8	86,2	105,9	105,5	89,8	105,1	88,1	69,5	129,0	102,0	83,9	
Jun 92	105,6	85,5	81,6	91,3	83,6	86,6	79,9	96,5	82,1	125,6	108,3	83,9	
Jun 93	109,2	84,4	78,7	80,1	87,0	85,5	92,0	99,3	74,0	131,4	112,2	64,5	
Jun 94	109,6	85,0	78,8	78,0	93,6	78,6	88,5	101,3	76,8	132,7	115,5	54,8	
Jun 95	116,7	91,3	90,2	86,2	88,4	78,1	97,4	104,2	76,0	141,4	129,5	69,4	
Jun 96	116,3	81,3	75,3	67,7	88,1	83,7	97,3	94,5	81,7	150,2	132,2	69,4	
Jun 97	118,8	77,6	70,6	69,2	74,5	71,7	103,0	100,2	77,2	146,4	141,7	71,0	
Jun 98	115,0	70,9	63,9	68,3	64,6	78,6	97,9	85,3	80,5	141,8	135,6	56,5	

Fonte: PED/SEADE- Pesquisa de Emprego e Desemprego na Região Metropolitana de São Paulo. (jun/98).

TABELA II

**ÍNDICES DO NÍVEL DE OCUPAÇÃO POR RAMO DE ATIVIDADE
REGIÃO METROPOLITANA DE SÃO PAULO - 1988-1998.**

Base: Abril de 1988 = 100

	Serviços		Ofic. Mec.	Limp. O.Of.	Trans-portes	Espe-cializ-ados.	Adm. Util. Publ.	Credi-tícios	Ali-men-tação	Edu-cação	Saúde	Auxi-liares	Ou-tros
	Total	Refor-mas											
Jun88	98,7	100,6	92,1	99,1	101,1	110,0	97,3	94,8	97,1	109,4	97,0	107,4	91,5
Jun89	103,7	102,6	109,6	106,3	103,9	118,7	103,1	113,2	97,1	102,0	93,2	107,1	98,7
Jun90	104,4	96,0	112,8	91,1	111,2	136,3	109,7	109,6	83,7	112,0	110,8	94,3	91,4
Jun91	113,7	142,1	114,1	109,2	114,4	135,8	98,4	106,0	112,4	122,3	117,9	151,5	101,5
Jun92	116,7	125,2	105,3	114,8	111,9	139,8	103,5	101,6	128,1	121,2	111,6	160,6	116,4
Jun93	124,6	129,8	145,2	114,8	120,2	147,5	109,4	112,1	124,8	133,6	125,3	218,3	113,2
Jun94	124,3	138,8	130,0	93,4	115,4	179,7	108,8	100,6	123,3	133,6	134,7	213,4	119,8
Jun95	131,3	150,2	129,9	117,4	114,4	170,7	107,8	103,3	140,6	130,8	138,4	234,9	135,2
Jun96	133,9	148,6	127,5	116,8	125,8	185,2	103,8	83,0	145,6	137,6	140,6	257,2	144,3
Jun97	143,0	180,7	156,4	116,2	143,5	203,5	102,5	84,8	167,3	142,8	145,5	262,7	147,6
Jun98	141,8	181,7	136,0	126,1	110,2	217,0	108,9	81,8	161,2	135,4	146,3	288,3	152,3

Fonte: PED/SEADE- Pesquisa de Emprego e Desemprego na Região Metropolitana de São Paulo. (jun/98)

TABELA III

ANEXO TAXA DE DESEMPREGO, SEGUNDO A FAIXA ETÁRIA (%).
REGIÃO METROPOLITANA DE SÃO PAULO - 1987-1998 (15 a 17 anos)

