

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

RAFAEL LOPES DE SOUSA

**O MOVIMENTO HIP HOP:
A anti-cordialidade da “República dos Manos”
e a Estética da Violência**

Campinas/2009

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP
Bibliotecária: Cecília Maria Jorge Nicolau CRB nº 3387**

So85m Sousa, Rafael Lopes de
O movimento Hip Hop: a anti-cordialidade da “República dos
Manos” e a estética da violência / Rafael Lopes de Sousa.
- - Campinas, SP : [s. n.], 2009.

Orientador: Luzia Margareth Rago.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Juventude. 2. Hip-hop (Cultura popular jovem). 3. Conflito
social. 4. Violência. 5. Pobreza. 6. Preconceitos. 7. Periferias
urbanas. I. Rago, Luzia Margareth. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Título em inglês: The hip hop movement: the anti-friendship of the “República dos
Manos” and the aesthetics of violence

Palavras chaves em inglês (keywords): Young
Hip-hop (Culture)
Social conflict
Violence
Poverty
Prejudices
Urban peripheries

Área de Concentração: História e Ciências Sociais

Titulação: Doutor em História

Banca examinadora: Luzia Margareth Rago, José Alves de Freitas Neto,
Marilda Aparecida Ionta, Susel Oliveira da Rosa, Carlos
Bauer de Souza

Data da defesa: 17-12-2009

Programa de Pós-Graduação: História

RAFAEL LOPES DE SOUSA

**O MOVIMENTO HIP HOP:
A anti-cordialidade da “República dos Manos”
e a Estética da Violência**

Tese de Doutorado apresentada ao
Departamento de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da Universidade
Estadual de Campinas, sob orientação da Profa.
Dra. Luzia Margareth Rago.

Este exemplar corresponde à redação
final da Tese defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em 17 / 12 / 2009.

Banca:

Profa. Dra. Luzia Margareth Rago (Orientadora)

Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto

Profa. Dra. Marilda Aparecida Ionta

Profa. Dra. Susel Oliveira da Rosa

Prof. Dr. Carlos Bauer de Souza

Prof. Dr. Givanildo Oliveira Avelino (Suplente)

Prof. Dr. Luiz Antonio Dias (Suplente)

Profa. Dra. Carmen Lucia Soares (Suplente)

dezembro/2009

RESUMO

O objetivo desse estudo é analisar os aspectos constitutivos da cultura *hip hop*. Esta atinge parte considerável da população jovem de São Paulo, sobretudo a que mais sofre com o processo de exclusão social, isto é, os negros e mestiços das periferias. Interessa-nos, particularmente, compreender como os jovens associados a essa cultura problematizam e elaboram respostas para as contradições sociais da nação atualmente.

A longa trajetória de luta e resistência empreendida pelos agentes da cultura negro-mestiça foi, no contexto do *hip hop*, redimensionada num persistente trabalho de resgate da memória e da história de seus antepassados. Nessa nova etapa de suas vidas, a música (*rap*), o *break* (dança) e o grafite (pintura) são os instrumentos mais freqüentemente utilizados pelos jovens periféricos em suas manifestações. Das idéias mais constantemente tematizadas por essas representações artísticas, o trauma do preconceito e da discriminação sofrido pelos negros serve de orientação para a leitura crítica que os rappers vêm fazendo da sociedade em suas crônicas musicais, a fim de instaurar novos modelos e patamares de cidadania na contemporaneidade.

Palavras-chaves: Juventude, *hip hop*, conflito urbano, violência, pobreza, preconceito e periferia.

ABSTRACT

The aim of this study is to analyze the constitutive aspects of hip hop culture. This achieves considerable proportion of young population of Sao Paulo, especially those who suffer most in the process of social exclusion, ie, blacks and mestizos of the suburbs. We are interested in, particularly, to understand how young people associated with that culture problematize and prepare answers to the contradictions of the nation today.

The long history of struggle and resistance undertaken by staff in black-culture was mixed in the context of hip hop, scaled a persistent work to save memory and history of their ancestors. In this new stage of their lives, the music (rap), break (dance) and graphite (painting) are the most frequently used by young people in their peripheral manifestations. Ideas more consistently themed by these performances, the trauma of prejudice and discrimination suffered by blacks as a guide for the critical reading that rappers have been doing the society in his chronicles music in order to introduce new types and levels of citizenship in contemporaneity.

Keywords: Young, hip hop, urban conflict, violence, poverty, prejudice and periphery.

Manifesto da antropofagia periférica

A periferia nos une pelo amor, pela dor e pela cor. Dos becos e vielas há de vir a voz que grita contra o silêncio que nos pune. Eis que surge das ladeiras um povo lindo e inteligente galopando contra o passado. A favor de um futuro limpo, para todos os brasileiros.

A favor de um subúrbio que clama por arte e cultura, e universidade para a diversidade. Agogô e tamborins acompanhados de violinos, só depois da aula.

Contra a arte patrocinada pelos que corrompem a liberdade de opção. Contra a arte fabricada para destruir o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nasce da múltipla escolha. A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

A favor do batuque da cozinha que nasce na cozinha e sinhá não quer. Da poesia periférica que brota na porta do bar.

Do teatro que não vem do “ter o não ter...”. Do cinema real que transmite ilusão. Das artes plásticas, que, de concreto querem substituir os barracos de madeira. Da dança que desafoga no lago dos cisnes. Da música que não embala os adormecidos. Da literatura das ruas despertando nas calçadas. A periferia unida no centro de todas as coisas.

Contra o racismo, a intolerância e as injustiças sociais das quais a arte vigente não fala. Contra o artista surdo-mudo e a letra que não fala.

É preciso sugar da arte um novo tipo de artista: o artista-cidadão. Aquele que na sua arte não revoluciona o mundo, mas também não compactua com a mediocridade que imbeciliza um povo desprovido de oportunidades. Um artista a serviço da comunidade, do país. Que armado da verdade, por si só exercita a revolução.

Contra a arte domingueira que defeca em nossa sala e nos hipnotiza no colo da poltrona. Contra a barbárie que é a falta de bibliotecas, cinemas, museus, teatros e espaços para o acesso à produção cultural. Contra reis e rainhas do castelo globalizado e quadril avantajado. Contra o capital que ignora o interior a favor do exterior. Miami pra eles? “Me ame pra nós!”. Contra os carrascos e as vítimas do sistema. Contra os covardes e eruditos de aquário. Contra o artista serviçal escravo da vaidade. Contra os vampiros da verba pública e arte privada. A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza.

Por uma periferia que nos une pelo amor, pela dor e pela cor.

É TUDO NOSSO!

Sergio Vaz, Poeta da Periferia.

AGRADECIMENTOS

Este estudo foi desenvolvido como parte do programa de pós graduação na UNICAMP entre os anos de 2004 e 2009. Os dois primeiros anos foram dedicados ao cumprimento dos créditos. Em seguida dediquei-me à pesquisa e à redação do texto final que ora apresento. Ao longo dessa pesquisa sofri com a perda de entes queridos – pai, filho e irmão. O apoio de amigos e parentes para superar o trauma das perdas e prosseguir com os estudos foi de fundamental importância. Deixo, assim, a minha eterna gratidão a todos aqueles que direta ou indiretamente ajudaram-me a finalizar essa pesquisa.

Agradeço ao papai senhor João Ribeiro de Sousa, in memória, que em sua persistência sertaneja mostrou-me a importância dos estudos. À Mamãe senhora Filomena Lopes de Sousa, in memória, guardo seu sorriso na retina e na memória de meu olfato os cheiros de seus temperos.

Sou especialmente grato à minha orientadora Profa. Dra. Luzia Margareth Rago que acreditou e acolheu a minha proposta de estudo. Suas observações e conselhos generosos auxiliaram e ajudaram-me a desenvolver o meu modelo teórico.

Aos professores do Programa de Pós-graduação do IFCH, particularmente, ao Pedro Paulo Funari e ao José Alves de Freitas Neto que estiveram mais próximos e cobraram rigor: muito obrigado! Aos professores da Banca de qualificação Prof. Dr. José Alves de Freitas Neto (UNICAMP) e ao Prof. Dr. Edison Passeti (Pontifícia Universidade Católica, de São Paulo) pela contribuição no aprimoramento deste trabalho.

Ao (Gordo) Edu Zanardi pelas discussões filmicas e pelo abstract.

Aos entrevistados sem os quais essa pesquisa não teria a mesma grandeza.

Agradeço ao CNPq pela bolsa de estudos que possibilitou a concretização dessa pesquisa.

Meu agradecimento estende-se também aos colegas do Departamento de História da UNISA que apoiaram, incentivaram e sugeriram leituras, particularmente aos professores Luiz Antonio Dias, Vagner Porto, Patrícia Maia e Tereza Rímole.

Aos alunos do sexto semestre de 2009 do curso de História da UNISA; aos alunos do quarto e quinto semestre do Curso de Serviço Social desta mesma instituição o carinho, amizade e compreensão de vocês foram muito importantes. Valeu!

Aos professores e professoras da EE Prof. José Joaquim Cardoso de Mello Neto, Virgínia, Márcia Brady, Cristina Mesquita, Cristina Dias, Dulce, Suely Pereira e Lolita, Ana Dalva, Cíntia, Solange, Joana, Mary Machado, Ageu, Marisa, Juliana, Claudia, Joseli, Fábio, Genivaldo, Valter, Raquel, Jucineide, Maura, Fernanda, Roselane, Nair Eliane e, é claro, aos métodos, critérios e perfeccionismo da senhora Gualdina Lienice. Deixo aqui uma menção honrosa a cada uma de vocês pelo carinho com que me trataram ao longo desses cinco anos.

Agradeço aos amigos que comentaram o projeto, deram sugestões e indicaram material bibliográfico, ou simplesmente incentivaram. Em especial, aos “camaradas” Paulo Roberto Kiyoto Matsushita, Rubens Aparecido dos Santos e Valter de Oliveira Gomes.

Esta tese não teria o formato que tem se eu não contasse com a generosidade de dois grandes amigos: Paulo Roberto Kiyoto Matsushita e Anderson Roberti dos Reis. Essas duas pessoas se dispuseram a fazer as leituras corretivas do texto por pura amizade. É isso aí! Quem puxa os seus não degenera!

Eterna gratidão às minhas adoráveis mulheres: Regina Oliveira Montilha, Marina Montilha Lopes de Sousa Porto e Nara Montilha Lopes de Sousa Porto.

LISTA DE FIGURAS

Fig. 1. Folder da Semana de Arte Moderna da Periferia, realizada de 04 a 10 de novembro de 2007, São Paulo.	212
Fig. 2. Galpão do Zé Batidão, Piraporinha, São Paulo.	213
Fig. 3. Barracão dos Bambas, Jardim das Rosas, São Paulo.	214
Fig. 4. Dois exemplos de casas auto-construídas. À esquerda, em fase de finalização; à direita, o início da construção.	215
Fig. 5. Oficina de grafite realizada na EE Domingos Mignoni em Taboão da Serra. São Paulo, julho de 2007.	216
Fig. 6. Oficina de grafite realizada na EE Domingos Mignoni em Taboão da Serra. São Paulo, julho de 2007.	217
Fig. 7. Oficina de grafite realizada na EE Domingos Mignoni, em Taboão da Serra. São Paulo, julho de 2007.	218
Fig. 8. Oficina de break realizada na EE Domingos Mignoni em Taboão da Serra. São Paulo, julho de 2007.	219
Fig. 9. Oficina de break realizada na EE Domingos Mignoni em Taboão da Serra. São Paulo, julho de 2007.	220
Fig. 10. Oficina de break realizada na EE Domingos Mignoni em Taboão da Serra, São Paulo, julho de 2007.	221
Fig. 11 O grupo Jamaica Fank Soul posa com roupa de gala para apresentação. Mazinho é o que está em pé com os braços abertos.	222
Fig. 12 recorte de jornal destaca a presença do grupo Jamaica Fank Soul no encontro “Transa Negra” em Jundiaí, São Paulo agosto de 1981. Da esquerda para a direita: Dandinho, Mazinho, Mister Pipoca, Wilsinho e Pereira.	223
Fig. 13 Herculano posa para a Revista “Becos e Vielas Z/S” em agosto de 2005 e reafirma a idéia de que black é resistência.	224

SUMÁRIO

Introdução	001
Capítulo I	
As vozes da África: o gueto forja sua cultura	013
MC's e DJ's como tudo começou	016
A contribuição da Praça Roosevelt para o desenvolvimento do <i>hip hop</i>	040
A importância e o significado das <i>posses</i> para o movimento <i>hip hop</i>	047
O Sindicato Negro	047
Conceitos de Rua	049
Aliança Negra	051
Núcleo Cultural Força Ativa	053
Samba e <i>jazz</i> :	
duas importantes vertentes da música afro-descendente no século XX	056
O Samba e as novas modalidades musicais	064
Os jovens e a ciranda democrática da música na década de 1960	070
Capítulo II	
Os jovens e a intervenção no espaço urbano contemporâneo	077
<i>Rap</i> : a voz amplificada da periferia	078
Fazendo da sucata uma nova possibilidade de arte	087
<i>Break</i> : dança, protesto e resistência	092
Grafite: pintando a cidade, colorindo a vida	097
Da Violência institucional para a violência marginal:	
o <i>modus operandi</i> da república dos manos	101

Capítulo III

Segregação e conflito na cidade de São Paulo:

a disputa pelo espaço urbano 107

Estabelecendo os critérios para a ocupação do espaço urbano 113

Desdobramentos do crescimento desordenado e excludente 119

São Paulo entre becos e vielas:

cotidiano e violência na república dos manos 125

As muitas faces da violência 141

Capítulo IV

Os Bailes *Black*: do anonimato à consagração 151

Expandindo as fronteiras: dos manos de lá pro manos de cá 155

Rio de Janeiro: os bailes da pesada 161

A consolidação da cultura *black* em São Paulo 169

“Arrastão do Rap” 174

Da ponte pra cá tudo é diferente 177

Capítulo V

**Cotidiano, marginalidade, violência,
paz e redenção na república dos manos** 181

O Cotidiano 181

A Marginalidade 187

A Violência 192

A Paz 198

A Redenção 203

Considerações finais 207

Anexos 211

Glossário de termos e expressões 225

Fontes 229

Programas televisivos e estações de rádio analisados 230

Referências Bibliográficas 231

Entrevistados 236

INTRODUÇÃO

JUVENTUDE E EXPERIÊNCIAS MUSICAIS

Até a década de 1930 do século XX a juventude foi considerada uma categoria de pouca relevância social, contudo, a popularização do rádio, da indústria fonográfica e do cinema ajudou a fazer das experiências juvenis um novo e inquietante estilo de vida. Nesse contexto de transformações socioculturais a música passou a ser utilizada como um dos principais meios de expressão cultural dos jovens. Do *blues* ao *jazz*; do *rock* ao *punk*; do *funk* ao *rap* a música foi em maior ou menor escala o meio expressivo que melhor captou os sentimentos e expôs as expectativas de mudanças de vida dos jovens na sociedade. No Brasil, a música impôs também sensíveis alterações na agenda pública e apresentou, no final do século XX, os *rappers* como os principais porta-vozes das demandas dos jovens periféricos.

Para além do conflito e da experiência geracional que as culturas juvenis encerram, um dos seus novos atores, ou seja, as comunidades *hip hop*, expressam em suas crônicas musicais outras preocupações e outras reivindicações para as suas vidas. Por se tratar de uma cultura do gueto, seus agentes têm sofrido uma forte oposição da cultura consensual que teima em classificar as suas manifestações públicas de marginais. Como os *rappers* enxergam essa situação? Que respostas elaboram para enfrentar as diversas faces do preconceito? Qual o papel da música na busca e

reconstrução da auto-estima desses jovens? São algumas das perguntas que queremos responder com a presente pesquisa.

Para responder essas e outras questões, inventariamos os caminhos da formação do *rap* no Brasil. Percebemos, assim, que a trajetória desse gênero musical está fortemente imbricada com a história e a memória da cultura negro-mestiça. Essa particularidade, isto é, a preocupação com a memória e a história da cultura negro-mestiça marcou também a atuação do *rap* norte-americano, sobretudo, em sua fase inicial. Há, portanto, muitas similitudes a serem elucidadas entre o *rap* do Atlântico Norte e o *rap* do Atlântico Sul; o contexto social adverso – tanto para os jovens de lá, bem como para os jovens de cá – é, possivelmente, uma das características que mais chama a atenção entre ambos.

A longa trajetória de luta e resistência empreendida pelos agentes da cultura negro-mestiça foi, no contexto do *hip-hop*, redimensionada num persistente trabalho de resgate da memória e da história de seus antepassados. Nessa nova etapa de suas vidas, a música, insisto, foi um dos instrumentos mais frequentemente utilizados pelos jovens e ela conseguiu, com seu apelo rítmico, romper as barreiras da segregação sócio-espacial para instaurar novos modelos e patamares de cidadania na contemporaneidade. As inovações tecnológicas e as oportunidades de inserção social que a indústria do entretenimento vinha oferecendo para os jovens, desde a década de 1950, contribuíram decisivamente para a formação dessa nova cidadania.

Foi no compasso dessas transformações, portanto, que a juventude negra saiu do isolamento e estabeleceu novos princípios de relacionamento com a sociedade e a música e a dança, destacam-se entre os principais (SEVCENKO, 1985). A invenção e

popularização do videoclipe¹, na segunda metade do século XX contribuiu para o fortalecimento dessa nova conformação social. O videoclipe alargou os horizontes e ampliou as possibilidades de atuação dos jovens no cenário urbano e, num mesmo movimento, internacionalizou as suas reivindicações. As bases históricas da cultura *hip hop*, o desdobramento e a repercussão que cada um de seus elementos (o *rap*, o *break* e o grafite) alcançou junto aos jovens de todas as sociedades ocidentais passaram, então, pelo uso que eles fizeram dessa nova técnica de comunicação visual.

Considerando que os marcos regulatórios da cultura *hip hop* estão ancorados nas tradições da cultura negro-mestiça, fizemos, no primeiro capítulo do presente estudo, um breve recuo no tempo a fim de localizar, nos registros da história, as pistas que nos ajudariam a compreender a dupla personalidade do *rap*, ou seja, como ele conseguiu crescer com um pé no contemporâneo e o outro nas tradições. Verificamos, assim, que a tradição foi mais emblematicamente representada na cultura do grito², que atravessou as gerações e deu suporte para a conservação da memória dos negros que foram expatriados para as Américas. Assim, dos *work songs* ao *spirituals*, do *blues* ao *jazz*, até encontrar os estilos musicais que precederam o *rap*, quais sejam, a *soul music* e o *funk*, o grito sempre se fez presente nas manifestações culturais dos afro-americanos. O

¹ O videoclipe é um dos principais recursos de comunicação visual utilizados pelos jovens no contexto da contemporaneidade. Foi criado com o objetivo de reunir, em um só tempo, o som e a imagem e assim facilitar a divulgação e comercialização dos produtos da indústria fonográfica. Essa nova técnica de comunicação foi prontamente incorporada pelos jovens como forma mais cotidiana de participação em um mundo para eles amplificado. Com o lançamento do clipe “Thriller”, de Michael Jackson, em novembro de 1982, essa nova técnica ganha dimensões globais e passa a ser utilizada por jovens de todas as classes sociais. Mais informações sobre a importância que o videoclipe teve na consolidação de um novo comportamento juvenil ver: CORREA (1989).

² Diversos estudos – ERLICH (1977), HOBBSAWM (1990), MUGGIATI (1983) – convergem para a possibilidade de o grito ter sido a primeira forma de canto utilizada pelos africanos. Uma vez que música e linguagem na África nunca foram rigidamente divididas, um segmento dos músicos responsabilizava-se pela conservação narrativa da história e das tradições das comunidades, o outro segmento tinha a incumbência de manter o ritmo da música. No contexto dos EUA o grito continua com sua vocação comunicativa, só que agora transportando todo o lamento dos escravos isolados nos pesados trabalhos do campo.

contemporâneo se manifestou nas *posses*³, uma nova e criativa maneira de aglutinar os jovens nos termos da cultura e do lazer. A importância e a repercussão que as *posses* tiveram para a consolidação das comunidades *hip hop* está também detalhada no primeiro capítulo desse estudo.

Essas comunidades, como tantos outros exemplos de comunidades juvenis ressaltam, exaltam e valorizam a sua cultura local, sem, contudo, deixar de tratar de temas humanos universais. As suas reivindicações e bandeiras de luta estão geralmente amparadas por um complexo campo ideológico que se afirma na autoconfiança e solidariedade cultivada entre seus pares, passa pela descontração artística de James Brown e Marvin Gaye e, nos momentos de insegurança e incertezas, alcança apoio e ressonância para suas dúvidas nas reflexões de Malcolm X, Martin Luther King e Spike Lee. Para ser aceito como membro efetivo dessa comunidade, é preciso, portanto, estar familiarizado com alguns princípios elementares da cultura negro-mestiça; o conhecimento superficial de seus valores impossibilita o livre trânsito por esse território; quando muito, o descompromissado conseguirá ser um membro flutuante desta comunidade, sem ter ou receber a atenção e o respeito que é dispensado para seus membros mais ilustres.

O enfrentamento sem meias-palavras, o combate efetivo que se faz – somente agora – ao racismo e à baixa auto-estima têm ensejado novas práticas de relações sócio-comunitárias entre os jovens da periferia de São Paulo. Essas práticas carregam muitos apelos emancipatórios e veiculam críticas ácidas às instituições

³ Posse é o encontro de grupos de *rap* para realizar ações sociais em suas comunidades. É também a promoção de eventos para apresentar e fazer disputas de novas coreografias de danças; essas disputas decidem, geralmente, quem toma posse da área, isto é, quem se apropria do território pela competência e pela técnica. No primeiro capítulo desse estudo detalharemos melhor a importância das posses para a consolidação do movimento *hip hop*.

oficiais. Desse modo, as escolas ou qualquer outro centro de (re)formação juvenil são vistas com reserva e desconfiança pelos jovens de periferia. Ao deixar em suspeição as práticas consagradas de aquisição de conhecimento, esses jovens apostam na dinâmica e na mobilidade das ruas, praças, parques, apostam, enfim, na natureza descentralizada do conhecimento proveniente da esfera pública, em que os “saberes” são mais livremente compartilhados e, por isso mesmo, permite aos jovens experimentar o novo constantemente. Resulta daí uma energia e uma coragem em utilizar as novas tecnologias sem o medo ou o receio de errar, já que nesse espaço a pouca habilidade com o uso das novas ferramentas tecnológicas não é motivo de crítica, afinal ali todos se acham em um mesmo patamar de conhecimento.

Apesar de existir uma disputa por projeção e destaque entre os membros dessas coletividades, é preciso ressaltar que os saberes são, ainda assim, compartilhados por todos. Essa dimensão democrática pode, possivelmente, explicar a multiplicação dos grupos de *rappers* na periferia de São Paulo e isso acontece pela devoção que compartilham pela causa do *rap* e pelas possibilidades que encontram de destacarem-se frente aos seus pares, o que, aliás, não é muito difícil, pois aquele que não sabe cantar pode ser D.J.; se não possui familiaridade com a eletrônica, a dança pode ser o espaço apropriado para sua atuação, mas, se ainda assim nada disso agrada, é possível encontrar no grafite um campo fértil para o desenvolvimento de suas habilidades artísticas.

Alertamos anteriormente que, apesar de valorizar suas singularidades, a cultura *rapper* não se furta em dialogar com temas humanos universais, como a injustiça, a opressão, a criminalidade, entre tantos outros temas afins tratados em suas

crônicas musicais. Por isso, a tematização e a relevância dos assuntos das letras das músicas *rap* estão presentes em todos os capítulos desse trabalho.

Os temas da música *rap*: reação ao olhar estrangeiro

Um traço comum presente em boa parte da música *rap* é a recusa constante, muitas vezes intolerante, contra o padrão de vida e o modo de se viver da sociedade branca exclusivista. Essa situação não é nem um pouco nuançada por eles, contrariamente, é revelada em cores e formas numa clara tentativa de explicitar, cada vez mais, as contradições da “democracia” brasileira em suas crônicas musicais. Daí a urgente necessidade de cantar a vingança do filho de mãe negra que foi abandonado pelo pai branco; de criticar a postura das **minas**⁴ de periferia que, em busca de sucesso e destaque, entregam-se com facilidade para os **boys**; ou ainda quando reclamam o abandono da infância nessas localidades. Contudo, apesar das críticas e do denunciamento alarmante, o rap encontra espaço para enfatizar o outro lado, ou seja, o lado bom das **quebradas**, destacando os aspectos positivos de seus limites, ao mesmo tempo em que procura valorizar aquele que é considerado o nível mais baixo da sociedade: o gueto. (BAUMAN, 2003:100).

Tratando do tema da “guetização” nas sociedades contemporâneas, Bauman estabelece uma diferenciação entre o que classifica de “gueto voluntário” e o que compreende como “gueto real”. De acordo com suas análises o gueto voluntário é um território corporificado, habitado por um grupo seleto de pessoas que estabelecem

⁴ Os termos e expressões dos *rappers* que aparecem ao longo desse estudo estão negritados. Ao desse estudo consta um glossário explicativo.

regras de convívio e segurança para proteger os seus membros. A idéia, então, é a de que o Estado fracassou em sua missão. Esse fracasso abre espaço para esse grupo de “bem intencionados” agir em nome do bem comum – apelo ao senso de responsabilidade – e, com essa justificativa, levantar barreiras contra aventureiros, estranhos e todo tipo de intrusos que ameaçam a liberdade e os privilégios criados para os habitantes daquele território. O “gueto real”, por sua vez, é um ambiente sem regras e, por isso mesmo, um lugar de constante ameaça às normas de convivência, um mundo de relações humanas esgarçadas e corrompidas pela miséria cotidiana. Nesse ambiente degradado não é possível, portanto, praticar-se qualquer ato de solidariedade ou altruísmo para com o seu semelhante, já que ali as disputas interpessoais acabam, invariavelmente, sobrepondo-se aos interesses coletivos impossibilitando, assim, o florescimento de qualquer sentimento comunitário nesse meio.

Compartilhar o estigma e a humilhação pública não faz irmãos os sofredores; antes alimenta o escárnio, o desprezo e o ódio. Uma pessoa estigmatizada pode gostar ou não de outra portadora do estigma, os indivíduos estigmatizados podem viver em paz ou em guerra entre si – mas algo que provavelmente não acontecerá é o desenvolvimento de respeito mútuo. (BAUMAN, 2003:110).

Essas reflexões de Bauman parecem-nos demasiadamente pessimistas. Elas não apostam na capacidade emancipatória dos excluídos e, além disso, nivelam todas as comunidades periféricas a um mesmo patamar e incertezas e imobilismo. Ainda que o tenhamos como uma importante referência para pensar os problemas da contemporaneidade, nossa compreensão sobre a questão dos guetos situa-se em campo divergente ao de suas análises. Em nosso entendimento, as regiões periféricas, apesar da violência sistêmica, têm se esmerado na busca de alternativas de superação da realidade

estigmatizada do indivíduo que vive humilhado, sem perspectivas e abandonado no gueto. Carinho e respeito, acolhimento e companheirismo, confiança e amizade são, por exemplo, sentimentos caros e perseguidos com determinação pelos jovens envolvidos e compromissados com os princípios da república dos manos. Essa associação em torno de valores comuns funciona, aliás, como uma defesa contra o “terror” do olhar estrangeiro que insiste em desprezar as alternativas de convívio e integração social ali praticadas. Rodrigo do grupo “Rumo Consciência” fala:

Eu sempre busquei ter a coragem necessária para enfrentar o racismo e a discriminação do sistema. Acontece que sozinho eu era só mais um revoltado. Quando a cultura *rap* cruzou meu caminho, tudo mudou, passei a ser mais um soldado da causa. (Rodrigo, integrante do grupo “Rumo Consciência”, depoimento colhido em dezembro de 2006).

Das idéias mais constantemente tematizadas, pelo *rap* o trauma do preconceito e da discriminação sofrido pelos negros serve de orientação para a leitura crítica que eles vêm fazendo da sociedade em suas crônicas musicais. O tom do discurso descarta qualquer forma de humor ou abrandamento das ações. “Minha intenção é ruim(...) Eu sou bem pior do que você tá vendo o preto aqui não tem dó é 100% veneno” (Racionais MC’s, do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, de 1997). Uma intenção ruim que preserva os aliados da causa para a qual eles são convocados, a fim de participar mais ativamente do movimento, uma vez que agora eles têm meios para denunciar as contradições do “sistema”.

Assim, as contradições da cidade dual que vigia, controla e reprime os territórios da periferia para, num mesmo movimento, privilegiar os espaços e as ações dos moradores dos centros iluminados são constantemente lembradas em suas crônicas

musicais e em seus depoimentos. Os governos e as suas Políticas Públicas que, geração após geração, tem criado obstáculos os caminhos e às oportunidades para os jovens de periferia são, assim, criticados por eles: “não vejo nada, não vejo fita dominada/Eu vejo os pretos sempre tristes nos cantos do mundão”. (Dexter, “Sou Função”, do álbum “Exilado sim, Preso não” de 1993)

Essa constatação de que os pretos estão tristes e dominados indica uma mudança de comportamento desses jovens em relação às gerações anteriores, ou seja, os *rappers* não alimentam a expectativa de integração social pacífica que um dia compôs os horizontes de seus antepassados. Daí o interesse militante em reforçar os seus vínculos com as suas comunidades e em estabelecer regras e condições para os “estrangeiros”, isto é, os **boys**, circularem em suas regiões. Essas exigências não constituem, todavia, elemento de ameaça ou de desagregação para os moradores do gueto, como imaginou Bauman; servem, contrariamente, de aviso aos incautos que habitam as “regiões nobres” da cidade e que insistem em fazer incursões suspeitas por essas localidades.

Pode-se dizer, então, que os *rappers* aplicam o mesmo diagnóstico de classificação do qual foram vítimas. Em outras palavras, se o lado “nobre da cidade” elegeu as suas prioridades e identificou o pobre como suspeito preferencial, com o surgimento do *rap* os pobres vão, igualmente, inventariar muitos motivos para colocar a vida dos boys em suspeição. Cria-se, assim, uma situação de desconfiança mútua que, para os *rappers*, foi estabelecida pelo preconceito das elites e mascarada pelos apelos de entendimento e harmonia social da “democracia racial”.

A música *rap* tem demonstrado um elevado interesse para encontrar respostas para essa situação. Representa, por isso, certa articulação da juventude

subalterna contra o descaso com que o Poder Público tem tratado a população da periferia. O descaso social precipitou uma elevação da fala e do tom de reclamações; agora elas são mais viscerais e têm trazido à tona as críticas que por muito tempo ficaram silenciadas nas paredes do gueto. Eles fazem, assim, eco em suas comunidades e requisitam o apoio de um exército “formado por mais de 50 mil manos”. (Racionais MC’s, do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, de 1997).

Nossa hipótese sugere que há uma ambivalência no discurso e nas práticas de intervenção mais frequentemente utilizadas pelas comunidades *hip-hop*. Assim, não obstante, a ameaça velada, o discurso deixa entrever o desejo oculto de participar dos benefícios oferecidos pela sociedade e deles usufruir. “Sim! Ganhar dinheiro ficar rico enfim, quero um futuro melhor não quero morrer assim” (Racionais MC’s, do álbum “Raio X do Brasil”, de 1993).

Ao cantar as mazelas e o desconforto do mundo circundante, os *rappers* encontram ressonância junto as suas comunidades para criticar alguns dos pilares de sustentação da cultura Ocidental: Democracia, Liberdade, Justiça e Cidadania. Evidenciam, assim, a pouca importância e o pouco significado que estes conceitos têm para as suas vidas.

Roteiro da Tese

No capítulo I, verificamos as bases históricas de formação da cultura *hip hop* e discutimos algumas de suas ramificações artísticas, as *posses*, principalmente. Em seguida mostramos a importância que elas tiveram para a integração sociocultural dos jovens periféricos.

No capítulo II, discutimos a relação dos jovens periféricos com a sociedade; identificam-se os princípios da cultura da marginalidade que cresceu nas bordas da sociedade e são analisados os seus desdobramentos, a partir, sobretudo, das intervenções que eles agora praticam no espaço urbano. Em seguida, mostramos as contribuições que as representações da cultura *hip hop*, quais sejam, o *rap*, o grafite e o *break*, principalmente, apresentaram para os jovens da periferia repensarem os caminhos e as novas possibilidades da cidadania na contemporaneidade. Por último, discutimos as consequências que as intervenções deles suscitaram em relação ao mito da democracia racial.

No capítulo III, fazemos uma pequena radiografia das transformações urbanas que ocorreram na cidade de São Paulo ao longo do século XX e discutimos as suas repercussões para a vida dos jovens da periferia. Verificamos as respostas e as críticas que os *rappers* elaboram para esses acontecimentos.

No capítulo IV, discutimos a importância e o legado dos bailes *black* para o *rap* e as transformações rítmicas que a música negra vivenciou nesse período. Acompanhamos a trajetória desses bailes desde os tempos do anonimato, quando ainda estavam isolados na periferia, até a sua consagração, quando passaram a fazer parte da

agenda cultural das casas de espetáculo dos grandes centros urbanos de São Paulo e do Rio de Janeiro, principalmente.

No capítulo V, retomamos a discussão sobre a violência, o cotidiano, e a marginalidade e apresentamos a busca de paz e redenção desses jovens por meio da arte.

CAPÍTULO I

AS VOZES DA ÁFRICA: O GUETO FORJA SUA CULTURA

O *rap*⁵ apresenta-se como um importante meio de integração sócio-cultural para os jovens de periferia, atualmente, nos grandes centros urbanos do país. Em São Paulo mais que um meio ele é um estilo de vida, forjado entre becos e vielas, que arrasta uma legião de seguidores para suas causas. Alguns fatores contribuíram para a difusão desse fenômeno em São Paulo, entre os quais destacamos: (a) criação de gravadoras independentes responsáveis pela divulgação e comercialização dos discos; (b) criação de uma rádio com programação voltada prioritariamente para a música *rap*, e (c) lançamento de uma revista que retrata o perfil dos artistas e a “ideologia” do movimento⁶. Conjugados a esses fatores há ainda, os bailes e as posses, espaços de atividades onde as experiências são compartilhadas e a “cultura *hip hop*” fortalece-se de maneira prática e didática.

Uma das possibilidades de compreender-se a vivência juvenil na periferia de São Paulo da década de 1990 para cá passa, necessariamente, pelo percurso

⁵ Rap significa “*Rhythm and Poetry*” (ritmo e poesia). Estilo de música em que um *DJ* e um ou mais rappers se apresentam cantando sobre uma base instrumental a letra falada ou declamada. As raízes do estilo podem ser buscadas no início dos anos 60 na Jamaica sendo, posteriormente aperfeiçoados e difundidos no Bronx, em Nova York, nos EUA; pode ser entendido como a vertente literária do movimento *hip hop*. O *hip hop* inclui quatro vertentes são elas: o *DJ*; o *MC*; o *break* e o *rap* propriamente dito. Ao longo deste estudo discutiremos as características e a importância de cada uma dessas vertentes dentro do movimento. Por hora cabe dizer que a “filosofia” *hip hop* é composta pela união desses quatro elementos.

⁶ A gravadora chama-se *Zimbabwe*. Em 1988 organizou a primeira coletânea de *rappers* “Consciência Black”. Dois anos depois lançou o primeiro CD do grupo Racionais MC’s “Holocausto Urbano”. A Rádio é a 105FM sua programação está prioritariamente voltada para a música *rap* com participação ao vivo dos ouvintes. A revista chama-se Rap Brasil e juntamente com a Rádio 105FM ajudou a traçar um perfil dos integrantes da “República dos Manos”.

desenvolvido pela cultura *hip hop* nessas localidades. Seus agentes e suas práticas representam um segmento crítico que insiste em levantar a voz contra as precariedades das condições de vida de suas regiões. Essa postura crítica produziu dois efeitos simbolicamente importantes para o movimento *rap*: primeiramente, assistiu-se a uma renovação do interesse dos jovens periféricos em conhecer melhor a história de seus bairros, nascendo daí uma consciência comprometida e engajada com o cotidiano ao qual se encontram ligados; num segundo momento, verifica-se um maior empenho na construção de alternativas de convívio social além das convencionalmente pensadas e imaginadas para suas vidas.

Como foi construída essa identidade coletiva? Como se consolidou essa confiança depositada pelos jovens periféricos no *rap*? Como o *rap* conseguiu acumular e organizar forças para pensar a história dos negros de uma outra perspectiva? Quais elementos afetivos e identitários contribuíram para o nascimento dessa empatia *rap* e periferia?

Uma tentativa de resposta a essas indagações passa pela historicização das tradições de luta e resistência protagonizadas pelos descendentes africanos no continente americano, notadamente nos EUA e no Brasil. Ainda que preservadas certas especificidades, é possível entrever algumas similitudes nas práticas de resistência dos afro-descendentes do Norte e do Sul do continente americano. Essas semelhanças são, aliás, responsáveis pelo rompimento das fronteiras territoriais e das barreiras lingüísticas, promovendo um inédito encontro de interesses que culminou no desenvolvimento de diversas manifestações artísticas e culturais, sendo que na atualidade o *rap* tem postulado um lugar de destaque nestas manifestações.

O *rap* é, então, herdeiro de uma tradição da cultura de luta e resistência que se propagou para o mundo a partir da diáspora africana. Do final do século XVIII ao alvorecer do século XX, a música dos afro-descendentes tem sido utilizada como um importante elemento aglutinador da cultura negro-mestiça nas Américas. Ela difundiu hábitos, preservou tradições e consolidou costumes. Dos *work songs* ao *spirituals*, do *blues* ao *jazz*, do *soul* ao *funk*, do samba ao *rap*, em maior ou menor escala, cada um desses estilos musicais constituiu uma base de resistência às hostilidades que os negros sofreram longe de suas terras natais.

Essa estratégia de usar a música como veículo de comunicação e interlocução sociocultural não foi obviamente inventada pelos *rappers*. Eles apenas potencializaram essa vertente artística valorizando a tradição oral de seus antepassados em suas manifestações. Contribuindo, assim, com a construção de um espaço onde os “sem palavras” e os “sem escrita” podem manifestar livre e abertamente suas opiniões para contestar, “a formação de uma cultura nacional que criou padrões de alfabetização universais e generalizou uma única língua vernacular como o meio dominante de comunicação em toda nação” (HALL, 1999: 49).

Buscando fugir dessas amarras os jovens banidos da vivência cívica, inventam o *break* e atualizam as práticas do grafite estabelecendo, assim, novos princípios de comunicação para suas vidas. Amparados pela visibilidade do *rap* e pela dimensão democrática de seus encontros as novas práticas, isto é, o *break* e o grafite ganham força e ajudam a construir novas redes de sociabilidade para os jovens periféricos.

MC's e DJ's como tudo começou

Diferentemente do que a maior parte das pessoas pensa, o *hip hop* foi concebido na Jamaica e não nos EUA. Mas foi nos guetos dos EUA, mais especificamente no Bronx, que esse gênero musical encontrou ambiente propício para se desenvolver. Na década de 1960 um jamaicano de nome Clive Campbell e que mais tarde ficou internacionalmente conhecido como Kool Herc aperfeiçoou o sistema de *sound systems*, que eram usados em Kingston sua cidade natal. O *sound systems*, algo semelhante ao “trio elétrico” brasileiro, porém bem menores, serviam para animar os bailes dos jovens jamaicanos.

Nesses eventos os *toast*⁷, os precursores diretos dos *Masters of Ceremony* (Mestres-de-Cerimônias – MC's) tinham a grande responsabilidade de manter a festa animada. Além de animar as festas, eles costumavam trazer à tona assuntos polêmicos e delicados para o cotidiano dos jovens. O uso das drogas, o desemprego, a criminalidade, a situação política, a questão racial, entre outros eram assuntos freqüentemente discutidos nesses encontros. Portanto, na concepção inicial desse gênero musical, que estava sendo formulado na Jamaica, a preocupação com a vida dos excluídos já era um tema central. O posterior desdobramento desse ritmo musical nos EUA manteria esse viés contestador.

No final da década de 1960, a Jamaica tornava-se pequena para as pretensões artísticas de Kool Herc. Motivado, pois, pelo desejo de expandir suas

⁷ Segundo SILVA (1998) o *toast* caracteriza-se pelo uso da linguagem das ruas e pela construção de experiências que remetem à história de vida dos excluídos. Representam também uma ligação contemporânea com a tradição da oralidade dentro da cultura negra.

experiências com o *sound systems* ele mudou-se para os EUA em 1967. Nos EUA o seu destino foi as comunidades pobres do Bronx. Herc logo percebeu que, apesar das precariedades, este ambiente oferecia condições para por em prática os seus conhecimentos de grande animador de bailes.

Para alcançar êxito em sua nova aventura musical Herc teve, porém, de fazer adaptações para contemplar os gostos e as exigências dos ritmos musicais mais influentes junto às comunidades afro-americanas da época. Foi assim que o *soul* e o *funk* passaram a fazer parte do repertório de seus bailes o que garantiu notoriedade imediata para esses eventos. PIMENTEL (1997) descreve assim esse momento histórico:

[...] Kool Herc teve de adaptar seu estilo: nas festas de rua que promovia com equipamento jamaicano, passou a cantar seus versos sobre partes instrumentais das músicas mais populares do Bronx – de modo semelhante ao dos *Watts Prophets*, *Gill Scott Heron* e os próprios jamaicanos. Como os trechos usados como base (em inglês chamados de *breaks*, daí o nome) com a batida apropriada eram curtos, ele teve a brilhante idéia de usar um *mixer* e dois discos idênticos para repetir indefinidamente um mesmo pedaço de música. (PIMENTEL, 1997: 6).

Nascia o *break beats*, fragmentos rítmicos que possibilitavam o prolongamento da base musical e rompiam com a costumeira linearidade dentro dos bailes. Como o prolongamento do trecho da música poderia ser repetido indefinidamente, esse espaço do baile foi estrategicamente reservado para que seus participantes tivessem oportunidades de apresentar sugestões para os próximos encontros, assim, os freqüentadores desses encontros passaram a utilizar esse novo instrumento para fazer queixas e reclamações diversas, declamar versos e apreciar mais detidamente as contagiantes performances dos dançarinos.

As experiências adquiridas e acumuladas nos bailes de Kingston são, então, redimensionadas no contexto das festas de rua que aconteciam na década de 1970 nos EUA. A importância dessas festas alcançou, nesta época, duas características distintas, porém, complementares. Inicialmente destacaram-se como atividades de diversão e lazer dos jovens em bairros tipicamente negros como o Bronx, num segundo momento, ganham *status* de *locus* privilegiado para seus frequentadores realizarem-se artisticamente.

A expectativa de poder ver suas idéias viabilizadas e, acima de tudo, reconhecidas por seus pares, serviu de estímulo para outros jovens mergulharem com decisão nessa aventura musical que ganhava agora a simpatia de todo o Bronx. Esse é o caso, por exemplo, de Grandmaster Flash que, de assíduo participante desses encontros, tornar-se-ia de repente em um de seus mais ilustres colaboradores. A inovadora técnica de *scratch* (ato de fazer o disco rodar para frente e para trás criando um som “raspado” característico do *rap*) é uma das principais contribuições de Flash para o movimento. Aqui, precisamente aqui, as contribuições provenientes do contexto jamaicano fundem-se numa feliz e oportuna simbiose com as experiências tecnológicas que os jovens estavam experimentando no cotidiano periférico dos EUA.

Levado aos Estados Unidos como um atributo comum da cultura jovem, o rap foi incorporado na prática dos jovens pobres dos guetos, que se identificaram com esse estilo musical que ultrapassa o limiar da “criação” jamaicana. O rap é um estilo musical de origem negra. É uma prática de canto falado, costume rotineiro dos negros da África Ocidental. (ANDRADE, 1996: 118).

Os *rappers* representam, então, uma continuidade da tradição da oralidade que permeou as relações culturais de seus ancestrais na África Ocidental. Por isso, são

apresentados por vezes como uma espécie de *griots*⁸ modernos. Essa mesma tradição, isto é, o grito seria mais tarde um dos principais elementos aglutinador dos negros nas Américas. Argumenta-se, pois, que essa tradição oral 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. Daí os traços de semelhanças entre a tradição da oralidade africana com muitas manifestações da cultura negra norte-americana como, por exemplo, os *storyteller* (contador de história) e os *preacher* (pastores negros), no Brasil essa tradição estaria mais comumente associada aos repentes do nordeste⁹.

A importância que a palavra falada tinha para seus ancestrais foi, então, resgatada pelos jovens negros no contexto do *rap*. Grandmaster Flash é tido como um dos principais responsáveis por viabilizar esse reencontro uma vez que, em seus bailes, o microfone era oferecido para o uso livre e irrestrito de seus frequentadores possibilitando, assim, a multiplicação dos MC's. Esse momento ficou conhecido como “*free style*” e nele as falas, geralmente de improviso, registravam o cotidiano dos jovens. Posteriormente foram incorporados a essas falas versos populares e tradicionais e versos criados pela nova geração de MC's. Vianna (1988) observa que nessas circunstâncias o *rap* já tinha nome. Diz ele: “Flash entregava um microfone para que os dançarinos pudessem improvisar discursos acompanhando o ritmo da música, uma espécie de repente-eletrônico que ficou conhecido como *rap*”. (VIANNA, 1988: 21)

Na década de 1970, além do nome, o *rap* alcançava também notoriedade entre os jovens negros da América do Norte conquistando, assim, muitos seguidores

⁸ Ver nota dois.