	Jan	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul	Ago	Set	Out	Nov	Dez
1987	17.8	19.4	20.9	21.8	22.8	22.2	20.9	21.8	22.5	23.5	22.5	20.2
1988	22.2	23.1	26.2	26.1	26.2	26.1	24.9	24.2	23.0	24.3	23.4	23.5
1989	23.4	25.7	28.0	27.2	25.4	23.7	22.5	20.8	19.5	18.0	16.4	15.8
1990	16.9	20.2	24.5	27.2	30.6	29.7	28.4	25.6	24.4	24.1	22.9	21.8
1991	21.4	24.3	27.0	28.9	29.9	29.1	29.4	27.8	24.6	23.3	22.3	23.3
1992	25.5	30.5	34.9	37.1	37.3	38.7	39.4	39.1	37.2	36.8	35.9	36.1
1993	37.7	39.5	42.3	39.9	40.3	38.5	38.2	38.8	36.8	35.9	33.7	34.9
1994	37.8	38.0	41.2	39.8	42.3	39.4	39.3	38.0	37.5	36.7	34.5	34.2
1995	33.2	34.6	34.1	32.8	31.6	31.7	33.2	33.9	33.3	31.6	31.8	31.6
1996	33.0	36.3	37.9	40.0	38.4	38.4	37.7	38.3	38.5	39.5	38.9	39.8
1997	37.4	40.5	39.8	41.2	37.6	39.5	38.8	43.0	41.4	43.8	43.1	42.3
1998	43.0	43.6	47.2	48.9	47.2	46.3						

Fonte: SEP. Convênio SEADE/DIEESE. Pesquisa de Emprego e Desemprego (%)

TABELA IV

TAXA DE DESEMPREGO, SEGUNDO A FAIXA ETÁRIA (%).
REGIÃO METROPOLITANA DE SÃO PAULO - 1985-1998 (18 a 24 anos)

	Jan	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul	Ago	Set	Out	Nov	Dez
1985	15.2	16.4	17.8	18.3	18.9	17.7	17.2	16.0	15.5	15.3	14.2	13.3
1986	13.3	14.0	15.6	15.3	14.4	13.7	13.1	12.9	12.2	10.8	9.9	8.5
1987	10.3	10.8	11.7	11.7	12.6	13.0	13.1	13.3	13.8	13.8	13.2	12.4
1988	13.0	13.9	15.3	14.0	14.0	13.4	13.5	12.6	12.2	12.0	11.6	11.0
1989	11.1	13.2	14.8	15.7	15.1	13.9	12.6	10.6	9.8	8.9	9.1	9.0
1990	9.9	11.3	12.5	14.3	15.5	16.6	16.3	15.8	14.8	13.9	12.9	13.6
1991	14.0	16.1	16.8	17.9	18.0	17.8	16.5	15.8	14.7	14.8	14.2	14.7
1992	15.5	17.8	20.0	21.5	22.4	22.6	22.4	22.4	21.5	21.4	19.8	18.8
1993	18.6	20.1	21.8	22.6	21.6	20.9	20.0	19.5	19.2	18.9	18.4	18.5
1994	19.1	19.8	20.8	21.1	22.2	21.7	21.2	21.0	20.3	20.3	18.5	17.7
1995	17.4	19.1	20.4	20.5	19.6	18.7	18.3	17.9	18.4	19.5	19.6	18.8
1996	17.3	18.6	21.1	22.1	22.1	22.0	21.7	21.7	21.1	20.6	20.5	19.7
1997	19.6	19.4	21.0	22.4	23.4	22.8	22.8	22.2	23.3	23.0	22.7	22.4
1998	23.0	24.8	25.5	25.8	26.5	23.3						

Fonte: SEP. Convênio SEADE/DIEESE. Pesquisa de Emprego e Desemprego (%)

VÍDEOS

Especial Racionais MC's - MTV - 1997
O Melhor do Rap Nacional (vol 2) - (coletânea de videoclipes)
Racionais MC's - Sobrevivendo no Inferno (videoclipe/shows)
YO Rap MTV - (videoclipe)
Raça Ritmo e Poesia - CEDI e Miragens Produções - 1994
Pode Crê - Geledés - Programa de Direitos Humanos-SOS Racismo, 1992.
Strand - Wolf Gauer - Instituto Goethe

REVISTAS CONSULTADAS

DanceBreak, set/1984.
Caros Amigos, 3 set/1998
Caros Amigos, 10, jun/1998
Pode Crê - A Cartilha, s/d
Pode Crê, 1, mar/1993
Pode Crê, 2, ago/set/1993
Pode Crê, 3, 1994
Pode Crê, 4, 1994
Revista da Folha, 104, abr/1994
Revista da Folha, 287, out/1997
Revista Mix, 6, dez/1997
Revista Mix, 9, 1998
Revista Veja: 27/06/1990.

JORNAIS

Folha de São Paulo, Caderno IV, 21/09/1998.
Folha de São Paulo, Caderno III, p. 9, 06-08-97.
Folha de São Paulo, Caderno VII 21/09/98

ENTREVISTADOS

Carlos: Um dos fundadores da *posse* Conceitos de Rua. Participou do Projeto Rappers-Geledés e coordenou diversas ações do movimento hip hop na Zona Sul no período 91-94. No momento integra o grupo Conclusão Final.