⁹ Mais detalhes sobre as similitudes da tradição oral dos negros da África e das Américas, ver: SILVA (1998) e TELLA (2000).

para suas causas. Frente a essa nova realidade, o território do Bronx teve de ser dividido em áreas de influência, a Oeste o controle ficou sobre o comando de Kool Herc, a Leste com Afrika Bambaataa e as regiões centrais e Sudeste eram dominadas por Grandmaster Flash. (SILVA, 1998: 43).

É neste cenário de disputas territoriais e de fãs que África Bambaataa, outra figura emblemática no plano da reinvenção dos ritmos sonoros, ganha projeção. Atribui-se a ele a criação do termo *hip hop* e a introdução do *drum machine*, instrumento eletrônico que criava bases originais, para suas performances. Outra importante contribuição de Bambaataa foi a incorporação de gêneros relacionados a bandas européias, como o grupo Alemão Kraftwerk¹⁰. Numa dessas experimentações compôs a música “Planet Rock” que viria a ser considerada o hino mundial dos **b-boys**.

A “liderança” que exerciam entre os jovens negros fizeram de Grandmaster Flash e África Bambaataa os principais DJ’s dos guetos nova-iorquinos da época. No transcorrer da década de 1970 as festa que eles organizavam eram sinônimo de sucesso. Por conta disso, *rappers* de diferentes regiões procuravam esses eventos para lançar ou divulgar seus trabalhos.

A habilidade e a cultura musical dos **DJ’s** aparecem, nesse contexto, como determinantes para a consolidação do *rap*. A Partir do conhecimento musical que eles detinham muitas inovações surgiram e muitas técnicas foram aperfeiçoadas. A idéia de cortar e *mixar* um disco no outro, fazer *scrath* e *samplear* outras bases musicais,

¹⁰ Para maiores informações, ver: SILVA (1998) e SEVCENKO (2001). Ambos apontam a influência da música eletrônica, particularmente do grupo Kraftwerk, nos primeiros trabalhos de Afrika Bambaataa.

figuram entre as principais contribuições dos DJ's para o universo da música jovem contemporânea¹¹.

Em meados da década de 1970, o *rap* já estava consolidado como estilo musical entre os jovens negros do Bronx. Neste momento os eventos promovidos por Bambaataa era um campo aberto para as experimentações artísticas dos jovens. Além disso, o sentimento plural desses encontros encorajou os frequentadores a apresentar suas mais distintas e inusitadas contribuições, que poderia ser: uma releitura do modo de pintar, caso do grafite ou, uma inovação estética para a dança, caso do *break*. Esses encontros marcam, assim, o início da transição do “estilo musical do *rap*” para uma complexa e rica teia de elementos que ajudariam a consolidar a “cultura *hip hop*”.

No início da década de 1970 Bambaataa aproxima-se do Islamismo e promove uma reorientação política em sua vida. A filosofia islâmica teve participação determinante para a mudança de rumo dos encontros que promovia. A fim de oferecer suporte a sua nova empreitada Bambaataa cria a organização juvenil *The Nation of Slam*. Os encontros que, até então, primavam pelo lazer e diversão adquirem doravante uma conotação cada vez mais engajada priorizando, assim, a busca de soluções que levassem à superação dos problemas sociais vividos pelos jovens negros e hispânicos do Bronx.

Orientado ainda pelos princípios do Islão, Bambaataa funda, em 1973, uma organização pacifista chamada *Youth Organizations* a qual posteriormente seria rebatizada como *Zulu Nation*.

Um dos princípios norteadores da *Zulu Nation* é a defesa incondicional que esta faz dos conhecimentos da cultura de rua. As justificativas para esse engajamento

¹¹ Mais informações a esse respeito, ver: SHUSTERMAN (1988).

estariam amparadas no princípio religioso da crença em um Deus Único, que poderia ter nome de Jehovah, Allah, Jah, etc. O nome aqui não importa, pois na concepção da *Zulu Nation*, esse Deus é o responsável pela existência de toda humanidade, independentemente do seu sexo, etnia, religião ou nacionalidade. Daí o empenho e o compromisso de superar o “racismo e o ódio” as verdadeiras doenças da terra. Orientado, agora, por esses novos preceitos Bambaataa faz deles os principais instrumentos para combater o racismo e as freqüentes brigas que ocorriam entre as gangues de rua e que devastavam o cotidiano do Bronx nas décadas de 1960 e 1970.

É importante ressaltar que ao pensar a *Zulu Nation* como Nação Universal, Bambaataa ajuda a difundir para outros continentes os principais elementos da cultura *hip hop*. No decorrer da década de 1970 os valores e os princípios mais expressivos do *hip hop* cruzam as fronteiras dos EUA e desperta o interesse e a curiosidade dos jovens de outros importantes centros urbanos do mundo para suas causas: São Paulo, Berlim, Tóquio, Paris e Londres figuram entre os principais.

Pode-se dizer, então, que o reconhecimento e a aceitação da cultura *hip hop* em outros territórios foi inicialmente impulsionada pela militância da *Zulu Nation*. O engajamento dessa instituição ajudou na superação das idiossincrasias regionais (brigas de gangues) e com essa mesma determinação iniciou um movimento de defesa dos valores universais tais como: Justiça, Igualdade, Paz, Trabalho, Educação, etc. para o cotidiano de todos os jovens negros, independentemente de sua nacionalidade. Por isso, na abertura de sua página oficial na internet a *Zulu Nation* anuncia:

Bem-vindo à Universal Zulu Nation. Movimento Internacional da Consciência HIP HOP. Conhecimento, Sabedoria, Entendimento,

Liberdade, Justiça, Igualdade, Paz, Unidade, Amor, Respeito, Trabalho, Diversão. Transformando o negativo em positivo.

Desse momento em diante esses preceitos, isto é, a idéia universal de Justiça, Paz, Igualdade, Liberdade etc., deveriam aparecer nos trabalhos artísticos realizados pelos **manos** do *hip hop* de qualquer parte do globo. Orientados, pois, pelas referências globais, mas sem deixar de lado as marcas e evidências locais, os jovens envolvidos com a cultura *hip hop* enfrentam as particularidades da tradição da narrativa urbana centrada, quase sempre, na diversão e no lazer e iniciam uma participação crítica no meio circundante. Essa nova postura dos jovens negros foi responsável pela mobilização do gueto em um projeto de resistência e afirmação social.

A disposição de enfrentar os problemas de suas vidas de frente ofereceu condições – não planejadas – para a formação de uma cultura que corria paralela à cultura consensual. A linguagem cifrada para a grande parte do público, a moda que obrigatoriamente carrega os signos do gueto e o gestual agressivo criou uma rejeição generalizada e muitas vezes intolerante contra a música *rap*. A pecha de música selvagem, maluca, baderna que comprova a ausência de cultura não conseguiu, contudo, neutralizar a disposição dos jovens afro-americanos e hispânicos de seguir adiante na busca de um *status* social diferenciado para suas vidas.

Esses segmentos foram notoriamente os mais afetados pelas mudanças sócio-econômicas surgidas em Nova Iorque, cidade antes industrial, e na década de 1970, transformada em parque pós-industrial. Outro desdobramento das mudanças operadas pela política governamental da época que atingiu os jovens, particularmente os jovens da periferia, foi a drástica redução das verbas federais para os serviços sociais

sendo que, os bairros mais pobres e os grupos menos favorecidos, notadamente as comunidades afro-americanas e hispânicas foram os setores mais comprometidos por essa nova conjuntura.

As condições da sociedade pós-industrial tiveram um impacto profundo sobre as comunidades negras e hispânicas. A redução dos fundos federais e da oferta de habitação a preços acessíveis deslocou a mão-de-obra da produção industrial para serviços corporativos e de informação, além de ter desgastado os modelos locais de comunicação. Isso significou que a nova população imigrante e os habitantes mais pobres das cidades pagaram um preço altíssimo pela ‘desindustrialização’ e pela reestruturação da economia. Essas comunidades ficaram entregues aos ‘donos das favelas’, aos desenvolvimentistas, aos refúgios dos traficantes, aos centros de reabilitação de viciados, aos crimes violentos, às hipotecas e aos serviços municipais e de transporte inadequados. (ROSE, 1997: 199).

Para enfrentar essa situação os moradores dessas regiões reelaboram suas estratégias de sobrevivência com ações e intervenções voltadas prioritariamente para a valorização do cotidiano local. Os elementos artísticos que compõem a vida deles (a música, a dança e a pintura) expressam, agora, de maneira mais nítida o sentimento, a expectativa e a nova relação que os jovens associados ao movimento *hip hop* querem estabelecer com a sociedade.

O *hip hop* é resultado, então, dessas complexas trocas culturais tramadas no submundo da sociedade pós-industrial. Ele compartilha idéias e estilos entre os jovens periféricos sem a pretensão de unificar gostos ou de estabelecer princípios norteadores para suas causas. As competições e confrontos entre os integrantes do *break*, para ver quem é o melhor dançarino; a demarcação de território que o grafite anuncia com seus traços multicoloridos no espaço urbano e a busca do melhor verso perseguido pela música *rap* para relatar o cotidiano da periferia são experiências, que

sugerem a integração de idéias, sem preconizar a hierarquia ou centralização de princípios.

Essa competição indica uma constante busca de *status* e de prestígio movimentando os bastidores do universo *hip hop*. É isso, exatamente isso, que estimula os jovens que circulam por esse universo a escolher, por laços de simpatia, o estilo ao qual querem filiar suas contribuições artísticas. O estilo representa, assim, um quesito a mais na composição da identidade grupal. Essa identidade não é estática ela está, aliás, em constante mutação, pois a chegada de cada novo membro provoca rupturas e empresta ao grupo um caráter de reformulação permanente de seus princípios.

Do centro para a periferia: o percurso do *hip hop* em São Paulo

Na década de 1970, a cultura *hip hop* tornava-se cada vez mais popular nos guetos nova-iorquinos. Nesta mesma época a cena brasileira, especialmente nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, os bailes *blacks* eram os principais responsáveis pela aglutinação da juventude negra. Esses bailes surgiram como alternativa de lazer desenvolvida por segmentos juvenis migrantes e descendentes de migrantes que viviam na periferia dessas cidades. Por muito tempo a cultura desses migrantes ficou circunscrita às suas próprias idiossincrasias. A dinâmica cultural dos grandes centros urbanos modificou, contudo, essa realidade inoculando às novas gerações outros gostos, outras vontades e outros desejos de realização que, em muitos sentidos, conflitavam com os interesses outrora defendidos por seus pais conforme relata-nos Pedro Chamusca.

Antigamente meu pai ficava todo domingo ouvindo uma música que era uma tristeza só. Ele insistia para eu prestar atenção nos versos. É nossa história, dizia! Eu ficava cabreiro com aquela história, porque a música era muito triste... deprimia. Pela história da música parece até que a gente tava condenado a viver no sofrimento e o que é pior, não podia reclamar, tinha de ficar conformado com a situação. É por isso que até hoje eu não gosto muito de ouvir a Triste Partida¹², essa música me deixa mal e me traz lembranças dolorosas de meu pai, sempre de cabeça baixa como se tivesse vergonha da história e de tudo que representava a vida dele. Quando eu ouvir o *rap* e vi aquela parada de dança *break* lá no centro de São Paulo decidir que minha vida ia mudar, e mudou! O *rap* e a cultura *hip hop* me fez ter orgulho da minha vida. (Depoimento colhido em julho de 2007)

Decididos a construir outra trajetória para suas vidas e fugir da angustiante sina familiar, os jovens da periferia de São Paulo estabelecem, a partir da década de 1980, outra relação com a áspera realidade que envolve suas vidas e convocam seus pares para adotar essa mesma postura. Nessa nova relação a “tristeza”, a “submissão” e a “vergonha” que marcaram a vida de seus pais são substituídas pelo orgulho que essa nova geração tributa à história e as tradições de seus antepassados.

Esse olhar de reverência para o passado de suas vidas fortalece as intervenções que eles fazem no presente. Agora, além de divulgar as peculiaridades de suas quebradas os *rappers* buscam também construir um movimento cultural e político integrado em torno de valores e referenciais comuns. Nesse percurso, isto é, na elaboração desse movimento eles atualizam a memória e reinterpretam a história de suas vidas.

¹² A Triste Partida é uma canção de Luiz Gonzaga que relata a saga de uma família de nordestinos que migram para o Sul na tentativa de melhorar as suas condições de existência. Ocorre que essa tentativa é cheia de percalços e de retaliações impostas aos retirantes como, por exemplo, o abandono dos objetos pessoais e dos animais de estimação, numa clara e ostensiva tentativa de asfixiar a sua memória, a fim de que aceitasse pacífica e submissamente as novas referências culturais. O nome Pedro Chamusca faz alusão às queimaduras que o entrevistado tem pelo corpo. O nome Pedro Chamusca faz alusão às queimaduras que o entrevistado tem pelo corpo.

Amparados agora por esse “novo conhecimento” e por uma renovada confiança em seus argumentos, eles arregimentam forças para enfrentar a secular opressão que a “cultura de engenho”, geração após geração, impinge aos seus semelhantes. “Ei, senhor de engenho/ eu sei, bem quem você é/ sozinho, cê num guenta/ sozinho cê num entra a pé/Cê disse que era bom, e a favela ouviu, lá também tem/Whiski, Red Bull, Tênis Naike e Fuzil.” (Racionais MC’s, “Negro Drama” do álbum “Nada Como Um dia Após o Outro, de 2002”).

A letra em tom ameaçador escancara o sentimento de revolta dos representantes da diáspora com a sombria situação de suas vidas. Explicita, por outro lado, o desejo de iniciar um acerto de contas para enfim cobrar dos representantes da “cultura de engenho” as devidas reparações a todas as humilhações e injustiças sociais cometidas contra o negro na trajetória de construção da sociedade brasileira. Percebendo, contudo, as desigualdades de forças, de meios e de instrumentos para levar adiante essa luta os *rappers*, estrategicamente convocam seus inimigos para um enfrentamento em igualdade de condições e sarcasticamente provocam e desafiam: “sozinho cê num guenta”.

Para levar adiante essa luta eles apelam ainda para uma outra importante fonte de apoio e renovam os votos de confiança na Justiça Divina. Em seguida convidam seus **trutas** e parceiros das quebradas para, numa mesma **picadilha**, seguir adiante, “sem medo” e “sem tremer”, já que contam agora com o apoio desse importante e incondicional aliado, afinal “Deus não é neutro vigia os ricos, mas ama os que vêm do gueto”. Por isso, nos momentos de fraqueza ou hesitação eles evocam.

Fé em Deus que ele é justo! Hei irmão nunca se esqueça/ Na guarda guerreiro levante a cabeça, truta/ Onde estiver, seja lá como for/ Tenha fé, porque até no lixão nasce flor (...) Eu sou guerreiro do rap, sempre em alta voltagem / Um por um, Deus por nós, tamo aqui de passagem. (Racionais MC's, “Vida Loka parte I” do álbum “Nada Como Um dia Após o Outro dia”, de 2002.) Destaque nosso.

Nos primórdios do movimento *hip hop* Bambaataa já havia professado a fé em um Deus Único como uma solução pacificadora ao clima de animosidade que esgarçava as relações e o convívio entre os jovens do Bronx. No contexto brasileiro esse apego e essa fé em Deus persistem, porém, com outras determinações principalmente porque os **manos** do lado de cá desconfiam dos encaminhamentos pacíficos que um dia os **manos** do lado de lá imaginaram para a sociedade. Ademais, abaixo do atlântico, a fé não está ancorada numa única fonte inspiradora, por isso os *rappers* cantam: “agradeço a Deus e aos Orixás parei no meio do caminho e olhei para trás”. (Racionais MC's, do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, de 1997).

É com essa determinação de não descartar nenhum potencial aliado – seja ele inspirado na fé cristã, seja ele inspirado na fé pagã – que eles seguem adiante somando forças para enfrentar os desmandos da secular “cultura de engenho” da sociedade brasileira que, para eles, trabalha veladamente para transformá-los em jovens subservientes e limitados.

Irmão, o demônio fode tudo ao seu redor/ pelo rádio, jornal, revista e outdoor/ Te oferecem dinheiro, conversa com calma/ contamina seu caráter, rouba sua alma/ depois te joga na merda sozinho, / transforma um *preto tipo A num neguinho*. / Minha palavra alivia sua dor, / ilumina minha alma, louvado seja meu senhor/ que não deixa o mano aqui desandar, / ah, nem sentar o dedo em nenhum pilantra. / Mas que nenhum filho da puta ignore minha lei: / Racionais, Capítulo 4, versículo 3. (Racionais MC's, “Capítulo 4 Versículo 3”, do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, de 1997, grifos nossos).

O fragmento acima deixa entrever um intermitente choque de tentações movimentando os bastidores da vida desses jovens. Essas tentações respondem prioritariamente pelo nome de consumo que “fode tudo ao redor/ pelo rádio, jornal, revista e outdoor”. Deus aparece nessas circunstâncias como uma força auxiliar que ampara e protege o **preto tipo A** contra os ardis do consumo e não deixa o “mano desandar”.

Além da força e da coragem para seguir adiante “sem desandar”, o componente religioso, isto é, a fé professada em Deus oferece, também, refúgio e abrigo para os jovens da periferia. Uma vez que as leis dos homens não conseguem promover a justiça e o equilíbrio social esperado, eles buscam ou projetam, na referência simbólica de Deus, o auxílio e o apoio necessários para superar o sofrimento e as dificuldades enfrentadas no cotidiano de suas vidas.

O fato é que, quando confrontado com a aridez do real, o poder e a força veiculada pela referência simbólica sucumbem, principalmente porque o sofrimento gerado por sucessivas segregações não foi ainda totalmente cicatrizado, daí a desconfiança dos **manos** com o tipo de relacionamento que a sociedade busca estabelecer com eles, como Pedro Chamusca deixa entrever em sua fala:

Se a sociedade é hostil e indiferente comigo porque eu tenho de ficar bajulando quem me maltrata? Já era! Agora eu quero tudo o que é meu e não vou esperar mais. Sem essa de revolução, tá tudo aí então pra que ficar complicando?” (Pedro Chamusca, do grupo de break Jamaika Show. Depoimento colhido em julho de 2007).

A exemplo de outras coletividades juvenis da atualidade, os *rappers* não demonstram nenhum interesse em propor grandes transformações sociais. Querem

simplesmente alertar, expor a dramática situação em que estão imersos e, com isso, cobram mais participação no jogo democrático. Essa estratégia de não veicular nenhum ideal de projeto alternativo em suas manifestações confunde a cultura consensual, desperta suspeita nas lideranças dos movimentos sociais, que acusam os *rappers* de flertarem freqüentemente com o mundo da ilegalidade.

A idéia de criminalizar o outro, empurrando-o para as fronteiras da ilegalidade é um recurso praticado com desenvoltura e esmero, segundo alguns estudiosos, pelos mecanismos de ajuste e controle da sociedade moderna. Ao fazer menção ao mundo moderno, aliamo-nos às análises de Zygmunt Bauman (1998), para quem a modernidade é uma “época, ou estilo de vida, em que a colocação em ordem depende do desmantelamento da ordem ‘tradicional’, herdada e recebida; em que ‘ser’ significa um novo começo permanente”. (BAUMAN, 1998: 20).

Pode-se dizer que, entre os objetivos desse recomeçar permanente, encontra-se a idéia de anular física e culturalmente o indivíduo para, em seguida, torná-lo estranho a seu próprio meio, criando, assim, uma categoria de rejeitados, não por aquilo que são, mas por aquilo que têm. Esses são, segundo Bauman, os “consumidores falhos”, pessoas que potencialmente podem causar problemas à ordem estabelecida uma vez, que são incapazes de participar ou mesmo responder aos atrativos da sociedade de consumo. Em suas palavras:

Os centros comerciais e os supermercados, templos do novo credo consumista (...), impedem a entrada dos consumidores a suas próprias custas, cercando-se de câmeras de vigilância, alarmes eletrônicos e guardas fortemente armados; assim fazem as comunidades onde os consumidores afortunados e felizes vivem e desfrutam de suas novas liberdades; assim fazem os consumidores individuais, encarando suas

casas e seus carros como muralhas de fortalezas permanentemente sitiadas. (BAUMAN, 1998: 24).

Essa realidade logo seria percebida pelos *rappers*, que passam a contrapor em suas crônicas musicais, as diferenças entre esses dois mundos.

Olha só aquele clube que da hora/ olha aquele campo, olha aquela quadra/ olha, quanta gente/ tem sorveteria, cinema piscina quente/ olha quanto boy, olha quanta mina/ (...) olha aquele pretinho vendo tudo do lado de fora (...). Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo (...) o incentivo no lazer é muito escasso/É...o centro comunitário é um fracasso. (Racionais MC's, do álbum "Um Homem na Estrada", de 1994).

Ao perceberem a condição de consumidores falhos para a qual foram relegados, os *rappers* propõem uma rediscussão, vale dizer, uma intervenção nos espaços públicos, sugerindo mudanças em sua geografia. Para essa discussão, eles não se apresentam, entretanto, de maneira cordial; potencializam ao contrário seus discursos e suas intervenções com uma forte ira social.

Minha intenção é ruim/ esvazie o lugar/ eu tô encima/ eu tô a fim/ um dois pra atirar/ eu sou bem pior do que você ta vendo/ o preto aqui não tem dó é 100% veneno/ a primeira faz *bum*/ a segunda faz *pá*/ eu tenho uma intenção e não vou parar.
(Racionais MC's, do álbum "Sobrevivendo no Inferno", de 1997).

Como se pode depreender, as representações promovidas pelos *rappers* estão carregadas de "más intenções" contra tudo aquilo que é estranho à sua realidade. Daí a exigência, a exclamação, a intimidação, mesmo para que os "outros" esvaziem o lugar, pois território de mano não pode ser compartilhado com "qualquer um". De onde, afinal, vem a combustão para essa ira social? Sua força e capacidade congregadora

estaria, por acaso, relacionada com o discurso comunitário e coletivo de seus membros? Em outras palavras, como esses jovens conseguiram atravessar a fronteira cinzenta do mundo ilícito para divulgar outros valores de suas quebradas? Em quais bases, enfim, constituíram-se os elementos fundadores do que aqui estamos denominando de “República dos Manos”?

São muitas as incertezas e dúvidas que pairam sobre os caminhos e possibilidades de escolha dos jovens na contemporaneidade. Essas dúvidas, de certa forma, vêm sendo tematizadas pelos *rappers*, quando, por exemplo, cantam a discriminação, a pouca oportunidade no mercado de trabalho, o analfabetismo, a violência, enfim, quando cantam todas as mazelas e obstáculos que encontram para uma participação mais efetiva na vida pública.

Para além da tensão social à qual essas questões nos remetem, é interessante notar que a pobreza e o isolamento social dessas coletividades têm, paradoxalmente, transformado-se em poderosos estimuladores para uma criatividade emancipatória sem precedentes na periferia de São Paulo, o que possivelmente sinaliza para sintomas de um processo evolutivo e crescimento pessoal dos indivíduos dessas paragens, uma vez que os jovens que transitam pelo universo *rap* não o fazem só por lazer, mas encontram aí a oportunidade de falar de forma realista de suas condições de vida, evidenciando, desse modo, as contradições sociais do país.

Essa situação narrada é resultado de uma profunda alteração do espaço público e do significado que a noção de público passou a ter nas sociedades contemporâneas. Segundo Sennett (1988), essa alteração sinaliza o “fim da cultura pública” levando, cada vez mais, “um grupo selecionado de pessoas” a rejeitar o

“exterior” e o “diferente” esvaziando desse modo o sentimento de “solidariedade” entre os indivíduos em clara demonstração de intolerância que teve como consequência mais imediata a redefinição para a ocupação de espaço público. (SENNETT, 1988: 32).

Refletindo sobre as vicissitudes da cultura pública e, conseqüentemente, sobre os modos de viver na atualidade, diversos estudiosos, Caldeira (2001), Bauman (1998), e Sennett (1988) observam que todas as vezes que o espaço público sofreu mudanças para atender interesses de setores específicos, as contradições sociais revelaram-se mais intensamente.

Para Caldeira (2001), a síndrome do medo instaurada em uma população vitimada pela violência e pelo crime levou determinados setores da população a adotarem medidas extremadas de relacionamento com o universo público. Inicialmente, com elevado grau de desconfiança na capacidade dos poderes públicos de zelar por sua segurança, os “consumidores ativos” contrataram empresas privadas de segurança para protegê-los; em seguida ao perceberem que essa medida era ainda insuficiente, eles edificaram condomínios fechados numa clara e ostensiva tentativa de evitar encontros com aqueles que consideram “diferentes” e, por conta disso, “perigosos”.

Decorre daí “uma verdadeira implosão da vida pública”, pois, ao se arvorarem “o direito de não serem incomodados”, esse grupo de privilegiados – como bem observou Sennett – além de alterar a paisagem urbana, vivem em seus oásis de privilégios uma singular situação “em que a qualidade privada é enfatizada acima de qualquer dúvida e em que o público, um vazio disforme tratado como resto, e considerado irrelevante”. (CALDEIRA, 2001: 313).

Com efeito, a redefinição da ocupação do espaço público abriu caminho para a cristalização de um individualismo sem precedentes nas sociedades de massas, que em nome de certa “tranquilidade”, elegeu uma segurança exacerbada para áreas privadas em prejuízo dos interesses coletivos. Dessa nova conformação social resultou um isolamento de classes ainda maior, responsável entre outras coisas, por uma significativa alteração da paisagem urbana.

Posição semelhante é, igualmente, defendida por Bauman, quando conclui que a alteração da paisagem urbana está diretamente relacionada com o desejo de “ordem” e “pureza” desenvolvido pela sociedade moderna. Em defesa desse sentimento tudo foi praticado visando “organizar”, “classificar” e “separar” os indivíduos, criando, assim, uma categoria de estranhos considerados irrelevantes mas, apesar disso, necessários à manutenção da paz social.

Os estranhos são pessoas que você paga pelos serviços que elas prestam e pelo direito de terminar com os serviços delas logo que já não tragam prazer. Em nenhum momento, realmente, os estranhos comprometem a liberdade do consumidor de seus serviços. (BAUMAN, 1998: 41).

A cultura *hip hop* tem se firmado como um importante meio de aglutinação para os jovens de periferia debater as contradições contemporâneas que incidem diretamente em suas vidas. Portanto, mais do que estranhos, seus membros são incômodos, pois teimam em trazer à tona o avesso do país implodindo a “rocha sobre a qual repousa a segurança da vida diária”. (BAUMAN, 1998: 19).

O que estamos querendo elucidar com essa reflexão é que o uso e as possibilidades de uso do espaço urbano na cidade de São Paulo ganharam novos

contornos, a partir da década de 1980 quando esses novos atores sociais entraram em cena.

Deste momento em diante a presença cênica, porém, demasiadamente incômoda dos jovens periféricos torna-se, cada vez, mais notada nos grandes centros urbanos do país; seja pelas praticas delituosas e potencialmente perigosas de seus atos, que leva determinados meios de comunicações a tratá-los como “super-star do Notícias Populares”; seja pela determinação que eles agora professam em abandonar as zonas cinzentas de suas quebradas para, num mesmo movimento, ocupar os espaços iluminados da cidade. O fato é que independentemente do motivo, a chegada desses “estranhos” e os espetáculos de esquisitices que eles agora apresentam no coração da cidade, altera a rotina dos seus passantes conforme relata-nos Alcir Jamaika.

Os executivos tirava a gente de esquisito. Tudo na gente incomodava os cara, sei lá: o cabelo, a roupa, a dança; quer saber acho que nossa existência é o que mais incomodava mesmo. Os cara não sabia que a gente existia e de repente a gente tava ali na frente deles, logicamente que eles não gostaram da nossa presença. A polícia era acionada, a gente corria, as vezes apanhava. O que importa é que nada nem a distância, nem a polícia, impedia a gente de ir pra lá no outro dia (Alcir Jamaika, do grupo de break Jamaika Show. Depoimento colhido em julho de 2007)

Aqueles que até então eram considerados inexistentes tornam-se de repente uma categoria de incômodos que a conjuntura sociopolítica da década de 1980 já não podia mais ocultar, principalmente porque as novas demandas trazidas à tona com a abertura política exigiam a renovação das relações do poder público com a sociedade civil. Assim, ainda que seja cognominada uma década perdida em termos econômicos,

os anos de 1980 podem ser considerados altamente positivos, tanto política como culturalmente para a sociedade brasileira.

Esse período corresponde a uma fase de transição onde os projetos, anseios e expectativas do indivíduo foram postos à prova diante da nova conjuntura vivenciada pelo país. A abertura política, as eleições diretas para Governador a partir de 1982, a campanha pelas Diretas Já em 1984 e a convocação de uma Assembléia Nacional Constituinte em 1988 são eventos que sintetizam um pouco o clima desses novos tempos.

Abaixo desses projetos maiores ou, dizendo de outro modo, de envergadura nacional encontravam-se demandas consideradas até então como “menores” mas que ganharam importância na nova agenda sociopolítica de São Paulo quando os jovens, principalmente os jovens da periferia¹³ resolveram apresentar à sociedade uma pauta de reivindicações que orientaria e intermediaria o convívio de uma nova vida pública .

No caso específico do movimento *hip hop* pode-se dizer que suas primeiras manifestações aconteceram nas imediações da Estação São Bento do Metrô; para lá confluíram também grafiteiros e a garotada do *break*, o oportuno encontro e o convívio dessas três vertentes artísticas em um mesmo espaço fez emergir a cultura *hip hop*.

¹³ No início da década de 1980 o centro da cidade de São Paulo foi tomado por uma grande diversidade de grupos de estilo. Eles dividiram a região em áreas de influência. A “área” nunca foi de exclusividade de um grupo só, as vezes pertencia a um grupo no meio de semana e a outro no final de semana. Assim, a Estação São Bento do metrô foi inicialmente ocupada pelos *punks* e posteriormente pelos integrantes do movimento *hip hop*; As escadarias do Teatro Municipal ficaram marcadas pelas performances eletrizantes dos dançarinos de *break*, o Cemitério da Consolação e a Rua Augusta sempre contaram com a presença “enigmática” dos góticos, os *skinheads*, marcaram presença na Praça da República e no largo da Santa Cecília; Galeria 24 de Maio espaço compartilhado por diversos grupos, *black music*, metaleiros, *darks*, entre outros. No final da década de 1990 houve uma pulverização desses movimentos e a identidade territorial foi se desfazendo. Mais informações sobre esse assunto ver: BIVAR (1982), COSTA (1993), ABRAMO (1994), SOUSA (2002).

Em 1983 o grupo *Funk & Cia*¹⁴ iniciou a sua intervenção no do centro de São Paulo. As apresentações eram feitas inicialmente nas escadarias do Teatro Municipal. Este local tornar-se-ia uma referência para uma multidão de pessoas principalmente *Office boy*, que para lá deslocavam-se todos os dias, na hora do almoço, para esperar as contagiante performances dos dançarinos de *break*. A importância e o significado desses encontros foram definidos assim pela Revista *Dance o Break*, uma publicação da época:

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. 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 Maclarem substitui o de Herbie Hancock no gravador. A *Funk & Cia* está andando agora para trás, como que puxada por uma força misteriosa. 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. (SILVA, 1998: 56).

Vimos que a presença desses jovens e os seus espetáculos de esquisitices alteraram a rotina da região central de São Paulo e das pessoas que lá trabalhavam. Alcir um dos participantes desses encontros afirma que a presença deles ensejou diversos “problemas com as autoridades”. Apesar dos problemas e das dificuldades enfrentadas para estabelecerem-se, melhor dizendo, para serem aceitos como indivíduos possuidores

¹⁴ O grupo de dança *Funk & Cia* foi formado por Nelson Triunfo e alguns amigos no final da década de 1970 para se apresentar em bailes e salões de festas. Na virada dos anos 1980 influenciado pelas novidades dos videoclipes o grupo promoveu uma guinada no estilo e passou apresentar-se nas escadarias do Teatro Municipal e posteriormente nas confluências da Rua 24 de Maio e Dom José de Barros no centro de São Paulo.

de direitos no centro de São Paulo, eles não fraquejaram, nem sucumbiram às ameaças dos “donos da cidade”. Assim, com entusiasmo e determinação seguiram adiante abrindo caminho, semeando e plantando os princípios para a consolidação da arte de rua. Por isso, quando foram impedidos de usar as escadarias do Teatro Municipal como palco de suas apresentações eles, imediatamente mudaram seus encontros para as confluências das Ruas 24 de Maio e Dom José de Barros localizadas também no centro de São Paulo.

A insistência em permanecer no centro da cidade evidencia algumas diferenças entre a constituição do *hip hop* brasileiro e norte americano. Enquanto lá a construção da cultura *hip hop* ocorreu de maneira sincronizada, isto é, o canto, a dança e a arte gráfica cresceram concomitantemente dentro de um mesmo território. Aqui foi o *break* que primeiramente se destacou e só posteriormente as experiências dessa dança seriam compartilhadas com as demandas provenientes do *rap* e do grafite compondo, assim, um todo e único que viria a ser conhecido como cultura *hip hop*. Outra importante distinção que pode ser feita é que, enquanto nos EUA a cultura *hip hop* cresceu e se fortaleceu no gueto, entre nós o processo desenrolou-se de maneira inversa. Ou seja, apesar de ser uma cultura feita no gueto e para o gueto, o *hip hop* brasileiro cresceu e desenvolveu-se primeiro nos espaços iluminados da cidade.

Em nosso entendimento, a dimensão simbólica de local centralizador de manifestações políticas, que sempre caracterizou o centro de São Paulo deu suporte e ajudou a definir essa situação. Se ficassem dispersos pelas periferias da cidade a distância e as dificuldades impostas como, por exemplo, de locomoção de um bairro para o outro, impediria os jovens de trocar e compartilhar as suas experiências de vida adequadamente. O Centro de São Paulo foi, portanto, escolhido por ser uma região de

fácil acessibilidade; uma referência comum e conhecida de todos os jovens mesmo os que viviam nas mais longínquas periferias.

Até meados da década de 1980, os encontros na região central priorizavam o entretenimento e a diversão. Nesse momento a maior parte das contribuições que os *rappers* traziam para a arena pública eram mensagens simples e descompromissadas com as questões sociais, como a de Nelson Triunfo: “Dance em qualquer lugar/ Mostre a verdade sua/ Mas nunca se esqueça que o *break*/ É uma dança de rua”. (PIMENTEL, 1997:17).

A guinada que possivelmente levou esses jovens ao encontro de temas mais politizados pode ser associada à diversidade de idéias e informações que as diferentes coletividades juvenis levavam para a região central de São Paulo nessa época¹⁵. O conteúdo político e a verve contestadora não tardaram a chegar e ainda no final da década de 1980 os *rappers* começaram a elaborar de maneira mais criteriosa e consistente as suas intervenções no espaço urbano.

Conforme crescia a participação e a presença dos jovens periféricos na região central, as divergências entre eles cresciam também. A região da Praça São Bento passou a ser identificada, nesse contexto, como “o espaço *break* da cidade”. Os MC’s que freqüentavam a Praça São Bento sentiram-se desprestigiados com essa deferência que a opinião pública corroborada pelos meios de comunicação prestavam ao segmento *break*. Agindo de maneira reativa, os *rappers* iniciaram um movimento de busca de

¹⁵ Antes de ser um ponto de encontro dos *rappers* a Estação São Bento do Metro já estava consagrada como uma referência de encontros para os *punks*. Depois de breve ausência eles para lá voltaram em meados da década de 1980. Os *punks* levaram para esses encontros a experiência que tinham com os fanzines e apresentaram muitas e diversificadas informações sobre a cena internacional do *hip hop* para os freqüentadores da São Bento contribuindo, assim, para uma gradativa mudança de perfil na performance de seus freqüentadores.

outro local/referência para o desenvolvimento de suas atividades artísticas. O local escolhido foi a Praça Roosevelt também no centro de São Paulo.

A contribuição da Praça Roosevelt para o desenvolvimento do *hip hop*

A Praça Roosevelt foi, nesta época, palco para o encontro de diversas tendências e gerações de MC's. Alguns dos principais grupos da época foram formados nesse local como o Doctors MC's, Thaide e DJ Um, Racionais MC's e DMN, (Defensores do Movimento Negro). A ampliação dos horizontes artísticos e ideológicos do movimento *hip hop* é outra contribuição que os *rappers* costumam creditar ao convívio dos tempos da Praça Roosevelt, localizada na região central de São Paulo. A aproximação destes com o Instituto Geledés¹⁶, Instituto da Mulher Negra, fundado em 1988 foi, em muitos aspectos, determinante para esse novo posicionamento dos jovens da cultura *hip hop*.

O primeiro contato dos *rappers* com o Geledés não foi, todavia, muito proveitoso. Agindo com o peso e a força de uma instituição já reconhecida no Movimento Negro de São Paulo, o Geledés tratou os jovens da cultura *hip hop* com desconfiança e reserva criticando, entre outras coisas, o “espontaneísmo” e o “simplismo” de suas intervenções como podemos verificar na fala de uma militante:

¹⁶ Instituto da Mulher Negra. Uma organização não-governamental fundada em 1988 com o propósito primordial de combater o racismo, o sexismo promovendo, ao mesmo tempo, um trabalho de valorização das mulheres negras em particular e dos afro-descendentes em geral. Informações extraídas do site da Instituição, www.geledés.com.br (acesso em 27/02/2007).

Esses meninos não sabem nada da história e da cultura negra, agem de maneira espontânea e pretenciosa não prezam o coletivo nem respeitam as tradições. Para eles Malcolm X, Spike Lee, Luther King, Ganga Zumba, Zumbi e João Cândido é uma coisa só. (Rosa depoimento colhido em dezembro de 2006).

Os jovens da cultura *hip hop* faziam também muitas objeções ao comportamento de alguns dos membros do Geledés. Criticavam, sobretudo, o tom professoral – de “sabe tudo” – de algumas situações. A explicação para esse posicionamento defensivo era o medo que eles tinham de serem instrumentalizados por isso, exatamente por isso, diminuíram a frequência nas reuniões desse Instituto. Entendendo, porém, que lá poderiam obter mais informações e argumentos para melhorar o repertório de suas crônicas músicas retomaram ainda no início da década de 1990 a participação nesse Instituto.

Quando eu colava nas reuniões do Geledés chegava sempre na moral, na maior humildade; minha intenção era apenas a de aprender. O problema é que as tiazinhas que ficavam lá pesava nas idéias e cansava o psicológico da gente. Tudo do lado delas era certo. Tudo do nosso lado era errado, quer saber: era muito blábláblá e pouca ação. Um dia eu e outros trutas tava lá na moral participando duma discussão aí, de repente, começou um blábláblá sem fim, não tive dúvidas levantei... peguei o que precisava virei as costas e nunca mais voltei. (Rodrigo do grupo Rumo Consciência, depoimento colhido em dezembro de 2006).

A fala de Rodrigo reproduz um pouco do sentimento de desencanto que a maioria dos jovens de sua **quebrada** professa contra as maneiras tradicionais de se transmitir conhecimento na sociedade. Daí a rejeição tão enfaticamente anunciada aos “sermões”, às “aulas de sabedoria” ou às “lições de moral” que geralmente são reproduzidos nas “instituições” de ensino ou de formação. Na perspectiva desses jovens

o Geledés era formal e rigoroso de mais. Talvez por isso as primeiras impressões que os *rappers* construíram sobre essa Instituição não foram as mais favoráveis:

Não posso dizer que tudo lá era ruim afinal foi lá que eu comecei a aprofundar meus conhecimentos sobre Malcolm X, conheci melhor a vida de Zumbi e de outros pretos da pesada. Junto com tudo isso sempre tinha os intermináveis sermões, só que quando eles começavam a gente pulava fora. (Rodrigo do grupo Rumo Consciência, depoimento colhido em dezembro de 2006).

A predileção que os jovens da cultura *hip hop* demonstram ter para o uso do termo “preto” em lugar do convencional e consagrado “negro” foi uma questão que esteve recorrentemente presente em nossa pesquisa de campo. Tentando compreender essa preferência solicitei que um de nossos interlocutores – Rodrigo do grupo Rumo Consciência – explicasse melhor essas diferenças. Ele amistosamente respondeu:

Essa idéia de negro é coisa de intelectual. Eu nunca vi o movimento negro defender a periferia. Ele só defende quem é estudado ou tem posição de destaque na sociedade. Você já viu algum movimento negro na periferia? O pretinho da periferia fica sempre de canto, abandonado, olhando tudo do lado de fora; nunca foi ouvido e muito menos representado por alguém. Quem defende ou defendeu os pretinhos órfãos, o preto desempregado, sem estudo, e sem o benefício da credibilidade e da confiança que sempre foi dada aos brancos, quem? O movimento negro fala da ponte pra lá nós do rap, falamos para os pretos que vivem da ponte pra cá (Rodrigo do grupo Rumo Consciência, depoimento colhido em dezembro de 2006).

Foi no contexto da Praça Roosevelt, localizada na região central de São Paulo, que a temática racial ganhou força e ajudou os jovens da cultura *hip hop* a redefinir os rumos do movimento para a década de 1990. Posicionarem-se contra as injustiças sociais não já não era suficiente para esses jovens. Eles cobravam agora além do engajamento social uma consciência *black* e uma atitude *funk* de seus militantes.

Rodrigo argumenta que essa temática atravessou o tempo e marcou a atuação dos *rappers* em São Paulo. “Não dá para ser *rapper* sem ter uma consciência *black* e uma atitude *funk*”. Em seguida, pede licença para apresentar uma das últimas músicas escritas pelo Mano Brown, do grupo Racionais MC’S, em parceria com o *rapper* Dexter. Interessado em encerrar a conversa, Rodrigo pede para eu prestar atenção sugerindo que os versos de “Eu sô função” explicaria tudo que eu queria saber.

(...) Deixa as dama aproximar jão opa tamo aí
 Na arena mil juras de amor ao criador que nos guia
 Antes de nada mais para nós muito bom dia
 Salve! só chegar meu irmão lêlê
 Por que não monstro? viva negro Dexter
 De vinte em vinte eu paguei duzentas flexão
 Caçando jeito de burlar a lei e a minha depressão
Menino bom mas, pobre, feio, fraco, infeliz, só
Se sentindo o pior vários monstro ao meu redor
 Com tambor de gás fiz mais cinqüenta em jejum
 Ódio do mundo eu via em tudo, filme do Platoon
 No café o açúcar com limão no abacate
 Puta eu olhei a blusa suja de Colgate
Se ser preto é assim ir pra escola pra quê?
Se o meu instinto é ruim e eu não consigo aprender
 Esfregando calças velhas fiz a lista do tanque
 Era um barraco sim, mas meu castelo era funk
 Folha seca num vendaval, um inútil
 É morrer aos pouco eu me senti assim, tio
 Eis que um belo dia alguém mostrou pra mim
 Uma reunião tribal, James Brown e All Green, uau “Sex
 Machine”
O orgulho brotou, poder para o povo preto, que estale os tambor
 Veio as camisas de ciclistas, calça lee, fivelão
 Tênis farol white uou uou uou ladrão
 Há seis mil anos até pra plantar
Os pretos dança todo mundo igual sem errar
Agradecendo aos céus pelas chuvas que cai
Santo deus me fez funk, obrigado meu pai
 Nem por isso eu num... vou jogar filé Mignone pras piranha
 O pierrô contra os play boy fuma maconha
Não vejo nada, não vejo fita dominada
Eu vejo os pretos sempre triste nos canto do mundão
 Então morô jão, um dois um dois drão
 Aham aham, alma, mente sã, corpo são
 Dexter tem que está, com fé no senhor

Tem que orar, tem que brigar, tem que lutar negro
 Ah meu bom juiz abra seu coração
 Se ouvir o que esse rap diz ia sentir o perdão
 Meu argumento é pobre, mas a missão nobre
 Mestrão irá saber reconhecer o homem bão
 Deixo aqui desde já, promessa de voltar
 É só querer, é só chamar que eu estarei lá
 Eis o doce veneno vivendo e vivão
 Um dia por vez, sem pressa, fui nessa negrão
 (Dexter, do álbum “Exilado Sim, Preso Não”, de 2006).

O tom áspero, pesado, duro e, muitas vezes, rude que invariavelmente atravessa as crônicas musicais dos *rappers* justifica-se pela situação vivida pelos pretos “sempre triste nos canto do mundão”. Em determinados momentos – como é o caso de “Eu Sô Função” – os versos resgatam a memória e a história de seus antepassados para daí tirar exemplos e atitudes que vão guiar e orientar as suas ações no presente. “Há seis mil anos até pra plantar/ Os pretos dança todo mundo igual sem errar/ agradecendo aos céus pelas chuvas que cai/ Santo Deus me fez funk, obrigado meu pai”. Em outros momentos aparece para condenar – como é o caso da música “Júri Racional”. Nesta música o negro sem consciência *black* e sem atitude *funk* é levado ao tribunal do júri racional, para explicar porque fraquejou em sua missão de preservar a memória e a história de seus antepassados. Agindo, frequentemente como “traidor”, um “negro otário”, enfim, um “inocente útil” que foi é facilmente manipulado pelo “inimigo racista”.

Eu quero é devolver nosso valor, que a outra raça tirou/ Esse é meu ponto de vista. Não sou racista, morou?/ E se avisaram a sua mente, muitos de nossa gente / mas você, infelizmente/ sequer demonstra interesse em se libertar./ Essa é a questão, auto-valorização/ esse é o título da nossa revolução./ Capítulo 1 :/ O verdadeiro negro tem que ser capaz/ de remar contra a maré, contra qualquer sacrifício./ Mas no seu caso é difícil: você só pensa no próprio benefício./ Desde o início, me

mostrou indícios/ que seus artifícios são vícios pouco originais/
artificiais, embranquiçados demais./ Ovelha branca da raça, traidor!
Vendeu a alma ao inimigo, renegou sua cor” Refrão: “Mas nosso júri é
racional , não falha/ Por que? Não somos fãs de canalha!
“Conclusão: “Por unanimidade/ o júri deste tribunal declara a ação
procedente/ e considera o réu culpado/ por ignorar a luta dos
antepassados negros/ por menosprezar a cultura negra milenar/ por
humilhar e ridicularizar os demais irmãos/ sendo instrumento voluntário
do inimigo racista. / Caso encerrado. (Racionais MC’s, do álbum “Raio
X do Brasil”, de 1993).

Ainda que expressem um viés autoritário, os versos quase sempre reclamam o apoio de mais de “50 mil manos”, ou seja, falam em nome de uma coletividade que ampara e empresta legitimidade a anti-cordialidade de suas ações contra o “sistema opressor”. É importante esclarecer que, para os jovens da cultura *hip hop*, sistema opressor quer dizer violência policial. Mas pode também estar materializado na escola ineficiente, nas poucas oportunidades de emprego, nas drogas, no crime, na falta de saneamento básico em suas regiões, enfim, no reduzido acesso que eles têm aos direitos mais elementares para a construção de uma vida cidadã na sociedade contemporânea. Essas dificuldades estão inarredavelmente presentes na vida da maioria dos jovens periféricos. Superá-las é o que exige maior esforço é o que exige maior empenho. Ocorre que as saídas, sejam elas econômicas, sejam elas culturais ficaram tão rigorosamente afuniladas que os jovens dessas paragens são geralmente vistos como uma sombra, um estorvo, “um efeito colateral que o sistema fez” e agora não sabe como resolvê-lo.

A fim de responder ao desprezo com que a sociedade trata as suas necessidades mais urgentes, eles procuram atalhos para resolver seus problemas e, ao

mesmo tempo, alcançar *status* social. Para tanto, recorrem, muitas vezes, aos caminhos da ilicitude o tráfico, por exemplo, é uma opção sempre presente.

O movimento *hip hop* apresentou-se para os jovens da periferia como uma alternativa de combate e enfrentamento a todos esses vícios que o “sistema” trouxe para alimentar e “alienar” a vida na periferia. Apesar de ser uma importante alternativa no plano das representações coletiva – o discurso *rap*, quase sempre, fala e reivindica em nome dos irmãos de sofrimento da periferia – as escolhas são sempre individuais e, individualmente o caminho do ilícito é mais rápido e, muitas vezes, mais atrativo para os “sobreviventes” da periferia.

Você viu aquele mano na porta da bar/ ele mudou demais de uns tempos pra cá/ cercado de uma pá de tipo estranho/ que promete pra 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, linda e solidária/ perdeu a posição, ele agora tem várias...

(...) 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? (...) A lei da selva é assim, predatória/ clic, clec, BUM, preserve sua glória/ transformação radical, estilo de vida/ ontem sossegado, e tal/ hoje homicida/ ele diz que se garante e não ta nem aí/ usou e viciou a molecada daqui (...)

Você está vendo o movimento na porta do bar?/ tem muita gente indo pra lá, o que será?/ (...) Ouço um moleque dizer, mais um cuzão da lista/ dois fulanos numa moto, única pista/ eu vejo manchas no chão, eu vejo um homem ali/ é natural para 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 e obtive a resposta/ você viu aquele mano na porta do bar?/ ontem ele caiu com uma rajada nas costas. (Racionais MC's, do álbum, “Raio X do Brasil”, de 1993).

Buscando fugir dessa rotina, isto é, dos obstáculos (escolas de baixa qualidade e desemprego) e dos vícios (álcool e drogas) que o “sistema” plantou na periferia, os *rappers* começaram a defender em meados da década de 1990 uma atitude

mais propositiva para suas intervenções no cenário urbano. O primeiro passo para essa nova atitude foi, segundo Rodrigo, a criação de um “sentimento de irmandade entre os periféricos” que, ao ver dele, só foi possível com o surgimento das *posses*. “Foi as *posses* que primeiro apresentou essa necessidade de pensarmos os nossos problemas não como uma questão isolada e pessoal, mas como uma questão coletiva e comum a todos os periféricos”.

Vimos que a primeira *posse* foi fundada por Afrika Bambaataa e tinha como propósito difundir a cultura *hip hop* para o mundo. Vejamos agora como essas *posses* estabeleceram-se no Brasil e como contribuíram para a consolidação dessa cultura periférica, em São Paulo particularmente.

A importância e o significado das *posses* para o movimento *hip hop*

O Sindicato Negro

A primeira *posse* paulistana foi fundada em 1989 e tinha o nome de o Sindicato Negro. O principal objetivo deste coletivo era trabalhar as questões culturais entre os jovens da periferia. No final da década de 1980 e início da década de 1990, a cidade de São Paulo vivenciou um recrudescimento das ações policiais que obrigou os jovens da cultura *hip hop* a mudar suas táticas de atuação no centro de São Paulo. A principal mudança operada foi o estreitamento das relações desses jovens com o Instituto da Mulher Negra (Geledés). Rodrigo relata que essa aproximação tinha um

objetivo claramente definido. “O Geledés era mais respeitado e, portanto, não sofria tanta perseguição da polícia, por isso, fomos pra lá” e por lá permaneceram até meados da década de 1990 quando criaram um projeto comum: a edição da Revista *Pode Crê!*

Uma série de divergências entre os membros do Sindicato Negro impediu, porém, a continuação dessa parceria sendo o projeto da revista encerrado ainda no ano de 1995. Entre as divergências a que mais desgastou o relacionamento do grupo, a insistência de se construir uma estratégia unificada de combate ao racismo foi, provavelmente, a principal.

O debate sobre os rumos que o movimento deveria seguir foi intenso: um segmento defendia que a luta contra o racismo deveria ser feita prioritariamente pela via cultural; um outro segmento defendia que essa luta não poderia ser dissociada da estrutura maior da ordem capitalista que impõe a desigualdade e semeia a miséria na periferia. Defendiam, assim, que para superar essas contradições e romper com o imobilismo das reclamações, os militantes do *hip hop* deveriam engajar-se na luta pela construção do socialismo, única maneira de acabar com o racismo e a miséria social da periferia. Essas divergências comprometeram a estrutura e funcionamento do Sindicato Negro, impondo um irreversível processo de dissolução à seus membros, que sem entendimento e sem bandeira unificada para suas manifestações finalizou as atividades no ano de 1995.

Outro motivo que colaborou para a dissolução do Sindicato Negro foi a adoção de uma política “higienista” adotada pela gestão do prefeito Jânio Quadros (1986-1988); brevemente interrompida pela gestão de Luiza Erundina (1989- 1992), e retomada com toda força pela gestão de Paulo Salim Maluf (1993-1996). Essa política

consistiu na retirada dos barracos que estavam nas proximidades dos bairros nobres para deslocá-los a regiões mais distantes.

Os jovens da periferia e em particular os membros do Sindicato Negro vivenciado essas dificuldades começaram a concentrar suas atividades em seus próprios bairros. De tal sorte que as atividades que até pouco eram desenvolvidas prioritariamente na região central foram, gradativamente, sendo transferidas para as áreas periféricas da cidade constituindo, assim, um novo momento para o desenvolvimento da cultura *hip hop*.

A experiência do Sindicato Negro repercutiu positivamente entre os jovens da cultura *hip hop*, tanto que seu exemplo seria seguido no início da década de 1990 com outras iniciativas periféricas como, por exemplo, a fundação na Zona Sul da *posse* Conceitos de Rua.

Conceitos de Rua

Trabalhar as questões culturais para os jovens de sua região estava entre os principais objetivos da *posse* Conceitos de Rua. Teve, assim, uma importante atuação nos bairros da periferia da Zona Sul de São Paulo entre os quais destacam-se: Capão Redondo, Vale das Virtudes, Jardim Helga e Campo Limpo. Debatendo, por um lado, as necessidades e, por outro lado, organizando as demandas culturais aí apresentadas. Criaram com essa militância condições objetivas para os jovens compartilharem as suas

experiências e exercitar a criatividade em oficinas de disc-jóquei, de mestre-de-cerimônias, de *break* e de grafite que eles agora realizam em seus próprios bairros.

Os encontros ocorriam na Escola Municipal de Primeiro Grau Levy de Azevedo Sodré e contaram, muitas vezes, com presença de Mano Brown. “A idéia dos encontros – afirma Diego um dos freqüentadores do lugar – era compartilhar experiências e alargar os horizontes da cultura *hip hop* para a pivetada do lugar”. Thiago, outro freqüentador sugere a seguinte definição para *posse*.

É o poder de possuir alguma coisa, tá ligado! Poder para o povo preto da periferia. Povo que nunca teve nada mais hoje tem a *posse*, quer dizer, tem um lugar para ouvir e ser ouvido. Um lugar onde podemos ensaiar tranquilamente as nossas danças, treinar a arte do grafite e discutir outros *encaminhamentos* para melhorar as condições de existência do nosso bairro sem deixar os manos desandar. (Depoimento colhido em fevereiro de 2007).

Diversos estudiosos também já tentaram definir as *posses*. Para Tella (2000: 101) “*posse* é o nome dado ao grupo de pessoas (às vezes chega a ter 20 grupos com 3 a 5 membros cada) que por meio da música, da dança e do grafite se agrupam para organizarem oficinas culturais”; Silva (1999: 33) entende-a como “um espaço de organização artístico-político do movimento hip hop”; Santos (2002: 40-41), por sua vez, argumenta que é: “um grupo de pessoas que sedimentam a própria união em torno de uma necessidade ou uma paixão comum, seja para reforçar as próprias raízes, seja para pesquisar um meio de compartilhar fragmentos de existência”.

Incentivados, pois, por essas necessidades os *rappers* inauguraram no início da década de 1990 uma nova fase de participação no cenário urbano de São Paulo quando criaram as *posses*. Esse espaço tornar-se-ia, desde então, em uma das mais

importantes referências para o exercício e a prática da cidadania dos jovens da periferia da referida cidade.

Essa nova fase do movimento *hip hop*, isto é, esse envolvimento mais efetivo com as demandas da periferia deixou, por um lado, um legado de participação crítica para a atuação das futuras gerações de *rappers*, que passa necessariamente pelo resgate da história de seus antepassados. Forneceu, por outro lado, argumentos para a constituição de uma consciência coletiva responsável pela elaboração de um discurso cada vez mais agressivo na releitura que eles agora fazem da história do Brasil contemporâneo em suas músicas.

Aliança Negra

No outro extremo da cidade ou, para utilizar o vocabulário deles, do “lado Leste”, era criada a *posse* Aliança Negra. A história dessa *posse* está associada às atividades do Clube de Esporte e Lazer Cidade Tiradentes. Em 1989 foi realizado neste clube o Concurso “LP Som dos Pratos”. Este concurso conseguiu fazer algo que as instituições da região, as escolas principalmente não tinham conseguido, até aquele momento, oferecer para os jovens: alternativas de lazer, entretenimento e sociabilidade organizando, assim, a força e a energia daqueles que andavam dispersos e “sem propósitos” para a causa comum da cultura *hip hop*.

A maioria dos integrantes da Aliança Negra conhecia o Sindicato Negro sentiam-se, entretanto, discriminados pelos manos do centro que cultivavam uma moda

bastante peculiar (**bombetas**, tênis All Star, agasalhos da Adidas e camisetas de ícones do basquete norte-americano).

No Sindicato Negro um tirava sarro do outro porque não tinha uma calça legal. Nós tínhamos porque a gente **trampava**, mas observávamos que outros com menos condição financeira sofriam. Se fossemos levar o pessoal da Cidade Tiradentes para lá, eles iam tirar barato. O melhor era mesmo se afastar. (ROCHA, 2001: 57)

As diferenças suscitadas pela moda foi, segundo (Felix, 2006: 106), outro fator que contribuiu para o fortalecimento dos vínculos entre os jovens do bairro da Cidade Tiradentes da Zona Leste de São Paulo. Ao perceberem as dificuldades de aceitação que encontravam fora de suas regiões, eles tiveram de voltar os olhos e a atenção para suas próprias idiossincrasias criando, assim, condições para o surgimento da *posse* Aliança Negra.

Face às dificuldades de aceitação que os *rappers* da Cidade Tiradentes enfrentavam na região central o jeito foi, então, direcionar a militância de seus pares para os problemas mais urgentes da periferia, como a gravidez na adolescência, a orfandade, a evasão escolar e o desemprego. Empenhados, pois, em contribuir para a superação desses problemas eles lançaram em 1998 o primeiro projeto da *posse*: “Jovem no Farol”. Seu principal objetivo era alertar a população da região dos riscos da gravidez na adolescência e das infecções por DST (Doenças Sexualmente Transmissíveis).

Perceberam, porém, que esses problemas não eram exclusividade da região em que viviam, mas uma característica presente em todas as periferias. Assim, no início dos anos 10 do século XXI, ampliaram e diversificaram suas intervenções levando-as

inclusive para outras cidades. Firmaram também parceria com outras instituições para melhorar a divulgação de suas causas. Dessas parcerias destacam-se a participação no Projeto Rap...ensando a Educação, Campanha Global de Educação, para a valorização da mulher na Ação Educativa, Programa Primeiro Emprego, em Santos, entre outros.

O coletivo diversificou, assim, sua área de atuação e de interesse e passou a atender outras demandas além daquelas tradicionalmente apresentadas pelos jovens da cultura *hip hop*.

Durante a gestão da prefeita Luiza Erundina, do PT, de São Paulo, a *posse* utilizou o espaço da Escola Municipal Dr. José Augusto César Salgado para suas reuniões. Com o fim da gestão da prefeita Luiza Erundina, eles foram impedidos de usar o espaço da escola para suas reuniões. Sem um ponto fixo para a realização de seus encontros os integrantes da *posse* Aliança Negra começaram a se dispersar. Em 1998 alguns membros da *posse* se reencontram e retomaram as atividades.

Núcleo Cultural Força Ativa

O Núcleo Cultural Força Ativa surgiu em 1992 em Santana, Zona Norte de São Paulo. Sua formação inicial é fruto das divergências que estavam ocorrendo no interior do Sindicato Negro. Como vimos anteriormente o segmento que mais tarde fundaria a *posse* Força Ativa discordava da centralidade que o Sindicato Negro dava às questões raciais defendiam, assim, uma atuação mais politizada para suas atividades.

As primeiras reuniões do coletivo Força Ativa foram realizadas no terminal de ônibus da Estação Santana do Metrô. Segundo (Felix, 2005: 92) este local

foi escolhido por abrigar em suas proximidades dois importantes salões de baile *black*: o “Sun Set”, da equipe “Chic Show”, e o “Santana Samba” da equipe “Zimbabwe”. Nestes encontros além das tradicionais atividades da música e da dança eles iniciaram também os trabalhos com o grafite abrindo, assim, as portas do coletivo para outras demandas artístico-culturais da periferia.

Em 1993 as reuniões foram transferidas para o salão “Sambarilove” localizado no Bexiga administrado, à época, pela equipe da “Chic Show”. A vertente *rap* ganhava externamente cada vez mais visibilidade e internamente seus encaminhamentos ganhavam mais força. Felix (2005) relata que a maioria dos *rappers* que militavam nessa *posse* encampou as divergências que o grupo tinha contra o Sindicato Negro e relegaram as discussões sobre o racismo para um segundo plano em suas músicas.

Essa posição trouxe muitos problemas para o “NCFA”, o principal deles foi potencializado por ocasião do lançamento da música “A Cor da Pele Não Influencia Nada” do grupo Filosofia de Rua. Essa música questionava as discussões sobre a questão racial. Seu lema era que as pessoas não deviam ser avaliadas pela pigmentação de sua pele, mas sim pelo potencial de intervenção delas no meio social.

A mensagem veiculada nessa música foi amplamente rejeitada pelos militantes do *hip hop* que passaram a hostilizar o grupo Filosofia de Rua em todas as apresentações. Essa hostilização alcançou seu ponto máximo em 1993 quando o grupo Filosofia de Rua foi participar dum encontro de *rappers* e Dj’s organizado pelo coletivo Jabaquara *Breakes* no espaço “Acervo da Memória e do Viver Afro Brasileiro” em Jabaquara Zona Sul de São Paulo. Esse encontro pretendia discutir a situação dos negros em São Paulo e fazer encaminhamentos e propostas de intervenção no espaço urbano

para o movimento *hip hop*. No exato momento que o grupo Filosofia de Rua iniciou sua apresentação a platéia em movimento sincronizado levantou-se e ficou de costas durante toda a apresentação.

O constrangimento foi grande, porém, necessário para os “malucos se ligar que tavam **vacilando**”, conforme relata-nos Pedro Chamusca, um dos integrantes da platéia:

Todo mundo do *hip hop* tava atravessado com esse grupo porque achava que eles vacilavam no debate sobre o racismo. Por isso, quando eles começaram a apresentação a rapaziada levantou para protestar alguns queriam vaiar, mas no final, nem sei como, porque não foi nada combinado, todo mundo foi virando as costas para o palco para mostrar a insatisfação – que era geral – ao posicionamento deles. (Depoimento colhido em julho de 2007).

O desgaste que essa situação provocou impôs ao grupo e aos seus membros a obrigação de rever as posições até então defendidas. Em 1994 a *posse* muda sua sede de Santana, Zona Norte, para Cidade Tiradentes na Zona Leste iniciando aí um novo momento para sua militância.

Nessa nova fase o grupo explicita melhor as suas intenções e anuncia, sem meias palavras, que a periferia precisava construir um projeto essencialmente político para superar as contradições do capitalismo. Esses argumentos não conseguiram, todavia, mudar o comportamento e a visão dos jovens da cultura *hip hop* sobre a questão que seguiram adiante priorizado e enfatizando a temática do racismo em suas músicas.

O que estamos querendo elucidar com essa breve incursão pelo mundo das *posses* é a importância que elas tiveram para a constituição e posterior consolidação da cultura *hip hop* em São Paulo. A fim de entender a estrutura e o funcionamento desses

coletivos perquirimos as suas principais divergências e constatamos que, apesar de ter provocado uma divisão circunstancial elas não conseguiram impedir a difusão dos princípios e dos valores da cultura *hip hop*. Redundaram contrariamente a isso, na busca e na construção de caminhos específicos para a emancipação da vida dos jovens da periferia de São Paulo.

Esse percurso pode ser melhor compreendido a partir duma análise da longa tradição de luta e resistência que os negros cultivaram desde a diáspora africana. Dentro dessa tradição o *jazz* e o samba desempenharam um importante papel integrador em suas respectivas sociedades. É disso que trataremos a seguir.

Samba e *jazz*: duas importantes vertentes da música afro-descendente no século XX

Existem muitas similitudes na trajetória desses dois gêneros musicais: durante todo o século XX eles caminharam paralelamente e sofreram toda sorte de injunções e perseguições da cultura branca exclusivista, mas resistiram à intolerância e alcançaram respeitabilidade fora de suas regiões, isto é, fora dos guetos aos quais estavam confinados. Assim, depois de superados os estigmas, essas formas musicais assumiram, em meados dos anos 50, a condição de importantes referências culturais em suas respectivas sociedades.

A história desses dois gêneros musicais representa, pois, uma fração da luta por justiça social que os afro-descendentes travaram no Brasil e nos EUA no

decorrer do século XX. Não pretendemos fazer tabula rasa das complexas e multifacetadas lutas sociais travadas pelos afro-descendentes nestes dois países, queremos, isto sim, salientar que a música foi, em muitas ocasiões, a ponta-de-lança dessa luta. Em outras palavras, foi a válvula de escape para o homem negro os jovens, particularmente, expressarem os seus sentimentos de vida.

Muitas são as controvérsias que pairam em torno do nome e da origem do *jazz*. Há, contudo, o entendimento de que ele é o resultado da fusão da polirritmia africana com os ritmos de origem européia¹⁷. Esse processo que já vinha acontecendo desde final do século XVII foi, com efeito, intensificado no final do século XIX e início do XX, quando um grande fluxo de população negra deslocou-se do campo para os centros urbanos principalmente para a cidade de Nova Orleans. O espaço público e o convívio social nesta cidade que, até então, era partilhado majoritariamente por franceses e espanhóis recebia agora a contribuição da cultura negra. É possível entrever nesse acontecimento algo semelhante ao que ocorreu no Rio de Janeiro com o fim da escravidão, ou seja, a convergência para uma mesma região das fragmentadas experiências populares possibilitou o nascimento de inéditas manifestações culturais.

É curioso observar que as expressões culturais derivadas desses encontros foram amplamente desprezadas pelos guardiões da moral e dos bons costumes, que temiam ver a “cultura limpa” de seus iguais misturada com o gosto desprezível das classes inferiores. Ficou famoso, por exemplo, o desabafo que o *Times-Picayune* de Nova Orleans fez em 20 de junho de 1918 contra a propagação do *jazz*.

¹⁷ Mais elementos sobre essa discussão, ver: ERLICH (1977), HOBBSAWM (1990), MUGGIATI (1983), SEVCENKO (2001).

Por que então a música de *jass* e a banda de *jass*? Pergunte-se, igualmente, o porquê da novela barata ou do *doughnut* engordurado. São todos manifestações de um traço inferior do gosto humano, que ainda não foi consertado pelo processo de civilização. Na verdade, poderíamos ir ainda mais longe, e dizer que a música de *jass* é a história indecente, sincopada e contrapontuada. Como as anedotas impróprias, ela também era ouvida com rubor, atrás de portas e cortinas fechadas, mas, como todos os vícios, se tornou ousada até penetrar nos lugares decentes, onde também foi tolerada por causa de sua estranheza... Em matéria de *jass*, Nova Orleans está especialmente interessada, já que foi amplamente sugerido que essa forma particular de vício musical nasceu nesta cidade... Não reconhecemos a honra da paternidade, porém, diante de tal história sendo propagada, caberá a nós sermos os últimos a aceitar tal atrocidade em meio à sociedade educada? (HOBSBAWN, 1990: 72-73). Destaque nossos.

Desde início da colonização quando os escravos foram proibidos de tocar seus tambores, a música negra já havia demonstrado seu poder de resistência e sua capacidade de adaptação frente às intolerâncias do colonizador. Assim, quando as imposições restritivas impediram os escravos de fazer uso de seus instrumentos musicais por temer, o simbolismo e a mobilização que eles representavam, o negro cativo fez do grito uma prática usual para expressar os seus sentimentos. Ao perceber que o grito poderia ser um código de comunicação dos escravos, o colonizador não hesitou em asfixiar o seu desenvolvimento. Perseguidos, vigiados e controlados em todas as suas atividades, os escravos, numa interessante estratégia de resistência, deslocaram suas energias para os caminhos que os levariam ao encontro das atividades culturais do branco. Dessa aproximação nasceu inicialmente o *spirituals* e, posteriormente, surgiram o *blues* e o *jazz*.

O *jazz* é, pois, resultado da fusão da música negra de raiz com outros processos de hibridação cultural¹⁸, ou seja, é uma música com colorações latinas, européias, mas,

¹⁸ Utilizamos este termo seguindo as análises de CANCLINI, segundo as quais, hibridação abrange diversas mesclas interculturais, ultrapassando, portanto, os limites do conceito de mestiçagem que se restringe, geralmente, a questões

principalmente africanas e por ter sua história, vale dizer, sua pigmentação fortemente associada ao universo negro, carregou, por muito tempo, a pecha de manifestação inferior do gosto humano.

Daí as dificuldades sentidas e vividas por músicos negros para cantar, gravar e se apresentar, nos primórdios do século XX, em lugares públicos. Assim, apesar de serem os principais responsáveis pela criação do novo ritmo musical, o primeiro disco a ser gravado com a insígnia *jazz*, em 1917, foi realizado por uma banda formada por músicos inteiramente brancos a *Original Dixieland Jazz Band*. O interessante é que, apesar de ser uma banda formada exclusivamente por componentes brancos, o que eles faziam, essencialmente, era imitar os músicos negros.

Essa é, possivelmente, uma das razões que explica a expansão da música de Nova Orleans para outras cidades. O que é extraordinariamente curioso nesta situação e que, em certo sentido, não deixa de ser paradoxal, é que no momento em que a música de Nova Orleans começa a se tornar referência para outras platéias, neste preciso momento ela começa a viver o início de seu declínio autóctone. Com isso muitos músicos de Nova Orleans migraram para a cidade de Chicago para trabalhar nas grandes bandas.

Hobsbawm caracteriza esse período como os primórdios do *Jazz*¹⁹. Ele ficou conhecido como *Dixie* e predominou nos dois primeiros decênios do século XX, na cidade de Chicago, com músicos provenientes de Nova Orleans.

raciais; ultrapassa, também, o conceito de sincretismo que está geralmente preso às suas fronteiras religiosas. (CANCLINI, 2000: 19).

¹⁹ Hobsbawm estabelece uma divisão de três períodos para a história do *jazz*. O primeiro estende-se de 1900 a 1929 e pode ser entendido como a pré-história ou período antigo do *Jazz* e foi caracterizado pelo estilo de Nova Orleans e pela *Dixieland*, de Chicago e Nova Iorque; o período médio compreende os anos de 1929 a 1940 e foi dominado

O fim da Guerra de Secessão iniciou um lento, porém, contínuo processo de migração do Sul para o Norte que foi intensificado nas décadas de 1920 e 1930. As cidades escolhidas para o destino final dessa massa migratória foram: Chicago, Detroit, Filadélfia e Nova York. Uma oportunidade sem precedentes para a troca de experiências entre músicos negros e brancos estava nascendo. Apesar dessa aproximação e do exemplar domínio das técnicas do *jazz*, os negros continuavam, sistematicamente, sendo impedidos de tocar nas casas de espetáculos do Norte. Essa realidade empurrou muitos músicos negros para as *big bands*, nas quais passaram a desempenhar um papel secundário.

A formação das *big bands* sinalizou, de qualquer forma, o início do fim das barreiras raciais no universo musical e inaugurou um novo estilo de fazer *jazz*: nascia o *swing*. Este estilo de música contou com o estímulo de dois importantes fatores para a sua propagação. O primeiro, proveniente de sua estrutura, foi oferecido pela dança, transformada, aliás, em sua marca registrada, tendo dominado os cenários e as coreografias dos espetáculos das décadas seguintes e, nem mesmo a Depressão Econômica, foi capaz de impedir a sua proliferação. O segundo estímulo veio dos meios de comunicação, mais especificamente do rádio e do cinema, os quais ajudaram a consolidar esse estilo de *jazz*, levando para o mundo a maneira divertida e alegre de dançar o *swing*. Em decorrência de sua grande inserção social, o *swing* foi utilizado, também, como uma importante arma na guerra ideológica da época. O novo estilo do *jazz* atuava, enfim, como a reserva moral e o esteio de uma sociedade em crise.

pelas grandes orquestras comerciais; finalmente, o período moderno, de 1940 em diante, caracterizado pelo retorno à improvisação e pequenos conjuntos. (HOBSEAWM, 1990: 85-86)

O músico negro não tinha, entretanto, nenhum motivo para estar satisfeito com essa situação, pois a comercialização do *swing* e a conseqüente popularização das grandes orquestras, só trouxe benefícios para a indústria fonográfica e para os músicos brancos. O crescimento e os proventos que esse novo ritmo musical estava gerando exigiram a imediata implantação de regras que regulassem a vida dos músicos. Os *jazzmen* negros enfrentavam, porém, muitas dificuldades para se adaptar ao novo cenário. O fato é que para atender à vontade e ao desejo do público, as casas de espetáculo começaram a exigir que as orquestras seguissem o rígido roteiro das notas musicais em suas apresentações. Nesse processo de transformação do *jazz* a principal vítima foram os *jazzmen* negros, já que a maioria deles não lia partituras.

Essa situação gerou um profundo desconforto entre os *jazzmen* negros, uma vez que o espaço que tinham para exercitar a criatividade foi, de repente, engessado pelo pragmatismo empresarial. Insatisfeitos com a vida musical que estavam levando e buscando superar os limites que as grandes orquestras impunham para o seu trabalho, os jovens *jazzmen* começaram a se reunir-se nas casas de espetáculo após as apresentações para tocar o autêntico *jazz*, isto é, para exercer livremente a criatividade musical. Essas reuniões ficaram conhecidas como *jam sessions* e tornaram-se uma mania nas madrugadas dos anos 30 e 40 de Kansas City e Nova York.

As *jam sessions* tentaram, então, retomar um pouco do idealismo e do romantismo que havia caracterizado o *jazz* em seus primórdios; elas foram o impulso necessário, vale dizer, o fermento que alimentou e sustentou a curiosidade de um segmento de jovens que iria se contrapor de maneira intransigente aos métodos e modos dos mestres consagrados do *jazz*. Com certa impetuosidade eles estabeleceram, de

início, uma demarcação de território ao criticar a atitude e a docilidade de seus antecessores, principalmente de Louis Armstrong e Duke Ellington, que demonstravam certo conformismo com a situação e seguiam fazendo “músicas comerciais para divertir os brancos”. (MUGGIATI, 1983: 80). A partir dos questionamentos dessa geração o *jazz* retoma o teor crítico que o havia fundamentado.

O fato importante e artisticamente válido desse acontecimento é que dele resultou uma nova fase do *jazz*, que ficou conhecida como *bebop*. Hobsbawm (1990: 97) afirma que essa fase foi um manifesto contra o comercialismo, contra o público e contra as atividades excessivamente esotéricas dos músicos. Os efeitos negativos que o conjunto dessa situação produzia para o *jazz* afastaram progressivamente os jovens *jazzmen* negros das grandes bandas, pois eles não queriam permanecer tolhidos e frustrados no exercício de suas funções; por isso e pela ousadia musical e comportamental que apresentou, o *bebop* é considerado o marco moderno do *jazz*. Ele teve uma curta duração – nasceu e morreu nos anos 40 – mas, apesar disso, legou contribuições que iriam influenciar indelevelmente as gerações seguintes.

A semente do *bebop* multiplicar-se-ia em variadas escolas nos anos 50. Dizzy Gillespie e Charlie Parker seriam, assim, eternizados e a revolta musical e comportamental iniciada por eles continuava agora com Miles Davis, que, após uma fase de intensa pesquisa e aprofundamento das formas de fazer *jazz*, inicia, nos anos 60, uma série de experimentações que o levou a flertar com outras variáveis musicais, sendo o *rock* uma delas.

O *jazz* seria, nesse novo contexto, secundarizado pela indústria cultural, que direcionava suas energias para fazer do *rock* uma nova linguagem unificadora dos

jovens das classes baixas urbanas, notadamente os jovens brancos. Ainda que tenha sido um produto intencionalmente planejado para atender às demandas e necessidades de entretenimento do pós-guerra, ainda assim esse novo ritmo musical carrega, involuntariamente, a verve negra em seus poros, pois foram as bases do *rhythm and blues* que ofereceram variadas elaborações harmônicas para o *rock* prosperar. Como o *rock* não atendia às suas expectativas de divertimento nem contemplava a complexidade de suas vidas, o negro, numa atitude de ousadia e desprendimento, criou o *soul* e o *funk*.²⁰ Eles são produtos derivados do *rock*, mas carregam o ritmo, o visual, o enredo e a história do negro, ou seja, a dança do *soul*, o grito resgatado por James Brown em seus *funks*, enfim, a história e o enredo desses dois gêneros musicais estão comprometidos com a tradição de cantar os infortúnios cotidianos da vida do negro.

A postura crítica desses jovens repercute e influencia positivamente as gerações seguintes que mantêm a chama acesa no engajado movimento *black power*.²¹ Este movimento anunciava, já nessa época, as novas tendências que estavam se avizinando. A principal delas foi a dança do *break*, (incorporado mais tarde como um dos elementos fundamentais à cultura *rap*). Essa dança tem como traço característico a simulação dos movimentos dos homens que voltavam mutilados da Guerra Vietnã, o que deve ser visto como uma tomada de posicionamento, já que a maioria dos soldados que morriam nessa guerra eram negros.²²

²⁰ Analisaremos mais detalhadamente as influências do *soul* e do *funk* no comportamento, atitude e na vida dos negros norte-americanos e brasileiros no capítulo III desse estudo.

²¹ Para maiores informações sobre a importância do movimento *Black Power*, ver: VIANNA (1988).

²² Mais elementos sobre essa discussão, ver: ANDRADE (1996), SILVA (1998), GUIMARÃES (1998) e TELLA (2000).

É com esse apelo político que o *break* cruza o atlântico e chega ao Brasil no início dos anos 80 para, rapidamente constituir-se numa das principais atividades de lazer e entretenimento dos jovens suburbanos de São Paulo.²³

O Samba e as novas modalidades musicais

Diferentemente dos EUA que viu o seu principal gênero musical do século XX desenvolver-se em espaços públicos, no Brasil o processo verificado, nessa mesma época, é exatamente o inverso, ou seja, as rodas de samba são praticadas no mundo privado. A condição de segregado do negro na sociedade brasileira oferece-nos algumas pistas para o entendimento desse fenômeno.

Até o final do século XIX a festa de carnaval era animada pela música instrumental. O baile de máscaras era o momento mais aguardado desse acontecimento. Aos negros não era dado o direito de participar; o destino deles era a rua onde ficavam vigiados pelo corpo da instituição policial. A constante vigília exercida em seus afazeres levou-os a adotar formas mais disciplinadas de reunir-se nas ruas. Foi essa curiosa forma de defesa, vale dizer, de busca de emancipação, que possibilitou a criação dos “cordões carnavalescos” nesse período.

Os cordões, que constituíam uma sobrevivência das alas de certas procissões, como a de Nossa Senhora do Rosário – em que se permitiam cantos e danças de caráter dramático –, foram os primeiros núcleos de criadores da autêntica música de carnaval. (TINHORÃO, 1998: 114).

²³ Aprofundaremos o entendimento sobre essa representação artística da cultura *hip hop* no capítulo II deste estudo.

Quando adotaram a formação das procissões religiosas em suas manifestações de rua, os negros conviveram, ainda que temporariamente, com uma “trégua” oferecida pelo aparelho repressor do estado. Por essa época alguns compositores, egressos da classe média, flertavam com o ritmo dos cordões dos negros que animavam as ruas e contagiavam os passantes. Esse é, por exemplo, o caso da Maestrina Chiquinha Gonzaga que em 1899 compôs a sua célebre “Ó Abre Alas”. Essa música inaugurou uma nova fase sonora na vida urbana brasileira e passou à história como “marcha-rancho”; Sua fonte de inspiração localiza-se na cadência que os negros imprimiam às suas passeatas. Apesar de ter buscado suas referências no universo popular, a missão primordial das marchas consistia em alegrar as reuniões das elites. O invencionismo e a capacidade criativa dos negros serviam, uma vez mais, de motivação para o insosso e comportado mundo musical das elites brasileiras.

No início do século XX as manifestações socioculturais dos negros continuavam a ser tratadas como caso de polícia. Um dos momentos mais emblemáticos dessas perseguições acontecia durante a Festa da Penha, realizada anualmente na cidade do Rio de Janeiro. Essa festa reunia durante quatro domingos do mês de outubro uma multidão eclética de pessoas que procurava diversão em rodas de capoeira e de música. Uma vez que o costume desses encontros era comparecer vestido a caráter, cada segmento transportava para esses encontros a tradição de sua região de origem. Na dispersão desses encontros, os negros, mestiços e brancos pobres eram invariavelmente perseguidos pela polícia.

Essa situação se repetia em todas as atividades festivas em que houvesse ajuntamento desses segmentos sociais. Impedidos, pois, de participar da vida cívica e cansados dos confrontos cotidianos com a polícia, esses rejeitados procuravam locais mais seguros para suas reuniões, o destino deles, quase sempre, era a casa de algumas famílias de baianos mais bem sucedidos naquela sociedade. Essas casas,

constituíam uma sobrevivência cultural africana, onde na ordem familiar matrilinear o papel das irmãs é tão importante que os sobrinhos aparecem quase como filhos. Essa mesma estrutura familiar muito comum por toda a África, embora matizada conforme a região, entregava a casa da família como controle total da mulher, o que viria a explicar a predominância dessas negras senhoras da comunidade baiana no Rio de Janeiro. (TINHORÃO, 1998: 275).

O ambiente fraterno dessas reuniões possibilitou importantes trocas de experiências entre seus participantes. Por exemplo, em novembro de 1916, Donga, *habitué* desses encontros, em uma ousada iniciativa, requer à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro o registro da música “Pelo Telefone”, indicando como gênero “samba carnavalesco”. Esse fato desencadeou duas conseqüências inéditas para a música urbana brasileira. Primeiramente ocorreu a fixação do termo samba para designar a maioria das músicas do repertório popular. Em seguida verifica-se uma preocupação crescente com a profissionalização desses músicos.

A formação dos “8 Batutas”, por exemplo, que tinha Donga e Pixinguinha como membros fundadores, é conseqüência direta dessa realidade. Na década de 1920 os músicos negros iniciam um gradual processo de concessões na maneira de cantar e tocar seus instrumentos. Parece óbvio que essas concessões visavam ampliar a participação destes músicos na sociedade. A substituição da flauta pelo saxofone, da parte de

Pixinguinha, e a combinação de banjo e violão, que Donga passa a utilizar nas apresentações dos 8 Batutas, é, neste sentido, muito revelador.

A boa receptividade do público e o interesse comercial das gravadoras com as experimentações que os 8 Batutas estavam fazendo empurraram os grupos de choro, que tinham a flauta e o violão como base, ao encontro das rodas de batuques e ao universo percussivo que ali se praticava. Nasciam, assim, algumas variações do samba destinadas a atender às necessidades de entretenimento e lazer de uma classe média em expansão, já que nas décadas de 1920 e 1930 as elites tinham os olhos e o gosto voltado para cultura estrangeira, a inglesa notadamente.

Essa disposição em aceitar e valorizar a cultura estrangeira em prejuízo da cultura local ajudou a prosperar, na década de 1920, a moda das *jazz bands* nos dois principais centros urbanos do Brasil, Rio de Janeiro e São Paulo. Essas bandas exerceram variadas influências sobre o repertório da música popular brasileira, a mais importante, possivelmente, tendo sido a transformação da marcha carnavalesca carioca em música de salão. Desse modo, os ritmos populares ganhavam uma roupagem inteiramente nova e destinada a atender ao gosto dos frequentadores de salão.

A importância dessas orquestras está no fato de ter iniciado a implantação de uma linha, ainda que tênue, de distinção de classe na música urbana brasileira. Nos anos 20 e 30 a classe média já estava mais consolidada e ansiava afastar-se da promiscuidade dos costumes das camadas populares. O aparecimento das *jazz bands* foi uma, entre outras, oportunidades tão convenientemente esperadas. A valorização das músicas feitas para dançar dominou o cenário artístico até meados dos anos 1950, quando um grupo de jovens intelectualizados da classe média, motivados pela

transformação que o *bebop* estava promovendo nos EUA, resolveu mudar a temática e o ritmo do samba que estava se praticando no Rio de Janeiro. Para tanto, dispensaram a rudeza das rodas de batuques e a artificialidade das orquestras e inauguraram uma fase de ritmo mais suave e de letras comprometidas com o cotidiano da classe média, nascia o samba de Bossa Nova.

A Bossa Nova – como o *bebop* – constituiu uma reação de jovens contra a estagnação da música. Ocorre que nos EUA essa reação aconteceu de dentro para fora, isto é, foi a própria estrutura do *Jazz* que produziu a sua crítica e reivindicou um retorno aos princípios do movimento. No caso do Brasil essa crítica é um elemento proveniente do mundo exterior, isto é, de setores desvinculados com as razões e os motivos do samba, ou seja, a classe média (nesse caso intelectualizada) apropriava-se, mais uma vez, dos ritmos populares e com eles produziam moda, fortuna e fama.

O samba que já havia recebido tantas designações ganhava outra, entretanto, carregava doravante a fina pretensão de arvorar-se internacionalmente, já que em 1962 João Gilberto e Antônio Carlos Jobim apresentar-se-iam no Carnegie Hall, de Nova York ciceroneados por Frank Sinatra. A partir desse acontecimento o sambabossa-nova ganharia o mundo como a expressão mais moderna da música brasileira. O samba de morro viveria, a partir de então, um período de reclusão. O triunvirato mais conhecido dessa época, Zé Keti, Nélson Cavaquinho e Cartola, continuava a produzir, agora, porém, com maior dificuldade para comercializar suas músicas, pois, doravante, eles tinham de disputar espaço com a bossa nova que era a realidade musical mais lucrativa do Brasil.

A indústria fonográfica tinha finalmente afastado o samba de sua sazonalidade, isto é, desvinculava-o do carnaval e transformava-o em um produto de consumo permanente e altamente lucrativo da sociedade brasileira. Apesar da popularidade e da adoção do termo “samba” como sinônimo de música autenticamente brasileira, os sambistas negros continuavam na obscuridade. A descrença com os rumos que o samba estava tomando e os poucos proventos que ele estava gerando para os seus pioneiros provocou um sentimento de frustração em Cartola, que desistiu de viver exclusivamente da música para desenvolver o ofício de lavador de carros, buscando, assim, meios para complementar sua renda diária.

O que se pode depreender dessa conjuntura é que o advento da Bossa Nova provocou um abalo sísmico na música urbana brasileira, dividindo-a em um “antes” e um “depois”. O antes ficou associado ao “atraso”, ao “folclórico” e ao descompromisso com a harmonia rítmica. O depois é geralmente associado ao moderno, ao cosmopolitismo e à vanguarda musical. A música negra brasileira voltava a viver a sua maldição de Sísifo, isto é, todas as vezes que se aproximou da notoriedade as suas bases rítmicas foram transformadas e vendidas como um produto desencarnado de sua instância criadora, obrigando seus artífices a recomençar todo processo.

Os jovens e a ciranda democrática da música nos anos 60

O mundo pós-guerra trouxe mudanças significativas para a vida urbana: o aquecimento no setor industrial, combinado com a democratização dos bens tecnológicos e o aumento da participação das famílias na economia criaram as bases para o ensejo de novos meios de sociabilidade e integração social. Os jovens aproveitaram-se dessa conjuntura favorável e incorporaram as novidades tecnológicas como forma mais cotidiana de interferência em um mundo social para eles amplificado. Iniciam, assim, um processo de distensão e de busca de autonomia que iria culminar com a adoção de uma postura deliberadamente de confronto com o mundo adulto e suas representações. As condições para a transformação da sub-cultura juvenil em uma cultura de vulto planetário haviam sido criadas a partir desses acontecimentos.

O ciclo de desenvolvimento industrial e as medidas do *welfare state* transformaram profundamente a vida na sociedade norte-americana. Na década de 1950, o crescimento demográfico, o maior poder aquisitivo da população e o aumento do tempo livre para o lazer geraram um círculo virtuoso que resultou na criação de uma série de instituições consumistas. Essas instituições eram o corpo e a alma daquela sociedade e estavam presentes nas vestes do indivíduo (*jeans*), na alimentação (coca-cola, chicletes e hambúrgueres) e chegavam também aos seus locais de encontro e entretenimento (lanchonetes e cinema). (HOBBSAWM, 1995; MORIN, 1986). Os desejos e as expectativas de mudanças dos jovens articulam-se, agora, em torno de novos referenciais. Conforme observa Morin:

O desenvolvimento dessa cultura está ligado a uma conquista da autonomia dos adolescentes no seio da família e da sociedade. A aquisição de relativa autonomia monetária (dinheiro para o gasto diário dado pelos pais nas sociedades avançadas e, alhures, dinheiro para o diário conservado pelos adolescentes que ganham a vida e entregam o que ganham para os pais) e de relativa liberdade no seio da família (o que nos conduz ao problema da liberalização, aqui da desestruturação, acolá, da família) permitem aos adolescentes adquirir o material que lhes insuflará sua cultura (transistor, toca-disco e mesmo violão), que lhes dá sua liberdade de fuga e de encontro (bicicleta, motocicleta, automóvel) e lhes permitirá viver sua vida autônoma no lazer e pelo lazer. Essa cultura, essa vida aceleram, em contrapartida, as reivindicações dos adolescentes que não se satisfazem com a semiliberdade adquirida, e fazem crescer sua contestação a propósito de um mundo adulto cada vez menos semelhante ao deles. (MORIN, 1986: 140).

Essa nova condição juvenil restringia-se, neste primeiro momento, ao universo da classe média. O interesse e a disposição da indústria e dos meios de comunicações em auferir maiores lucros dessa realidade produziram, todavia, meios de acessibilidade para aumentar a participação das camadas inferiores nesse novo jogo democrático. A aproximação do *rhythm and blues* negro com a música dos brancos rurais, o *country and western*, é resultado direto dessa aproximação. Esse encontro sedimentou as bases sobre as quais seria edificado o *rock'and'roll* em meados da década de 1950.

Por transportar as tradições da cultura negra e por encarnar as pretensões de arte do mundo do branco pobre, o *rock* já nasce sofrendo hostilizações da sociedade norte-americana de então. Apesar disso, torna-se uma das principais forças de liberação pessoal e de liberação social para os jovens de classe média; movidos pelo desafio de experimentar as novas tecnologias eles adotam essa nova linguagem musical como uma poderosa arma de comunicação para expressar os sentimentos de suas vidas.