Clodoaldo: Integra o Projeto Rappers-Geledés desde a sua primeira fase. Teve participação nas atividades desenvolvidas na Roosevelt. Atualmente atua no grupo Resumo do Jazz.

DJ Dri: Fez parte de uma das mais importantes coletâneas do rap paulistano, *O Som das Ruas* (Chic Show, 1988). Integrou junto com o seu irmão Lino Criz o grupo *Os Metralhas*. É um dos principais DJs do rap paulistano. Integrou a *posse* Conceito de Rua e colaborou com o projeto Rappers-Geledés. No momento integra o grupo DJ Dri e Lino Criz e produz bases de rap para os jovens da periferia da Zona Sul.

Galo: Um dos fundadores da *posse* Conceitos de Rua. Participou das atividades do Projeto Rappers Geledés e integra o grupo Face Original.

Kurt's: Atua como rapper, grafiteiro de MC. Atualmente desenvolve programação na rádio alternativa Onda FM e integra o grupo Reação Química.

Lady Rap: Integra o movimento hip hop desde a São Bento. Inicialmente atuava como *b-girl*. Participa do Projeto Rappers-Geledés. Algumas das suas músicas encontram-se na coletânea *Elas por Elas (Zimbabwe, 1994)*.

Markão: Participa do movimento hip hop desde a Praça Roosevelt. Integrou o projeto Rappers-Geledés e o grupo FNR. Atualmente atua no grupo DMN.

Pepeu: Pioneiro do rap paulistano. Atuou inicialmente como DJ nas casas noturnas Sunshine e Kaskatas. Ao lado de Mike gravou o rap *Sebastian Boys Rap*, popularmente *Rap do Sebastião*. Produziu dez discos explorando gêneros relacionados à *black music*. Gravou por diversos selos independentes. Atualmente tem contrato com a gravadora Paradoxx.

Regina: É a principal liderança do movimento hip hop na periferia da Zona Sul. As atividades na Rádio 10 transformaram-se em ponto de convergência dos jovens da região e da metrópole paulistana. Atuou individualmente como MC nas casas noturnas da região. Formou posteriormente o grupo *Rap Atual* (Regina, DJ Li e DJ Lau). Colaborou com o projeto Rappers Geledés, fundou a *posse* RDR Negro e posteriormente a Rádio 10. No momento coordena atividades do movimento hip hop na Zona Sul.

Ricardinho: Começou como DJ na equipe Kaskatas. Atualmente coordena as atividades relaciona à produção fonográfica.

Solimar Carneiro: Coordenadora do Projeto Rappers-Geledés. Ao lado de Deise Benedito foi uma das idealizadoras do projeto.

Zé Américo: Atua como DJ e cantor do grupo de rap Periferia Ponto C. Coordena as atividade na Rádio 10 e possui uma equipe de bailes.