A novidade da década de 1950 foi que os jovens das classes alta e média, pelo menos no mundo anglo-saxônico, que cada vez mais dava a tônica global, começaram a aceitar a música, as roupas e até a linguagem das classes baixas urbanas ou o que tomavam por tais, como seu modelo. O *rock* foi o exemplo mais espantoso. Em meados da década de 1950, subitamente irrompeu do gueto de catálogos de “raça” ou “Rhythm and blues” das gravadoras americanas, dirigidos aos negros pobres dos EUA, para tornar-se o idioma universal dos jovens, e notadamente dos jovens *brancos*. (HOBSBAWM, 1995: 324).

Por trazer em seu cerne o fermento da incorporação social – música híbrida – transformar-se-á nas décadas seguintes na principal força aglutinadora dos anseios, desejos e expectativa dos jovens de todas as classes sociais. Assim, a partir dos anos 60, uma legião de novos atores entra em cena para contribuir com o desenvolvimento da ciranda democrática da música. O *rock* já não é mais um meio de entretenimento feito para agradar prioritariamente os jovens de classe média. Contrariamente a isso ele é, cada vez mais, o estandarte que representa os desejos de mudança dos jovens de todas as classes sociais contra uma sociedade regida por idéias conservadoras e princípios tecnocratas.²⁴

Na segunda metade dos anos 60, as derivações menos aceitas do *rock* – o *soul* e *funk* – chegam ao Brasil e rapidamente ganham o gosto da juventude suburbana brasileira que imprimiu a essas formas um sabor local. O samba não era mais a única referência de cultura musical para os jovens de periferia; eles agora dançavam ao som de James Brown e Marvin Gaye.

Jorge Ben e Tim Maia introduzem as novidades rítmicas no Brasil e no decorrer da década de 1970 criam um estilo de música que, por combinar os elementos

²⁴ Para maiores detalhes sobre a sociedade tecnocrata ver ROSZAK (1972). Segundo esse autor essa sociedade é caracterizada por um forte gerenciamento dos negócios e da vida, uma sociedade onde os especialistas técnicos e seus modelos científicos transmitem uma realidade mecânica, árida e desprovida de qualquer impulso criativo.

do *soul* e *funk* com o samba, ficou conhecido como samba-rock. O samba-rock representou, em muitos aspectos, o levante irreverente, a rebeldia, enfim, o bom combate de jovens artistas negros contra a padronização que a Ditadura Militar intencionava fazer com o samba. O governo Geisel, a partir de 1974, tentou transformar o samba exaltação “na linguagem musical nacional”²⁵.

Diversos estudos sinalizam²⁶ que a música foi eleita pelos jovens, em diferentes momentos do século XX, como uma interlocutora privilegiada de seus desejos e de suas experiências de vida. A linguagem musical é, então, uma das responsáveis pela aproximação de interesses que se estabeleceu entre jovens de diferentes matizes sociais que utilizam os recursos da cultura musical como um refinado estratagema para escapar do controle e da normatização social. Essa recusa deliberada em não aceitar as determinações sociais é um dos traços característicos da personalidade dos jovens, sobretudo na contemporaneidade, quando encontram na música o caminho mais rápido para a divulgação de suas idéias e afirmação de suas atitudes. Inicialmente foi o *jazz*, que deu guarida para o desenvolvimento desses sentimentos contestatórios; em seguida, várias manifestações do *rock' and' roll* ecoaram o desejo de uma nova *satisfaction* para os jovens e, mais recentemente, o *rap* tem inovado esses sentimentos com outras proposições peculiares à hipermodernidade à qual estão imersos.

²⁵ O samba-exaltação colaborou intensamente para a difusão dos princípios cívicos do Estado Novo. Anos mais tarde, na década de 1970, esse gênero musical foi retomado para cantar a beleza da nação e exaltar a força, a determinação e o “gingado” de seu povo. Nessa fase, entre seus mais conhecidos colaboradores destacam-se: Martinho da Vila, Beth Carvalho, Luiz Airão, Benito de Paula, Agepê, entre outros. Produziu uma música de gafeira estilizada e foi amplamente utilizado como linguagem de integração nacional. Mais elementos sobre essa discussão, ver: GUIMARÃES (1998).

²⁶ ABRAMO (1994), BIVAR (1982), CORRÊA (1989), MUGGIATI (1985), SEVCENKO (2001), SOUSA (2002). Para um contexto mais geral, isto é, que pensa a realidade dos jovens fora do Brasil, ver: COHEN (1968), MANNHEIN (1968), MATZA (1968), MUCHOW (1968), ROSZAK (1972), HOBSBAWM (1995), SUSTERMAN (1998).

Este franco e aberto relacionamento que os jovens estabeleceram com a música ao longo do século XX contribuiu para a constituição de uma curiosa identidade coletiva, que respeita o indivíduo e sua individualidade acima de tudo, ou seja, respeita os laços de simpatia e os fortes vínculos de amizade criados entre ele, mas, por outro lado, demonstra – numa mesma proporção – uma vontade inconciliável de não se submeter nunca aos desmandos e caprichos do grupo ao qual está afiliado. A expressão *punk* “faça-você-mesmo”, criada em meados dos anos 70, sintetiza bem essa visão de mundo, uma vez que deixa entrever a intenção de valorizar o indivíduo acima de qualquer suspeita, vale dizer, acima de qualquer instituição.

Fenômeno típico da contemporaneidade, esse sentimento de apresentar-se como o senhor de seu próprio destino manifesta-se principalmente entre os mais jovens e revela certo enfado desta categoria contra as determinações das biografias prontas, institucionalizadas, definidas a priori e à revelia de seus interesses. Dessa oposição generalizada contra a ordem instituída nascem novas redes de sociabilidades, em que as escolhas e decisões acerca de suas vidas são tomadas por eles, somente por eles, sem a interferência de outrem.

Trata-se de um fenômeno típico da contemporaneidade. Ele evidenciou o desencanto e o distanciamento dos indivíduos com as ideologias e com as revoluções dos anos 60 e 70 (que apresentavam ou buscavam saídas totalizantes) e, num mesmo movimento, abriu espaços para a construção de novas biografias, em que os interesses pessoais estariam acima das instituições.

É no compasso dessas transformações que a cultura *rap* e seus quatro elementos – **DJ** (disc-jóquei), *break* (dança de solo), **MC** (mestre-de-cerimônia) e o

grafite (a arte de pintura em muros) – desenvolvem-se. As características peculiares de cada um dos quatro elementos da cultura *rap* representa, então, certa valorização da capacidade criativa de cada indivíduo e, ao mesmo tempo, oferece possibilidades de escolhas em meio a um universo restrito de saídas que a modernidade oferece para o indivíduo se realizar.

O resgate da música afro e o uso que o mundo Ocidental fez de suas possibilidades, principalmente no século XX, auxiliam nosso entendimento do *rap*. Um fenômeno oriundo dos guetos dos grandes centros urbanos e que por isso mesmo se propõe a ser o herdeiro da tradição de canto das vozes africana.

CAPÍTULO II

OS JOVENS E A INTERVENÇÃO NO ESPAÇO URBANO CONTEMPORÂNEO

Acompanhamos até aqui um breve quadro histórico da tradição musical dos afro-descendentes. Destacamos as contribuições jamaicanas e hispânicas para a formação da cultura *hip hop* e a aceitação que esta alcançou junto aos jovens negros do continente americano, no Brasil e nos EUA, particularmente.

A partir da tradição oral que os negros trouxeram para as Américas, um forte vínculo foi estabelecido entre o passado e o presente. Este fato possibilitou o resgate de alguns elementos da música negra, que foi reatualizada no cenário contemporâneo pelo *rap*.

Desde o advento do *rock*²⁷, passando pelo fenômeno *punk*²⁸, até o encontro com o anti-cordial movimento *rap*²⁹ – a música tem sido a ferramenta mais intensamente utilizada entre os jovens de todas as classes sociais para expressar os seus sentimentos de vida. O movimento *hip hop* inova, contudo, ao incorporar em suas manifestações

²⁷ Para uma discussão do tema como parte de um processo histórico mais amplo ver: (HOBBSAWM, 1995). Nesta obra o autor reflete sobre o patrimônio simbólico internacionalizado produzido pela indústria do *rock*.

²⁸ Para uma compreensão mais detalhada das contribuições e influências que o movimento *punk* exerceu sobre os jovens na sociedade contemporânea brasileira, ver: BIVAR (1992), CAIAFA (1985), COSTA (1993), KENP (1993), ABRAMO (1994), SOUSA (2002).

²⁹ Emprego o termo anti-cordial a partir das sugestões de (HERSCHMANN, 1997:54) para quem o mito de origem da sociedade brasileira, isto é, “o mito das três raças” e do entendimento social caminham lado a lado com a cultura conciliatória do “Brasil cordial”. Conforme suas análises, essas representações orientaram, por muito tempo, o comportamento do indivíduo em sociedade, mas foram suplantadas no Brasil contemporâneo pela “cultura do medo e da violência”. Para obter mais detalhes sobre as consequências provocadas nas bases dessas representações pelos jovens suburbanos, ver também: YÚDICE (1997) e ROCHA (2004).

outras modalidades artísticas: a dança e o grafite como temas “auxiliares” de comunicação, ampliando, assim, o território de atuação para os seus membros. O intercâmbio estabelecido entre essas representações culturais fortalece as intervenções dos jovens periféricos no cenário urbano. Motivados, agora, por essa nova situação, eles abandonam as áreas de confinamento, a fim questionar de maneira mais ampla e aberta as condições materiais de suas vidas.

Essa nova modalidade de comunicação desnudou as contradições e revelou as incertezas do Brasil contemporâneo. Ao criar as condições materiais para uma nova leitura da sociedade, esses jovens, banidos da vivência cívica, ocupam simbolicamente o espaço urbano por meio da música, da dança e da arte gráfica e forjam no coração da cidade novas redes de relacionamento e sociabilidade em torno das quais emergem a cultura *hip hop*³⁰.

Rap: a voz amplificada da periferia.

Entre os três elementos que constituem a cultura *hip hop*, o movimento *rap* tem se destacado como principal representante. É, pois, na condição privilegiada de abordar *in loco* os problemas da periferia, que esse movimento tem se firmado como uma voz amplificada das queixas e cobranças que os jovens pobres do Brasil fazem em suas cidades. Ao trazer à tona temas controversos da vida urbana, os jovens, envolvidos

³⁰ *Hip hop* é a união dos três elementos do *rap*: a música, o *break* (dança) e o grafite (pintura com spray em muros, ou seja, intervenções gráficas no espaço urbano).

com esse grupo de estilo³¹, deixam em xeque a legitimidade do estatuto-padrão que regulamenta suas vidas e forjam, na esteira desses acontecimentos, novas representações em torno das quais constroem o estilo *rap*. Um estilo que oferece, aliás, as bases materiais e simbólicas para reorientar a condição de existência na periferia. Qual o significado dessas representações para os jovens da periferia de São Paulo? Em que instâncias e com quais ferramentas são elaboradas? Que influência exerce no cotidiano desses jovens? São essas questões que abordaremos a seguir.

Dialogando com a cultura passada e presente, com representações locais e globais, os jovens da periferia de São Paulo, envolvidos com o movimento *hip hop*, abandonam a condição passiva de consumidores para assumir uma condição ativa de produtores de cultura. A determinação de colocarem-se como artífices de seu próprio tempo aproximou as experiências e unificou as forças dispersas dos jovens periféricos num fazer cultural auto-gerido.

Esse novo saber é composto por práticas e hábitos que fundamentam o universo de ação de cada grupo. Assim, as causas defendidas por determinado grupo não são, necessariamente, as bandeiras de defesa do outro. A diversidade de pensamento e a visão particularizada que tem da sociedade talvez expliquem os enfrentamentos e as rixas amiúde verificadas entre os diversos grupos de estilo na defesa dos seus territórios e de suas causas³². É importante salientar, contudo, que, apesar das diferenças

³¹ Utilizo o termo estilo seguindo as indicações de KEMP (1993) para quem grupos de estilo têm as seguintes características: “São coletividades – marcadamente juvenis – que tomam como referência para condição de pertencimento ao grupo, um **estilo**, que elabore além de uma proposta estética, um modelo de comportamento. O estilo é resultado de elaborações coletivas e aceito consensualmente como modelo substantivo. Assim, criam-se denominações como: *rocker, teddy boy, hippie, gótico, punk, hip hop, clubber, skinhead, grunge, mod, etc*”. ver: (KEMP, 1993: 13).

³² As causas podem ser de solidariedade como as verificadas em determinadas vertentes do movimento *punk*, quando levantam bandeiras em defesa de minorias, por exemplo, na solidariedade que prestam às vítimas da homofobia e nas perseguições xenófobas contra os nordestinos, mas elas podem ser também segregacionistas, como

interpostas o consumo e a produção musical persistem como traços comuns no universo das coletividades juvenis.

O entendimento e a relação que os jovens estabelecem com a sociedade estão, portanto, atravessados pelos atos de consumir ou de produzir música. De tal sorte que a escolha que fazem, de qualquer uma dessas duas modalidades de cultura, orienta e fundamenta o comportamento do indivíduo no meio social. Assim, quando se deixa envolver e influenciar pela indústria da moda e do consumo, o indivíduo perde sua autonomia para tornar-se a face maquiada da vontade coletiva. Se por outro lado, ele opta pelos horizontes indefinidos da produção auto-gerida, a liberdade de criar e de experimentar define novos modos de ser e de viver do indivíduo em sociedade.

Por ser o elemento mais expressivo da cultura *hip hop*, o *rap* proclama-se um espaço de auto-conhecimento pronto para instruir e alertar os moradores do gueto contra as **crocodilagens** do sistema. Não há uma fórmula fixa ou pré-estabelecida para este sinal de alerta; as necessidades cotidianas e a urgência das ruas é que vão tramando e construindo maneiras variadas de respostas para uma realidade que se apresenta pouco amistosa.

Assim, quando a situação pede, eles apelam à fé e à sensibilidade religiosa do indivíduo: “que Deus me guarde pois eu sei que ele não é neutro/ vigia os ricos mas ama os que vêm do gueto” (Racionais MC's, do álbum “Nada como um dia após o outro dia”, de 2002). Caso essa estratégia mostre-se insuficiente para conquistar a confiança da comunidade, eles recorrem a outro expediente de igual importância, com uma força mobilizadora ainda maior e denunciam o preconceito racial do qual são

as verificadas em algumas vertentes do movimento *skinheads*, quando atacam gays, nordestinos e outras minorias, querendo fazer do espaço urbano um espaço exclusivo de suas causas. Para mais detalhes, ver: COSTA (1993), KEMP (1993), CAIAFA (1985), ABRAMO, (1994), SOUSA, (2002).

vítimas: “negro drama / cabelo crespo e a pele escura/ a ferida a chaga, a procura da cura” (Idem). Se ainda assim não conseguem despertar a consciência da comunidade, com nenhuma dessas estratégias, eles põem em pauta a truculência com que a polícia costuma tratar os seus semelhantes: “...não confio na polícia raça do caralho/Se eles me acham baleado na calçada/Chutam minha cara e batem em mim/Eu sangraria até a morte/Já era um abraço/Por isso minha segurança/Eu mesmo faço” (Racionais MC's, do álbum “Raio X Brasil”, de 1993).

Os fragmentos acima exemplificam bem como o *rap* lida com as dificuldades cotidianas da periferia. Para além do conformismo, da resignação, da alienação, enfim, que a cultura consensual sempre quis lhes imputar, o relacionamento que estabelecem com os conflitos da vida urbana deixa entrever uma postura militante com os problemas e riscos que o meio social lhes impõe. Isso permite que as demandas impostas por essa conjuntura adversa sejam recolhidas e cuidadosamente inventariadas em suas crônicas musicais.

60% dos jovens de periferia sem antecedentes criminais já sofreram violência policial. A cada quatro pessoas mortas pela polícia três são negras. Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros. “A cada quatro horas um jovem negro morre violentamente em São Paulo” (RACIONAIS MC's, do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, de 1997).

É possível entrever nesse discurso a busca de novos patamares e modos de cidadania, que, nos dizeres de DAYRELL (2001: 131), oferecem subsídios consistentes para os jovens periféricos criarem uma narrativa da auto-identidade.

Entre as principais conseqüências produzidas por essas narrativas da auto-identidade queremos destacar aquela que mais perplexidade causou à sociedade: trata-se

do distanciamento, vale dizer, do abandono contínuo e sistemático que os jovens suburbanos estabeleceram com as instâncias mediadoras do “Brasil cordial”³³, para adotar, num mesmo movimento, um conflito aberto, generalizado e sem tréguas no espaço urbano. Assim, em que pesem as críticas e injúrias que a cultura consensual faz às opções e caminhos escolhidos pelos “militantes” do movimento *rap*, é importante ressaltar que as cobranças e enfrentamentos que suas intervenções trazem para a arena pública revelam um desgaste dos princípios que sustentam o discurso do Brasil cordial, principalmente por apresentar a violência e o conflito – em lugar do acordo e do entendimento – como métodos privilegiados de comunicação e protesto.

Três fatores contribuíram decisivamente para o desenvolvimento dessa insubordinação na periferia da cidade de São Paulo. O primeiro está relacionado com a pouca oportunidade que os jovens, principalmente os jovens suburbanos, encontraram a partir da década de 1980, para integrarem-se no mercado de trabalho. O segundo fator está diretamente associado ao primeiro, ou seja, à medida que são distanciados do mundo do trabalho e das oportunidades que ele reserva, os jovens reagem e respondem, por exemplo, com um crescente desinteresse pelos estudos, – “estudar pra que se não há trabalho”³⁴ (Pedro Chamusca do grupo de Break Jamaica Show) – e pela instituição escolar. Estabelecem, com esse posicionamento, uma relação pragmática com os estudos e com outras instâncias do conhecimento formal. Em outras palavras, a escola perde o *status* privilegiado de ser a principal fonte de conhecimento e oportunidades de

³³ Ver nota 29.

³⁴ Os depoimentos foram obtidos em conversas informais em duas ocasiões, no segundo semestre de 2006 e no ano de 2007, durante esse período frequentei shows, festas e outras reuniões com o propósito de viver um pouco o cotidiano dessa rapaziada. A maioria dos entrevistados tem entre 18 e 30 anos e estão ativos na cena do *hip hop*. Alguns poucos passam dos 35 anos. Em nossas conversas ficou transparente a preocupação de historicizar o movimento, não há uma sequência lógica nos depoimentos, pois apesar de achar importante as entrevistas eles sempre deixaram claro que a diversão é mais importante.

emancipação para a vida dos jovens da periferia. Num terceiro plano, encontra-se o aumento da desconfiança dos pobres na imparcialidade e infalibilidade da Justiça³⁵.

Não se trata de fazer uma caricatura, mas de propor uma hipótese, a de que quando alguns dos principais pilares de inserção e sustentação dos jovens na vida social enfraquecem, a sociedade torna-se também frágil, pois deixa de usufruir adequadamente da energia e da criatividade desse segmento, que, ao se sentir impedido de participar da vida cívica desloca suas expectativas para um circuito fechado, pouco compreensível aos olhos e ao entendimento da sociedade.

O eixo oblíquo que guia o enfoque entre o asfalto e a favela tem sido a violência urbana, que se apresenta com origem definida nas favelas, nos morros onde habitam os pobres, nas ruas contaminadas e ameaçadas pela sua presença, onde assaltam, realizam o comércio informal ou dormem sob as marquises dos prédios, obstinados em demonstrar a insolvência teórica daqueles que realizam construções binárias entre os espaços públicos e privados (ARCE, 1997:150).

Essa nova modalidade de reclamar, isto é, essa intervenção violenta que agora trazem para o espaço urbano está, segundo ROCHA (2004), presente na maioria das representações culturais do Brasil contemporâneo. Ganha importância, todavia, em expressões artísticas que retratam de maneira incomum e contundente o cotidiano da periferia. Para esse autor, as músicas dos Racionais MC's e os romances de Ferréz, como

³⁵ Sobre o desemprego, ver: POCHMANN (1998), para quem a escassez da oferta de emprego está relacionada a reestruturação do modelo econômico brasileiro nos anos 90. Segundo esse autor, ao requerer uma maior participação de nossa economia no mercado externo, o país teve de fazer concessões para atender às exigências de flexibilização no mercado de trabalho, sendo que o efeito mais imediato dessa medida foi a redução da oferta de emprego no segmento jovem da população. Para um aprofundamento sobre a escolaridade e a relação dos jovens com a instituição escolar, ver: SABÓIA (1998). De acordo com suas análises, uma parcela significativa de jovens nunca teve acesso à escola ou, se teve, foi por um curto período, podendo ser considerados analfabetos funcionais. Para maiores informações sobre o descrédito da justiça junto a população mais humilde ver: a discografia dos Racionais MC's, o álbum “Liberdade de Expressão e “Sobrevivendo no Inferno”, particularmente. Cf. ainda deste mesmo grupo o DVD “1000 Trutas, 1000 Tretas”.

“Manual Prático do Ódio” e “Capão Pecado”, merecem destaque pela elaboração e pelas proposições apresentadas. Apesar de serem expressões artísticas manifestadamente voltadas para as causas e problemas das regiões periféricas, é importante lembrar que outros conflitos da cultura brasileira da contemporaneidade são também evidenciados nessas representações sempre de maneira aberta, franca e sem maquiagem. São essas características, aliás, que distinguem, no limite, a marginalidade de hoje da malandragem de outrora³⁶.

Pode-se dizer, então, que, ao trazer à tona os problemas permanentemente negligenciados e as reivindicações reiteradamente desprezadas pela cultura consensual, o movimento *rap* cria uma “poética da sobrevivência” na periferia e forja, com essa atitude, outras representações culturais para o Brasil contemporâneo. Esse movimento supera, assim, os limites estabelecidos pela “Dialética da Malandragem” e, num mesmo movimento, cria as condições favoráveis para o desenvolvimento da “Dialética da Marginalidade”.

Pontuando as diferenças entre essas duas culturas, Rocha (2004) sustenta que os mecanismos de atuação da primeira oscilam sempre entre os pólos da ordem e da desordem, na busca de acordos e entendimentos com a vã ilusão de ser “absorvido pelo pólo convencionalmente positivo” da sociedade. Já os preceitos que norteiam o campo de atuação da segunda vertente, isto é, que guiam as ações da “Dialética da Marginalidade” não trabalham pela busca da conciliação ou da harmonização social e, é

³⁶ Ao refletir sobre a cultura do Brasil contemporâneo ROCHA (2004) argumenta que os pressupostos da Dialética da Malandragem, isto é, o acordo e o entendimento, além da capacidade de oscilar entre os pólos da ordem e da desordem na busca de conciliação foram superados por novas práticas de intervenção social que priorizam o confronto e a violência como mecanismos mais eficazes de atuação social que podem, segundo suas análises, ser definida por Dialética da Marginalidade.

por isso que seus representantes rejeitam enfaticamente qualquer tentativa de acordo ou entendimento como moeda de troca para a ascensão social.

Apresentar as contradições da nação, numa “crítica certa da desigualdade social”, parece ser o principal compromisso do movimento *rap*. Por isso, os traços característicos e comuns que permeiam a vida dos jovens periféricos – preconceito, desemprego, exploração, perseguição e analfabetismo, violência, crime, drogas e prostituição – ganham destaque em suas crônicas musicais; divulgando o submundo de suas vidas, seus integrantes insistem, ademais, em dizer que vivem em meio a uma guerra que não foi inventada por eles e da qual são as maiores vítimas: “me tiraram a paz/ quebraram a trégua/ transformaram nossa vila num campo de guerra”.(Detentos do rap, do álbum, “Campo de Guerra”, de 2002). Fazem com isso “um esforço sério de interpretação dos mecanismos de exclusão social, pela primeira vez realizado pelos próprios excluídos” (ROCHA, 2004).

Esse despertar de consciência em torno da sofrível condição na qual encontram-se imersos empresta a esses jovens, banidos da vivência cidadã, uma conotação radical para suas manifestações. Dificulta a aceitação e, conseqüentemente, a participação em um jogo que tem regras e norma pré-estabelecidas, mas que eles não ajudaram a elaborar. Por isso, poderíamos dizer, conforme Marcuse, que as práticas de resistências mais utilizadas pelos jovens atualmente guardam muitas semelhanças com a rebeldia propugnada pelos jovens da década de 1960, pois agora como outrora, “o fato de eles começarem a recusar jogar o jogo pode ser o fato que marca o começo do fim de um período” (MARCUSE, 1982: 235).

O início da década de 1980 marca, de fato, o começo de uma novo período para a sociedade brasileira. Com a abertura política, tudo se torna alvo de questionamentos e críticas. Uma nova lógica de participação cívica emerge desse cenário e, de imediato, rejeita os dois lados da moeda, isto é, rejeita os valores, princípios e determinações da cultura consensual, por um lado, enquanto, de outro, põem sob suspeição as alternativas oferecidas pelos “modelos salvacionistas”³⁷ dos movimentos e partidos de esquerda. O novo era o que se esperava, o novo era o que se buscava. Era como se tivesse iniciado o segundo tempo de um jogo, só que com novos jogadores, os quais não aceitam as regras estabelecidas e, por isso, resolveram impor suas condições para participar do teatro social.

É neste cenário em transformação que os elementos constitutivos da cultura *hip hop* estão sendo delineados. O desafio de experimentar as possibilidades que as tecnologias eletroeletrônicas oferecem já havia sido devidamente investigado pelas gerações anteriores. A meta agora, portanto, é ampliar os horizontes oferecidos por esses recursos e é isso, precisamente isso, que o movimento *rap* faz ao introduzir e trabalhar novos conceitos na música urbana contemporânea.

³⁷ A opinião de diversos pesquisadores, ABRAMO (1994), HOBBSAWM (1995), ARCE (1997), SOUSA (2002), DIÓGENES (1997) entre outros, converge para o entendimento de que os anos 80 marcam a entrada em cena da terceira geração juvenil do século XX. A primeira está circunscrita entre os anos 40 e os anos 60 e é caracterizada, geralmente, como a geração dos rebeldes sem causa por promover uma rebelião contra os costumes e as formas de vida burguesa. A segunda geração engloba os anos 60 até os anos 80. Essa geração aumentou a sua presença no espaço urbano estimulada, possivelmente, pelas novas tecnologias derivadas do *boom* econômico do pós-guerra. Além disso, teve também um forte engajamento político contra as injustiças sociais da época. A terceira geração inicia-se nos anos 80 e estende-se até nossos dias. Ela é conhecida por propor uma inversão dos signos das gerações anteriores, além de guardar reservado distanciamento da política institucional partidarizada, condição que lhes conferem o título de geração distópica.

Fazendo da sucata uma nova possibilidade de arte

No século XX surgem novos meios de sociabilidade e integração social – o rádio, o cinema, a indústria fonográfica, a televisão – tornando decisivas suas influências sobre a vida dos jovens. Essas novas tecnologias foram rapidamente incorporadas por esse segmento social como forma mais cotidiana de interferência e participação em um mundo social, que se ampliou para os jovens, a partir de então.

Os EUA foram o território que mais incentivo e apoio prestaram para a difusão dessa aventura tecnológica e, por isso, não tardou muito para que o interesse e o empenho que dedicava a essa causa tivessem resultados práticos no cotidiano da sociedade; o efeito mais visível foi, provavelmente, a criação de um ambiente favorável para o pleno desenvolvimento das reuniões e encontros dos jovens nos espaços públicos. Esses encontros foram, com efeito, os principais responsáveis pelos primeiros contornos do que mais tarde ficaria conhecido como cultura juvenil.

Tratando dos efeitos e conseqüências que esses novos meios tecnológicos legaram para a sociedade contemporânea, Sevcenko (2001) observa que a rápida evolução da tecnologia, na primeira metade do século XX, foi acompanhada também por uma popularização do uso de suas técnicas. O surgimento dos toca-discos movidos a eletricidade permitiu, segundo suas análises, que os segmentos menos favorecidos da sociedade norte-americana, as comunidades negras notoriamente, estreitassem os vínculos com esses novos meios de comunicação e entretenimento, fazendo de seus recursos um meio apropriado para a divulgação da sua “sofisticada variedade rítmica” em outras comunidades.

Anos mais tarde, após a Segunda Guerra, o ritmo e a dança alucinada dos negros já haviam conquistado o coração e o gosto dos jovens marginalizados e excluídos daquela sociedade que, “respondendo aos apelos rítmicos de músicos negros como Chuck Berry, e Little Richard” (SEVCENKO, 2001: 113), dançam alucinadamente nos teatros, nos cinemas, nas escolas e nas lanchonetes provocando, com essa dança, uma insurreição contra um mundo cada vez menos semelhante ao deles.

Os guardiões da ordem tomam essas manifestações como uma provocação, um acinte, um desrespeito mesmo e que precisava, portanto, ser punido exemplarmente. A sociedade mostrava-se cada vez mais dividida diante dos contraditórios interesses apresentados por essa realidade.

Para os jovens, era a insurreição contra a hipocrisia, a desigualdade e a estupidez. Para os guardiões da ordem, era o paganismo, a delinquência e as trevas. Elvis foi queimado em efígie por todo o território, discos foram espatifados nas lojas; negros, latinos e imigrantes foram atacados, ameaçados e intimidados por associações racistas e intolerantes (SEVCENKO, 2001: 113).

O combate não dava, pois, sinais de tréguas. Apesar dos contratempos e do desgaste, a indústria cultural norte-americana percebendo, com senso de oportunidade, o promissor mercado que se abria com essas novas possibilidades tecnológicas, principalmente com aquelas advindas do setor musical, incentiva e facilita o consumo de seus produtos. Nesse contexto, a emergente cultura juvenil é redimensionada, ganha novo *status* e uma importância estratégica para os interesses da sociedade de consumo. A música e a dança, entre outras particularidades dos jovens norte-americanos são transformadas, convenientemente, em produtos de exportação, sendo, doravante, imitados e copiados em praticamente todo o mundo ocidental. Os contornos da cultura

juvenil que começaram a ser delineados lá nos primórdios do século XX, ganhavam finalmente seus retoques definitivos com a consolidação da figura bastante peculiar do *american way of life*.

Em meados da década de 1950, o feitiço já estava feito, mais do que isso, sua fórmula já havia sido experimentada em outros territórios. Foi precisamente com as contribuições provenientes de outras localidades que a música e a dança dos negros norte-americanos ganharam novas dimensões no contexto da década de 1960.

Conforme relatamos no primeiro capítulo desse estudo, Kool Herc foi quem levou da Jamaica para os EUA a técnica do *sound-system*. Os fundamentos dessa técnica consistem na utilização de um par de *pick ups*, isto é, dois toca-discos interligados, dois amplificadores e um microfone, tudo isso para gerar maior potência e alcançar uma melhor qualidade do som. Esse sistema foi amplamente utilizado até meados da década de 1970, quando as festas e reuniões nos bairros eram um importante elemento aglutinador para os jovens de baixa renda.

Por essa época, o DJ Kool Herc já havia feito escola e contava com uma legião de seguidores. Atribui-se a um desses seguidores, Grandmaster Flash, algumas importantes descobertas para a cultura *hip hop*. A primeira inovação foi o *scratching mixing*: trata-se de uma técnica de sobreposição e mixagem de sons de um disco aos de um outro que já esteja tocando. Essa técnica permite que o DJ utilize um fone de ouvidos para pré-selecionar uma faixa enquanto o equipamento toca outro disco. A quebra de ritmo e as abruptas interrupções amiúde verificadas nas festas são minimizadas com a introdução dessa técnica, já que, no exato momento em que uma música está acabando, uma outra já está saindo nos auto-falantes. Uma outra importante

contribuição também atribuída a Flash foi a introdução do **scratch** no universo da música contemporânea. Essas inovações repercutiram positivamente entre os participantes dos eventos que, mais do que espectadores, apresentavam-se, agora, como interlocutores desses acontecimentos.

Um dos mais importantes e decisivos impulsos para o desenvolvimento do movimento *rap* está, portanto, associado à transição da tecnologia de recursos analógicos para digitais que ocorreu na passagem dos anos 70 para os anos 80, nos EUA. Nesse período uma febre de consumo tecnológico domina o sentimento dos segmentos mais abastados da sociedade, que, no afã de demonstrar sintonia e desprendimento no uso das novidades eletroeletrônicas, disponibiliza seus toca-discos e seus LP's para a indústria da reciclagem.

O rap nasceu da tecnologia comercial da mídia: discos e toca-discos, amplificadores e aparelhos de mixagem. Seu caráter tecnológico permite que seus artistas criem uma música que não poderiam produzir de outra forma, seja porque não poderia arcar com os custos dos instrumentos necessários, seja porque não teriam formação musical para tocá-los. A tecnologia faz dos DJ's verdadeiros artistas, e não consumidores ou simples técnicos. (SHUSTERMAN: 1998: 154-155).

As descobertas produzidas por essa experiência musical caíram imediatamente no gosto dos jovens suburbanos que viviam no circuito Detroit – Chicago – Nova York. Estes lhe imprimiram uma nova estruturação rítmica para além da celebração tecnológica das elites.

As transformações operadas no campo tecnológico aceleraram o ritmo das mudanças comportamentais que vinham se processando no mundo dos jovens. Foi aí, mais precisamente entre os jovens suburbanos, que essas transformações ocorreram de

maneira mais surpreendente e reveladora. Surpreendente, porque, ao serem influenciados por essas novas tecnologias, esses jovens encontraram saídas, formularam estratégias e propuseram modos para, igualmente, influenciar os seus caminhos, redefinindo, por exemplo, as possibilidades de uso desses novos recursos para além dos limites inicialmente imaginados por seus criadores. Reveladora, porque o universo simbólico criado a partir dessas experiências migrou da periferia para o centro ensejando, desde então, rupturas significativas na paisagem e na estrutura urbana das metrópoles. Aprofundaremos as análises para a compreensão desse cenário no capítulo três; por ora, queremos ressaltar que uma de suas principais características foi a disputa violenta pelo espaço urbano que redundou na construção de áreas exclusivas de convívio social entre as quais podemos destacar os condomínios fechados e os *shoppings centers*.

Uma importante e decisiva contribuição que o movimento *rap* trouxe para a música contemporânea foi a sua admirável capacidade de ofertar aos jovens suburbanos as condições necessárias para que eles pudessem finalmente retirar de um cenário adverso os exemplos positivos para a missão de suas vidas. Foi isso, precisamente isso, que seus militantes fizeram no início da década de 1980. Nessa época – como vimos anteriormente – os avanços e os benefícios que a tecnologia digital oferecia não eram extensivos a toda a população. O acesso aos recursos e às oportunidades que essa tecnologia oferecia estavam, portando restritos aos segmentos mais abastados da sociedade que, entusiasmados com esses novos mimos, dispensam prontamente os seus “velhos” e “ultrapassados” aparelhos analógicos juntamente com os seus “antiquados” e “inadequados” LP’s, na expectativa de viver em conformidade com o conforto e o *status* que a era digital estava, agora, proporcionando.

É importante ressaltar que, apesar de impedidos financeiramente de usufruir dos benefícios que essa nova tecnologia oferecia, os jovens suburbanos, surpreendentemente, não se resignaram com a situação; contrariamente a isso, trataram de fazer do lixo tecnológico uma possibilidade de entretenimento diário em suas reuniões. O **sampling**, técnica que permite ao DJ recortar, copiar, alterar e editar os fundamentos originais de uma música, para, a partir dessa intervenção, produzir uma “nova” música, foi forjado nesse contexto ou, dizendo de outro modo, foi inventado a partir dos experimentos que esses jovens faziam com as sucatas tecnológicas da elite.

Break: dança, protesto e resistência

As festas e reuniões que aconteciam nas ruas do Bronx, em Nova Iorque, desde a década de 1960, propiciaram importantes trocas de experiências musicais e de vida entre os jovens migrantes latinos, caribenhos e afro-americanos. Conforme ampliavam o conhecimento e o entendimento do que estavam fazendo no espaço urbano, mais campo de interlocução eles estabeleciam com a sociedade.

No início da década de 1970, as ruas do Bronx já haviam se transformado num imenso e rico laboratório a céu aberto. Para lá os jovens costumavam levar as suas contribuições culturais e a disposição de exercitar a criatividade que lhes são peculiares. Nesse contexto, o *break* e o grafite, modalidades artísticas que já faziam parte do cotidiano desses jovens, ganham novas dimensões e são incorporados como braços

auxiliares da música *rap* formando, assim, uma importante simbiose responsável pela a constituição e definitiva consolidação da cultura *hip hop*.

O termo *hip hop* é uma gíria que foi cunhada inicialmente por Afrika Bambaataa para designar os movimentos acrobáticos que os jovens dançarinos de *break* estavam praticando nos encontros musicais que ele promovia. *Hip* significa quadril e *hop* significa movimento, salto. Da junção desses dois termos nasceu a idéia de que ser *hip hop* é ser mais dançante, por isso, quando o indivíduo é mais vibrante na dança, ele alcança o status e a condição de ser *hip hop* em todos os momentos de sua vida.

O termo foi estabelecido por Afrika Bambaataa, em 1968, inspirado em duas motivações distintas. A primeira delas estava na forma cíclica pela qual se transmitia a cultura do ghetto. A segunda estava justamente na forma de dança mais popular na época, ou seja, saltar (*hip*), movimentando os quadris (*hop*)³⁸.

Por essa época, ou seja, no início dos anos 70, a discórdia e a rivalidade grassavam entre os jovens do subúrbio nova-iorquino. Eles estavam divididos em gangues³⁹ que se digladiavam na defesa e expansão de seus territórios de atuação. O *break* era, entretanto, o interesse comum que permeava e estabelecia a relação entre as gangues. Bambaataa, que já era a essa altura um destacado divulgador da cultura negra, percebe isso e investe toda sua experiência para fazer da dança *break* um elemento pacificador das brigas que aconteciam entre as “gangues de *break*”. Assim, usando de toda sua habilidade e conhecimento das causas motivadoras dessas brigas, propõe uma

³⁸ Ver: Fábio Macari in: “Revista DJ Soud”, julho de 1994.

³⁹Emprego o termo gangue seguindo as orientações de JANKOWSKI (1997), para quem o submundo de suas ações envolve uma complexa rede de atividades que passam inevitavelmente pelas disputas territoriais, relaciona-se com a disputa pela liderança do grupo e, surpreendentemente, encontra-se com o desejo de ascensão social de seus membros. “Entrar para uma gangue é uma tentativa de criar uma identidade econômica – isto é tornar-se uma nova pessoa, que tem dinheiro e a identidade que o dinheiro pode comprar” (idem, p. 25).

trégua entre as gangues que freqüentavam as festas que promovia. Para tanto, convence os participantes desses encontros, que a disputa e a habitual rivalidade existente entre eles deveriam acontecer, *mutatis mutandis*, no plano da arte e do entretenimento.

Diante dessa nova realidade as rixas que sempre desaguavam em violência corporal são interrompidas ou, dizendo de outro modo, são transferidas para o universo simbólico da música e da dança. Nessas disputas, quanto mais acrobático e performático fosse o grupo, mais respeito e visibilidade ele alcançaria entre seus pares. Esse é, aliás, o interesse e a meta final almejada por toda gangue, isto é, alcançar reconhecimento, *status* e vantagens nos valores da ideologia oficial com suas atividades clandestinas. Por isso as gangues devem ser entendidas como organizações formadas “por pessoas que têm os valores da ideologia oficial (...) em cujos objetivos acreditam, e que do ponto de vista organizacional, surge como uma resposta específica a uma condição sócio-econômica peculiar” (JANKOWSKI, 1976: 34).

Além dos três elementos acima citados, ou seja, do *rap* (canto), do *break* (dança) e do grafite (artes plásticas), a cultura *hip hop* conta, ainda, com outros componentes na sua base de formação. Nos anos 70, a importância dos DJ's e MC's na cena juvenil era praticamente incontestável. A positiva ascendência que estes exerciam sobre os jovens, principalmente entre os jovens banidos da vivência cívica, desdobrou-se na busca e conseqüente criação de um estilo peculiar de convivência em grupo que foi traduzido na maneira de vestir, cantar, falar, de se comunicar, enfim, com o mundo e com os seus pares. Essas características ajudaram a difundir os valores e a estabelecer os parâmetros da cultura *hip hop*.

Nessa época, o *break* assume uma postura mais combativa e encarna a reação da música negra à era *disco*, sobretudo contra a sua vertente mais difundida, a discoteca. Essa reação começou em meados da década de 1970, quando os DJ's comprometidos com o universo *pop* das discotecas desenvolveram a técnica de cortar e *mixar* um disco noutro na tentativa de alcançar uma transição sonora suave, sem interrupção violenta da fluência e do ritmo da dança que se praticava nos salões (SHUSTERMAN, 147).

Os jovens negros começaram a duvidar e, com ousadia, passaram a questionar a qualidade das músicas executadas nas discotecas. Como não podiam participar nem opinar em condição de igualdade nesses espaços, criaram uma rede de **DJ's** paralela e reaplicaram as técnicas de montagem que aconteciam nas discotecas, só que agora para concentrar e aumentar ao máximo os trechos mais dançantes da música.

O *break*, então, diferentemente do som *pop* “monótono” e previsível das discotecas, aposta nas rupturas, na improvisação e na quebra de ritmo durante a execução da música para alcançar novas sonoridades e possibilidades de dança.

No auge da era disco a *breakdance* surgiu como uma experiência oposta, na qual valorizava 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. (SILVA 1998: 46).

Além de ter representado um contraponto à moda *disco*, a dança *break* foi também, para os jovens banidos da vivência cívica, uma fonte de resistência contra as injustiças e opressões sociais. No princípio quando estavam dominados pelas rivalidades

e pelas pretensões de conseguir uma rápida ascensão social – prometida pelas atividades escusas das gangues – os jovens negros não davam conta da importância e do alcance de suas intervenções culturais. Foi, a partir das contribuições de Bambaataa, que eles travaram contato com outras experiências e com outros planos de dificuldades vivenciadas por seus amigos hispânicos e caribenhos na sociedade norte-americana.

A partir dessa abertura eles estabelecem contato com as idéias de Martin Luther King, Malcolm X e com o radicalismo político dos “Black Panthers” (Panteras Negras). Essa aproximação contribuiu para por termo à cizânia existente entre as “gangues de *break*” e, num mesmo movimento, emprestou aos membros dessas coletividades os elementos necessários para transformar as suas manifestação artísticas em intervenções cada vez mais político-culturais.

A juventude negra começava a postular idéias e a defender princípios incômodos para a sociedade norte-americana. Os protestos contra a guerra do Vietnã e a luta pela igualdade dos direitos civis ganhavam então novos ingredientes com o engajamento desses novos atores. O assassinato de Martin Luther King, em abril de 1968, evidenciou ainda mais as contradições da sociedade norte-americana. Essa situação leva os Panteras Negras a promoverem a defesa intransigente da luta armada em favor da igualdade racial, fazendo crescer, entre os jovens negros e hispânicos, a resistência ao serviço militar e à Guerra do Vietnã.

A dança *break* foi forjada em meio a esses dramáticos acontecimentos e traduziu, de imediato, os sentimentos de rejeição dos jovens, latinos, caribenhos e afro-descendentes contra a guerra, uma vez que eram suas principais vítimas. Os movimentos

contorcidos ou “quebrados” da dança *break* fazem, por exemplo, referências diretas aos soldados que voltavam mutilados do Vietnã, como esclarece-nos Andrade:

Eles protestavam contra a Guerra do Vietnã e lamentavam a situação dos jovens adultos que retornavam da guerra debilitados. Cada movimento do *break* possui como base o reflexo do corpo debilitado dos soldados norte-americanos, ou então, a lembrança de um objeto utilizado no confronto com os vietnamitas. Por exemplo, alguns movimentos do *break* são chamados de “giro de cabeça”, “rabo de saia”, “saltos mortais”, etc. O “giro de cabeça” em que o indivíduo fica com a cabeça no chão e com os pés para cima procura circular todo o corpo, simboliza os helicópteros agindo durante a guerra (ANDRADE 1996: 115).

Grafite: pintando a cidade, colorindo a vida

A intensa mobilização dos jovens segregados, como vimos, no item anterior, não foi capaz de modificar a lógica do entendimento que a sociedade branca exclusivista tinha sobre suas vidas. Assim, qualquer manifestação artística oriunda do seio das camadas populares era imediatamente desprezada pelos guardiões da ordem e das tradições. Esse recrudescimento cultural tencionou ainda mais as relações sociais, obrigando os jovens a buscar, nas franjas da sociedade, novas formas de se comunicar e de interagir com o mundo. O grafite foi uma dessas novas formas de comunicação. Ele surge no contexto nova-iorquino, no início da década de 1970. Nessa época, a troca de experiências e informações entre os jovens migrantes e afro-descendentes era muito intensa. Por isso, “se buscarmos as principais fontes de informação (dessa manifestação

artística) ficará evidenciada uma forte influência latina, afinal os maiores artistas do gênero são de países como Porto Rico, Colômbia, Bolívia e Costa Rica”⁴⁰.

Essa nova modalidade artística compõe, então, juntamente com o *rap* e o *break*, um amplo mosaico de demonstrações públicas, vale dizer, de respostas elaboradas política e artisticamente pelos jovens do gueto a um contexto que se apresentava e se apresenta extremamente adverso para suas vidas. O fato é que, quando iniciaram as intervenções, não tinham a real dimensão do alcance e da repercussão que este ato teria para a sociedade.

O grafite aparece inicialmente como uma *tag*⁴¹ ou assinatura que os jovens colocavam em espaços de grande circulação muros, paradas de trens e estações do metrô de Nova - Iorque. Em seus primórdios a *tag* funcionava por meio de dois mecanismos aparentemente simples: o primeiro está associado à criação de um apelido que empresta ao indivíduo uma máscara⁴² para suas futuras intervenções no espaço público. O apelido funciona como um pseudônimo e referencia geralmente alguma característica física do indivíduo ou indica a região de origem do grafite. Por exemplo, “Piolho” faz menção à pequena estatura do grafiteiro, “cobra” remete para a agilidade do indivíduo portador desse apelido; “Vaz/Sul”, indica que é do Jardim Vaz de Lima, Zona Sul; C. P. faz referência ao livro de Ferréz “Capão Pecado” e também a sua região de origem, Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo.

⁴⁰ Cf. “Revista DJ Soud”, Julho de 1994.

⁴¹ Para maiores informações ver: Andrade (1996) e Silva (1998).

⁴² Uso a expressão máscara no sentido atribuído por Michel Maffesoli (2000). Para esse autor a máscara é, nas sociedades contemporâneas, um mecanismo utilizado pelos jovens para repartir responsabilidades, pois subordina a *persona* aos princípios da sociedade secreta. “Aí – segundo o autor – existe a des-individualização a participação no sentido místico do termo, a um conjunto mais vasto” de representações p. 128.

O segundo mecanismo está diretamente associado ao primeiro e consiste numa rigorosa delimitação territorial, ou seja, sinaliza as áreas de atuação de cada grafite. Assim, quando um muro, um monumento, ou qualquer outro espaço é explorado, isto é, assinado por um determinado grafite, ele deixa, automaticamente, de pertencer ao domínio público para se tornar posse exclusiva daquele grafiteiro. Quando ocorre a invasão dum espaço assinado, dá-se o nome a essa situação de “atropelo”. **Atropelar** a “arte” alheia pode implicar sérias conseqüências para quem “atropelou” ou para o grupo que oferece guarida ao “sabotador” da paisagem alheia. Por isso os territórios são rigorosamente respeitados.

Não, não tem dessas de atropelar, isso acontecia antigamente quando não tinha camaradagem entre os manos, agora existe o respeito pelo trabalho que o outro tá fazendo... quer dizer: tem espaço pra todo mundo. Por isso quem atropela tem de vazar” (Piolho, depoimento colhido em fevereiro de 2007).

As palavras de Piolho são cuidadosas, mas deixam entrever um eufemismo de linguagem que precisa ser esclarecido, ou seja: quando diz **vazar**, em realidade, procura ocultar que não há perseguição nem intolerância entre seus pares. O fato é que não há eufemismo que seja capaz de mascarar a realidade dos fatos. Assim, a pergunta que se faz então é: por que vazar, isto é, por que ir embora, se não há intolerância ou perseguição no grupo de pertencimento? Nossa hipótese é que, apesar da suposta liberdade de ação, as coletividades juvenis são regulamentadas em torno de valores e papéis bem definidos, portanto, todas as vezes que alguém viola as regras do grupo, o seu papel dentro da estrutura é questionado e sua função imediatamente deslegitimada, o que implica dizer, em outras palavras, que ele é, no limite, abandonado, ou seja, perde o

status e a proteção que a estrutura grupal oferece. Uma vez abandonado, o indivíduo perde, conseqüentemente, a sua máscara de atuação social e fica, por conta disso, obrigado a responder sozinho por seus atos, já que o grupo não põe em risco a sua segurança para defender quem traiu os princípios básicos de sua estrutura.

Teve um mano aí que sumiu, quer dizer, teve de sumir. Ficou embaçado pra ele! O cara era muito sebooso, achava que era o tal, o maioral, sei lá..., não respeitava nada, saía atropelando tudo. Quem atropela, um dia é atropelado; ficou pequeno pra ele ou ele sumia ou... cê sabe né? – conclui, citando Racionais – “ladrão sangue bom tem moral na quebrada.” (Piolho, *idem*).

Ficar pequeno implica dizer que o espaço de convivência não pode mais ser compartilhado. É como um sinal, um aviso, um alerta, enfim, que, quando anunciado, o indivíduo precisa saber que é hora de **vazar**, do contrario o imponderável se instala. Compreende-se, assim, que aquele hiato, aquela misteriosa interrupção na fala, enfim, a interrogação que Piolho deixou suspensa no espaço etéreo: “sumia ou...”, não foi para refletir ou buscar uma saída adequada para a sua fala, mas sim para anunciar o recurso final para essa situação, ou seja, ou o indivíduo “sumia ou morria” (Piolho).

Pode-se dizer, então, que o efeito mais imediato dessa radicalização foi a mudança operada na atuação desses jovens no cenário urbano, ou seja, quando perceberam que suas divergências estavam comprometendo o teor de suas intervenções públicas, os jovens do grafite elaboraram um discurso de unidade, respeito e solidariedade entre seus associados e, num mesmo movimento, intensificaram a participação nos eventos de *break* e *rap* que ocorriam na cidade. Esse discurso, isto é, o

esforço pela construção de uma plataforma comum de atuação não conseguiu, todavia, eliminar todas as divergências que existiam entre eles, mas foi um importante passo para construção de novos princípios de convívio e solidariedade entre esses jovens.

A aproximação do grafite com o *rap* e o *break* contribuiu, aliás, para o desenvolvimento e fortalecimento dos vínculos associativos entre seus integrantes e a arte que cada um desses segmentos vêm praticando no espaço urbano. Assim, a idéia inicialmente simplificada desse estilo, preso às formas geométricas das letras garrafais e unicolores, assumiu outra complexidade, no contexto do *hip hop*, incorporando letras e desenhos mais elaborados e com formas multicoloridas.

Da Violência institucional para a violência marginal: o *modus operandi* da “república dos manos”

As privações sofridas por um número considerável de indivíduos, somadas ao racismo e à xenofobia que a sociedade branca exclusivista extemporaneamente exercia e exerce sobre os pobres não foram, com efeito, capazes de impedir o crescimento e o conseqüente desenvolvimento das práticas artísticas e culturais nas regiões periféricas, dos EUA e do Brasil. A costumeira intolerância e a busca do exclusivismo sócio cultural produziram, contrariamente, efeitos inesperados para as expectativas e pretensões da cultura hegemônica, uma vez que serviram de estímulo e motivação para que os representantes mais inquietos da periferia – os jovens – saíssem das áreas de confinamento, a fim de apresentar, nas regiões iluminadas da cidade, as

suas queixas e cobranças, fortalecidas agora, com as contribuições trazidas pelos elementos constitutivos da cultura *hip hop*.

Ao constatar a intensa mobilização e os perigos contagiosos que essa insubordinação representava aos costumes, à tradição, às normas, enfim, para os preceitos morais mais arraigados da ordem constituída, a cultura hegemônica, pronta e decididamente, age para neutralizar o seu insidioso crescimento, utilizando-se de dois expedientes aparentemente contraditórios, porém, complementares: de um lado, adotou-se a estratégia da repressão preventiva, isto é, perseguir e sufocar as manifestações populares em todas as suas instâncias desde o seu nascedouro. De outro, criaram-se espaços específicos para a divulgação das representações artísticas e culturais da periferia, numa clara tentativa de neutralizar as suas influências na sociedade. Assim, mediante o argumento do espaço concedido, quem infringisse as normas era fichado na polícia.

O tratamento discriminatório e arditamente planejado para estigmatizar e classificar as manifestações periféricas, ora como cultura inferior, ora como caso de polícia, não alcançou, contudo, o resultado esperado, sobretudo porque os jovens teimam em escolher – eles mesmos – os lugares para compartilhar as suas experiências de vida, acionando, com isso, uma fuga permanente do confinamento, da masmorra, enfim, dos limites geográficos e espaciais que o mundo adulto sempre quis lhes impor.

Assim, ao perceber que nenhuma dessas estratégias, isto é, nem a prática repressora, nem o ato beneplácito de conceder “vantagens” eram capazes de conter a verve criativa dos jovens periféricos, a cultura hegemônica, contrariando alguns dos preceitos mais elementares da sociedade capitalista, – o do livre comércio, notadamente

– promulga leis para orientar e proibir os comerciantes de vender os materiais utilizados pelos grafiteiros (sprays, tintas e pincéis)⁴³.

Essa situação, no mínimo curiosa, foi vivenciada mais intensamente pelos jovens no centro do capitalismo e ganhou, na periferia de sua economia, outros encaminhamentos. No caso de São Paulo, por exemplo, os comerciantes queixosos da ausência de leis específicas para punir os “pichadores” resolveram adotar iniciativas para coibir a prática do grafite nos muros e fachada de seus estabelecimentos. Para tanto, acionaram um aparato repressor – seguranças privados – que agiam orientados por informações distorcidas sobre os propósitos do grafite. O desconhecimento, aliado ao desinteresse de compreender mais detalhadamente a “filosofia de vida” veiculada na “arte do grafite” sustentou, por muito tempo, uma atuação tendenciosa dos defensores da ordem privada, que insistem, ainda hoje, em colocar num mesmo ecossistema grafiteiros e pichadores. Como nos relata Piolho:

Corri muito da polícia, e de bate-pau então, nem se fala. Aí com **coxinha** e **bate-pau** não tem idéia, os cara só pensa em atrasar o nosso lado. Se você dança é vagabundo, se grafita é maloqueiro, se canta *rap* é **nóia**. Qual é!? O que esses cara quer!? O pior de tudo é que esses **vacilão** nem sabe de nada e quer se crescer pra cima da gente. Essa idéia fraca de pichação me incomoda, o pior é que ela sempre aparece; será que esses cara não ver que grafite não tem nada a ver com pichação? Um é arte, profissão, é compromisso e filosofia de vida, o outro é só lazer, não tem nenhuma responsabilidade nem compromisso com a vida lá nas quebradas.

⁴³ Essas leis pretendiam regulamentar as intervenções dos jovens nas principais metrópoles norte-americanas. Para mais detalhes, ver: ANDRADE (1996) e SILVA (1998). No caso específico do Brasil, isto é, em sua principal metrópole, não houve uma legislação específica para coibir a prática do grafite. De qualquer forma, o grafiteiro precisa pedir autorização nas subprefeituras das regiões em que está grafitando. A esse respeito, vide o programa “Planeta Cidade”, da TV Cultura de São Paulo, de 19/08/07.

É possível entrever nos relatos de Piolho um esforço concentrado para superar a pecha de malfeitor e desordeiro que pesa sobre ele e sua arte. De qualquer forma, a busca incessante para separar o joio do trigo e diferenciar a “arte compromissada” de grafitar da liberdade licenciosa da pichação não tem sido uma tarefa fácil, pois, no espaço tênue que divide uma atitude da outra, encontra-se a indisposição da cultura hegemônica de reconhecer o grafite e, por extensão, qualquer um dos outros elementos da cultura hip hop como uma manifestação verdadeiramente artística.

Shusterman (1998) sustenta a esse respeito que a lógica desse pensamento reducionista está associada à idéia bastante difundida de que a classe baixa não produz cultura nem arte. Logo, por ser uma manifestação genuinamente periférica, a cultura *hip hop*, sofreu e sofre a rejeição generalizada da cultura hegemônica.

As raízes culturais do rap e seus primeiros adeptos pertencem à classe baixa da sociedade negra norte-americana; seu orgulho negro militante e sua temática da experiência do gueto representam uma ameaça para o status quo complacente da sociedade. Dado esse incentivo político, é fácil encontrar as razões estéticas para desacreditar o rap enquanto forma legítima de arte. (SHUSTERMAN, 1998: 143).

Discriminados, perseguidos e rejeitados pelas representações da cultura hegemônica, os jovens, envolvidos com a cultura *hip hop*, voltam-se com maior determinação para as causas e problemas que esgarçam as relações sociais na periferia. Com essa atitude, afastam-se, de maneira resoluta, da expectativa envolvente de que um dia serão convenientemente “absorvidos pelo pólo positivo da sociedade”. Essa disposição de lidar de maneira mais realista com o cotidiano de suas vidas foi fortalecida pelos elementos constitutivos da cultura *hip hop*, pois, na medida em que divulgam os valores e sentimentos da periferia, esses jovens estabelecem, num mesmo

movimento, uma relação de confiança com seus semelhantes e de altivez com o mundo mais distante ou, como eles costumam dizer: com o mundo “depois da ponte”.

O que fica, com efeito, patente é que o advento do *hip hop* encorajou os jovens da periferia a trabalharem, com suas idéias e em diversas frentes, na elaboração de um projeto afirmativo e propositivo para suas vidas. Na consecução desse projeto, o resgate da cultura negra e a retomada do orgulho de ser da periferia são permanentemente lembrados e valorizados como fundamentos inalienáveis na nova etapa de suas vidas.

Nossa hipótese é que, precisamente nesse momento de afirmação de suas idéias, eles vão alinhavando os recursos necessários para a instituição da “república dos manos”. Já que elegem um inimigo externo: “os boys”; criam normas e leis de convivência; elaboram uma linguagem tão complexa e cifrada que o mundo depois da ponte encontra dificuldades para compreendê-la; alardeiam que estão formando “um exército com mais de 50 mil manos” e com ele preparam-se para a revolução.

Amparados por esses princípios e altivos por pertencerem a essa “república”, eles rompem as fronteiras territoriais do gueto e grafitam nos muros da cidade alguns dos símbolos mais expressivos desta república: “100% negro”, “100% periferia”, “100% COHAB”. Essas mensagens são rapidamente transportadas para as roupas de uso diário, a exemplo das camisetas dos jovens e tornam-se, desde então, conhecidas para além dos becos e vielas da periferia. Alcançam seu apogeu com o gesto audacioso e inesperado de Cafu, conhecido jogador de futebol e capitão da seleção brasileira da copa de 2002, que, ao ser convocado para levantar a taça de campeão, apresentou-se com a camiseta grafitada “100% Jardim Irene”.

Como em qualquer outra república, é possível perceber, em suas fronteiras, da mesma forma, traços de intolerância e é disso que iremos tratar a seguir, isto é, a relação que os agentes dessa “república” estabelecem com o diverso.

CAPÍTULO III

SEGREGAÇÃO E CONFLITO NA CIDADE DE SÃO PAULO:

A DISPUTA PELO ESPAÇO URBANO

Os fundamentos da “república dos manos” evidenciam-se então, como vimos anteriormente, em atos, projetos, costumes e valores que seus membros criam com o firme propósito de defender os princípios que norteiam a tradição da cultura negro-mestiça. Eles estabelecem com esse gesto novas normas e códigos de convivência para os moradores da periferia. Essa nova maneira engajada de relacionar-se com seus semelhantes manifesta, por um lado, a intenção de promover um acerto de contas com as gerações passadas – seus pais – que, envergonhados da condição social desfavorecida, deixaram, muitas vezes, de exercer a cidadania em troca do anonimato. Descortina, por outro lado, um mundo de relações e possibilidades novas para a vida desses jovens no tempo presente já que, diferentemente de seus pais, vinculam orgulhosamente em suas manifestações artísticas, os valores de suas **quebradas**.

Essa posição declaradamente radical expressa, com efeito, um sentimento de classe em torno do qual são edificados os fundamentos de uma nova vida na periferia ungida, agora “pelo amor, pela dor e pela cor”⁴⁴.

Assim, as lembranças dolorosas do que foram as vidas desperdiçadas⁴⁵ pela indiferença, pela humilhação e pela desconfiança recorrente que localiza os pobres, sempre eles, como os principais suspeitos das mazelas sociais da nação tornam-se, nessa nova conjuntura, obstáculos a serem superados pelos constituintes da “república dos manos”. Estimulados, agora, por essa visão crítica, eles impávidos e decididos, levantam a cabeça e avançam, sem nenhum constrangimento, para reivindicar os benefícios que por muito tempo foram sonegados para suas regiões de origem. Estabelecem, com esse posicionamento, as bases para a emergência de uma nova cidadania para os moradores da periferia.

Essa disposição de levar adiante os valores e os propósitos da periferia ganhou relevo com a geração de *rappers* que começou a se constituir na década de 1980. Nesta época, eles iniciaram a construção de um discurso marcadamente classista (presente ainda hoje em suas intervenções culturais), trazendo à tona os problemas mais urgentes da periferia – crime, segregação, orfandade, prostituição, desemprego etc. –, além de recuperar e valorizar a tradição de seus antepassados.

⁴⁴ Trecho do Manifesto da Antropofagia Periférica, extraído da Programação da Semana de Arte Moderna na Periferia. São Paulo, 05 a 11 de 2007. Ver folder da programação na relação de anexos no final deste trabalho.

⁴⁵ Faço aqui menção ao livro *Vidas Desperdiçadas* de Zigmunt Bauman (Zahar, 2003).

Desde o final dos anos 80, os 'manos' e as 'minas' passaram a proclamar: 'eu sou da periferia. Vocês são do centro, playboys'. Comportamento oposto ao dos seus pais, migrantes nordestinos que, de cabeça baixa, mentiam o endereço (Revista Época 17/09/07).

Nas duas últimas décadas do século XX, o *rap* transformou-se, então, no principal elemento de expressão para os jovens oriundos das camadas populares urbanas da sociedade brasileira. A entrada da juventude periférica na cena pública é resultado e consequência da progressiva crise urbana que envolveu as principais metrópoles do país no século passado e que se abateu de maneira muito vigorosa sobre a cidade de São Paulo. Um entendimento possível para as causas dessa crise passa pela crítica que os três elementos da cultura hip hop (o *rap*, o grafite e o *break*) têm feito às contradições e conflitos estabelecidos na rotina daqueles que vivem ou, como eles costumam dizer, sobrevivem na periferia de São Paulo.

Pode-se argumentar que um dos traços característicos do desenvolvimento da cidade de São Paulo, ao longo do século XX, foi a segregação sócio-espacial. Em realidade, essa segregação já estava presente no cotidiano do homem paulistano do século XIX. Nessa época, a população se comprimia num espaço territorial pequeno e a maneira mais eficiente de diferenciar-se socialmente era o estilo da moradia⁴⁶. A distinção habitacional mostrou-se, contudo, insuficiente para as pretensões seletivas dos

⁴⁶ Para uma visão mais detalhada das consequências que as transformações urbanas trouxeram para cidade de São Paulo no século XIX conferir ROLNIK (1994) e CALDEIRA (2000). Para uma visão mais endógena dos problemas vividos na periferia de São Paulo, ver: DVD “1000 Trutas, 1000 Tretas” (Racionais MC’s 2007). Neste trabalho o grupo assume a responsabilidade de historicizar as tradições de luta e resistência dos pobres – negros e mestiços – na cidade de São Paulo desde a diáspora iniciada com a expulsão deles do centro para a periferia até os dias de hoje.

ricos, pois ainda que as suas casas se destacassem na paisagem urbana, eles continuavam sujeitos a encontrar-se com os pobres e com seus “maus hábitos” nas áreas comuns da cidade.

A intolerância e o desprezo pelos costumes e tradições da vida alheia levaram a elite paulistana a engajar-se na busca de alternativas exclusivas para o convívio social. Essas alternativas seriam materializadas por meio de dois princípios: primeiramente tratou-se de construir um discurso capaz de identificar os problemas de São Paulo em termos de sujeira, doença e promiscuidade; em outras palavras, criou-se uma patologia urbana para sustentar e respaldar as ações de intervenção social. Em segundo lugar, como essas características estavam inextricavelmente associadas ao mundo das camadas populares, uma outra medida adotada, para evitar as suas imprevisíveis conseqüências, foi o deslocamento longitudinal da elite dos espaços freqüentados pelos pobres⁴⁷.

Essa separação produziu, com efeito, novas demandas, responsáveis por mudanças significativas na paisagem urbana de São Paulo. A construção de áreas destinadas a acolher com exclusividade as exigências de gosto e de estilo de vida dos ricos é um exemplo notório.

Novos bairros hermeticamente planejados (Campos Elíseos, Vila Buarque e Higienópolis), emergem dessa conjuntura. A função primordial deles, além da

⁴⁷ A propósito da construção de um discurso higienista para as metrópoles brasileiras no século XIX e início do século XX conferir Rago (1985), particularmente, o capítulo IV “A Desodorização do Espaço Público”; a propósito de uma separação cada vez mais longitudinal entre ricos e pobres conferir Rolnik (1994) e Caldeira (2000).

hipotética proteção contra as diversas ameaças epidêmicas espalhadas pela cidade, é oferecer um padrão de conforto, bem-estar e segurança diferenciado para seus convivas. (ROLNIK, 1988).

O fato é que, diante do acelerado crescimento demográfico da cidade de São Paulo⁴⁸, essas medidas tornar-se-iam, muito precocemente, obsoletas; daí a necessidade da adoção de outros mecanismos para melhorar a salubridade e a imagem da cidade. Assim, com base num postulado técnico-científico, o diagnóstico e a intervenção do aparato estatal são convenientemente adaptados e ganham contornos, vale dizer, *status* de preocupação social. Essa situação viabilizou a implementação de medidas mais eficazes para a proteção da saúde de “toda” a população.

Norteados, pois, por esses princípios e por novos valores urbanísticos, o Estado de São Paulo cria, em 1890, o Serviço Sanitário, seguido pelo Código Sanitário de 1894, o qual continha orientações específicas sobre as “habitações das classes pobres”⁴⁹.

A preocupação com a moradia e com os hábitos de vida da população pobre é antiga; ela remonta ao século XVIII, na Europa, quando o desejo burguês de

⁴⁸ Num período de trinta anos a cidade de São Paulo aumentou seu contingente populacional dez vezes aproximadamente, passando de 30 mil habitantes em 1879, para 296 mil em 1905. Mais elementos sobre o crescimento demográfico de São Paulo na passagem do século XIX para o século XX ver: Rolnik (1994).

⁴⁹ Para uma análise das várias consequências derivadas dessas Leis ver: Rago (1985), particularmente, o capítulo IV: “A Desodorização do Espaço Público”. Nessa obra, entre outras preocupações, a autora ocupa-se em desmistificar a idéia, segundo a qual, a população (em particular os operários e moradores de cortiços) permaneceu dócil às interferências que a Ciência Médica e a Ciência Jurídica fazia no cotidiano de suas vidas.

estabelecer uma linha divisória entre a sua vida e a vida dos segmentos populares ganhou um importante aliado, com o nascimento e desenvolvimento da medicina social.

Foucault (1979) mostra-nos que foi o medo dos aglomerados urbanos em Londres e Paris do século XVIII, que reuniu e mobilizou as forças esparsas de alguns moradores da cidade contra a “desordem social” que imperava nas zonas populares. A busca de uma nova harmonização social e de um novo padrão de conforto estimulava o desenvolvimento dessas idéias. Sua implementação contou, todavia, com a efetiva colaboração da Ciência Médica. Esta, por sua vez, auxiliada pela medicina social sistematizou, classificou e viabilizou a implantação de novas normas de convívio social alterando drasticamente a organização da cidade, uma vez que suas ações interferiam diretamente na vida e na rotina das pessoas, conforme alerta-nos Foucault.

É essencialmente na *Lei dos Pobres* que a medicina inglesa começa a tornar-se social, na medida em que o conjunto dessa legislação comportava um controle médico do pobre. A partir do momento em que o pobre se beneficia do sistema de assistência, deve, por isso mesmo, se submeter a vários controles médicos (FOUCAULT, 1979: 95).

O que havia sido praticado com êxito na Europa entre os séculos XVIII e XIX, passava a fazer parte da rotina das principais cidades brasileiras na passagem do século XIX para o XX. Nas primeiras décadas do século XX a vida pública na cidade de São Paulo ganhava novas formas e dimensões estabelecidas agora pelas delimitações

centro-periferia. A tão almejada cizânia geográfica entre ricos e pobres estava finalmente sendo alcançada⁵⁰.

Estabelecendo os critérios para a ocupação do espaço urbano.

Nas primeiras décadas do século XX, a preocupação mais recorrente na cidade de São Paulo girava em torno da busca de uma solução eficaz para diminuir o contingente populacional de suas ruas. Nesta época o saber técnico já havia detectado e definido o aglomerado humano como a principal fonte produtora das moléstias e epidemias que prejudicavam a saúde coletiva da cidade, barrando, assim, o seu progresso. Agora, além da casa, os pobres passam a ter também os seus espaços de sociabilidade estigmatizados, conforme alerta-nos Rago:

O operário busca o boteco e o cabaré para se refugiar da casa insalubre e nojenta; no álcool e no jogo, procura as compensações que lhe faltam dentro do ambiente doméstico, quer divertir-se e esquecer: 'vai ele pouco a pouco, entregando-se ao vício do jogo e da bebida'. (RAGO, 1997: 196).

⁵⁰ As leis urbanas de 1910 estabeleceram uma divisão da cidade em quatro zonas: central, urbana, suburbana e rural. Nesta divisão as zonas central e urbana eram sempre beneficiadas pelas leis da época em detrimento das demais regiões. Mais detalhes, ver: Caldeira (2000: 216).

A partir da década de 1920, os critérios para ocupação do espaço urbano começam a sofrer alterações para melhorar o padrão de salubridade e conforto da cidade. Nessa época os conceitos de urbanização inovavam ao permitir a criação de “ruas particulares” nas regiões urbanas e rurais. Abria-se, assim, um importante precedente para se cultivar uma distinção entre os indivíduos que moravam dentro dos limites urbanos, “já que os preceitos legais do perímetro urbano não se aplicavam a essas ruas particulares” (CALDEIRA, 2000: 216).

Essas mudanças que vinham alterando de maneira lenta, porém, progressiva a paisagem das metrópoles foram, no contexto de São Paulo, fortalecidas por dois outros fatores interligados e decisivos para a sua reestruturação urbanística a partir de 1930: avanço da industrialização e crescimento demográfico, sendo que este crescimento estava ancorado numa participação cada vez maior dos migrantes. (KOWARICK, 1994: 57).

O Plano de Avenidas da administração Prestes Maia (CALDEIRA, 2000) ao instituir mudanças na circulação e na dinâmica de movimentação da cidade evidencia a “necessidade” duma reorganização dos espaços urbanos da cidade. Assim, ao levar adiante esse projeto, o poder público deixa transparecer o tratamento diferenciado que vinha oferecendo aos seus contribuintes, uma vez que os espaços mais afetados e as vidas mais prejudicadas com a implantação desse Plano foram notoriamente, em ambos os casos, onde a moradia dos pobres era mais numerosa.

A construção dessas avenidas traz à tona uma nova estratégia utilizada doravante pelo poder público para sanar o centro de São Paulo. A concepção e o traçado sugerido por essas avenidas não deixam dúvidas sobre a natureza e o caráter segregador que elas representavam, pois todas partiam do centro em direção ao subúrbio e nesse percurso, os interesses da elite eram convenientemente preservados enquanto o patrimônio⁵¹ dos pobres era escandalosamente espoliado com a prática assaz eficiente e, ao mesmo tempo, humilhante de demolição de suas moradias.

Essa nova realidade criou um problema adicional para a vida dos pobres que se encontraram, de repente, sem teto e sem condições materiais de sustentar os novos padrões de exigências para se viver no centro. Como não podiam arcar com os custos elevados dos alugueis⁵², os pobres foram obrigados a estabelecer residência nas regiões mais afastadas da cidade, isto é, no subúrbio. Confinados, pois, nessas localidades, eles logo perceberam que estavam totalmente desamparados e desassistidos pelo poder público; de sorte que, forçados por essa situação adversa, eles desenvolvem novas práticas e conceitos de moradia⁵³. Em outras palavras, respaldados pela experiência de vida e pelas necessidades do momento, as suas casas são feitas agora com

⁵¹ Quando falo de patrimônio refiro-me a um conjunto de bens naturais ou culturais de importância reconhecida num determinado lugar ou região que estão diretamente vinculadas aos bens materiais aí edificados. Mais informações a esse respeito ver: Nogueira (2005), particularmente os capítulos 3, 4, e 5.

⁵² Os aluguéis ficaram praticamente por todo período da República Velha sem uma lei que os regulamentassem. Somente em 1942 haveria uma legislação definitiva com a Lei do Inquilinato. Para maiores informações sobre a crise dos alugueis na primeira metade do século XX, ver: Bonduki (1994).

⁵³ Ver a esse respeito o DVD “1000 Trutas, 1000 Tretas” Racionais M’C’s (2007). Este documentário além de inventariar a trajetória da música negra em São Paulo no século XX oferece elementos também para se compreender as alternativas (entre elas a construção de casas em coletividade) que os pobres criaram para viver com as contradições do crescimento, isto é, com o projeto de “modernização” de São Paulo iniciado em meados do século XIX.

as suas próprias mãos nos momentos de folga do trabalho, o que empresta a essas moradias uma característica permanente de inacabadas.

O deslocamento dos pobres para o subúrbio representou, com efeito, um capítulo a mais na tensa e intermitente disputa pelo espaço urbano de São Paulo. É importante ressaltar, que, desde o início, negros e mestiços procuraram resistir contra a violação de seus direitos e contra o atentado que se praticava às suas tradições.

Na luta pela preservação ou pela conquista de direitos eles fundaram a Liga dos Inquilinos⁵⁴ que, entre outros propósitos, defendia o boicote ao pagamento dos aluguéis. Em defesa das tradições e da cultura negro-mestiça percebe-se o esforço para a formação de “sociedades negras”, as quais atuaram em diversas áreas: teatro, futebol, grupo de baile, entre outras manifestações. Apesar da diversificação e do interesse multifacetado manifestado pelas mais distintas atividades artísticas e culturais é importante ressaltar que todas essas sociedades empenharam-se de maneira mais efetiva em defender e preservar a memória e as tradições populares⁵⁵.

Até meados da década de 1940 persistiu, então, um tensionamento social manifestado principalmente na disputa pela ocupação do espaço urbano da cidade. Desse

⁵⁴ O movimento operário contou nas primeiras décadas do século XX com uma forte influência anarquista, por isso defendia uma postura autônoma dos trabalhadores que deviam por meio da ação direta lutar para modificar a estrutura social. Negavam, assim, de maneira resoluta a intermediação do Estado para suas reivindicações por entender que este era representante dos interesses dos poderosos. Para maiores informações sobre as “Ligas dos Inquilinos” e suas lutas nas primeiras décadas do século XX, ver: Blay (1985).

⁵⁵ Para maiores informações sobre essas sociedades e a importância que tiveram para a preservação da cultura negro-mestiça ver os DVD’s “1000 Trutas, 1000 Tretas” Racionais MC’s (2007) e “100% Favela” (2006). Ver também a esse propósito Simson (2007). Nesta obra a autora traça um panorama dos divertimentos populares paulistanos do início do século XX até meados da década de 1960.

momento em diante diversas tentativas para apaziguar os ânimos foram, entretanto, experimentadas. A primeira veio em forma de lei, representada pela Lei do Inquilinato⁵⁶, que procurava, ainda que de maneira difusa e tendenciosa, estabelecer normas de convivência entre os proprietários e os locatários. A outra tentativa, que visava costurar um entendimento social, foi auxiliada pelo discurso totalizante da “modernização” e do “progresso” da sociedade contra os quais “ninguém” podia se opor, sob risco de ser acusado de provinciano. Amparado, pois, pela combinação estimulante que envolve a idéia de progresso e modernização, o espaço urbano da cidade de São Paulo foi, até meados da década de 1980, continuamente dilatado.

O pioneirismo do Plano de Avenidas da administração Prestes Maia foi, neste sentido, fundamental para a aceitação dessa idéia de progresso, pois já trazia em seu cerne o antídoto para se combater o “atraso” e o “provincianismo”, ao propor a substituição do sistema de bondes por uma estrutura de malha viária mais versátil e de maior alcance que seria doravante percorrida por ônibus. (KOWARICK, 1994).

A expansão da cidade ocorre, a partir de então, de maneira acelerada e, ao mesmo tempo, desordenada. De qualquer forma, a preocupação precípua com o desenvolvimento da cidade não estava localizada no tipo de crescimento, mas, sim, em como viabilizar meios compensatórios para que os trabalhadores atingidos diretamente por esse crescimento não abandonassem os seus postos de trabalho que era um risco real

⁵⁶ Para maiores informações sobre a “Lei do Inquilinato” e suas implicações para a sociedade, ver: o artigo de Clara Ant na obra organizada por Kowarick (1994).

e permanentemente presente pelo fato incontestável de estarem morando cada vez mais distante das indústrias.

Disponibilizar meios de acesso e um transporte minimamente eficiente para que os trabalhadores saíssem de suas longínquas regiões e chegassem a seus locais de trabalho de maneira regular e pontual era, com efeito, uma das principais metas do Plano de Avenidas da administração Prestes Maia. Neste sentido, não é exagero afirmar que a presença do poder público nesse processo expansionista foi tendenciosa, uma vez que contemplou prioritariamente os interesses das grandes indústrias, ao passo que as necessárias obras de infra-estrutura nas regiões periféricas ficavam sempre em segundo plano na ordem de prioridade, conforme alertá-nos Kowarick:

Neste momento, à diferença dos demais serviços de consumo coletivo, o transporte coletivo torna-se elemento crucial para a expansão do capital, pois, para o processo de acumulação, importa que cheguem cotidianamente às empresas independentemente de onde e como morem: 'a escolha do local (de moradia) fica subordinada aos meios de transporte existentes e à eficiência e custo desse transporte. Ainda mais, a existência ou não de serviços como água e esgoto (...) luz e gás (...) influem poderosamente na escolha do lugar'. É interessante observar que desses elementos o único realmente insubstituível é o transporte coletivo; a água encanada pode ser substituída pelo poço, o esgoto pela fossa, a luz elétrica pelos modernos lampiões ou gerador na própria casa, e o gás, como combustível, é facilmente substituído pela lenha e pelo carvão de madeira. (KOWARICK, 1994: pp. 58-59).

Esses problemas atravessaram o século XIX e persistiram por todo o século XX, impondo aos moradores da periferia uma vivência, quando não de privação e

abandono, quase sempre de recusa, confinamento e sonegação dos benefícios e direitos que os indivíduos esperam compartilhar numa república democrática.

Em meados da década de 1980, esses problemas começam a ser relatados de maneira mais sistemática, crua e aberta pelos jovens envolvidos com o movimento *hip hop*. Agora, amparados por esse grupo de estilo, os jovens periféricos abandonam o tom cordial e, muitas vezes, subserviente das gerações passadas para assumir uma postura, cada vez mais radical para suas reivindicações.

Desdobramentos do crescimento desordenado e excludente

Empurrados constante e indefinidamente para longe dos serviços de primeira necessidade: saúde, educação, transporte e saneamento básico, os pobres, criaram alternativas diversas de convivência para os seus territórios. Assim, na ausência ou mesmo escassez de parques, praças e clubes para diversão, eles, inspiradamente recorrem às tradições de seus antepassados e resgatam a idéia sociabilizadora dos “terreiros de samba”, “casas de bailes” e, numa perspectiva de renovação e ampliação

desses princípios integradores, organizam “galpões” e “barracões”⁵⁷ para compartilhar as experiências comuns das comunidades periféricas.

Na ausência e com as elevadas dificuldades de acesso ao entretenimento oferecido pela cultura de massa⁵⁸, cinema e TV a cabo principalmente, eles adotam a tática subversiva de burlar o “sistema” e criam mecanismos paralelos de participação. Um exemplo notório é o que eles convencionaram chamar de “TV a gato”⁵⁹.

Para além de ameaçadoras da ordem, a lógica dessas estratégias aparece sempre como necessária e justificável para os moradores da periferia.

Esses espaços de integração são necessários e têm muita importância para os jovens das quebradas. Aqui tem pouca oportunidade de cultura, de lazer, ou de desenvolvimento do conhecimento para os moradores. Onde tá o teatro? Onde tá o cinema? Biblioteca ... não existe; - percebe como é um abandono geral? O importante é que do nada a gente faz tudo e, o pouco que tem, a gente divide. A vida dos pobres sempre foi assim, tristeza, sofrimento e abandono. Demorou, mas hoje estamos unidos e empenhados em fazer cultura e com ela transformar nossa realidade. Nossa união é nossa força”! (Herculano, depoimento colhido em dezembro de 2006).

⁵⁷ Ver na relação de anexos fotos ilustrativas do galpão, onde todas as quartas-feiras, desde 2002 os membros e simpatizantes do Cooperifa reúnem-se em Sarau Literário. Ver também fotos do barracão dos Bambas.

⁵⁸ Considerando a complexidade que envolve o termo - “cultura de massas” - é conveniente destacar que o uso que fazemos desse termo em nossas reflexões é no sentido que lhe foi atribuído por Félix Guattari; ou seja: um “elemento fundamental da ‘produção de subjetividade capitalista’ responsável, por uma complexa rede de “sistemas hierárquicos, sistemas de valores” e, – o que ainda é mais admirável – “um sistema de submissão” imperceptível, mas capaz de envolver a tudo e a todos na ordem capitalista. Apesar desses efeitos asfixiantes, Guattari enxerga um campo de possibilidades abertas para o desenvolvimento de “subjetivações singulares” no interior do “sistema de subjetivação capitalista”. Essas novas subjetivações estão permanentemente prontas e dispostas a experimentarem outros “modos de sensibilidade, de relação com o outro”, de criatividade, resistência, enfim, contra “os tipos de sociedade e os tipos de valores que não são nossos”. Mais detalhes, ver: Guattari (1999: 16-17).

⁵⁹ Expediente amplamente utilizado na periferia para desviar os sinais da TV a cabo criando, conseqüentemente com essa interferência uma rede clandestina de sinais batizada ironicamente de TV a gato.

Em outro depoimento, recolhido em outro território, um membro da “república dos manos” manifesta acentuada preocupação com a escassez de espaços para a diversão e o lazer nas regiões periféricas de São Paulo. Em seguida, revela uma renovada disposição de pôr toda a sua criatividade e imaginação em prática e com elas usufruir, ainda que de maneira parcial, os benefícios oferecidos pela indústria do entretenimento, direcionando-as aos moradores da periferia.

Ficar em casa nem rola, é o maior tédio. Quer dizer, agora até que é possível. Aí, se liga [com um gesto sutil indica a fiação do poste], agora a gente tem TV a gato. Agora, quando fico em casa, posso assistir uns filme louco, irado mesmo! No esporte tem até - “Vale Tudo”- e outras paradas loucas. Por isso se não rola os encontros lá nos “Bambas”, se não tem nenhum baile pra gente se reunir, dançar e ver a galera, aí, então, fico em casa com meu gatinho, mas isso é em último caso, porque casa..., você sabe, é tédio. (Ricardinho, depoimento colhido em fevereiro de 2007).

O depoimento de Ricardinho aponta para uma relação de desapego, quase que generalizado, dos moradores da periferia com suas casas. Uma explicação possível para esse fenômeno passa necessariamente pela compreensão da arquitetura, quase sempre, prejudicada dessas casas, ou seja, os seus espaços comprimidos e em geral insalubres constituem uma fonte de permanente incentivo para os moradores da periferia privilegiarem a convivência “livre” e “descompromissada” da rua em prejuízo das relações hierarquizadas das casas. Por isso, estar na rua é sempre mais agradável, como indica o depoimento.

Essa situação, isto é, a precariedade nos modos de morar e viver persegue os pobres secularmente. No cenário contemporâneo, com o auxílio da cultura *hip hop*, essas dificuldades começaram a ser inventariadas de maneira sistemática e detalhada pelos moradores da periferia. Assim, ao criticar o abandono da periferia em suas crônicas musicais, o movimento *rap* contribui ao continuum, para a emergência de uma “espécie de historicismo popular, que estimulou um fascínio especial pela história e o significado de sua recuperação por aqueles que têm sido expulsos dos dramas oficiais da civilização” (GILROY, 2001: 176, grifos nossos).

Pode-se dizer, então, que, na busca persistente que fazem das referências de seus antepassados; no esforço preservacionista das tradições e dos costumes e, na preocupação recorrente que manifestam com a memória cultural de seus semelhantes – independentemente da sua localização geográfica – o movimento *rap* tem se constituído, assim como outrora foi o *blues*, o *jazz*, o *funk* e o samba, em mais um legítimo representante do “Atlântico Negro”⁶⁰, principalmente por encarnar uma, “linguagem inevitavelmente política da cidadania, justiça racial e igualdade”. (GILROY, 2001: 175).

Tematizadas com riqueza de detalhes as histórias relatadas nas crônicas de *rap* não estão circunscritas aos seus locais de origem, pois como já relatou os Racionais MC's em uma de suas crônicas musicais, “periferia é periferia em qualquer lugar” (Racionais MC's, do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, de 1998). Essa compreensão de que estão vinculados pelos mesmos tipos de dificuldades e problemas,

⁶⁰ A respeito do legado cultural do Atlântico Negro ver Gilroy (2001). A respeito da herança cultural entre samba e *hip hop*, ver: Guimarães, 1998.

independentemente de sua localização geográfica, deixa entrever que, além de local, a linguagem e as reivindicações desses jovens são também universais.

A crise da moradia, do emprego e o avanço da criminalidade, entre outros problemas agudos da periferia de São Paulo, são extensivos – na perspectiva e também na lógica de que a – “periferia é periferia em qualquer lugar” – para outros territórios do Brasil; de sorte que os jovens envolvidos com o movimento *rap* nos grandes centros urbanos insistem em criar uma vinculação e um compromisso entre os jovens de outras cidades. Para tanto, redimensionam as suas referências locais e, com espantosa habilidade, demonstram familiaridade e conhecimento das dificuldades que os seus pares estão vivendo em outras cidades. “Eu sei... para os jovens da Baixada Fluminense e Cinelândia a vida não é como a Disneylândia” (Racionais Mc's, do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, de 1998).

É importante ressaltar, uma vez mais, que esses jovens que hoje estão levantando a voz com determinação e coragem para denunciar em suas letras musicais o preconceito e outras formas de discriminação, são os filhos das famílias de migrantes brancos, pretos e pardos que no passado sofreram de cabeça baixa todo tipo de humilhação e desrespeito por serem pobres. Em São Paulo a maior parte desses migrantes se estabeleceu, a partir de 1960 e no decorrer dos anos 70, em sua periferia Zonas Sul e Leste⁶¹ principalmente.

⁶¹ Mais elementos sobre o crescimento das regiões Sul e Leste de São Paulo, ver: Silva, (1998).

Como não receberam apoio suficiente do poder público para o desenvolvimento de suas regiões, enfrentaram e enfrentam, ainda hoje, muitas dificuldades para se estabelecer dignamente nessas localidades.

Uma dessas dificuldades, matriz, talvez, de todas as outras está diretamente associada às condições precárias das moradias construídas nas regiões periféricas. Ou seja, por ser tratar de casas auto-construídas⁶², os seus espaços quase nunca são adequados para um convívio familiar harmonioso. Por isso, ainda que orgulhosamente insistam em divulgar as características de seu lugar de origem – “Sou o príncipe do gueto só quem é desce e sobe a ladeira/ sou o príncipe do gueto meu castelo é de madeira” (A Família) – os rappers têm muitas dificuldades de tributar beleza ou enxergar algo positivo no espaço interno de suas casas, como demonstra a seqüência da mesma música: “barraco de madeira quando chove é só goteira o clima é tenso úmido, úmido”. Em seguida, denotando não vislumbrar nenhuma perspectiva otimista para suas vidas, concluem com ceticismo e resignação: “aqui é treta todo dia o dia inteiro; só falta construir o banheiro” (A Família, do álbum “Cantando com a alma”, de 2006).

Essa realidade empurra os jovens da periferia inapelavelmente para os braços permissivos da rua. Longe do espaço hierarquizado da casa e de suas leis impostas draconicamente pelo soberano (pai), os jovens esforçam-se para construir uma relação de respeito e reconhecimento com seus amigos no espaço “democratizado” das ruas. Ocorre que, para granjear reconhecimento e respeito na esfera pública, é preciso –

⁶² Ver fotos ilustrativas de casas auto-construídas nos anexos.

além da simpatia e do desprendimento peculiar dessa fase da vida –, saber fazer acordos, formar alianças e, no limite aceitar e conviver com as diferenças. O fato é que, como saíram de um ambiente pouco afeito ao diálogo, onde a palavra do pai é sempre a última, a decisiva, a indicativa, enfim, dos caminhos a serem seguidos, os jovens da periferia tendem a transferir para a rua um pouco dessa visão centralizadora.

São Paulo entre becos e vielas: cotidiano e violência na “república dos manos”

O lazer e a diversão para a população de baixa renda são escassos na realidade social brasileira; quando existem, estão, geralmente, associados ao uso do pouco dinheiro de que dispõem para o gasto diário. Como vimos anteriormente, isso exclui cinema, teatro, *shopping center* e outras modalidades de inserção na sociedade do consumo e do entretenimento. Sobram, portanto, atividades fora do âmbito do sistema de oferta e consumo tradicionais como, por exemplo: soltar pipa, jogar futebol, carteados, dominó, entre outras atividades, praticadas com desenvoltura na periferia, sobretudo nos finais de semana, como podemos acompanhar na música “Fim de Semana no Parque”, dos Racionais MC’s. Apesar de extensa é importante reproduzir na íntegra a

letra dessa música, pois ela reúne muito dos elementos temáticos do universo *rap* que aqui estamos discutindo.