Bibliografia

- ABRAHAMS, Roger D., "Black Talking on the Streets" in: BAUMAN, R. e SHERZER, J. (ed.) *Exploration in the Ethnography of Speaking*. Cambridge, Camb. Univ. Press, 1974.
- ABRAMO, Helena W., *Cenas Juvenis, Punks e Darks no Espetáculo Urbano*. São Paulo, Scritta/ Anpocs, 1994.
- ANDRADE, Elaine Nunes. *Movimento Negro Juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. Dissertação de Mestrado USP, 1996.
- ADORNO, Theodor W. "Sobre Música Popular". in: *Theodor Adorno*. São Paulo, Ática (col. Grandes Cientistas Sociais), 1994.
- _____. "Idéias para a Sociologia da Música". in *Benjamin, Habermas, Hokheimer, Adorno*, ARANTES, P. E. (org.) São Paulo, Abril Cultural, 1983.
- _____. "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição, in *Hokheimer e Adorno*. São Paulo, Nova Cultural, 1991.
- AGIER, Michel. "Lugares e Rede - as Mediações da Cultura Urbana", in: NIEMEYER, Ana M. e GODOI, Emília P. De, *Além dos Territórios. Para um Diálogo entre a Etnologia Indígena, os Estudos Rurais e os Estudos Urbanos*. Campinas, Espaço Aberto, 1998.
- AMORIM, Lara Santos de. "Cenas de uma Revolta Urbana: Movimento Hip Hop na Periferia de Brasília. ANPOCS, XXI Encontro Anual - Caxambu, 1997.
- ANDREWS, George R. *Negros e Brancos em São Paulo (1888-1988)*. EDUSC, Bauru, 1998.
- BASTIDE, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo, EDUSP, v. I e II, 1960
- BERENDT, Joachim E. *O Jazz. Do Rag ao Rock*. São Paulo, Perspectiva, 1987
- BENWARD, B e WHITE, Gary. *Music in Theory and Practice*. WMC Brown Publishers, 1989 (v. 1).
- BRAKE, Michel. *Comparative Youth Culture*. Londres, Routledge & Keagan, Paul, 1985.
- BOAS, Franz. *El Arte Primitivo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1947.
- CHERNOFF, Joh M. "Music in Africa", in: *African Rhythm and Africa Sensibility*. Chicago: University of Chicago Press, 1980, pp. 39-88
- CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade. Invasão dos Bandos Sub*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986.
- CALDEIRA, Tereza P. do Rio, "Fortified Enclaves. The New Urban Segregation". *Public Culture*. The University of Chicago, 8 (303-328), 1996.
- CANCLINI, Nestor G. *Consumidores e Cidadãos. Conflitos Multiculturais da Globalização*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 1996.
- CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- CARDOSO, R. C. e SAMPAIO, H., *Bibliografia sobre a Juventude*. São Paulo, Edusp, 1985.
- CASTEL, Robert. "Da Indigência à Exclusão, A Desfiliação. Precariedade do Trabalho e Vulnerabilidade Relacional. in *Saudeloucura*, 4. S. Paulo, HUCITEC, s/d.
- COHEN, Abner. *Costum and Politics in Urban Africa*. Londres, Routledge e Kegan Paul. 1969.

- COHEN, Sara. "Ethnography and Popular Music Studies". in: *Popular Music*, 12/2, pp 123-139. Cambridge University Press, 1993.
- COSTA, Márcia R., 'OS' *Carecas de Subúrbio*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1993.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros, Estrangeiros, Escravos Libertos e sua Volta à África*. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- DAGNINO, Evelina G. "Movimentos Sociais e a Emergência de uma Nova Noção de Cidadania". In: *Anos 90. Política e Sociedade no Brasil*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- DA MATTA, Roberto. "O Ofício de Etnólogo, ou Como Ter 'Antropológico Blues'". in: NUNES, Edson (org.). *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- DAVIS, Mark. *A Cidade de Quartzos. Escavando o Futuro em Los Angeles*. São Paulo, Scritta, 1993.
- DECKER, Jeffrey L. "The State of Rap: Time and Place in Hip Hop Nationalism" in ROSS, Andrew e ROSE, Tricia, *Microphone Fiends. Youth Music & Youth Culture*. Routledge, New York e London, 1994.
- DIÓGENES, Glória. Rebeldia Urbana. Tramas de Exclusão e Violência Juvenil, in: HERSCHMANN, M. (org.). *Abalando os Anos 90. Funk e Hip Hop. Globalização, Violência e Estilo Cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Rio de Janeiro, Zahar, 1994. (Ed. Concisa).
- DUMONT, Louis. "A Comunidade Antropológica e a Ideologia", in: *O Individualismo, uma Perspectiva Antropológica*. Rio de Janeiro, Roco, 1985.
- FELDMAN-BIANCO, Bela (org). (Introdução) in: *Antropologia das Sociedades Contemporâneas*, 1987.
- FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. São Paulo, Ática, 1975.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1961.
- FRY, Peter. *Para Inglês Ver. Identidade e Política na Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro, Zahar ed., 1982.
- GILLIAM, Angela. "A Ideologia do Crossover e sua relação com o Gênero". In: *Cadernos Pagu* (6-7): 227-240, Campina, 1996.
- HASENBALG, Carlos A. *Discriminação e Desigualdades Raciais no Brasil*. Rio de Janeiro, Graal, 1979.
- HERSCHMANN, Michael "Na Trilha do Brasil Contemporâneo", in: HERSCHMAN, M.(org.), *Abalando os Anos 90. Funk e Hip Hop. Globalização, Violência e Estilo Cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- HERSKOVITS, Melville J. "Drums and Drummers in Afro-Brazilian Cult Life. *Musical Quarterly*, 30: 479-492
- KEMP, Kênia, *Grupos de Estilo Jovens: o Rock Underground e as práticas (contra) culturais dos grupos Punk e Trash em São Paulo*, Dissertação de Mestrado. UNICAMP, 1993.
- KEYES, Cheryl L. At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus. *Etnomusicology*, vol. 40 (2): 222-248, 1996.
- KUBIK, Gerhard. *Natureza e Estrutura de Escalas Musicais Africanas*. Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, 1970.
- _____. *Angolan Traits in Black music, Games and Dances of Brazil. A Study of*