Chegou fim de semana Todos querem diversão Só alegria, nós estamos no verão Mês de janeiro, São Paulo Zona Sul. Todo mundo a vontade calor céu azul, eu quero aproveitar o sol encontrar os camaradas, pra um basquetebol, não pega nada. Estou a uma hora da minha quebrada logo mais, quero ver todos em paz! 1,2,3, carros na calçada Feliz e agitada toda playboisada as garagens abertas, eles lavam os carros desperdiçam a água Eles fazem a festa Vários estilos, vagabundas, motocicletas Coroa rica boca aberta A isca predileta. De verde fluorescente, Queimada, sorridente A mesma vaca louca circulando como sempre Roda a banca dos playbois no Guarujá Outros manos se esquecem Na minha não se cresce	Gritando palavrão é o jeito deles Eles não tem vídeo game Às vezes nem televisão Mas todos eles tem um São Cosme e São Damião A única proteção No último natal Papai Noel escondeu um brinquedo Prateado, brilhava no meio do mato Um menino de 10 anos Achou o presente era de ferro Com (12) balas no pente E o fim do ano foi melhor Pra muita gente Eles também gostaria de ter bicicletas De ver seu pai fazendo cooper Tipo atleta, Gostaria de ir ao parque E se divertir E que alguém os ensinassem a dirigir mas eles só querem paz E mesmo assim é um sonho Fim de semana no parque Sto. Antonio Refrão Vamos passear no parque, deixa o menino brincar Vamos passear no parque, eu vou
--	---

CONTINUAÇÃO Sou assim e tô legal Até me leve a mal Malicioso e realista, sou eu Mano Brown Me dê 4 bons motivos Pra não ser Olhe o meu povo nas favelas E vai perceber Daqui eu vejo uma caranga do ano Toda equipada e um tiozinho guiando Com seus filhos ao lado Estão indo ao parque Eufóricos, brinquedos eletrônicos automaticamente eu imagino A molecada lá da área Como é que tá Provavelmente correndo pra lá e pra cá Jogando bola descalços Na rua de terra Brincam do jeito que dá	rezar pra esse domingo não chover Olha só aquele clube que dá hora Olha aquele campo, olha aquela quadra Olha, quanta gente. Tem sorveteria, cinema, piscina quente Olha quanto boy, olha quanta mina. Afoga essa vaca dentro da piscina Tem corrida de cart, da prá ver ver É igualzinho o que eu vi ontem na T.V. Olha só aquele clube que dá hora Olha só o pretinho vendo tudo do lado de fora Nem se lembra do dinheiro Que tem de 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
---	--

CONTINUAÇÃO Milhares de casas amontoadas ruas de terra. Esse é o morro A minha área me espera Gritaria na feira. Vamo chegando eu gosto disso Mais calor humano Na periferia a alegria é igual É lá moram meus irmãos Meus amigos E a maioria por aqui Se parece comigo E eu também sou bam bam bam É o que manda, o pessoal desde As 10 da manhã, está no samba Preste atenção no repique e atenção No acorde (como é que é Mano Brown? Neto NJ) Pode crê pela ordem A número, número 1 em baixa renda da cidade, comunidade Z. Sul é Dignidade Tem um corpo no escadão a tiazinha Desce o morro Polícia a morte Polícia socorro Aqui não vejo nenhum clube poliesportivo Pra molecada freqüentar nenhum	Nem sempre é bom ser esperto Shimitch, Taurus, Rossi Dreher ou Campari Pronúncia agradável Estrago inevitável Nomes estrangeiros que estão no nosso meio Pra matar M.E.R.D.A. Como se fosse ontem Ainda me lembro 7 horas sábado, 4 de dezembro 1 bala, 1 moto, com dois imbecis Mataram nosso mano Que fazia o morro mais feliz E indiretamente ainda faz Mano Rogério esteja em paz Vigiando lá de cima A molecada do Parque Regina Refrão Vamos passear no parque, deixa o menino brincar Vamos passear no parque, eu vou rezar pra esse domingo não chover. Tô cansado dessa porra, de toda essa bobagem Alcoolismo, vingança, treta, malandragem Mães angustiadas, filho problemático Famílias destruídas, fins de semanas trágicos O sistema quer isso
---	--

CONTINUAÇÃO incentivo O investimento no lazer é muito escasso É o centro comunitário é um fracasso. Mais aí, se quiser se destruir Está no lugar certo Tem bebida e cocaína, sempre por perto a cada esquina, cem, duzentos metros	A molecada tem que aprender Fim de semana no Parque Ipê. Refrão (Racionais MC's, do álbum “Raio X Brasil”, de 1993).
--	--

Ao tratar dessas questões e de suas nefastas conseqüências para o cotidiano da periferia, os *rappers* focalizam, com precisão de dados e riqueza de detalhes, as características da vida do gueto e miram suas críticas em direção às contradições da nação. Promovem com essa militância uma salutar intervenção de solidariedade na vida e na rotina dos jovens pobres de outras localidades, sem perder, todavia, a identidade e as referências com sua área de origem, como podemos constatar em outra música desse mesmo grupo de *rap*.

“Essa pôrra é um campo minado!
 Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui/
 mas, aí?
 Minha área é tudo que eu tenho.
 A minha vida é aqui eu não consigo sair.
 É muito fácil fugir, mas eu não vou.
 Não vou trair quem eu fui, quem eu sou.
 Gosto de onde eu estou e de onde eu vim/
 o ensinamento da favela foi muito bom pra mim.
 Cada lugar um lugar, cada lugar uma lei/
 cada lei uma razão e eu sempre respeitei/
 qualquer jurisdição, qualquer área.”
 (Racionais MC's, “Formula Mágica da Paz”, do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, de 1998).

A música e seus rituais têm sido utilizados pelos jovens em diferentes momentos do século XX e XXI para expressar os seus sentimentos de vida.

Possivelmente, entre os elementos da indústria cultural, a música norte-americana foi a que mais influência teve na sociedade globalizada. Não houve fronteiras ou barreiras, nem mesmo lingüísticas, capazes de limitar ou impedir a sua difusão no mundo ocidental.

De acordo com Tony Hits, as novidades musicais, no Brasil chegavam primeiro no Rio de Janeiro e só depois apareciam em São Paulo⁶³. Esse é, por exemplo, o caso do *funk* e da *soul music*, antecessores imediatos do *rap*.

Na década 1970 e início da década de 1980, esses dois gêneros musicais desempenharam um papel de relevada importância na aglutinação e conscientização dos jovens periféricos, dos negros principalmente. Nesta época, ressentido-se da falta de espaço para o lazer e para a diversão em suas regiões, esses jovens começaram a se reunir em casas “selecionadas” para ouvir, dançar e discutir as novidades musicais que chegavam ao Brasil, trazidas pelas correntezas do “Atlântico Negro”⁶⁴.

Esses encontros aconteciam de maneira rotativa, isto é, a cada fim de semana alguém inventava um motivo para fazer uma “festinha” como relata-nos Pedro Chamusca:

⁶³ Ver a esse respeito o DVD “1000 Trutas, 1000 Tretas” Racionais MC's. Ver também Jornal da Tarde 07/11/07, Caderno de Variedades, p. 8c.

⁶⁴ Paul Gilroy (2001) defende a idéia de que o Atlântico Negro representa um retalho moderno da cultura dos negros que foram distribuídos nos dois lados do Atlântico em decorrência da escravização, mas mantiveram, apesar disso, referências culturais comuns. É um retalho moderno, porque, longe de pretenderem representar um depósito de atributos do passado africano, evocam, num primeiro momento, a condição de escravo e, posteriormente, a condição de discriminado racialmente para elaborar e defender projetos de participação e inovações híbridas na sociedade, que contribuiriam para a sua modernização. Entre essas contribuições o autor destaca o *blues*, o *jazz*, o *samba* e o *rap*.

A gente só queria dançar, ouvir as músicas de James Brown, Ray Charles e outros sons furiosos. Acontece que não dava pra fazer o baile todos os dias (fim de semana) na mesma casa, senão a mãe da gente tretava, por isso, a gente fazia as festinhas cada dia na casa de um amigo diferente.

Essa estratégia de descentralizar os eventos festivos foi bem sucedida ao menos em duas frentes de atuação. Na primeira, foi importante porque conseguiu neutralizar a desconfiança e a indisposição das mães que reclamavam das festas, mas não as proibiam, já que preferiam ter o filho sobre os seus domínios, isto é, em sua casa, a correr o risco de tê-lo em domínios alheios, sobre os quais não teriam o mesmo controle ou influência. Foi importante, num outro plano de atuação, porque desempenhou, com sua rotina itinerante, um papel de integração entre os jovens da periferia, já que esses bailes ajudavam a divulgar para outros territórios as mensagens de engajamento veiculados na cultura *funk*.

É importante ressaltar que o estilo agressivo e destemido da música *funk* exerceu muitas influências na constituição de uma nova relação dos jovens negros com a sociedade norte-americana. No início da década de 1970 a *soul music* já não carregava a mesma verve revolucionária dos primeiros tempos. Por isso, foi visto por alguns jovens da música negra norte-americana como mais um rótulo comercial que precisava ser superado urgentemente. Como sói acontecer, no universo juvenil, a renovação veio novamente da dinâmica e da imprevisibilidade estética das ruas, que ofereceu novas

idéias e descortinou novos horizontes para combater o impasse e o desgaste que vivia a música negra no final da década de 1960 e início da década de 1970 nos EUA.

Nesta época a gíria *funcky* que tinha uma conotação pejorativa passou a ser usada como um símbolo do orgulho da cultura negra. De repente, tudo podia ser *funcky*: a roupa, o cabelo, a maneira de falar e uma forma de cantar e tocar os instrumentos musicais que ficaram conhecidas nos guetos nova-iorquinos como *funk*. (GUIMARÃES, 1998).

De acordo com Shusterman, *funk* é “uma palavra africana que significa 'suor positivo' e expressa uma estética africana de engajamento vigoroso e comunitário, distante do isolamento desmotivado”. (SHUSTERMAN, 1988: 118). Ocorre que, na língua inglesa, essa palavra encontrou uma derivação nada elogiosa para o seu uso, já que o verbo *funk* significa, em inglês, “tremar de medo”. “Neste sentido – argumenta Shusterman – '*black funkiness*', em inglês – “medo intenso” –, sugere os suores frios do escravo apavorado – uma imagem vergonhosamente negativa”. (Ibidem: 119).

Foi, pois, com o propósito de inverter o significado pejorativo que a expressão *funk* havia adquirido no contexto da sociedade norte-americana que os jovens negros daquela sociedade, isto é, os afro-americanos, entraram em ação e retomaram alguns princípios que estavam ficando esquecidos por muitos de seus pares.

Os gritos⁶⁵ cortando e marcando o ritmo da música e da dança de James Brown simbolizaram, portanto, nesse contexto, para os jovens afro-americanos um orgulho renovado com as tradições da cultura africana, além de ter incentivado uma tomada de posicionamento conscientemente crítico e engajado diante das injustiças sociais de sua época, notadamente na luta pelos direitos civis. De sorte que, desse momento em diante, só podia ser *funk* quem era original, autêntico e solidário com a luta e a causa dos negros.

Essa nova fase ficou emblematicamente representada e conhecida para a tradição do “Atlântico Negro” na famosa frase de James Brown, “que servia como ‘trilha sonora’ para a luta dos negros dos Estados Unidos, contra a discriminação e opressão: ‘Say it loud: I’m black and I’m proud’”. (GUIMARÃES, 1998: 143).

No Brasil a expressão *funk* assumiu, analogamente ao que ocorria nos EUA, uma conotação também dúbia; ou seja, para os jovens suburbanos era sinônimo de alegria e possibilidade de divertimento barato. Para os meios de comunicação e a polícia, um caso de “arruaceiros”; delinqüentes que precisavam ser controlados com rigor e determinação, já que suas práticas ofereciam perigo para a tranquilidade social da nação, como podemos comprovar na reportagem da revista – “Veja” – que, tentando definir o fenômeno, traça o seguinte perfil dos freqüentadores do baile *funk*.

⁶⁵ Ver nota 2 desse estudo a importância que o grito tem na tradição do canto e da música negra.

São grupos de jovens que se juntam para andar em bando e promover arruaças onde quer que apareça uma oportunidade. A denominação galera nasceu nos bailes de música funk dos subúrbios cariocas, onde turmas de bairros, morros e favelas formam multidões de até 4.000 pessoas para dançar. (...) Os aficionados da arruaça chamam a si mesmos de funkeiros e cultuam os confrontos freqüentes como uma atividade de lazer.⁶⁶

Uma explicação possível para essa “intencional forção de barra para denegrir o a imagem do funk” (DJ MARLBORO, 1996: 42), pode estar associada ao fato deste gênero musical ter descido o morro para ganhar, no asfalto, o gosto dos jovens de classe média. “Até uns tempos atrás, qualquer baile de um clube de classe média da Zona Sul, só a elite freqüentava. Hoje, se o som do baile é funk, mistura elite com favelado”. (Ibidem: 39).

A rejeição e as dificuldades que o movimento *funk* estava vivendo no início da década de 1990 seriam superadas, na perspectiva desse importante DJ da cena musical carioca, a partir dessa aproximação das classes sociais. Ainda segundo esse raciocínio, essa aproximação seria fundamental para a consolidação da democracia racial brasileira⁶⁷, já que os jovens de classe média freqüentadores desses bailes ajudariam a divulgar uma imagem positiva do universo *funk*.

A imagem do funk ainda não foi totalmente queimada pela imprensa em geral, exatamente por causa dessas pessoas que cresceram freqüentando

⁶⁶ “Baile só é bom se tiver briga” *Veja*, 20 de outubro de 1992, pg. 22 (citado por Yúdice, 1997:35).

⁶⁷ Para maiores detalhes sobre a democracia racial ver: Herschmann e Yúdice (1997), ver também o capítulo II desse estudo.

o movimento é que lhe dão sustentação. Que conhecem o funk de perto. Então, essa campanha negativa contra o movimento é neutralizada em virtude da quantidade de gerações que o funk já alcançou”. (DJ MARLBORO, 1996: 41).

A implacável perseguição a que o fenômeno *funk* foi submetido na década de 1990 repetia, então, o que havia acontecido com o movimento *punk*⁶⁸ na década de 1980. Este fato, longe de ser uma simples coincidência, deve ser entendido como uma opção editorial dos representantes da cultura consensual contra os menores movimentos de insubordinação dos jovens, sobretudo dos jovens periféricos. O curioso é que, apesar do abandono, das privações e do confinamento a que estão geralmente submetidos, ainda assim, esses jovens desenvolvem – como bem alertou Guattari – outros tipos de sensibilidade e de criatividade que invariavelmente põem em xeque os tipos de sociedade e os valores que não são os deles para criar ato-continuum outras referências de cultura para suas vidas.

Assim, conforme cresce a importância e a influência dessas culturas transversais crescem também o interesse da indústria cultural de apropriar-se de suas bases de criação para delas tirar proveito.

(...) o funk, desde o acirramento do debate sobre a violência urbana deflagrado em 1993, entre outras ocorrências, pelos arrastões nas praias da Zona Sul da cidade vem sendo reagenciado pela indústria cultural. A presença do Funk na linguagem publicitária, nos programas de televisão,

⁶⁸ Para maiores informações sobre o desgaste que a imprensa quis imputar ao movimento *punk*, ver: Bivar (1992), Kemp (1993), Abramo (1994) e Sousa (2002).

nas casas de espetáculo da Zona Sul e no vestiário dos jovens de classe média sugere a sua intensa reapropriação. (Herschmann, 1997: 81).

O fato é que, quanto mais êxito e sucesso esse fenômeno musical alcançava junto às camadas médias, mais “ameaçador” e “perigoso” ele parecia ficar para a população rica da cidade. Por isso, como se não bastasse estigmatizá-lo, os meios de comunicações promoveriam ainda uma intensa campanha de desgaste da sede oficial do *funk*, ou seja, do Rio de Janeiro. Essa campanha associou, com muita eficiência, os dramáticos arrastões que aconteciam nas praias da Zona Sul carioca⁶⁹, aos freqüentadores dos bailes *funk*.

Determinados em desfazer essa imagem negativa da cidade e de sua trilha sonora, os agentes do Atlântico Negro mobilizam suas forças para criar representações culturais e caminhos alternativos que os livrassem desse imbróglio. E, assim, como havia acontecido com os representantes da cultura negra do “Atlântico Norte”, o termo *funk* assume, aqui no Brasil, uma conotação também elogiosa, sendo associado a tudo o que é belo, bonito e positivo, como atesta a letra da canção “Quero ser teu funk” que Gilberto Gil fez em homenagem ao Rio de Janeiro.

Quero ser teu funk
Já sou teu fã número um
Agora quero ser teu funk já
Já que sou teu fã número um

⁶⁹ Os meios de comunicação de uma maneira geral associaram o *funk* com arrastão. Para uma maior compreensão desta associação, ver: Yúdice, 1997.

(refrão)

Funk do teu samba

Funk do teu choro

Funk do teu primeiro amor

Rio de Janeiro

Bela Guanabara

Quem te viu primeiro pirou

Chefe Araribóia que andava

De Araruama a Itaipava

Não cansava de ter adorar

Depois te fizeram cidade

Te fizeram tanta maldade

E um cristo pra te guardar

(refrão)

Funk do teu morro

Funk do socorro

Que o pivete espera de alguém

Rio de Janeiro

Sou teu companheiro

Mesmo que não fique ninguém

Mesmo que São Paulo te xingue

Porque te cobiça o suingue

O mar a preguiça o calor

Lembra da Bahia que um dia

Já mandou ciata, a tia

Te ensinar kimzomba nagô

(refrão)

Funk da madrugada

Funk qualquer hora

Funk do teu eterno fã

Funk do portuga

Que te amava outrora
 Agora funk da turista alemã
 Rio de Janeiro, Rocinha
 Sempre a te zelar, Pixinguinha
 Jamelão, Vadico e Noel
 Funk são teus arcos da Lapa
 Funk é tua foto na capa
 Da revista amiga do céu
 (refrão)
 (Gilberto Gil, do álbum, “Parabolicamará”, de 1991).

Neste mesmo momento, quando o *funk* estava sendo perseguido e tratado como caso de polícia e sua sede, o Rio de Janeiro, era estigmatizado como a capital nacional da violência⁷⁰; nos becos e vielas de São Paulo, os representantes do Atlântico Negro invertiam o jogo e elegiam o *rap* como o principal representante de suas causas e proposições.

Apesar de pertencerem a uma mesma linhagem e beber numa mesma fonte de inspiração, é importante ressaltar que o *rap* guarda algumas distinções com dois outros destacados representantes da cultura do Atlântico Negro no Brasil, o samba e o *funk* notadamente. Uma importante distinção que o *rap* estabeleceu com esses dois gêneros musicais está na problematização do tema musical, ou seja, o *rap* rompe com a tradição romantizada que o samba e *funk* desenvolveram para relatar o cotidiano da periferia. Apresentam, contrariamente a isso, uma realidade crua, fria, sem retoques ou

⁷⁰ Mais elementos para essa discussão, ver: Yúdice (1997) e Herschmann (1997).

idealizações da periferia. Portanto, ainda que partam de uma mesma base de inspiração, é preciso ressaltar que a crítica social em tom ameaçador, ríspido e intencionalmente anti-cordial do *rap*, deixa pouco espaço para a busca do entendimento e da harmonização social que invariavelmente são requeridos em determinadas vertentes do samba e do *funk*.

Minha intenção é ruim/ esvazie o lugar/ eu tô em cima eu tô a fim/
um dois pra atirar/ eu sou bem pior do que você tá vendo/
o preto aqui não tem dó, é 100% veneno/ a primeira faz bum/
a segunda faz pá/ eu tenho uma intenção e não vou parar. (Racionais
MC's, do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, 1997).

O eco dessas representações produzidas entre os becos e vielas da periferia de São Paulo invadiu as ruas, avenidas e alamedas das metrópoles brasileiras e instaurou, por meio de suas queixas, denúncias e reivindicações uma disputa aberta pelo espaço urbano da cidade. Ao expor as chagas e as fraturas sociais mais profundas da nação, os jovens envolvidos com a cultura *hip hop* “abrem brechas no sistema” e iniciam uma nova fase de participação cívica para os moradores da periferia. Nessa nova fase de participação eles buscam, além de diversão e entretenimento, opinar sobre os caminhos que a nação escolheu para o seu desenvolvimento socioeconômico, conforme já observamos em alguns trechos de músicas citados anteriormente.

As muitas faces da violência

As relações conflituosas e violentas marcaram a encenação pública dos jovens no século XX e XXI indelevelmente. Em determinados momentos os resultados dessa encenação chegaram próximo, muito próximo, das fronteiras da ilegalidade⁷¹. Foi exatamente nos interstícios dessa ilegalidade que os meios de comunicações atuaram, muitas vezes, para criminalizar as ações juvenis. Apesar de não estabelecer um consenso sobre a questão da violência e de suas conseqüências para a sociedade contemporânea, os estudiosos do assunto apontam para a superação da visão maniqueísta freqüentemente utilizada pelos meios de comunicações para associar a violência à pobreza e à criminalidade⁷².

⁷¹ Mais elementos sobre a ilegalidade de determinadas ações juvenis, ver: Sousa (2006), Herschmann (1997), Yúdice (1997), Diógenes (1997), Arce (1997), Costa (1993), Caiafa (1985), Sánchez-Jankowski (1997), Abramo (1994) e Vianna (1988).

⁷² Os meios de comunicações de maneira generalista apontam o fenômeno da violência como um traço comum e ao mesmo tempo marcante dos conflitos juvenis no cenário urbano contemporâneo. Para esses formadores de opinião a violência daí derivada produziu muito dos artefatos da e para a criminalidade. Mais elementos sobre essa leitura tendenciosa que os meios de comunicações fazem sobre as organizações, movimentos e manifestações juvenis cf. para a década de 1980 sobre o movimento *punk*: “A Geração Abandonada”, in. O Estado de São Paulo 5/5/1982; para a década de 1990 sobre o movimento *funk*, ver: “Baile só é bom se tiver briga” in. Revista Veja São Paulo, 28/11/1992; para os anos 10 do século XXI sobre o movimento rap cf. “Vandalismo Irracional” in. Jornal da Tarde, 7/5/2007. Apesar de separadas pelo tempo essas reportagens são representativas pois contêm muito da visão que os meios de comunicações tentou passar para a sociedade sobre esses movimentos na época. Neste mesmo período os estudiosos do assunto procuravam oferecer explicações mais plurais sobre a questão da violência juvenil. Assim, do entendimento freqüentemente reducionista e determinista que enxerga a violência como sinônimo de pobreza e vice versa, passou-se para uma visão mais detalhada e polissêmica onde o entendimento do papel *fundador/estruturador*

Nelson Triunfo um dos mais importantes integrantes do grupo *Funk & Cia.* relata que essa situação de ilegalidade já era sentida pelos membros do grupo desde a década de 1980.

De vez em quando, o Funk e Cia tinha problemas com a lei. Policiais falavam para [eles pararem de dançar] eles mandavam 'circular' e acabava indo para a delegacia. O argumento dos policiais era que eles atraíam muita gente na rua e isso facilitaria os furtos". ("Caros Amigos" especial hip hop, setembro de 1998, 29).

Nesse período os conflitos e contradições da sociedade brasileira ganhavam novas dimensões evidenciadas doravante na disputa pela ocupação do espaço urbano. Estimulados, pois, pela dinâmica social que a redemocratização do país estava proporcionando os jovens suburbanos abandonam suas áreas de confinamento e levam para os espaços centrais da cidade suas contribuições pouco convencionais. De tal sorte que os transeuntes da Praça Ramos, Estação São Bento do metrô, Rua 24 de Maio e Dom José de Barros, entre outras localidades do centro de São Paulo, assistem curiosos e incrédulos a entrada em cena desses novos e inesperados agentes sociais.

Definido e escolhido o centro de São Paulo como *locus* privilegiado para a prática dos encontros dos dançarinos de *break*, as “festinhas” de bairro vão,

da violência é requerido, em determinados momentos, em seus aspectos culturais, de acordo com a perspectiva de Herschmann (1997). Em outros momentos, essa violência é vista como uma resposta afirmativa em busca de reconhecimento no meio social, conforme as reflexões de Maffesoli (1987). E pode ser compreendida também como a saturação e conseqüente superação duma dada realidade que busca romper com a lógica jurídico-social da ordem estabelecida. Segundo as idéias de Damatta (1993). Para um debate mais detalhado sobre o papel da violência no mundo contemporâneo e sua constância na história, ver: Herschmann (1997).

gradualmente, perdendo a importância que tinham para o entretenimento e a diversão desses jovens, já que o imenso palco a céu aberto da região central oferecia agora mais condições para a troca de experiências além de maior visibilidade para as performances da *breakdance*.

Assim, conforme crescia o número dos participantes desses encontros crescia também os conflitos com os comerciantes que viam o “visual” *break*⁷³ como algo negativo para o comércio.

Esse preconceito atravessou a década de 1980 e chegou aos anos 90 praticamente inalterado. Nessa época os fundamentos da cultura *hip hop* já estavam solidamente enraizados pelos becos e vielas da cidade. Esse fato permitiu, aliás, que os jovens envolvidos com a cultura *hip hop* assimilassem as particularidades do cotidiano da periferia brasileira e, num mesmo movimento, trabalhassem essa realidade em suas crônicas musicais oferecendo, assim, respostas cada vez mais elaboradas contra o preconceito que recaía sobre as suas atividades.

Essa tomada de posicionamento frente as injustiças sociais que os circundam eleva a importância e a influência dos cantores de *rap* junto as suas comunidades. Tornam-se, por conta disso, referências indispensáveis para a compreensão da realidade social da periferia sendo, inclusive, solicitados pela

⁷³ Pode-se dizer que a questão do visual marcou de maneira constante e regular as manifestações juvenis no século XX, deixando um exemplo para ser copiado e seguido pelos jovens do século XXI. Quando surgiu o fenômeno *break*, a região central de São Paulo já estava relativamente familiarizada com os estilos visualmente extravagante dos jovens, sobretudo porque o movimento *punk* havia iniciado, tempos antes, a pavimentação do caminho para a atuação de muitos outros grupos de estilo. Portanto, o pânico dos comerciantes pode também ser associado ao elevado número de participantes desses encontros e o conseqüente medo de descontrole que a situação sugeria.

Secretaria da Educação para proferir palestras nas escolas públicas dentro dum projeto intitulado RAPensando a Educação.⁷⁴ A idéia era utilizar a influência – a essa altura incontestável – do *rap* para melhorar a relação dos adolescentes e jovens da periferia de São Paulo com a escola pública.

Apesar da visibilidade e da importância alcançada entre os jovens o *rap* e todos os seus rituais continuam a sofrer com a rejeição generalizada dos representantes da cultura consensual. Na década de 1990, mais precisamente na campanha presidencial de 1988, essa situação alcançou, talvez, a sua forma mais surpreendente e reveladora quando o ex-sociólogo e candidato a reeleição Fernando Henrique Cardoso, de maneira jocosa, declarou: “Achei que o Lula fosse aproveitar a queda das bolsas de valores para atacar a política econômica liberal. Em vez disso, ele apareceu ao lado de um bando de jovens com ares de marginal”⁷⁵.

Algumas questões sabidamente caras para o universo da periferia estão implicitamente colocadas nas entrelinhas dessa fala: *cor*, preconceito, juventude e marginalidade rondam como um espectro as conturbadas relações sociais da periferia. A associação – intencional ou não – que se faz dessas questões com a violência compõem as bases de um discurso criminalizante em torno do qual o pobre tem sido preferencialmente responsabilizado pelas mazelas sociais da nação.

⁷⁴ Ver a esse respeito o encarte do álbum “Racionais MC's” de 1996 (coletânea); ver também, Revista “Raça Brasil Especial”, “Black Music”, 1997.

⁷⁵ Referência à participação que o grupo Racionais MC's fizeram nos programas de televisão do PT. “Revista Época”, 31/08/1998, pg.41.

Obviamente que não se pode querer dissociar a imagem do *rap* da violência, aliás, os cantores de *rap* fazem questão de deixar esse vínculo patente em suas crônicas musicais:

(...) é só questão de tempo o fim do sofrimento/ um brinde pros guerreiros (...)/ eu durmo pronto pra guerra e eu não era assim/ eu tenho ódio e sei que é mal pra mim/ fazer o que, se a vida é loka e cabulosa/ o cheiro é de pólvora e eu prefiro rosas. (Racionais MC's, do álbum, “Nada como um dia após o outro dia”, de 2002).

Apesar de estarem permanentemente prontos para a guerra cotidiana que é viver na periferia eles ainda encontram espaço para manifestar esperança e otimismo de superar essa situação adversa: “as vezes eu acho que todo preto como eu/ só quer um terreno no mato só seu/ sem luxo, descalço, nadar no riacho/ sem fome pegando fruta no cacho” (idem), mas logo são chamados à realidade por seus parceiros de jornada: “ho ho Brown acorda sangue bom/ aqui é Capão Redondo truta, não Pokemon/ Zona Sul é invés/ É stress concentrado/ um coração ferido por metro quadrado”. (idem).

Assim, todas as vezes que tentam fugir do campo minado, que é a vida na periferia, os moradores enfrentam muitas dificuldades, algumas delas – na percepção deles – institucionalizadas. Esse é, por exemplo, o caso do preconceito racial e da

discriminação socioeconômica que os “playboys” cultivam contra os pobres.⁷⁶ Junta-se a isso a isso a baixa escolaridade e a pouca qualificação para o trabalho e está pronta as bases para a construção de um discurso que associa mecanicamente violência urbana à pobreza.

O fato é que ser pobre não é uma opção, mas sim uma condição de vida. Para se libertar desse estigma os jovens da periferia desenvolvem importantes e criativos estratégias que utilizam para sair ou disfarçar essa condição. Entre essas estratégias a roupa e a imagem corporal, ou seja, o visual, assumem papel de destaque para a inserção desses jovens em outros ambientes.

A roupa parece ser o objeto de consumo que, do ponto de vista individual, oferece a oportunidade mais clara e acessível para fugir à identificação de pobre, ou pelo menos a ilusão de poder fugir a esta identificação. A roupa parece estar dividida claramente em dois tipos: existe a roupa de ficar em casa, de trabalhar, isto é, de estar com os outros pobres em situações cotidianas em que convivem. E existe a roupa de “sair” – esta é a que imita ou reproduz o estilo de vestir dos “ricos”. Os tecidos são nobres, a roupa é nova, o sapato é de couro. Sair implica deixar o ambiente da casa e da vizinhança, dos colegas de trabalho, onde não há o sentimento por se estar sujo, com roupa velha ou feia. A vergonha e a caracterização do que se vive com uma situação de extrema privação está em “sair” com este tipo de roupa. O sair torna possível o encontro entre pessoas de diferentes níveis de renda e classes sociais e esse encontro possibilita a comparação, a avaliação, a identificação através da roupa. O sair é uma atividade pública por definição e marca o afastamento progressivo da esfera do privado. (Zaluar, 1985, p. 103).

⁷⁶ A compreensão da situação e do lugar social que ocupam possibilitou a criação de duas importantes categorias simbólicas no universo *hip hop*: uma é relacional, o “playboy” como rival e oponente; a outra espacial, a “periferia” como um espaço a ser resignificado possibilitando, assim, uma nova compreensão do lugar para os moradores. Mais elementos sobre a importância dessas categorias na cultura hip hop ver: Dayrell (2001).

Manter-se sempre atualizado e com o status que a roupa de grife proporciona ao indivíduo não é, obviamente, uma atividade fácil. Muitas vezes para manter a “presença” esses jovens precisam penhorar o salário de vários meses de trabalho para adquirir a mercadoria do desejo e da suposta “inserção social”. Aqueles que não têm recursos financeiros e que, portanto, não conseguem pelas vias legais comprar uma calça, um tênis, ou mesmo um boné de grife recorria, no passado, ao expediente da “função”, hoje eles atualizaram os mecanismos dessa atividade delituosa e estão fazendo “correria”.⁷⁷ Seja pela função, seja pela correria o fato é que a emergência para a vida pública desses “consumidores falhos” (BAUMAN, 1998: 19) contribuiu para aumentar a cultura do medo na sociedade contemporânea.⁷⁸

A consolidação dessa situação narrada ensejou profundas alterações no espaço público das sociedades contemporâneas. De acordo com Sennett (1988), uma das conseqüências provocadas por essa alteração foi o surgimento de “um grupo selecionado

⁷⁷ O termo função surgiu na década de 1980 e está associado ao uso da força para tirar do outro o objeto de consumo desejado, porém, inalcançável pelas vias legais. Nos anos 80 os objetos mais cobiçados eram: a calça “Fiorucci”, o tênis “All Star” cano longo e os agasalhos da “Addidas”. Correria é a atualização tanto do termo bem como dos objetos de desejo que agora são: O relógio “Rolex”, Lupa “Bausch&Lomb” e Tênis “Nike”. A música “Sou Função” do grupo Racionais MC’s em colaboração com o *rapper* Dexter descreve bem essa situação.

⁷⁸ A esse respeito é emblemática e reveladora a discussão que se instaurou na sociedade por ocasião do assalto do qual Luciano Huck, apresentador do programa de televisão “O Caldeirão do Huck” da Rede Globo foi vítima. Para relatar o drama pessoal Huck escreveu um artigo na coluna Tendências e Debates do jornal Folha de São Paulo. Nesse artigo ele fala das ações beneméritas que desenvolve em prol da sociedade, do sofrimento e do susto que o “pai de família” Huck havia passado com a situação. Esse artigo foi prontamente replicado por Ferrez que, dum ponto de vista ficcional, apresentou as razões e os motivos que levaram o “correria” a praticar tal ato. Essa resposta gerou inúmeras reações que ocuparam todo o espaço do jornal destinado à opinião do leitor por uma semana. Sendo o assunto ora tratado como apologia ao crime, ora entendido como uma manifestação típica da luta de classes. Mais elementos sobre esse assunto ver: “Pensamentos de um ‘Correria’” in. Folha de São Paulo 08/10/2007. Para acompanhar a repercussão e a polêmica que o artigo suscitou na sociedade ver, “Painel do Leitor” do mesmo jornal de 07 a 12 de outubro.

de pessoas” que passou a rejeitar o “exterior” e o “diferente” contribuindo, assim, para o “fim da cultura pública”. (SENNETT, 1988: 32).

Medidas extremas de relacionamento com o universo público passaram a ser adotadas por essa população acossada pela violência e pelo medo. O resultado disso foi que desconfiada com a capacidade dos poderes públicos de zelar por sua segurança essa população, isto é, os “consumidores ativos” (BAUMAN, 1998: 24) contrataram empresas privadas de segurança para protegê-los; em seguida, ao perceberem que essa medida era ainda insuficiente para garantir a tranquilidade de suas vidas, eles edificaram condomínios fechados numa clara e ostensiva tentativa de evitar encontros com aqueles que eles consideram “diferentes” e, por conta disso, “perigosos”.

Essas medidas causaram “uma verdadeira implosão da vida pública”, pois, ao se arvorar o “direito de não ser incomodado” esse grupo de privilegiados – como bem observou Sennett (1988) – além de alterar a paisagem urbana vive em seus oásis de privilégios uma singular situação “em que a qualidade privada é enfatizada acima de qualquer dúvida e em que o público, um vazio disforme tratado como resto, é considerado irrelevante”. (CALDEIRA, 2001: 313).

O movimento *hip hop* aparece na década de 1980 como uma força contestadora dessa realidade e logo conquista a simpatia dos párias e estranhos, dos rejeitados e perseguidos, dos discriminados e desempregados, conquista, enfim, a simpatia daqueles que foram alijados ou estão fora do processo democrático e torna a existência deles real e intensa.

Assim, apesar de viver em um contexto de fragilidade onde as redes sociais estão severamente comprometidas o estilo de vida *rap* vem oferecendo elementos e condições para a necessária emulação dos jovens periféricos.

CAPÍTULO IV

OS BAILES *BLACK*: DO ANONIMATO À CONSAGRAÇÃO

Muito antes de o movimento *hip hop* entrar em cena, os bailes *black* já centralizavam as atenções e ditavam o comportamento musical dos jovens suburbanos no Brasil. A onda *black* surgiu nos EUA nos primórdios da década de 1960 como uma vertente artística da luta pela defesa dos direitos civis e transformou-se numa das principais referências para os jovens, principalmente os herdeiros da diáspora africana, manifestarem suas idéias sobre a conformação sociocultural da sociedade em que viviam. (PIMENTEL, 1997: 17-18).

Em São Paulo, conforme nos relatou Pedro Chamusca nos capítulos precedentes, a cultura dos bailes *black* surgiu em meados da década de 1970 e, no decorrer da década de 1980, consolidou-se como uma das principais alternativas de lazer e entretenimento para os jovens migrantes e descendentes de migrantes que viviam isolados da agenda cívico-cultural nos bairros de periferia dos grandes centros urbanos.

Durante muito tempo, a cultura dos bailes *black* foi a principal opção de lazer noturno para os jovens da periferia. Se no decorrer do dia o futebol cumpria essa importante tarefa de integração sócio-cultural, ou seja, era a única opção de lazer para os jovens de periferia, no período da noite essa responsabilidade cabia aos bailes. Entreter era, pois, a finalidade primeira desses encontros. O fato é que, conforme aumentavam as demandas e as necessidades da população cresciam, o que era lazer passou a ser ofício levando, com o tempo, irreversivelmente à profissionalização dos bailes.

Nessa nova etapa de estruturação dos bailes, os jovens DJ's assumiram, além da tradicional seleção e mixagem das músicas, outras funções e outras responsabilidades que ajudaram a consolidar a cultura dos bailes *black* em suas regiões, na zona Sul destaque para o bairro de Campo Limpo e na zona Leste para o bairro de Cidade Tiradentes. Agora, além da necessária e esperada diversão, os articuladores desses eventos ampliam a presença e a participação na vida social da periferia, oferecendo aos seus moradores, todo o aparato tecnológico e conhecimento musical que acumularam, para animar os eventos festivos de seus bairros, entre os quais podemos destacar: as imprescindíveis festas de aniversários e formaturas e os tradicionais casamentos e batizados. Pedro Chamusca, em depoimento colhido em fevereiro de 2007 relata-nos essas experiências assim:

A gente fazia os bailes só por diversão e lazer. Mas, de repente, o que fazíamos por diversão *virou nossa profissão*, porque toda festa que acontecia no bairro a gente era convidado pra animar. Podia ser casamento, batizado, aniversário, formatura, sei lá... todo tipo de acontecimento festivo a gente era convidado pra animar. Logicamente que as festas de aniversários eram as principais, simplesmente porque eram elas que garantiam os nossos encontros. Pensa que a gente ganhava dinheiro com isso? Não, não ganhava não, *mas o fato de você ser reconhecido no seu bairro já era algo positivo*. (Grifos nossos).

O calculado isolamento da vida cidadã, ao qual foram submetidos os moradores da periferia não conseguiu, então, perpetuar o desânimo e a resignação indefinidamente em suas vidas. Contrariamente a isso, o que se viu foi a multiplicação de um fértil campo de subjetividades onde o discurso da cultura consensual foi surpreendido e confrontado com as demandas e a realidade diversa dos jovens do gueto periférico, que estranha e inesperadamente anunciaram ser o “efeito colateral que o

próprio sistema fez”. Racionais MC’s “Capítulo IV Versículo V”, do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, de 1997.).

Quando falamos de subjetividades, trabalhamos com a noção de Felix Guattari e Suely Rolnik, que definem produção de subjetividades como “essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares” (GUATTARI & ROLNIK, 1999: 33). Assim, diferentemente do sentido atribuído ao conceito de sujeito durante a modernidade, que via o homem como ser absoluto e guiado por uma razão única, afirma-se, doravante, a fragmentação das idéias, dos desejos e das realizações no mundo da era pós-industrial. Em outras palavras, o projeto de modernidade, baseado no iluminismo, no progresso incessante e no *cogito* único parece não encontrar mais eco em nossa sociedade.

Talvez por isso, no ambiente gerado pela reação aos parâmetros iluministas, tenha surgido uma multiplicidade de pequenos grupos e uma pluralidade de pontos de vistas sobre o homem e suas relações que fez ruir ou, ao menos, abalou a crença nos pontos de vista centrais. A formação e estruturação de micro-grupos de estilos⁷⁹ nas bordas da sociedade contemporânea é uma evidência que ilustra bem essa nova configuração social. Eles constituíram identidades próprias e passaram a ser um *locus* privilegiado para a atuação dos jovens suburbanos que encontraram aí e, somente aí, as condições favoráveis para exercitar toda a capacidade subjetiva de suas vidas. As obrigações e encaminhamentos que um dia foram definidos “arbitrariamente” pela cultura consensual são agora questionados e colocados sob suspeição pelos jovens, que elegem outras prioridades para suas vidas produzindo, assim, novas angulações de enfoque do real.

⁷⁹ Mais detalhes sobre os grupos de estilo ver: KEMP (1993), ver também o capítulo II do presente estudo.

A idéia é a seguinte: a gente ia pra escola obrigado e lá era esculachado pela professora, ia trabalhar e era desclassificado pelos outros. Se ficava em casa, o pai e mãe pesava no psicológico da gente falando um montão, principalmente, que a gente não tinha responsabilidade e, por isso, nunca ia ser alguém de destaque na vida. Aí! Falo por mim: tentar eu até que tentei, mas sempre fui desrespeitado. Agora nos bailes era diferente. Lá todo mundo era igual e representava, não tinha essas de querer impor a sua visão ou a sua vontade, sabe por quê? Porque lá o sentimento, as idéias e desejo dos outros e o nosso era igualmente respeitado. (Pedro Chamusca, depoimento colhido em fevereiro de 2007).

Configura-se, assim, um quadro em que o posicionamento dos indivíduos perante a subjetividade oscila, segundo Guattari & Rolnik (1999), entre os pólos da criação e aceitação.

Uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se apropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização. (GUATTARI & ROLNIK, 1999: 33).

O projeto de envolver o indivíduo contemporâneo numa rede de subjetividades definidas a priori não obteve, portanto, o êxito esperado. Pode-se dizer que esse parcial fracasso foi fruto de um modo de subjetivação gerado de fora para dentro das instâncias decisórias do poder centralizador, ou seja: ao inaugurar uma fase de maior acessibilidade à informação e ao consumo, a sociedade urbano-industrial suscitou novas possibilidades de relação e criação entre os indivíduos que estão geralmente na contramão da pretendida harmonização social.

No caso específico da cultura *hip hop*, é possível encontrar em suas mais distintas manifestações – no grafite, na dança ou no *rap* – traços dessa reação ao

projeto de harmonização social. Não se trata, portanto, de dizer: “sou pobre e da periferia e por isso fui abandonado às margens do poder político e da influência cultural subjetiva”, mas de propor e romper os limites da localização periférica e da vitimização cultural para anunciar suas novas determinações: “eu nunca tive bicicleta ou vídeo game, agora eu quero o mundo igual Cidadão Kane”. (Raionais MC’s “Da ponte pra cá”, do álbum “Vida Loka”, de 2002).

Expandindo as fronteiras: dos manos de lá pros manos de cá.

Os EUA intensificaram, no decorrer da década de 1970, a expansão de suas fronteiras de influência para o mundo. Utilizaram, para tanto, de dois mecanismos aparentemente distintos, porém, complementares: inicialmente trabalhou para aperfeiçoar a transferência das novidades tecnológicas para os países com baixa tradição industrial; em seguida, aproveitando o apoio e as possibilidades que essas novidades tecnológicas abriam para a sua atuação, ampliaram a presença e a participação cultural nessas localidades. É por isso que “geralmente se concorda que, desde os anos 70, tanto o alcance quanto o ritmo de integração global aumentaram enormemente, acelerando os fluxos e os laços entre as nações”. (HALL, 1999: 68).

Neste momento, não obstante a crise do petróleo que atingia mais agudamente as economias do norte, os países da América Latina, o Brasil particularmente, viviam um bom momento econômico. Essa situação permitiu que a sua população tivesse um maior acesso aos bens de consumo, não apenas aos de primeiras

necessidades, mas também e, sobretudo, aos bens simbolicamente associados ao mundo do entretenimento como, por exemplo, o toca-discos que figurava entre os principais objetos de desejo no universo da juventude periférica, conforme relata-nos Pedro Chamusca:

Apesar de desejar nem todos tinha condições de ter um toca-discos em casa. Por isso, a gente se reunia na casa de quem tinha pra ouvir música. Nesses encontros sempre tinha alguém que levava alguma novidade musical e apresentava pra rapaziada. Quem gostava de dançar sempre comparecia pra dar seu show e se exhibir pras minas. Esse movimento foi crescendo até que num determinado momento a gente resolveu unir o útil ao agradável, ou seja, fizemos desses encontros um espaço para aperfeiçoar as nossas danças e nossa cultura musical. Do nada uns mano da antiga começou a colar em nossos encontros também. Hoje vejo que eles tinham interesse de comandar a nossa energia de vira lata. Não importa! Porque querendo ou não é deles o mérito de ter introduzido no movimento a palavra do que estava acontecendo e principalmente o que os nossos irmãos negros estavam reivindicando em outras partes do Brasil e do mundo, principalmente no Rio de Janeiro e nos EUA” (Pedro Chamusca, depoimento colhido em fevereiro de 2007).

O aparecimento das novidades tecnológicas chegou, portanto, num momento em que os jovens periféricos buscavam construir novas redes de sociabilidade para suas vidas. O toca-discos desponta, nesse cenário, como uma importante força simbólica na luta dos jovens contra as determinações da ordem constituída. Ele foi, vale dizer, um dos principais responsáveis pelo estreitamento e consolidação dos laços sociais entre as comunidades juvenis da periferia⁸⁰. Havia, ainda assim, uma barreira que

⁸⁰ Na década de 1980 os jovens da periferia de São Paulo constituíram diversos grupos de estilos musicais para encenação pública. A maioria desses grupos não acreditava nas formas tradicionais de se fazer política, por conta disso ficaram conhecidos como geração distópica. Para maiores detalhes sobre a geração distópica ver o estudo de Abramo (1996). Para outras informações sobre os estilos musicais dos anos 80, ver: Kemp (1994), Caiafa (1985) e Sousa (1997).

precisava ser superada: poucas casas, na periferia, contavam com essa novidade eletro-eletrônica em seu inventário patrimonial.

Para enfrentar essa e outras privações, os moradores da periferia criaram uma inédita rede de solidariedade que fortaleceu os vínculos associativos em suas regiões. Funcionava assim: os donos dos toca-discos abriam as portas de suas casas e convidavam os amigos para “curtir um som” coletivamente. Os bailes começaram, portanto, de maneira despretensiosa em uma ou outra casa e, de repente, ganharam força e tornaram-se uma incontestável manifestação pela ampliação da vida social na periferia, oferecendo aos moradores dessas localidades outras alternativas, além do consagrado teto familiar para compartilhar sentimentos, trocar experiências e exercitar a criatividade livremente. Os jovens da periferia resgatam, assim, na década de 1980, as experiências vividas pelos jovens pobres do início do século XX, os quais tinham nas rodas de samba na capoeira duas importantes modalidades de diversão e lazer para suas vidas⁸¹.

A iniciativa de abrir a casa para os amigos, como se fazia nos velhos tempos da vida na cidade, e, junto com eles, “curtir um som” passou a ser uma prática repetida pelos moradores da periferia de São Paulo. Um tomava a iniciativa e os demais davam continuidade ao gesto de boa vontade de ceder o espaço da casa para as reuniões musicais. O dono do som, que geralmente era também o dono da casa, não tinha o monopólio dos convites, nem o controle sobre os encaminhamentos e rumos dessas festas. Todos, absolutamente todos, podiam levar o convidado que quisessem, bem como

⁸¹ Mais detalhes sobre as resistências que os jovens da periferia estavam praticando no do início do século XX e suas similitudes com os modos de resistências de seus congêneres atualmente ver: Guimarães (1996).

cada participante podia oferecer a contribuição discográfica⁸² que achasse melhor para a ocasião.

Esses encontros fizeram tanto sucesso que o espaço da casa ficou, além de pequeno, impróprio para as pretensões artísticas desses jovens. A fim de superar essas dificuldades, eles migraram do espaço privado, para alguns espaços públicos da região, emprestando a esses eventos uma conotação cada vez mais plural. Como lembra Dandinho em seu depoimento:

A gente se reunia primeiro em minha casa, depois o Chamusca e o Alcir do Jamaica Show conseguiram a quadra do Kennedy⁸³ emprestada para os bailes de fim de semana. Com isso, a dependência dos espaços das casas dos amigos diminuiu bastante, sem contar que obrigou a gente a desenvolver um esquema mais profissa e de maior responsa para nossos encontros. Veja só: os bailes do Kennedy tinha até segurança e bilheteria, ou seja, tinha regra. No decorrer da semana a gente continuou a fazer os encontros em minha casa. Nesses encontros a gente ensaiava as coreografias e definia a trilha sonora que seria usada no final de semana no Kennedy. Agora não tinha mais brecha pra cada um levar o que quisesse. Tudo que ia tocar tinha de ser apreciado antes (Dandinho dançarino de *break*, depoimento colhido em junho de 2007).

A repercussão que esses eventos alcançaram chamou a atenção de alguns militantes mais antigos do Movimento Negro. Interessados em estabelecer uma aproximação com as novas gerações esses velhos militantes⁸⁴ começaram a freqüentar e posteriormente a participar da organização desses encontros. É importante esclarecer

⁸² Essa discografia estava dividida em duas frentes. De um lado figuravam as referências internacionais, cujos maiores expoentes eram: Marvin Gaye, James Brown, All Gree Jeson Faives, etc. De outro aparecia as referências nacionais destacando-se, entre elas, nomes como os de: Tim Maia, Jorge Bem, Wilson Simonal, entre outros.

⁸³ Escola Estadual Presidente Kennedy, situada em Campo Limpo Zona Sul da cidade de São Paulo.

⁸⁴ A maioria desses militantes eram egressos dos agrupamentos de esquerda e viviam na clandestinidade política até meados da década de 1970. Com a abertura política muitos deles passaram a militar no PT. Este é o caso dos membros fundadores da Liga Operária agrupamento trotskista que defendiam uma atuação mais politizada dos bailes. A fim de alcançar esse objetivo fundaram no início da década de 1980 o Moviemnto Negro Unificado Contra a Discriminação Racial (MNUCDR) e passaram a militar conjuntamente com os jovens da cultura *hip hop*. Mais detalhes sobre esse assunto ver: FELIX (2005).

que, além do explícito interesse de “curtir um som”, esses velhos militantes tinham também a intenção de transmitir algumas referências, “ideologias” e algumas mensagens da “cultura negra de raiz” aos mais jovens.

Sinceramente o que eu via é que a molecada só queria dançar. Pra eles James Brown era Deus e questionar qualquer uma de suas postura era motivo pra treta pesada. Obvio que eu não ia ser louco de querer desconsiderar o Brown nos bailes. Eu sabia tudo o que ele representava e o orgulho que transmitia pra molecada. Acontece que eu queria ir além, quer dizer, queria falar pra eles de outras ideologias e que a cultura negra de raiz era mais, muito mais, do que dançar e cantar. Por isso é que insistir em lançar pra eles outras idéias e outras mensagens da nossa cultura como, por exemplo, a ideologia e o pensamento de alguns expoentes da cultura negra mundial como, por exemplo: Marcus Garvey, Martin Luther King e Malcolm X”⁸⁵. (Herculano depoimento colhido em julho de 2007).

Após esses contatos – reproduzindo talvez o celebre bordão de James Brown, “Say it loud: Im black and proud” (Diga alto: sou negro e orgulhoso!) – um considerável contingente de freqüentadores desses eventos deixou a vergonha de lado e começou a esboçar certo orgulho de ser negro. Outro dado interessante que emergiu também dessa conjuntura de transição foi a mudança de objetivo dos bailes. Se antes os bailes tinham uma finalidade essencialmente lúdica, voltada para atender as carências de diversão e lazer da periferia, com a profissionalização das equipes passaram a ser negociados como uma mercadoria altamente rentável para a indústria

⁸⁵ São líderes negros que simbolizam a luta pelos direitos do negro nos EUA e no mundo. Marcus Garvey era um importante pastor na década de 1920 e defendia que a saída para a discriminação era a volta dos negros dos EUA para a sua verdadeira terra, a África. Martin Luther King foi um dos pioneiros do movimento da resistência negra nos EUA; influenciado pelos ensinamentos de Gandhi, pregava que a única coisa que teria relevância e ajudaria a comunidade negra a superar suas dificuldades seria a resistência não violenta. Malcolm X, filho de um pastor protestante assassinado pela Ku Klux Klan, converteu-se ao islamismo e, diferentemente de Luther King, defendia abertamente que a única saída para a situação do negro era a autodefesa e reestruturação social dos EUA. Apesar das diferenças de concepção, os dois tiveram o mesmo fim: foram assassinados.

fonográfica, que, interessada em aumentar sua influência e seus lucros com esses eventos, levou e divulgou os bailes *black* nos centros iluminados da cidade.

A partir dessa mudança, ou seja, com o deslocamento da periferia para o centro, os bailes *black* incorporaram outros conteúdos musicais para suas apresentações e estabeleceram, num mesmo movimento, contato com um novo e diferenciado público que se mostrava muito interessado no *swing* da música negra. Apesar desse salutar intercâmbio com determinados setores da classe média, os bailes *black* continuaram a ser para o seu público um *locus* privilegiado para “curtir um som”, aperfeiçoar as técnicas da dança e extravasar muitas de suas ansiedades e interesses sociais.

O Luizão foi um cara visionário. Ele era como nós, tinha muitos discos e dava bailes na periferia. De repente, percebeu que podia fazer eco em outra área e isso foi muito bom. Com essa atitude os bailes saíram do anonimato e ficaram mais conhecidos em São Paulo. Ele traiu a rapaziada da quebrada? Claro que não! E digo mais: com essa atitude ele só ajudou a divulgar a nossa cultura ainda mais. (Mazinho integrante do grupo “Jamaica Fank Soul”, depoimento colhido em julho de 2007).

Um pouco antes dessa iniciativa se materializar em São Paulo, os bailes *black* já estavam devidamente estruturados e fazendo eco nas periferias do Rio de Janeiro, pois conforme vimos no capítulo três desse estudo, as novidades musicais chegavam primeiro no Rio de Janeiro e só depois eram trazidas para São Paulo.

Rio de Janeiro: os bailes da pesada

Em 1971, Jorge Bem, hoje conhecido como Jorge Benjor, gravou a canção “Negro é Lindo”, tradução do que James Brown e os Black Panthers estavam cantando nos EUA: “Black is beautiful”. Alguns anos antes, Wilson Simonal já havia feito o seu “Tributo a Martin Luther King”, reafirmando, assim, o engajamento dos jovens artistas brasileiros na luta pela causa negra.

A influência que a cultura negra norte-americana exercia sobre os jovens negros brasileiros era tão grande, que os idealizadores do bloco Ilê Ayê, fundado em 1975 em Salvador, consideraram inclusive a possibilidade de batizá-lo de “Poder Negro”. Foram, contudo, dissuadidos dessa idéia pela polícia política da Ditadura Militar⁸⁶ que interferia nas organizações juvenis da época a fim de determinar os rumos que deviam seguir e o estatuto que deveriam adotar para suas agremiações.

Apesar das inúmeras interferências e tentativas de impedir a sua difusão no solo brasileiro, a cultura *black*, ainda assim, encontrou ressonância em nosso território e foi entusiasticamente seguida pelos jovens dos grandes centros urbanos da nação. Estes, ao modo dos jovens norte-americanos, adotaram um plano de revalorização estética de suas imagens, que em muito contribuiu para fundar uma nova relação deles com a sociedade e com eles mesmos. Agora, além da música que anuncia a beleza e a honestidade: “Negro é lindo, negro é amor, negro é amigo” (Jorge Ben, 1971), eles

⁸⁶ Uma das características do regime militar (1964-1985) foi a censura prévia a todos os veículos de comunicação em território nacional. Essa intolerância intensificou-se com a decretação do AI-5 em fevereiro de 1968. Com sua instituição o Brasil viveria até meados da década de 1970 num verdadeiro clima de terror político, que se refletia num forte controle da produção cultural do país e numa implacável perseguição aos direitos políticos dos cidadãos. Do teatro ao cinema, da ciência à literatura, da música ao esporte, enfim, todo e qualquer produto cultural, científico e esportivo que os censores julgassem inadequado ao momento político e ofensivo ao Estado seria proibido e seus autores ficariam sob estreita vigilância dos órgãos repressores. Mais detalhes a esse respeito conferir Pimentel (1997).

assumem uma estética visual mais afirmativa e de “raiz”, reforçando, assim, outros valores em suas intervenções socioculturais no espaço urbano. O cabelo *black power*⁸⁷, as roupas coloridas e extravagantes juntamente com os sapatos estilizados à maneira de James Brown confirmam essa nova postura mais ativa e confiante dos negros contra as determinações da sociedade branca exclusivista.

A construção dessa estética foi fortalecida quando os amigos Big Boy e Ademir Lemos⁸⁸ introduziram na Zona Sul do Rio de Janeiro os ritmos dançantes do *soul* e do *funk* nos bailes do Canecão. Esses bailes eram freqüentados por um público heterogêneo, mas contavam com uma participação consideravelmente alta dos jovens oriundos da Zona Sul. Apesar disso, isto é, de contar com uma forte presença de jovens de classe média em suas apresentações, os bailes continuavam a sendo estigmatizados pela imprensa e perseguidos pela polícia. Assim, numa estratégia de resistência e sobrevivência os seus idealizadores mudaram as suas atividades para a Zona Norte, onde contavam com o apoio de um público mais receptivo às suas mensagens.

Para essa nova jornada, os idealizadores dos bailes abandonaram as concessões musicais que marcaram os eventos da Zona Sul e adotaram um repertório composto quase que exclusivamente pela trilha sonora da música negra norte-americana. Pimentel (1997) compara esse momento de afirmação dos bailes *black* do Rio de Janeiro com o que estava ocorrendo nos EUA:

⁸⁷ Nesta época os negros deixaram os seus cabelos crescer e passaram a usar um garfo para penteá-los, dando-lhes uma forma arredondada que fazia lembrar um capacete. “Garfo” era um tipo de pente construído com varetas de metais, fixadas paralelamente a um cabo de madeira.

⁸⁸ Big Boy era discotecário e radialista, Ademir Lemos era discotecário de boates da Zona Sul carioca. No final dos anos 1960 e início dos anos 1970 eles divulgaram os ritmos do *Soul* e do *Funk* no circuito de classe média da Zona Sul Carioca. Apesar de todo empenho e dedicação desses DJ’s, esses ritmos continuaram perseguidos e tratados como cultura inferior para os moradores da Zona Sul, que tinha adotado o rock e a música popular brasileira como sua trilha sonora predileta. Mais informações a esse respeito ver: DJ Marlboro (1996).

Na mesma época em que Grandmaster Flash realizava suas primeiras festas com 3 ou 4 mil pessoas em Nova York, no Rio de Janeiro havia bailes *soul* para até 15 mil pessoas, organizado pelo discotecário Ademir Lemos e o locutor de rádio Big Boy, o *Black Power* espalhou-se pelo Brasil, sobretudo por São Paulo, Brasília e Salvador. (Pimentel, 1997: 14).

O curioso é que o êxito alcançado junto ao público suburbano, ao invés de trazer um salvo conduto para suas atividades, acabou produzindo um problema insolúvel, já que os bailes e seus principais articuladores foram vistos e classificados pela polícia política do regime militar, como uma associação perigosamente comprometida com as práticas da militância de esquerda; daí a necessidade de redobrar a vigília e o controle sobre esses eventos, o que foi feito com determinação e rigor pelos órgãos repressores do regime militar.

Os eventos da equipe *Soul Grand Prix* apresentavam a projeção de slides com cenas de filmes sobre os negros americanos, além de fotos de negros famosos, músicos ou esportistas brasileiros ou estrangeiros (...). Depois de a mídia tornar aquele movimento conhecido como “Black Rio”, Paulão, dono da equipe Black Power, e Nirto e Don Filó, da *Soud Grand Prix*, chegaram a ser detidos pela polícia política da ditadura militar, o DOPS, que acreditava que por trás da organização dos bailes havia grupos revolucionários de esquerda. Nada disso. Eles mesmos diziam aos jornais: ‘É só curtidão, gente querendo se divertir’ ... *Mas o despontar do orgulho negro incomodava o poder.* (...) As duras da polícia, comuns no caminho de quem ia aos bailes, viraram cadeia para alguns dos expoentes do circuito black. Em 74, entrou um batalhão no Guadalupe Contry Clube, no lançamento de um disco da equipe *Soul Grand Prix*, lembra Don Filó. Peguei o microfone e agradei a presença do coronel, dizendo que ele estava ali para garantir a ordem. Foi tudo que pude fazer. Ele falou que eu tinha resolvido um problemão, porque a ordem era baixar o cacete. Puseram um capuz em mim e fui levado para interrogatório. (PIMENTEL, 1997: 14-15, grifos nossos).

Apesar de toda essa repressão, a fúria negra crescia e se fortalecia nos subúrbios do Brasil. Os jovens que andavam dispersos por essas localidades

encontraram finalmente no poder simbólico da música o exemplo esperado e a inspiração necessária para partilhar as subjetividades de uma “comunidade imaginada” (HALL, 1999). Agora, para além da herança e das tradições culturais que o indivíduo carrega consigo, ele é reconhecido e se reconhece também, pelas informações e conhecimentos partilhados na aldeia global.

Esse princípio está, segundo Hall (1999) inscrito num sistema mundial (globalização), que possibilita a circulação de informações e aproxima as pessoas no espaço e no tempo. Por isso, “à medida que as culturas nacionais tornam-se mais expostas, é difícil conservar as identidades culturais locais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas por meio do bombardeamento e da infiltração cultural”. (HALL: 74). Em outras palavras, a dinâmica da globalização modificou a maneira de enxergar e compreender os movimentos culturais na era pós-industrial. Eles são pensados agora sob a lógica e a ótica da transnacionalidade, que permite ao indivíduo nessa nova etapa da história da humanidade beber em variadas fontes de informações antes de formar ou emitir a sua opinião sobre os fatos.

Talvez por isso o mito da identidade como sinónimo de nacionalidade tenha se mostrado tão frágil para se contrapor às condições que a globalização ofereceu de “produzir, simultaneamente, novas identificações globais e novas identificações locais”. (HALL: 78).

Foi, aliás, com essa determinação de reconhecerem-se e serem reconhecidos como cidadãos do mundo, que os jovens da periferia do Brasil resolveram experimentar os ritmos sonoros de outras localidades, estabelecendo, assim, os primeiros contatos com o *funk*, no final da década de 1960. Dois acontecimentos contribuíram para essa aproximação: o primeiro, de ordem externa, foi determinado pela

abertura do mercado fonográfico brasileiro, o que possibilitou um maior acesso dos jovens às novidades musicais internacionais, notadamente aquelas advindas dos EUA; o segundo, de ordem interna, foi determinado pela situação política do país, que vivia sob a tutela de uma ditadura militar que cerceava as práticas culturais locais, mas curiosamente mantinha frouxo o controle sobre a difusão de referências culturais internacionais em nosso território. Filiar-se, então, à tradição cultural norte-americana foi uma maneira que os jovens suburbanos encontraram para escapar da perseguição política e do controle artístico da época.

O *funk* tornou-se, assim, um dos principais canais de interlocução dos jovens suburbanos do Brasil. Influenciados, pois, pelas referências globais, eles produziam novas identificações locais para o seu lazer diário. O projeto de “união da raça” é a outra contribuição que pode também ser creditada ao intercâmbio musical; ele girava em torno de sentimentos e desejos comuns das comunidades negras e foi definitivamente materializado no modo de vestir e dançar, mas alcançou no uso do cabelo *black power*⁸⁹ o seu apelo mais representativo.

As constantes perseguições policiais esvaziaram a temática política dos bailes, mas não conseguiram impedir os jovens de fazer novas e inesperadas experimentações. Demonstrando, assim, uma imensa capacidade de “fazer e desfazer aparências”⁹⁰, eles adotaram – sem interrupção de tempo – o *Miami Bass*⁹¹ como novo estilo musical para embalar os seus encontros festivos. Diferentemente dos gritos de James Brown que aludia à tradição africana do canto, o *Miami Bass* era conduzido por

⁸⁹ Veja no final deste trabalho as fotos de Dandinho, Mazinho e Wilsinho e de outros militantes da cultura *black* com seus cabelos orgulhosamente *black power*. Ver também foto recente de Herculano na revista “Becos e Vuelas Z/S”

⁹⁰ Caiafa (1988) lembra que uma das grandes características dos jovens contemporâneos é a capacidade de fazer e desfazer aparências, confundindo, assim, os órgãos de controle da sociedade que tentam em vão “enquadrá-los” em padrões desejados de comportamento social.

⁹¹ Recebe esse nome por ser derivado de Miami.

uma marcação eletrônica sem letra para o acompanhamento, pois era feito fundamentalmente para dançar e não para provocar grandes reflexões sobre as questões sociais.

Essa foi uma das bases para o surgimento e desenvolvimento do *funk* carioca. Isto é, sobre a base eletrônica do *Miami Bass*, os jovens começaram a incluir letras que falavam do cotidiano peculiar da periferia. O curioso é que, apesar de não entenderem o que era cantado em inglês, eles “faziam versões em português utilizando palavras que soassem como letra original” e, com isso, reproduziram por aqui “as letras repletas de palavrões e puro sexo” que eram cantadas do outro lado do atlântico. (MEDEIROS, 2006: 16).

Apelando, então, para a sensualidade – um dos traços característicos da subjetividade carioca – esse estilo rítmico alcançou grande popularidade com os jovens e, no final da década de 1980, já tinha espaço garantido na mídia com aparições de MC’s e DJ’s que saíam das favelas para se apresentarem em programas televisivos. Um dos mais destacados DJ’s da época era Marlboro⁹². Ele relata assim esse momento de transição:

“O funk, graças a Deus, é a união das raças. Ele tem a propriedade de ser grande e, por ser grande e populoso, tem a característica de juntar todos os segmentos da sociedade numa mesma festa. O baile funk pode significar uma válvula de escape pra muitos.” (DJ MARLBORO, 1996: 39).

⁹² Recebe essa alcunha por morar distante dos locais onde aconteciam as festas. Em suas palavras: “Como sempre morei longe dos lugares aonde devia ir – ou onde queria estar – a turma dizia que eu era ‘da terra de Marlboro’. Pegou. Ainda hoje, sou meio que da ‘terra de Marlboro. Moro em Lins de Vasconcelos e tenho meus escritórios no Méier”.

Foi, então, com essa pretensão de “unir as raças” que esse ritmo ganhou espaço e, aos poucos, foi se sobrepondo aos demais ritmos, até se transformar no grande fenômeno da indústria musical do entretenimento juvenil na década de 1990.

Essa maior exposição do mundo *funk* desencadeou uma rivalidade sem precedentes no meio *black* brasileiro. Apesar da matriz comum, as duas principais cidades brasileiras seguiram doravante caminhos diferentes na produção, divulgação e comercialização de seus artistas filiados à tradição cultural do *black power*. Fiel aos ensinamentos do *funk* de James Brown, a periferia de São Paulo optou por uma versão mais engajada e comprometida com o orgulho negro, mantendo relativo distanciamento dos meios de comunicação. Ao defender a “unificação das raças”, o *funk* carioca abriu mão do engajamento sócio cultural e priorizou a via da negociação em suas intervenções públicas⁹³.

Conforme elucida Janaína Medeiros, o *funk* do Rio de Janeiro e o *hip hop* de São Paulo viviam “harmonicamente até 1989, quando houve a onda de nacionalização funkeira promovida pelo DJ Marlboro. As letras escrachadas e irreverentes dos MC’s cariocas se distanciaram do engajamento crescente dos rappers de São Paulo, pois estes passaram a incluir reivindicações do movimento negro em seu discurso. Aí começou a dicotomia entre funk e hip hop”. (MEDEIROS, 2006: 45).

Uma explicação possível para essa dicotomia pode ser oferecida pelas características subjetivas de cada cidade: no Rio de Janeiro o *funk* abdicou do confronto sócio cultural para assumir um caminho de negociação e aproximação com as instâncias

⁹³ A relação com a mídia foi sempre muito controversa para o *rap* paulistano. De maneira geral eles criticam os meios de comunicações, principalmente a televisão que “esculacha” e estigmatiza os pobres. Apesar disso, alguns de seus mais ilustres representantes têm defendido a presença da cultura *hip hop* na televisão: esse é o caso de Rappin Hood e Thaide apresentadores do programa “Manos e Minas” da TV Cultura, de São Paulo, nas tardes de sábado.

regulatórias do espaço urbano e por isso a necessidade de exaltar a grandeza e a beleza da “Cidade Maravilhosa” sem explicitar nenhum tipo de “rancor social” que pudesse dificultar o entendimento entre as partes. Esse é o caso, por exemplo, do *rap* da felicidade que demonstra uma expectativa elevadamente otimista com a condição sociocultural do favelado: “eu só quero é ser feliz/ Andar tranquilamente/ Na favela onde eu nasci. É... / E poder me orgulhar/ E ter a consciência que o pobre tem seu lugar”. (Cidinho e Doca “Rap da Felicidade” do álbum “Pancadão do Caldeirão do Huck” de 2006). Em São Paulo, diferentemente, da pretendida harmonização social requerida pelo *funk* carioca, os *rappers* cantam e expõem as chagas sociais da cidade sem fazer nenhum tipo de concessão, pois sabem que vivem em um estado de guerra permanente que não foi inventado por eles, mas da qual são as maiores vítimas. Talvez por isso não se permitam ser otimistas e não se enxerguem felizes ou sorridentes, o que explica o tom quase sempre ameaçador – sobretudo para os que moram do outro lado da ponte – de suas intervenções: “Pode rir, ri, mas não desacredita não/ É só questão de tempo o fim do sofrimento/ Um brinde pros guerreiros/ **Zé povinho** eu lamento (...) Eu durmo pronto pra guerra/ E eu não era assim/ Eu tenho ódio/ E sei que é mal pra mim. (RACIONAIS MC’s, “Vida Loka parte II”, do álbum “Vida Loka” de 2001).

Essas leituras singulares refletem os diferentes tipos de encaminhamentos e propostas que os jovens de cada uma dessas cidades elaboraram e defendem para a ocupação dos espaços urbanos.

Mano, o Rio de Janeiro é turismo, por isso os problemas de lá são tratados de maneira diferente. Tudo que aparece lá ganha outra dimensão. Não pode repercutir negativamente porque senão afeta o turismo, ta ligado! Essa idéia de dizer que o funk aproximou as raças é puro B. O. Não quero julgar, não sou juiz, mas quem anda na periferia

carioca sabe que o pânico é o mesmo da periferia de São Paulo. Como disse o Mano Brown: ‘periferia é periferia em qualquer lugar’. (Pedro Chamusca, depoimento colhido em julho de 2007).

A consolidação da cultura *black* em São Paulo

Em São Paulo, a estética *black power* ganhou notoriedade com os históricos bailes que a Chic Show promovia no ginásio do Palmeiras, durante as décadas de 1970 e 1980. Luizão, o principal responsável pelos bailes, conseguiu criar um ponto referencial para aquilo que vinha acontecendo de maneira dispersa na periferia de São Paulo; de assíduo freqüentador dos bailinhos de periferia, ele passou a promotor dessas atividades e, com o necessário e oportuno senso empresarial, deslocou esses eventos para uma região mais centralizada, aonde os jovens periféricos podiam chegar e do qual podiam partir com facilidade.

A cultura *black* foi favorecida, com a centralização das atividades, por uma inédita troca de experiências entre os jovens das mais diferentes regiões de São Paulo. “De dia era nos bairros que a gente ficava; de noite, com roupa de gala, todo mundo ia pro Palmeiras. Quem não ia ficava sem saber das novidades, por isso era necessário ir”. (Mazinho, do grupo de break Jamaica Fank Soul, julho de 2007).

Outra importante contribuição atribuída também aos bailes da Chic Show foi a esperada aproximação do público suburbano com os seus ídolos, uma vez que, pela primeira vez, os jovens periféricos tinham condições de estabelecer contato com aquilo que só conheciam pelo rádio ou em “discos raros”. Entre as referências da *black music*

norte-americana e nacional que passaram pelos bailes da Chic Show destacam-se nomes do porte de James Brown, Barry White e Billy Paul; do lado nacional, os principais representantes foram Tim Maia, Jorge Benjor, Cassiano, Gilberto Gil, entre outros.

O êxito alcançado pela equipe Chic Show ajudou a difundir a “arte de dar bailes”. A experiência foi assimilada e rapidamente seguida por outros jovens que seguiram o exemplo e montaram outras equipes especializadas na arte de dar baile pela região metropolitana de São Paulo.

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. (SILVA, 1998: 73).

Com a estruturação e a conseqüente profissionalização das equipes de baile, muitos jovens de talento, que andavam dispersos pela periferia sem espaço adequado para pôr em prática a sua verve artística – “nossa sina era cantar em quermesse e em palcos improvisados na rua” – encontraram, no palco da Chic Show, um lugar apropriado para apresentar os seus respectivos trabalhos. Os rejeitados e estigmatizados *rappers* ganharam com essa oportunidade o tão esperado incentivo artístico para iniciar uma nova etapa na elaboração e divulgação de seus trabalhos.

Na medida em que as demandas aumentavam, os responsáveis pelo baile resolveram promover concursos de *rap* para contemplar as novas necessidades artísticas que surgiam. O lançamento dos discos, “Ousadia do Rap”, organizado pela Kaskatas

Records, em 1987, e “O Som das Ruas”, concebido pela Chic Show, em 1988, expressam esse momento de afirmação artística dos *rappers* na cidade de São Paulo.

Impulsionada, pois, por esses lançamentos, a cultura *black* ganhou visibilidade comercial e passou a ser assediada pelas principais rádios de São Paulo, que abriram espaço para a divulgação da *black music*. A Chic Show iniciou essa nova etapa de experimentação da cultura *black* e com a programação intitulada *sambarilove*, veiculada na Rádio Bandeirantes FM de São Paulo, obteve imediato sucesso junto ao público juvenil. Seguindo o exemplo da Rádio Band FM (assim conhecida entre os jovens), a Rádio Brasil 2000 destinou também um espaço de sua programação para *black music*. Agora, mais do que o “boca a boca”, os jovens seguidores da cultura *black power* tinham uma outra fonte para divulgação e apreciação de seus eventos.

Antes a gente ficava sabendo das coisas no boca a boca, não tinha uma agenda comum. Quando a Band FM começou a oferecer uma programação da black music, as coisas melhoram, porque além de música eles divulgavam tudo o que tava rolando da cena black na cidade. Isso fez eco e, logo em seguida, apareceram outras rádios com programação semelhante. Agora, quando alguém queria alguma informação do mundo black, era só sintonizar nas rádios que, além de boa música, você ficava sabendo de tudo sobre a cena black da cidade. A informação já não era monopólio de alguns. (Mazinho, depoimento colhido em julho de 2007).

Apesar de toda afinação musical e da maior visibilidade que agora alcançavam na região metropolitana de São Paulo, o fato é que a cultura *black* e seus principais articuladores seguiam divergindo sobre os modos de operar e representar os seus valores culturais para a sociedade. Essas divergências podem ser agrupadas em dois pólos estéticos bem definidos: de um lado ficavam os *rappers* que tinham a rua como espaço privilegiado para suas manifestações e, por isso, postulavam uma estética visual

abertamente ostensiva e de confronto contra as determinações da cultura consensual. Assim, ao uso de **bombeta**, combinada com as calças largas e o tênis All Star, somava-se uma linguagem cifrada e intimidatória, que iluminou, por muito tempo, o estilo de ser da cultura *black* de rua. Esse estilo foi muito bem captado por Dexter e Mano Brown nos versos que transcrevemos a seguir.

Sou função, pra quem não tá ligado me apresento e as ruas apresento/ Dá licença aqui pra eu chegar nesse balanço/ É quente negrão a idéia que eu te lanço/ Estilo original de bombeta branca e vinho/ Vai, só não vai pra grupo com o neguinho/ Ando gingando com os braços pra trás/ Só falo gíria e pros bico é demais/ Sou forjado afronto os gambé/ Sou polemico/ Na favela o meu diploma acadêmico/ De tênis all star, de cabelo black” (...) O ritmo é nosso trazido de lá/ Das ruas de terra sem luzes e pá/ O fascínio não morre ele só começou/ Das festas de preto que os boy não colou/ Sou o que sou vivo o que falo/ Meu rap é do gueto e não é pros embalo (...) Eu sou raiz, cadê você/ A função e o funk jamais vão morrer... (Dexter e Mano Brown, “Sou Função” do álbum “Exilado Sim, Preso Não” de 2006).

Os freqüentadores dos bailes adotaram, por sua vez, o uso do “traje social” como um fator distintivo para seus encontros e, com um discurso mais dócil e conciliador mostravam-se, cada vez mais, distantes do universo das ruas.

Vamos dançar, dançar/que a festa começou/Vamos dançar, dançar que a noite animou/ veja meus trajes/ Eu não to pra brincadeira/ vamos dançar e deixa de besteira/ Se liga no gingado/ Que eu e meus parceiros só dançamos sincronizado/ Não quero confusão/ Sai dessa irmão/ O espaço é nosso/ Então se liga no verbo/ Se liga trajes/ Pra não passar vergonha/ Amanhã eu sei que você vai representar/ Vamos dançar! (Gravação experimental em fita K7 do Jamaica Fank Soul).

Esse comportamento mais descontraído e menos comprometido com a crítica social, adotado pelos “donos dos bailes”, gerou divergências quase que inconciliáveis quando os grupos de rua (os *rappers*) começaram a ser mais assíduos

nesses eventos. Os grupos de rua enfatizavam, em suas apresentações, a importância das mensagens que queriam passar e cobravam uma postura mais comprometida do público que só queria dançar e não prestava atenção nas letras. O fato é que essa linha mais reflexiva não combinava com o espírito de diversão dos bailes e, por isso, gradativamente os *rappers* foram construindo outros espaços para suas performances. “Hoje eu compreendo, mas naquela época eu queria mesmo era dançar. Por isso, todas as vezes que os mano do *rap* começavam a cantar aquelas músicas sem ritmo, a gente ia mesmo” (Mazinho, julho de 2007). Antes que essas divergências tomassem o rumo do imponderável, os organizadores dos bailes resolveram reunir em um mesmo baile grupos com as mesmas afinidades.

No final da década de 1980 as experiências que vinham se multiplicando no espaço da rua mostraram-se mais encantadoras para os jovens periféricos. A “turma do salão” foi, assim, obrigada a fazer concessões para os simpatizantes da estética de rua, que ganhava mais adeptos e tinha uma presença cada vez mais influente nos bailes. Assim, para não fracionar indefinidamente o movimento, as equipes de baile assumiram a sua porção marginal e resolveram caminhar lado a lado com os manos do *rap*. O resultado desse entendimento foi a unificação da agenda que tinha como ponto comum o combate ao preconceito.

“Arrastão do Rap”

À medida que se tornava mais representativo junto aos jovens da periferia, o *rap* ficava também mais monitorado pelos dispositivos de controle da sociedade. Em 1994, um órgão da grande imprensa paulista, tentando desvendar o fenômeno, apresentava-o para o circuito de classe média de maneira dúbia e jocosa: “O Arrastão do Rap”⁹⁴. Fazendo alusão aos episódios ocorridos no Rio de Janeiro e associados ao *funk*⁹⁵, a matéria chamava a atenção para o crescimento vertiginoso do estilo musical junto ao público juvenil na periferia de São Paulo. De acordo com a reportagem até aquele momento cem grupos de *rap*, aproximadamente, já haviam participado da experiência de gravar e pelo menos outros mil aguardavam uma oportunidade.

Consolidava-se, assim, uma tendência de crescimento que, ainda que se manifestasse por meio de selos independentes, (Chic Show, Kaskatas e Zimbabwe) demonstrava, ainda assim, força e influência no carente universo artístico da juventude periférica. A produção de discos de *rap* convalida, então, a tradição do que estava sendo desenvolvido na periferia desde os tempos dos bailinhos, ou seja, confirma a existência de um circuito próprio de produção e consumo dessa arte que crescia paralelamente à grande indústria.

Para atender as diferentes necessidades de consumo foi criado um *staff* autogerido; seu principal objetivo era abastecer as demandas da cultura *black*, a qual compreendia um vasto universo simbólico: desde música, passando pela organização dos eventos e, por fim, alcançando a composição de um novo campo estético. A construção

⁹⁴ Revista da Folha, 104: 10-14. 1994.

⁹⁵ Mais detalhes sobre essa discussão ver: YÚDICE (1997), ver também capítulo III deste estudo.

da estética *black power* corresponde, aliás, a uma importante tomada de posicionamento desses jovens na disputa pela ocupação do espaço urbano. Trata-se de uma nova postura e de uma nova disposição para negociar os espaços de sociabilidade da cidade, sem demonstrar inferioridade ou vergonha de sua cultura. Os diversos salões de cabeleireiros espalhados pela região central de São Paulo para ensinar e divulgar as técnicas do corte *black power* confirmam essa tendência.

A Galeria 24 de Maio, localizada na região central de São Paulo, foi, nessas circunstâncias, um *locus* privilegiado para os encontros e a respectiva difusão dessas experiências. Era para lá que os jovens da periferia iam em busca de informações dos espetáculos que aconteciam na cidade, compravam ingressos, discos, camisetas, bonés, era lá, enfim, que o jovem negro vivia a condição de consumidor ativo.

A Galeria funcionava, então, como uma espécie de entreposto por onde passavam todos os jovens afinados com a cultura *black*. Esse espaço teve um importante papel na trégua entre o circuito da rua e o circuito dos bailes principalmente porque em seu espaço a isonomia das condições para as discussões estéticas e artísticas era favorecida. Sem as intrigas e rivalidades que esgarçavam as relações dos jovens nos bailes, prosperou a idéia de organizar uma agenda comum de militância para ampliar o alcance e a participação da cultura *hip hop* na cidade.

Toda essa movimentação era acompanhada pela grande imprensa que procurava descrever o fenômeno para o grande público como mais um ritual internacionalizado da cultura musical juvenil. “O ritual musical, dança, grafite dos garotos negros do Brooklyn, Harlen e Bronx começa a circunscrever seu território na música dos anos 80” (Jornal *O Estado de São Paulo*, Caderno 2. 28/06/1988). Em outra reportagem do mesmo ano, o jornal alertava:

No início muitos encararam o hip hop como mais um modismo, mas há os contestadores que acreditam no movimento como forma de vida, apontando nele aspectos universais: no mundo inteiro há guetos, ruas, muros, dançarinos, grafiteiros, DJ's, rappers (Jornal *O Estado de São Paulo*. Caderno 2. 2/11/1988).

Motivado, talvez, pela pressa de construir veredictos para os seus leitores, o jornal deixa escapar, entretanto, que, mais do que um ritual internacionalizado, a cultura *hip hop* que estava sendo construída nos trópicos, partia de bases e referências locais para suas intervenções na arena pública. As similitudes guardadas pela condição de segregados não condicionaram, portanto, a criatividade e a autonomia dos manos de cá ao projeto que estava sendo feito pelos manos de lá. Ocorreu, isto sim, uma produção de subjetividade em que todos os instrumentos da cultura *hip hop* foram utilizados para rever as condições de existência do negro no contexto da sociedade brasileira. Um exemplo ilustrativo dessas novas determinações passa pelas constantes tentativas de desmascarar a herança da democracia racial brasileira e, num mesmo movimento, construir novos patamares e modelos de cidadania para suas vidas, como denuncia Mano Brown em uma entrevista:

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 pra você, que é para mostrar para os 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 papeis que os negros fazem nas novelas, nas revistas, nas grandes modelos que aparecem. (Mano Brown, In: *Revista Mix*. São Paulo, n. 6, 1997, p. 40).

A longa trajetória que a cultura negro-mestiça trilhara desde a década de 1960 chegava, então, à década de 1990 com propósitos bem definidos para a sua causa. Agora não havia mais espaço para **embalo**. Na pegada e na **picadilha** do *rap* só ficou quem tinha responsabilidade e compromisso com as causas da periferia.

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. (Mano Brown, In: *Caros Amigos*. São Paulo, 3: 17, 1998).

A crítica de Mano Brown expressa um sentimento de rejeição contra aqueles que só queriam participar dos momentos de felicidade e alegria, mas não assumiam nenhum compromisso com as causas da quebra. Com a finalidade de definir mais precisamente as suas causas, eles iniciaram, ainda na década de 1990, um discurso mais objetivo de demarcação territorial e de defesa das singularidades periféricas.

Da ponte pra cá tudo é diferente

No decorrer da década de 1990, o movimento *hip hop* já havia alcançado considerável espaço entre os jovens suburbanos, mas continuava segregado da participação artístico-cultural nos centros iluminados da cidade. Nesse contexto, qualquer atividade que envolvesse as representações da cultura *hip hop* era considerada potencialmente perigosa pelos responsáveis pela Segurança Pública e, por isso, seus encontros eram rigorosamente monitorados pela polícia militar. “Os **coxinha** não dava

trégua pra gente. Teve uma vez, no show dos Racionais, no Anhangabaú que do nada os caras saíram prendendo todo mundo por desacato”. (Paulo Paulada, depoimento colhido em julho de 2007).

O desejo de ocupar os espaços urbanos da cidade esbarrava, então, em duas antigas e conhecidas dificuldades que cercavam a vida dos periféricos: de um lado, havia o preconceito da população que associava a música *rap* ao crime e à delinquência; do outro, percebe-se uma cultura de perseguição institucionalizada contra todas as atividades desenvolvidas pela cultura *hip hop*.

Para escapar dessa sina, isto é, do preconceito e da perseguição, eles estrategicamente deslocam suas atividades para a periferia e, num mesmo movimento, reforçam os vínculos afetivos com seus pares que disponibilizam todas as informações para eles inventariarem melhor o cotidiano dessas localidades. Ocorre, assim, uma mudança de prioridades, ou seja, se nos primórdios do movimento eles estavam preocupados basicamente em fazer rimas para dançar, no contexto da década de 1990 eles adotam uma postura mais crítica e reflexiva para tratar dos problemas que afligem as suas comunidades.

Eles estão agora firmemente decididos a ampliar o alcance de suas ações. Assim, ao discurso étnico que marcou as intervenções da cultura *black* na década de 1980, somam-se outras causas de interesse comum para a militância *rap* no contexto da década de 1990. Esses novos interesses passam principalmente pela compreensão de que o jovem pobre seja ele preto, branco ou pardo, vive experiências comuns de exclusão que só podem ser combatidas com um plano de redimensionamento da vida e das singularidades da periferia.

Trata-se, inicialmente, de narrar o cotidiano de seus bairros sem fazer nenhum tipo de concessão, reforçando, assim, os vínculos afetivos deles com as comunidades e vice-versa. A realidade passa, então, a ser esquadrihada em todos os seus detalhes, de sorte que suas mazelas, bem como os seus códigos étnicos são revelados com precisão e realismo, como podemos comprovar no depoimento de Paulo Paulada:

Se nós não temos voz no mundo de vocês; porque vocês vão ter voz no nosso. Aqui também tem lei. Da ponte pra cá tudo é diferente: a norma é outra, a lei é outra. É nossa república e somos nós que definimos o que é certo e o que é errado. Se liga no movimento, que você tem saber entrar pra poder sair. Não é assim..., vai chegando, entrando e falando o que quer; cadê seu passaporte? Porque você acha que o **talarico** não tem de ser julgado? (Paulo Paulada. Depoimento colhido em julho de 2007).

O depoimento acima foi inegavelmente o mais tenso de toda a nossa pesquisa de campo. Ao tentar questionar as regras tacitamente aceitas no universo da periferia, fui severamente advertido por Paulo Paulada. Trata-se de um julgamento para definir os rumos da vida de Henrique Pitt⁹⁶. Com fama de bonito e conquistador, talvez por isso, pesava sobre ele a suspeita de ser **talarico**, ele acabou incorrendo em um erro fatal para os princípios da “república dos manos”: assaltou e violentou uma professora do bairro. Indignada com tamanha ousadia, a comunidade inteira mobilizou-se e, com incrível rapidez, dois dias depois o acusado já havia sido descoberto sendo, assim, levado à julgamento pelos chefes do tráfico da localidade⁹⁷.

⁹⁶ O apelido foi colocado pelas garotas que diziam que ele parecia com Brad Pitt.

⁹⁷ Não acompanhei o desfecho desse caso, mas fiquei sabendo posteriormente que Henrique Pitt havia sido executado.

A sentença da “ponte pra cá” revela, então, as gritantes diferenças que permeiam as relações do homem na sociedade contemporânea. Os jovens que compartilham os princípios constitutivos da “república dos manos” são os que mais abertamente vêm tentando explicitar essas diferenças ultimamente, seja na ousadia de criar suas próprias “leis”, seja nas tentativas de buscar respostas para as contradições da democracia racial brasileira. Com essas inquietações, e como se quisessem dizer e mostrar que quanto mais banidos da participação cidadã, mais depressa caminham com soluções radicais para os seus problemas cotidianos.

Ainda que pareça estarrecedor o julgamento de Henrique Pitt, desempenhou uma importante função pedagógica, capaz de expressar e fecundar as relações de confiança com a “justiça e a lei do lugar”. Ou seja, se a justiça do estado é falha e omissa, o tribunal deles é “racional” “eficiente” e “não falha”.

Essa confiança que depositam nas instâncias regulatórias de seus bairros é guardada obviamente por uma relação de cumplicidade que impede qualquer um de falar ou testemunhar contra as regras do lugar.

A partir da década de 1990 as crônicas musicais dos *rappers* vão retratar essas diferenças. É isso que veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO V

COTIDIANO, MARGINALIDADE, VIOLÊNCIA, PAZ E REDENÇÃO NA “REPÚBLICA DOS MANOS”

O cotidiano

Os grupos de *rap* costumam relatar com impressionante realismo o cotidiano da periferia em suas crônicas musicais. São poucos os momentos de sublimação e, quando acontecem, são prontamente interrompidos por apelos dramáticos ao semelhante, como podemos verificar em um fragmento de uma letra de música dos Racionais MC’s.

E eu que... e eu que sempre quis um lugar gramado e limpo, assim verde como o mar, cercas brancas, uma seringueira com balanço, desbicando pipa cercado de crianças.
Ho, ho Brown, acorda sangue bom, aqui é Capão Redondo truta, não Pokemon, Zona sul é invés e stress concentrado, um coração ferido por metro quadrado. (Racionais MC’s “Vida Loka – Parte II”, do álbum “Vida Loka”, de 2002. Grifos nossos).