- African Cultural Extensions Overseas*. Junta de Investigações do Ultramar, Lisboa, 1979.
- LÉVI-STRAUSS, C. *O Cru e o Cozido*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- _____. *Olhar Escutar Ler*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997
- MACHADO DA SILVA, Luiz Antônio. "O Significado do Botequim". in: *América Latina*, 3: 161-183, Jul-Set, 1969.
- MAGNANI, José Guilherme. "Da Periferia ao Centro: Pedacos & Trajetos; in *Revista de Antropologia*, 35: 191-203. São Paulo, USP, 1992.
- MANNHEIM, Karl. "O Problema Sociológico das Gerações", in FORACCHI, M. *Mannheim*. Coleção Grandes Cientistas Sociais, São Paulo, Ática, 1984.
- _____. "O Problema da Juventude na Sociedade Moderna", in Brito, S. (org.). *Sociologia da Juventude*, Rio de Janeiro, Zahar, 1968 (vol I).
- MARONI, Amneris. *A Estratégia da Recusa. Análise da Greves de Maio de 1978*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- MAUSS, Marcel. "Ensaio sobre a Dádiva. Forma e Razão da Troca nas Sociedades Arcaicas, in *Sociologia e Antropologia*. São Paulo, EDUSP, 1974 (v. II).
- MENESES BASTOS, Rafael. *A Festa da Jaguatirica - Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Tese de Doutorado em Antropologia Social, USP, 1990.
- _____. "Esboço de uma Antropologia da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia do Homem". *Anuário Antropológico* 93: 9-73, 1995.
- _____. "Chiquinha Gonzaga or the Epics of Female Musician in Brazil", in: *Music on Show: Issues of Performance*. Tarja Hautamaki & Helmi Jarvilvomaieds (orgs), Tampere, Univ. of Tampere Press, 1998.
- MERRIAM, Alan P. *The Antropology of Music*. Evaston, Nortwestern University. Press, 1964.
- MIDDELTON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 1990.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Funart, 1980.
- NETTL, Bruno. *Música Folklorica y Tradicionalde Los Continentes Occidentales*. Madrid, Alianza, 1985.
- NIEMEYER, Ana M. de, "Rimas Urbanas. Falas e Fotos sobre Multiculturalismo em Bolonha e Paris. *Imagens*, 7: 88-96, 1996.
- _____. "Um Outro Retrato: Imagens de Migrantes", in FELDMAN-BIANCO, Bela e MOREIRA LEITE, M. (orgs.) *Desafios da Imagem. Fotografia, Iconografia e Video nas Ciências Sociais*. Campinas, Papyrus, 1998.
- ORLANDI, Eni P. "Discurso: Fato, Dado, Exterioridade". in: Pereira de Castro, Maria Fausta (org), *O Método e o Dado no Estudo da Linguagem*. Campinas, Ed. Unicamp, 1996.
- POPPOVIC, Malak E. Chichini e PINHEIRO, Paulo S. "Como Consolidar a Democracia? Uma Abordagem pelos Direitos Humanos, in *Direitos Humanos no Brasil 2*. Núcleo de Estudo da Violência, USP, 1995.
- ROCHA, Rosa Maria Luiza de M. *A Vertigem do Olhar. Manifestações Graffitadas e Transformações na Comunicação, no Espaço e no Tempo*. Dissertação de

- Mestrado - (IMS), 1992.
- ROSE, Tricia, *Black Noise. Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. University Press of New England Hanover & London, 1994.
- _____. "Um Estilo Que Ninguém Segura: Política, Estilo e a Cidade Pós-Industrial no Hip Hop", in: HERSCHMANN, M. *Abalando os Anos 90. Globalização, Violência e Estilo Cultural*, Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- ROSEMBERG, Fúlvia. "Segregação Espacial na Escola Paulista". *Estudos Afro-Asiáticos* 19: (97-107), 1990.
- SADER, Eder. *Quando Novos Personagens Entram em Cena*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- SANSONE, Livio. "Coloured Fathers, Blacks Sons. The New Black Identity and the Internationalization of Black Culture in Bahia, Brasil. In: VERMULEN e GOVERS, C. (orgs.) *The Politics of Ethnicity*. London, Macmillan, 1996.
- _____. "Funk Baiano: uma Versão Local de um Fenômeno Global?", in: HERSCHMANN, M. *Abalando os anos 90. Funk e Hip Hop, Globalização, Violência e Estilo Cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público. As Tirantias da Intimidade*. São Paulo. Cia das Letras, 1988.
- SASSEN, Saskia. Whose City Is It? Globalization and the Formation of New Claims. *Public Culture*. The University of Chicago, 8 (205-223), 1996.
- SEEGER, Anthony. "Por que Os Índios Suyas Cantam para suas Irmãs?" in: VELHO, G. (org.) *Arte e Sociedade. Ensaios de Sociologia da Arte*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.
- _____. *Why Suyá Sing. A Musical Anthropology of an Amazonia People*. New York Cambridge University Press, 1989.
- SHUSTERMAN, Richard, *Vivendo a Arte. O Pensamento Pragmatista e a Estética Popular*. São Paulo, Editora 34 Ltda. 1998.
- SHWAN, Arnold. "Rappers Delight- Hip Hop" in *Black Popular Music in América*. Schirmer Books, New York, 1986.
- SILVA, Carlos B. R. da, *Da Terra da Primavera à Ilha do Amor: Reggae, Lazer e Identidade em São Luís do Maranhão*. Dissertação de Mestrado, IFICH, Unicamp, 1992.
- SKIDMORE, Thomas, *Preto no Branco. Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- SILVA, José Carlos Gomes da. *Os Sub Urbanos e a Outra Face da Cidade. Negros em São Paulo, Cotidiano, Lazer e Cidadania*. Unicamp, Dissertação de Mestrado, 1990.
- _____. "Negros em São Paulo, Espaço Público e Cidadania", in: NIEMEYER, Ana M. de e Godoi Emília P. (org.) *Além dos Territórios. Para um Diálogo entre a Etnologia Indígena, os Estudos Rurais e os Estudos Urbanos*. Campinas, Mercado de Letras, 1998.
- SILVA, Suykan Midlej. "O Lúdico e o Étnico no Funk do "Black Bahia", in: Sansone, Lívio e SANTO, Jocélio Teles dos (orgs). *Ritmos em Trânsito. Socio-Atropologia da Música Baiana*. São Paulo, Dynamis, 1998.
- SILVEIRA Jr. Nelson E. da. *Superfícies Alteradas: Uma Cartografia dos Grafites na*

- Cidade de São Paulo*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Campinas, UNICAMP, 1991.
- SPÓSITO, Marília Pontes. A sociabilidade Juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade. *Tempo Social*, 5, S. Paulo, 1993.
- SCHWARCZ, Lilia, M. "A Questão Racial no Brasil" in SCHWARCZ, Lilian M. e REIS, Leticia V. S. (orgs). *Negras Imagens*. São Paulo, EDUSP, 1996.
- TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América. A Questão do Outro*. São Paulo, Martins Fontes, 1993.
- TOOP, David. *Rap Attack (2). African Rap To Global Hip Hop*. Serpent's Tail, London, 1991.
- VIANNA, Hermano, *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed., 1988.
- WALSER, Robert. "Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy". *Etnomusicology*. 39 (2): 193-217, 1995.
- WA MUKUNA, Kazadi, "The Structure Of Bantu Praise Songs in Zaire". In: *Michigan Music Educator*, April 1980 : (7-8,18).
- _____. "Aspectos Panorâmicos da Música Tradicional no Zaire", in: *África*, Revista do Centro de Estudos Africanos da USP, 8: 77-87, 1985.
- _____. "Funtion of Musical Instruments in Surrogate Languages in Africa: a Clarification" in: *África*. Revista do Centro de Estudos Africanos, 10, 1987.
- WEBER, Max, *Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música*. S. Paulo, Edusp, 1994.
- WHITE, Avron L, "Introduction", in: *Lost in Music Culture, Style and Musical Event*. London and New York. Routledge & Kegan Paul, 1987.
- WILLIAMS, Raymond, *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1979.
- ZALUAR, Alba, *A Máquina e a Revolta. As Organizações Populares e o Significado da Pobreza*. São Paulo, Brasiliense, 1985.