O real domina a vida da periferia em todas as suas instâncias e costuma deixar o rastro de sua ferida instalado nos espaços existentes para a construção de sua sociabilidade. Nas esquinas e nos bares, nas escolas e nos lares, nos becos e vielas, enfim, em todo e qualquer espaço seja ele público ou privado, o estresse é alto e concentrado pelas reduzidas possibilidades de realização pessoal que a vida na periferia oferece aos seus moradores. Essas limitações são ainda freqüentemente potencializadas

pela droga que alicia e vicia, pelo desemprego que desestrutura a maioria das famílias e pela violência policial praticada contra o pobre. Para fugir dessa situação, os *rappers* iniciaram, na década de 1980, a elaboração de um discurso de aproximação com os jovens pobres da periferia, a fim de alcançar uma identificação com esse público. Numa época em que as feridas ficavam permanentemente abertas pela ação unilateral do “pé-de-pato”⁹⁸ e a desconfiança reinava absoluta pelas ações desmedidas da polícia, o discurso *rap* apareceu para recompor a confiança e a auto-estima do lugar.

O tratamento de mano criado lá nos primórdios do movimento *hip hop* foi um importante e necessário passo que os jovens da periferia deram para reforçar os seus vínculos de pertencimento. Ele indica, por um lado, uma estratégia de comunicação horizontal construída e utilizada para aumentar o nível de isonomia entre os membros associados à cultura *hip hop*; sugere, por outro lado, o reconhecimento e a valorização da linguagem local para tratar das situações e dificuldades vividas por esses jovens no cotidiano de suas quebradas.

Trata-se de um projeto de resgate das experiências vividas que culminou com o aumento da confiança e da aceitação do modo de ser e agir dos *rappers* em suas comunidades. Assim, com base numa relação simétrica e de respeito dialógico que seus cumprimentos fazem anunciar – “mano”, “sangue bom”, “truta”, firmeza/firmão, “aliado”, “parceiro”, “é nós na fita” – eles reforçam a presença em suas localidades e

⁹⁸ Denominação usada para matadores de aluguel que atuavam na periferia de São Paulo nas décadas de 1980 e 1990. Em meados da década de 1990 o Primeiro Comando da Capital (PCC) assumiu o controle criminoso na periferia de São Paulo e impôs um novo código de ética para região. A ascensão do PCC pode ser associada aos novos métodos de atuação do crime. Antes, os pé-de-pato agiam por conta própria ou patrocinados por comerciantes. O PCC age, agora, apoiado por uma rede de cumplicidade que protege suas ações que, no limite, conferiu-lhe o status de STJC (Supremo Tribunal da Justiça Criminal) dessas localidades. Ver a esse respeito reportagem da “Folha de São Paulo”, de 21 set. 2008 a respeito dos “Tribunais do Crime” do PCC. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2109200802.htm>. Acesso em: 10 jan. 2009.

deixam claro que não querem excluir de seu campo de atuação ninguém que se pareça com eles. É preciso esclarecer, contudo, que sem o timbre e a entonação adequada essas expressões perdem o seu poder contestador e deixam de ser reconhecidas como elemento de identificação sócio cultural. Por isso, para além da intenção, é preciso antes, e sobretudo, pertencer ao mundo de privações ao qual foram submetidos os herdeiros da diáspora africana, pois só assim é possível compreender que o termo “mano”, mais do que uma expressão de cordialidade, indica principalmente o compromisso desses jovens com as tradições da cultura negro-mestiça e a fidelidade a esses valores.

Pode-se dizer, então, que o *rap* vem sendo utilizado como um importante veículo de comunicação e informação entre os jovens banidos da vivência cívica nos grandes centros urbanos da nação. A linguagem propositadamente cifrada que eles comumente utilizam em suas reuniões tem, entre outros, o objetivo de dificultar que “estranhos”, ou seja, que os jovens de classe média, os “boys”, os “filhinhos de papai”, façam da vida, dos fatos e dos acontecimentos da periferia uma caricatura. Em outras palavras, o dialeto marginal serve para dizer: “aí boy, você não sabe nada sobre a nossa vida”. O fato é que o universo marginal⁹⁹ e suas representações despertaram e ainda despertam fascinação e curiosidade entre os jovens de todas as classes sociais. Talvez por isso, os Racionais MC’ ironicamente cantam: “(...) é inacreditável: seu filho me imita/No meio de vocês ele é o mais esperto. Gíria e fala gíria – gíria não, dialeto! (...) Seu filho quer ser preto, rá! Que ironia.” (Racionais MC’s, do álbum “Nada como um dia após o outro dia”, de 2001).

⁹⁹ Para maiores informações sobre o fascínio que o universo marginal desperta entre os jovens de classe média ver Artigo de ROCHA *Folha de São Paulo – Caderno Mais*, 29 de fevereiro de 2004. Ver também a discussão que fazemos no presente estudo sobre as diferenças entre malandragem e marginalidade.

Apesar de seu vocabulário despertar um reconhecido fascínio entre os jovens de classe média, os *rappers* seguem, todavia, sintonizados ou, como eles preferem dizer, na mesma **picadilha** e altamente desconfiados com as promessas e “vantagens” que poderiam alcançar se aderissem passivamente às orientações e determinações transmitidas pela “cultura de engenho”. Talvez por isso suas crônicas musicais costumam retratar com realismo e ironia incomum as “mentiras” da nossa democracia racial:

Eu me formei suspeito profissional/ pós-graduado em tomar geral/Eu tenho um manual com os lugares, horários de como “dar perdido”... ai caralho!/"Prefixo da placa é MY, sentido jaçanã, jardim Ebron"...
Quem é preto como eu já tá ligado qual é/ Nota fiscal, RG, polícia no pé./ “Escuta aqui: o primo do cunhado do meu genro é mestiço, racismo não existe, comigo não tem disso, é pra sua segurança”. Falou, falou, deixa pra lá vou escolher em qual mentira vou acreditar.
 (Racionais MC's, *Em qual mentira vou acreditar*, do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, de 1997. Grifos nossos).

A maneira encontrada para descrever as conturbadas situações cotidianas causou muita controvérsia e indignação, principalmente entre os policiais que se sentiram injustiçados pelo tom áspero com que os *rappers* se dirigiam a eles e a instituição que eles representavam.

Enquanto esses grupos nos ofendiam no centro, centenas de PM's protegiam a família deles na periferia. Como eles têm direito à liberdade de expressão, nós temos o direito de nos defender. (“Caros Amigos”, setembro de 1998).

No início da década de 1990, o fantasma do autoritarismo ainda assombrava os direitos e a cidadania dos jovens da periferia. Nesse período particularmente tenso da afirmação democrática da nação, coube aos *rappers* relatar a

fragilidade de nossas instituições, denunciando as perseguições que sofriam dos policiais, a ausência de hospitais, de escolas de qualidade, denunciavam, enfim, a falta de infra-estrutura para suas regiões.

A música “Racistas Otários” é um caso exemplar desse novo e corajoso posicionamento já que descreve, de maneira crua e direta, as dificuldades vividas pelas populações da periferia. Entre os muitos temas aí abordados, há que se destacar a minuciosa caracterização da imagem que a sociedade construiu do marginal e cobram explicações para o fato de essa figura ser associada, quase sempre, aos aspectos físicos do preto, pobre e periférico. “Enquanto você sossegado fuge da questão/Eles circulam na rua com uma *descrição*/Que é parecida com a sua/Cabelo, cor e feição/Será que eles vêem em nós um *marginal padrão*?” (Racionais MC’s, “Racistas Otários”, do álbum “Holocausto Urbano”, 1990. Grifos nossos).

Ocorre que o preconceito e a intolerância policial são apenas alguns dos sintomas que ajudaram a compor as estruturas do preconceito na sociedade brasileira. Sobre essa situação Pedro Chamusca comenta elucidativo e indignado:

Eu sei que os livros, os jornais, o rádio e a televisão sempre trabalharam com o objetivo de transmitir a idéia dum país etnicamente tolerante e naturalmente miscigenado. Puro B.O.! Só os negros limitados acreditam nessa fantasia”. (Pedro Chamusca, depoimento recolhido em fevereiro de 2007).

Percebe-se, assim que na visão deles a tolerância étnica nunca existiu, mas a sua “fantasiosa construção” foi, todavia, estimulada pelos meios de comunicação e informação que sempre insistiram na defesa da democracia racial brasileira como elemento integrador da nação.

Todo esse otimismo manifestado pela sociedade em torno da democracia racial foi posto a prova no início da década de 1990, quando os *rappers* resolveram sair do anonimato para expor, sem nenhum tipo de eufemismo, as contradições de nossa democracia em suas crônicas músicas. “No meu país o preconceito é eficaz/Te cumprimentam por frente/E te dão um tiro por trás/O Brasil é um país de clima tropical/Onde as raças se misturam naturalmente/E não há preconceito racial. Há há...”. (Racionais MC’s id, *ibid.*).

O *rap* não deve, todavia, ser compreendido como um movimento que trata apenas das questões conflitantes da condição humana. Ele pode e deve também ser compreendido como um movimento artístico que desafia – segundo Shusterman (1998) – o ideal tradicional de originalidade e autenticidade, que por muito tempo escravizou a concepção de arte no mundo ocidental. Por isso, seu caráter “inovador” pode ser compreendido como uma importante contribuição para o rompimento da linearidade que dominou as técnicas de fazer música no mundo contemporâneo. Foi, aliás, com essa determinação que os *rappers* deram continuidade ao que havia sido iniciado pelos *punks* na década de 1970 e, ao modo desses dissonantes de outrora, foram buscar nos resíduos da sociedade pós-industrial inspiração e apoio para produzir a sua arte.

Por ter questionado os cânones da originalidade e da autenticidade da arte contemporânea o *rap* sofreu – assim como o *jazz*, no passado havia sofrido – o mesmo desprezo e a mesma rejeição da cultura consensual contra a sua música. A idéia de classificar a verve artística dos pobres, vale dizer, dos negros como “música selvagem, maluca, de negros, baderna, que comprova a ausência de cultura, além de outras

justificativas¹⁰⁰ é, então, bem antiga. Em muitos casos essas justificativas têm funcionado como um importante e eficiente antídoto sócio-cultural, já que consegue vincular a música desses jovens às práticas de atividades ilícitas¹⁰¹.

A Marginalidade

Fomos educados desde a tenra idade para ficarmos longe do marginal. Ensinaram-nos também que o marginal é um ser frio, perigoso, cruel e sem alma. Talvez, por isso, toda vez que alguém se afasta do caminho “certo”, frequentemente explicamos sua conduta reprovável dizendo que ele foi influenciado por algum tipo de marginal. Apesar de viver no mesmo parque humano do homem comum, o marginal não compartilha dos sentimentos de altruísmo e compaixão com o próximo, por isso, vive de maneira clandestina e age sempre em desacordo com as normas de convivência.

Nossa hipótese é que a construção de uma tipologia do marginal funcionou como pré-requisito para instituir um projeto de higienização social nas sociedades contemporâneas. A ciência médica, por um lado e a jurídica, por outro, ofereceram os

¹⁰⁰ É possível estabelecer algumas conexões entre as dificuldades que o *jazz* e o *rap* encontraram para se estabelecer como arte em suas respectivas épocas. Ambos os gêneros sofreram uma forte oposição dos meios de comunicação e da cultura consensual, supostamente por incentivar uma cultura de delinquência e marginalidade entre os jovens. A matriz comum da diáspora africana está por trás dessa argumentação, ou seja, a idéia de que o negro tem inclinação para a delinquência foi uma construção que ajudou a formar essa rejeição sobre suas atividades autônomas, possivelmente porque a “cultura de engenho” desejava exercer um controle indefinido sobre a vida e as atividades dos negros. Mais informações sobre as dificuldades que o *jazz* e o *rap* enfrentaram em sua trajetória, ver: Muchow (1968), Tella (2000), Hobsbawm (1997) e Shusterman (1998).

¹⁰¹ Essa estratégia foi utilizada primeiramente para classificar o movimento *punk*. Em seguida, o movimento *funk* sofreu as mesmas injunções e, atualmente, o *rap* vive perseguições semelhantes. Mais detalhes sobre as questões relativas ao movimento *punk*, ver: Bivar (1982), Caiafa (1985), Costa (1993) e Sousa (2002). Sobre o movimento *funk*, ver: Pimentel (1997), Vianna (1988) e Yúdice (1997). No que diz respeito ao movimento *rap*, conferir: Guimarães (1998), Silva (1998), Herschmann (1997) e Tella (2000).

argumentos necessários para tanto¹⁰². Conforme vimos no capítulo 3 desse estudo, o processo de higienização da sociedade criou uma categoria de párias que foi, gradativamente, empurrada para as bordas da sociedade. Assim, o que antes era conhecido como Zona Rural ganhou, com a presença desses novos hóspedes, uma nova designação, sendo, portanto, rebatizada como “periferia”, lugar desde sempre associado a problemas: morada de gente rude, sem instrução; ambiente de promiscuidade, de desocupados e marginais.

Essa pejorativa caracterização ajudou o poder público a criar regras para dificultar a permanência desses “desclassificados” nos centros iluminados da cidade. O curioso é que, apesar de toda essa perseguição, a elite reconhecia a utilidade desses desclassificados para a realização dos serviços braçais. Ou seja: eles, serviam como ainda servem, para fazer a comida, lavar a roupa e arrumar a casa, mas não foram suficientemente preparados para compartilhar do mesmo espaço público dos moradores de “boa índole” da cidade.

A inexorável expansão urbana que a cidade de São Paulo viveu nas décadas de 1960 e 1970 Caldeira (2000) impediu, porém, que esse projeto de exclusividade urbano-social fosse concretizado. De qualquer forma, na década de 1970, os pobres e os seus “maus hábitos” já estavam perigosamente espalhados por todos os cantos da cidade. A fim de se proteger do perigo, um perigo, aliás, cada vez mais próximo por conta do crescimento demográfico, a elite buscou proteção na construção de enclaves fortificados (condomínios fechados) instituindo, assim, uma cultura de isolamento social que a separou cada vez mais da dinâmica de vida da cidade. O fato é

¹⁰² Para maiores detalhes sobre as imposições normativas que o processo de higienização trouxe para diversas sociedades em diferentes momentos da contemporaneidade, ver: Rago (1985), Caldeira (2000), Foucault (1979) e Corbin (1998).

que nem só de vida privada vive o homem e essa inescapável constatação obrigou a elite a inventar novos meios de convivência para os seus iguais. A criação dos *shoppings centers* é um resultado explícito desse dedicado esforço para recompor a vida social da elite; nasceram para atender com segurança e conforto as suas necessidades de consumo e passeios diários na cidade. A percepção dos *rappers*, no entanto, é a de que eles aumentavam ainda mais o fosso social, como nos relata Pedro Chamusca:

Muitas vezes eu me senti louco, paranóico, marginal, que nem um vira lata sem fé no futuro. Também, pudera! Tomava enquadro da polícia todos os dias e quando saía da minha área era desprezado. Uma vez – faz tempo – eu entrei no shopping Iguatemi e me senti como um animal em extinção que todos esperava uma oportunidade pra ver. Fui embora envergonhado e, o que é pior, me sentindo culpado de está ali, nunca mais voltei. Hoje é diferente, o *rap* resgatou minha auto-estima e me trouxe de volta pra via. Agora não tem mais essa de ter vergonha de minha origem. Quer saber: quem tem de ter vergonha é os boyzinhos da vida fútil que levam. (Depoimento colhido em fevereiro de 2007).

A desigualdade social é tema central nas crônicas dos rappers. Em alguns casos ela é utilizada para destacar as privações que eles e seus semelhantes vivem. “(...) Eles também gostariam de ter bicicleta/ De ver seu pai fazendo Cooper tipo atleta. (...) Mas ele sonha que faz e mesmo assim é um sonho. (...) Olha aquele clube ali, da hora/Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora. (...) Nem se lembra de ontem, de hoje, do futuro, ele apenas sonha através do muro”. (Racionais MC’s, “Um Homem na estrada”, do álbum “Raio X do Brasil” de 1993).

Em outros casos serve para justificar, ou melhor, para revidar a violência física e psicológica que sofrem na sociedade. Uma violência que não foi inventada por eles, mas da qual são as maiores vítimas. Talvez esteja aí uma das dificuldades para aceitar as proposições e encaminhamentos que o “sistema” oferece para suas vidas. Aí

também podem estar guardadas algumas das pistas para se compreender as causas da violência que eles tanto relatam em suas crônicas musicais.

A violência é uma das bases do discurso *rap*. Ela é comumente utilizada para justificar as ações do criminoso contra o “sistema opressor” que, em alguns casos, pode ser representado pela polícia e, em outros, está simbolizado no preconceito da elite contra os favelados. Ultimamente o *rap* tem sido um dos principais meios utilizados pelos jovens da periferia para combater esses estereótipos.

O *rap* é minha arma, minha arma consciente para lutar contra o sistema. Antes eu não conhecia a minha história e não botava fé na minha capacidade. Agora é diferente, porque o *rap* além de informar valoriza a vida da gente. (Pedro Chamusca, depoimento colhido em Julho de 2007).

Pode-se dizer, então, que há entre os jovens da periferia um vivo interesse pelas informações veiculadas nas crônicas musicais dos *rappers*. A fidelidade aos fatos e o realismo dessas informações ajudaram os jovens a conhecer melhor a história de suas comunidades, daí resultando a formação de uma identidade estilística desses segregados. Em outras palavras, foi na pedagogia informal do *rap*, e não nos bancos da escola, que os jovens da periferia aprofundaram os conhecimentos sobre as suas condições de vida e puderam conhecer melhor também a história de alguns heróis da diáspora africana. O grupo Z'África Brasil estabelece muito bem essas conexões entre o conhecimento prático e as tradições a serem preservadas pelos herdeiros da cultura negro-mestiça, quando fala da periferia como o novo quilombo da resistência dos pobres.

Tentaram alterar o DNA da maioria/Rei Zumbi! Antigamente Quilombo hoje periferia!/Levante as caravelas aqui não daremos tréguas não,

não/Então que venha a guerra./Zulu, Zâ'África zumbi aqui não daremos tréguas não, não./Então que venha a guerra./ Sempre a mil aqui Z'África Brasil/Pra quem fingiu que não viu a cultura resistiu/ A lei da rua quem faz è você no proceder/ A lei da rua quem faz è você no proceder/ Hoje centuplicarei o meu valor/ Eliminando a dor que afeta o meu interior/Querem nos destruir mas não vão conseguir/Se aumentam a dosagem mas iremos resistir/ Evoluir não se iludir com inimigo (...)/Se na periferia ninguém fabrica arma/ quem abastece isso aqui?/O sistema não está do lado da maioria/Já estive por aqui sei lá quantas vidas e continua a covardia/ Esquenta não, somos madeira que cupim não rói, a gente supera/ todas as drogas e as armas que estão aqui/devolveremos em guerra! (Z'África Brasil. “Antigamente Quilombo, hoje periferia”. 2001).

O *rap* torna-se uma forma de intervenção social consciente para os jovens banidos da vivência cívica. O curioso é que, apesar de sofrer uma oposição acumulada dos representantes da cultura consensual, o *rap* ainda assim cresceu, expandiu-se e levou seus símbolos marcadamente marginais para além dos estreitos limites da periferia. É interessante notar que essa maior visibilidade, alcançada principalmente a partir do lançamento das canções de grande sucesso “Um homem na estarda”, “Fim de semana no Parque” e “Mano na Porta do bar”¹⁰³, não adicionou nenhum tipo de deslumbramento na militância desses jovens. Eles prosseguiram, contrariamente, fiéis às suas tradições de representar e defender a periferia em todas as circunstâncias, sem **pipocar**.

A defesa incondicional que fazem da periferia conferiu credibilidade para os *rappers* agirem como porta-vozes do meio circundante. Apoiados agora por mais de “50 mil manos”, eles estruturam um discurso marcadamente anti-cordial, que está fazendo estremecer as bases da democracia racial da nação.

¹⁰³ Todas essas músicas fazem parte do álbum “Raio X do Brasil” lançado em 1993 pelo grupo Racionais MC's.

A Violência

“Violência? Que violência? A realidade já é violenta. Ela tá aí e não fomos nós que inventamos”. (depoimento colhido em dezembro de 2006) Assim Tomada responde as indagações que fizemos sobre a violência em sua região.

“A violência, de fato”, seja ela indireta, praticada no plano das representações simbólicas, como o preconceito racial e a discriminação social; seja ela direta, traduzida nas agressões físicas e na criminalidade, está inarredavelmente presente no cotidiano dos jovens periféricos. Por isso, quando dizem que não foram eles que inventaram a violência, os *rappers* e seus associados estão, em realidade, reagindo às constantes imputações que o “sistema” reiteradamente faz contra os pobres. “Assaltos na redondeza, levantaram suspeitas/Logo acusaram a favela, pra variar”. (Racionais MC’s. “Um Homem na Estrada”, do álbum “Raio X do Brasil”, de 1993).

A falta de perspectivas de sobrevivência empurra parcela significativa dos jovens periféricos para o mundo do crime. Essa decisão é geralmente tomada quando eles percebem que as vias “legais” para a integração social além de demoradas são também muito desiguais na sociedade. Por isso, em determinado momento da vida, apesar de todo risco existente, eles ainda assim apostam nas vias escusas para alcançar respeito e consideração em suas comunidades.

A vida no crime inicia-se geralmente cedo, entre os 13 e 15 anos de idade, e é potencializada pelas necessidades de consumo com as quais os jovens passam a conviver nessa ocasião da vida. É interessante notar que, contrariamente do que costuma ser veiculado na grande imprensa os *rappers* não são apologistas do crime, mas

compreendem e narram as razões que levam os jovens da periferia a fazer essa opção de vida. Todas as justificativas estão geralmente associadas ao desejo de ser um consumidor ativo e gozar do prestígio que esse consumo trás. “Putá aquele mano era foda/Só moto nervosa/Só mina da hora/Só roupa da moda/Deu uma pá de blusa pra mim/Naquela fita na butique do Itaim/Mas sem essa de sermão, mano, eu também quero ser assim/Vida de ladrão não é tão Ruim. (RacionaisMC’s. “Tô ouvindo alguém me chamar”, do álbum “Sobrevivendo no inferno”, de 1998).

Nesse momento eles estão, convencionalmente falando, pouco preocupados com a sociedade em sua perspectiva macro, o que vale e interessa para esses jovens é ser considerado e respeitado na micro-estrutura da sociedade, ou seja, em suas comunidades. O poder de consumir e se mostrar-se um homem de destaque para os seus semelhantes é decisivo para tanto.

A comunidade de acordo com Bauman (2003) está sempre a sugerir coisa boa. Ela é acolhedora, inspira segurança, é, enfim, um território de iguais que possibilita viver amigável e tranquilamente. Por isso, nesses tempos implacáveis, em que a competição reina absoluta e o desprezo pelos mais fracos é uma prática comum, a comunidade é o lugar de retorno certo, o porto seguro de todo indivíduo fragilizado pelas agruras da vida.

A insistência dos *rappers* em defender as suas localidades acima de qualquer suspeita precisa, então, ser considerada a partir dessas reflexões. Ou seja, a sociedade em seu plano macro é, para eles, uma abstração dominada pela desconsideração e pelo jogo de interesses pessoais de seus convivas. A comunidade, diferentemente, é real e solidária com os seus semelhantes. Daí a inescapável sensação de eternos vigiados a acompanhar-nos sempre que adentramos o território dos manos.

“Quando eu passo do outro lado da ponte pareço um bicho exótico, todo mundo fica olhando, vigiando e medindo a minha pessoa. Então, aqui não é diferente na nossa comunidade; você também vai ser vigiado, são as regras”. Assim Tomada justifica a sua indisposição com os “tipo estranho” que andam em sua região.

Na periferia cada detalhe é, então, valioso para estabelecer as relações e preservar a vida. Do gestual ao timbre da voz, do que é permitido falar ao que é permitido ouvir, tudo, absolutamente tudo, está relacionado com a lógica de sobrevivência do lugar. Assim, ao saber das histórias e acontecimentos envolvendo a sua comunidade, o indivíduo precisa necessariamente saber guardar segredo e nunca, em hipótese alguma, “pode dá guela pros tipo estranho que circulam na área, nem dá brecha pros coxinha”. Quem não respeita esses princípios tacitamente estabelecidos vira **Zé povinho** e fica totalmente desconsiderado nas quebradas.

A música “Mano na Porta do bar” traduz em detalhes de precisão esse sentimento persecutório. Apesar de longa a transcrição integral de sua letra é importante para se compreender melhor essa lógica.

Mano na porta do Bar

Você viu aquele mano na porta do bar
Jogando um bilhar descontraído e pá
Cercado de uma pá de camaradas
Da área uma das pessoas mais
consideradas
Ele não deixa brecha, não fode ninguém
Adianta vários lados sem olhar quem
Tem poucos bens, mais que nada,
Um fusca 73 e uma mina apaixonada
Ele é feliz e tem o que sempre quis
Uma vida humilde porém sossegada
Um bom filho, um bom irmão,
Um cidadão comum com um pouco de
ambição
Tem seus defeitos, mas sabe relacionar
Você viu aquele mano na porta do bar
Ultimamente andei ouvindo ele reclamar

Que sua falta de dinheiro era problema
Que a sua vida pacata já não vale a pena
Queria ter um carro confortável
Queria ser um cara mais notado
Tudo bem até aí nada posso dizer
Um cara de destaque também quero ser
Ele disse que amizade é pouca
Disse mais, que seu amigo é dinheiro no
bolso
Particularmente para mim não tem
problema nenhum
Por mim cada um, cada um
Na lei da selva consumir é necessário
Compre mais, compre mais
Supere o seu adversário
O seu status depende da tragédia de
alguém
É isso, capitalismo selvagem
Ele quer ter mais dinheiro, o quanto puder
Qual é desse mano? Sei lá qual que é
(...)
Você viu aquele mano na porta do bar
Ele mudou demais de uns tempo pra cá
Cercado de uma pá de tipo estranho
Que promete prá ele o mundo dos sonhos
Este 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 cientes, vários
artigos
Vários dólares e vários inimigos
No mercado da droga o mais falado e foda
Em menos de um ano subiu a 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 distancia, dia de cobrança, a casa estava
cheia
Mãe mulher criança
Quando gritaram o seu nome no portão
Não tinha grana pra pagar perdão, é coisa
rara
Tomou dois tiros no meio da cara
A lei da selva é assim, predatória
Clic clec bum, preserve sua gloria
Transformação radical, estilo de vida
Ontem sossegado e tal, hoje homicida
Ele diz que se garante não tá nem aí
Usou e abusou da molecada daqui
Eles estão na dependência doentia
Não dormem à noite, roubam à noite
Prá cheirar durante o dia
No tal domínio dos negócios/_ Muita
perícia
Ele dá baixa ele ameaça, truta da policia
Não tem para ninguém
No momento é o que há
Pode crê/ E aí(...)
Você viu aquele mano na porta do bar?
(...)

Você esta vendo o movimento na porta do
bar
Tem muita gente indo prá lá o que há?
Daqui apenas posso ver uma fita amarela
Luzes vermelhas e azuis piscando em
volta dela
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 mancha no chão
Eu vejo um homem ali,
É natural para mim,
Infelizmente, a lei da selva é traiçoeira
Surpresa
Hoje você é o predador amanhã presa
Já posso imaginar.
Vou confirmar.
Me aproximei da multidão
Obtive a resposta
Você viu aquele mano na portado bar?
Ontem a casa caiu com uma rajada nas
costas.

Mano na Porta do Bar (Racionais MC's,
1993).

Os *rappers* costumam decantar os caminhos e descaminhos que a vida marginal segue em suas localidades e fazem isso baseados no conhecimento que adquiriram *in loco*. O marginal que age respeitosamente com a sua comunidade é geralmente aceito por ela. Para conseguir esse *status* ele precisa apenas ser um bom filho, um bom irmão e respeitar as tradições da periferia como, por exemplo, não ser **truta** da polícia e nunca, em hipótese alguma, trabalhar para viciar a molecada do lugar. Caso qualquer um desses princípios seja desrespeitado e os vínculos com a vida comunitária forem rompidos, o indivíduo marginal perde o acolhimento e a proteção de seus iguais e fica abandonado à sua própria sorte, podendo passar de predador a presa conforme relata a crônica “Mano na Porta do Bar”.

A narrativa de “Um mano na porta do bar” explicita bem essa situação: nela se conta a história de um “mano considerado” que sempre foi um “bom filho” e um “bom irmão”, mas não resistiu ao encantamento e vantagens oferecidos pela sociedade de consumo. Consequência: trocou de lado e passou a desconsiderar seus semelhantes. Houve aí uma quebra de pacto, uma **trairagem** que implica geralmente uma consequência trágica, ou seja, a morte do suposto traidor. Referindo-se à música em tela, Tomada diz que aí se relatam situações de traição que acontecem constantemente em suas comunidades. Em suas palavras:

tá vendo!? O cara era da comunidade e quando começou a crescer – ganhar dinheiro – virou traíra, quebrou o pacto de respeito com o seu povo e foi se juntar logo com os boyzinhos e com os coixinha; tinha mais era que morrer mesmo”. (Depoimento colhido em dezembro de 2006).

Apesar da maneira destemida com que falam da morte e de outras situações de perigo que envolvem as suas vidas, a paz é, ainda assim, uma meta a ser alcançada por esses jovens.

A Paz

Na periferia as situações de violência são intensas e não podem ser desprezadas e, por isso, cada movimento, cada gesto e atitude precisam ser devidamente pensados e calculados para o indivíduo não correr nenhum risco de morte nesse campo minado. A música “Formula Mágica da Paz” conta a história e as estratégias que um desses sobreviventes utilizou para escapar da desmedida violência que tomou conta da periferia. Relata, em sua longa narrativa, o arrependimento desse indivíduo com algumas situações vivenciadas e agradece, com um peculiar sincretismo religioso, a todos os deuses por ter conseguido desviar-se da violência que vitimou muitos de seus conhecidos e lembra, com certa nostalgia, a inocência dos tempos de infância para constatar, logo em seguida, que aquela inocência foi sobreposta por uma combinação de ódio e rancor ao ver seus sonhos preteridos pela sociedade.

Assim, ao perceber que da infância para a juventude nada, absolutamente nada mudou, o narrador reafirma os seus vínculos com a periferia e anuncia a fé depositada em sua história, em sua memória, em seus semelhantes, para superar esses estado de coisas. Daí o empenho para refazer as trajetórias e buscar, nem que seja por meio de uma “fórmula mágica”, a tão desejada paz. Num plano mais amplo a música

trata das desigualdades sociais e deixa entrever que essa situação é um dos principais fermentos da violência urbana.

Trata-se de uma acumulada frustração de não poder participar do jogo de consumo na intensidade que a sociedade exige. Como não podem pelas “vias legais” serem consumidores ativos, eles buscam construir atalhos para satisfazer as suas necessidades e acabam, por isso mesmo, vivendo permanentemente em situações de perigo, mas isso não importa, pois nas circunstâncias de suas vidas eles julgam mais interessante “viver pouco como um rei” do que viver muito como um “Zé”.

Com essa pragmática constatação, a geração dos *rappers* decretou o fim do conformismo e da subserviência que tanto marcou a vida de seus antepassados e, num mesmo movimento, reafirmaram a disposição de enfrentar e denunciar as frustrações de suas vidas, sem nenhum constrangimento ou vergonha de suas origens. Ao fazer isso eles precisam necessariamente tratar do tema da violência e, assim, ainda que ninguém acredite em suas boas intenções, reafirmam o desejo de procurar e “ir atrás” de uma “fórmula mágica da paz” para as suas vidas.

Essa pôrra e um campo minado. Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui, <u>mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho. A minha vida é aqui e eu não consigo sair. É muito fácil fugir mas eu não vou. Não vou trair quem eu fui, quem eu sou. Eu gosto de onde eu vou e de onde eu vim, ensinamento da favela foi muito bom pra mim.</u> Cada lugar um lugar, cada lugar uma lei, cada lei uma razão e eu sempre respeitei, em qualquer jurisdição, qualquer área. Jardim Santo Eduardo, Grajaú, Missionária. Funxal, Pedreira e tal, Joaniza. Eu tento adivinhar o que você mais precisa. Levantar sua "goma" ou comprar uns "pano", um advogado pra tirar seu mano. No dia da visita você diz que eu vou mandar cigarro pros maluco lá no X. Então, como eu tava dizendo, sangue bom, isso não é sermão, ouve aí: tem o dom?. Eu sei como é que é, é foda parceiro, Hee, a maldade na cabeça o dia inteiro. Nada de roupa, nada de carro, sem emprego, não tem IBOPE, não tem rolê sem dinheiro. Sendo assim, sem chance, sem mulher, você sabe muito bem o que ela quer (HEE....). Encontre uma de caráter se você puder. <u>É embaçado ou não é? Ninguém é mais que ninguém, absolutamente, aqui quem fala é mais um sobrevivente.</u> Eu era só um moleque, só pensava em dançar, cabelo BLACK e tênis ALL STAR. Na roda da função "mó zoeira!" Tomando vinho seco em volta da fogueira. A noite inteira, só contando história, sobre o crime, sobre as tretas na escola. Não tava nem aí, nem levava nada a sério. Admirava os ladrão e os malandro mais velho. Mas se liga, olhe ao seu redor e me diga: o que melhorou? Da função quem sobrou? sei lá, muito velório rolou de lá pra cá, qual a próxima mãe que vai chorar? Há! Demorou mas hoje eu posso compreender, que malandragem de	Mas que merda! meu oitão tá até a boca, que vida louca! Por que é que tem que ser assim? Ontem eu sonhei que um fulano aproximou de mim, "agora eu quero ver ladrão, pá! pá! pá! pá!", Fim. É... sonho é sonho, deixa quieto. Sexto sentido é um dom, eu tô esperto. Morrer é um fator, mas conforme for, tem no bolso e na agulha e mais 5 no tambor. Joga o jogo, vamo lá, caiu a 8 eu mato a par. Eu não preciso de muito pra sentir-me capaz de encontrar a FÓRMULA MÁGICA DA PAZ. Eu vou procurar, sei que vou encontrar, eu vou procurar, eu vou procurar, você não bota mó fé, mas eu vou atrás(Eu vou procurar e sei que vou encontrar) da minha FÓRMULA MÁGICA DA PAZ. Eu vou procurar, sei que vou encontrar Procure a sua(eu vou procurar, eu vou procurar, você não bota mó fé...) Eu vou atrás da minha(você não bota mó fé) (Eu vou procurar e sei que vou encontrar) Caralho! Que calor, que horas são agora? Dá pra ouvir a pivetada gritando lá fora. Hoje acordei cedo pra ver, sentir a brisa de manhã e o Sol nascer. É época de pipa, o céu tá cheio. 15 anos atrás eu tava ali no meio. Lembrei de quando era pequeno, eu e os cara... faz tempo, faz tempo, E O TEMPO NÃO PARA. Hoje tá da hora o esquema pra sair, é... vamo, não demora, mano, chega aí! "Cê viu onti? Os tiro ouvi de monte! Então, diz que tem uma pá de sangue no campão." IH, mano toda mão é sempre a mesma idéia junto: TRETA, TIRO, SANGUE, aí, muda de assunto. Traz a fita pra eu ouvir porque eu tô sem, principalmente aquela lá do Jorge Ben. Uma pá de mano preso chora a solidão. Uma pá de mano solto
--	--

verdade é viver. <u>Agradeço a DEUS e aos ORIXÁS, parei no meio do caminho e olhei pra trás.</u> Meus outros manos todos foram longe de mais: Cemitério São Luis, aqui jaz.	sem disposição. Empenhorando por aí, rádio, tênis, calça, acende num cachimbo... virou fumaça!
Não é por nada não, mas aí, nem me ligo ô, a minha liberdade eu curto bem melhor. Eu não tô nem aí pra o que os outros fala. 4, 5, 6, preto num Opala. Pode vir GAMBÊ, PAGA PAU, tô na minha na moral na maior, SEM GORÓ, SEM PACAU, SEM PÓ. Eu tô ligeiro, eu tenho a minha regra, não sou pedreiro, não fumo pedra. Um rolê com os aliados já me faz feliz, respeito mútuo é a chave é o que eu sempre quis(diz...). Procure a sua, a minha eu vou atrás, até mais, da FÓRMULA MÁGICA DA PAZ. Eu vou procurar, sei que vou encontrar Eu vou procurar, eu vou procurar você não bota mó fé..., mas eu vou atrás.... (Eu vou procurar e sei que vou encontrar) Da FÓRMULA MÁGICA DA PAZ Eu vou procurar, sei que vou encontrar Eu vou procurar, eu vou procurar você não bota mó fé..., mas eu vou atrás.... (Eu vou procurar e sei que vou encontrar) Choro e correria no saguão do hospital. Dia das criança, feriado e luto final. Sangue e agonia entra pelo corredor. Ele tá vivo! Pelo amor de DEUS Doutor! 4 tiros do pescoço pra cima, puta que pariu a chance é mínima! Aqui fora, revolta e dor, lá dentro estado desesperador! <u>Eu percebi quem eu sou realmente, quando eu ouvi o meu sub-consciente:</u> <u>"E aí mano Brown vaçilão? Cadê você? Seu mano tá morrendo o que você vai fazer?"</u>. Pode crê, eu me senti inútil, eu me senti pequeno, mais um cuzão vingativo(mais um). Puta desespero, não dá pra acreditar, que pesadelo, eu quero acordar. Não dá, não deu, não daria de jeito nenhum, o Derlei era só mais um rapaz comum! Dali a poucos minutos, mais uma Dona Maria de luto!	<u>Eu já não sei distinguir quem tá errado, sei lá, minha ideologia enfraqueceu. PRETO, BRANCO, POLÍCIA, LADRÃO OU EU,</u> <u>quem é mais filha da puta, eu não sei!</u> Aí fudeu, fudeu, decepção essas hora... a depressão quer me pegar vou sair fora. 2 de Novembro era finados. Eu parei em frente ao São Luis do outro lado e durante uma meia hora olhei um por um e o que todas as Senhoras tinham em comum: a roupa humilde, a pele escura, o rosto abatido pela vida dura. Colocando flores sobre a sepultura. ("podia ser a minha mãe"). Que loucura. Cada lugar uma lei, eu tô ligado. No extremo Sul da Zona Sul tá tudo errado. Aqui vale muito pouco a sua vida. A nossa lei é falha, violenta e suicida. Se diz que, me diz que, não se revela: parágrafo primeiro na lei da favela. Legal... Assustador é quando se descobre que tudo dá em nada e que só morre o pobre. A gente vive se matando irmão, por quê ? <u>Não me olhe assim, eu sou igual a você. Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho, entre no trem da malandragem, o meu RAP é o TRILHO.</u> VOU DIZER.... Procure a sua paz.... Pra todas a famílias aí que perderam pessoas importante morô meu!!!! (Eu vou procurar e sei que vou encontrar) Procure a sua Paz(Paz....) Não se acostume com esse cotidiano violento, Que essa não é a sua vida, essa não é a minha vida morô mano!!!! Procure a sua paz.... [...] (Destaques nossos).

Na parede o sinal da cruz. Que porra é essa ? Que mundo é esse ? Onde tá JESUS ? Mais uma vez um emissário não incluiu CAPÃO REDONDO em seu itinerário. Pôrra, eu tô confuso. Preciso pensar. Me dá um tempo pra eu raciocinar.	
--	--

A Redenção

A religião figura como um outro importante componente da estrutura poética do *rap*. Conforme vimos no capítulo I desse estudo, são muitos e variados os caminhos religiosos que o homem criou para se comunicar espiritualmente com o “plano superior”. Os *rappers* vão, todavia, insistir na idéia unificadora de um Deus Único, o responsável, seguramente, pela existência de toda humanidade. Foi com essa argumentação que a *Zulu Nation* anunciou, lá nos primórdios do movimento *hip hop*, a sua estratégia de combate ao racismo. Ou seja, propugnava em seu programa que o indivíduo podia seguir a religião que quisesse, mas fazia a defesa de um Deus Único e, com isso, afugentava a idéia de que havia um ser humano superior ao outro.

A temática religiosa tem sido também uma referência constante no *rap* brasileiro. Por isso, quando seus representantes sentem-se humilhados e desprotegidos pelas leis do homem, eles apelam à Justiça Divina para pedir proteção e força para seguir adiante:

Fé em Deus que ele é justo/hei irmão nunca se esqueça/na guarda,
guerreiro/levanta a cabeça/truta, onde estiver seja lá como for/tenha fé
porque até no lixão nasce flor/Ore por nós pastor/lembra da gente/no
culto dessa noite firmão segue quente. (Racionais MC's. “Vida Loka
parte I”, do álbum “Vida Loka”, de 2002).

Na narrativa dos *rappers*, Deus aparece geralmente como um pai protetor, um conselheiro que abre os braços e estende as mãos para um imenso contingente de órfãos que sofrem pelas impossibilidades causadas por essa situação. A dor gerada pela ausência paterna produziu uma infinidade de problemas que desestruturou material e

espiritualmente a vida dos jovens da periferia. É estranho, mas esclarecedor, que essa desestruturação tenha produzido uma outra expectativa de vida-cidadã para os pobres. É estranho, porque o pobre é, em certo sentido, uma eterna figura controlada: uma figura de um sujeito que foi pacificado, explorado, reprimido e excluído do centro das discussões e decisões políticas do mundo contemporâneo. É esclarecedor, porque, na indigência, sofrimento e abandono de suas vidas eles, ainda assim, perseveraram e seguiram adiante, construindo novos modelos e patamares de cidadania que atendem às necessidades, demandas e urgência das ruas.

Esse esforço emancipatório responde a duas necessidades preliminares que ajudam a compreender a situação e o lugar social que os pobres ocupam na sociedade: a primeira necessidade é relacional e estabelece uma distinção entre o mundo das privações dos jovens periféricos e o mundo de abundância e “facilidade” dos **playboys**. Por isso, eles cantam para a sociedade a decepção e o desamparo de suas vidas: “Não tive pai, não sou herdeiro”; a segunda, é espacial e indica a compreensão e o comprometimento desses jovens com a periferia. A solidariedade é, então, reconhecida e cantada para reforçar os vínculos de pertencimento entre eles: “Na periferia a alegria é igual/ é quase meio dia a euforia é geral/ é lá que moram meus irmãos, meus amigos/ e a maioria aqui se parece comigo”. (Racionais MC’s “Fim de Semana no Parque”, do álbum “Raio X do Brasil”, de 1993).

Os jovens da periferia partilham, então, de muitas similitudes e estão unidos por um sentimento comum que é a ausência do progenitor na maioria dos lares desses jovens. Os motivos para justificar essa ausência são muitos, mas são geralmente precipitados pelo desemprego, passa em seguida pelo vício e alcança finalmente as mais variadas situações de crime. A constância desses problemas potencializa ainda mais os

conflitos nos lares periféricos e, na maioria das vezes, deixam as mulheres desamparadas para cuidar adequadamente de sua “cria”.

O sentimento de perda assombra, então, a vida dos jovens da periferia em todas as circunstâncias. Essa ausência, esse vazio inarredável que acompanha as suas vidas desde a tenra idade até a maturidade pode, talvez, explicar o apego e a forte devoção que eles tributam às suas mães. Ou seja, na medida em que o “sistema” retirou, subtraiu, negou e fechou para eles todas as portas e oportunidades, foi no nos braços maternos que eles buscaram força, exemplo e orientação para não fraquejar e seguir adiante, o que não deixa de ser curioso, já que o movimento é sistematicamente acusado de misógino.

Assim enquanto as mulheres “comuns” são destratadas e acusadas de “vadias”, “adúlteras” e “interesseiras”, as mães são, em proporção inversa, idolatradas como “santas”, “guerreiras”, as únicas e verdadeiras conselheiras que eles precisam ouvir e em quem confiar.

E minha mãe diz: Paulo acorda, pensa no seu futuro que isso é ilusão/os próprios preto não tá nem aí com isso não/olha o tanto que eu sofri/o que eu sou/o que eu fui/a inveja mata um / tem muita gente ruim./...Pô mãe não fala assim que eu nem durmo/meu amor pela senhora já não cabe em saturno/dinheiro é bom, quero sim se essa é a pergunta/mas dona Ana fez de mim um homem e não uma puta. (Racinais MC's “Jesus Chorou”, do álbum “Vida Loka” de 2002).

Eles costumam lembrar que com o apoio incondicional que recebem das mães e com a fé inabalável que dedicam a Deus, terão força para seguir adiante lutando para renovar a vida, afinal sabem ainda que intuitivamente que “só o pobre vive radicalmente o ser efetivo e presente, na indignância e no sofrimento, e por isso só ele tem a habilidade para renovar o ser”. (NEGRI; 2001:175).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Atribui-se a Mano Brown – uma das mais influentes e controvertidas personalidade do rap brasileiro – a curiosa frase: “o *rap* é uma brecha no sistema”. Essa afirmação reflete muito da expectativa que uma parcela significativa dos jovens da periferia de São Paulo e, por extensão, do Brasil projetam sobre o *rap*.

A sentença de Brown anuncia algo que na percepção dos militantes da cultura *hip hop* foi confiscado da vida dos jovens pobres: o direito à juventude. Por isso, eles denunciam em suas crônicas musicais, a vida desperdiçada de seus semelhantes, seja na abrupta interrupção de seus caminhos pelo uso das drogas e associação com o crime, seja nos problemas e impedimentos que a gravidez na adolescência traz, seja, enfim, nas precipitações das responsabilidades que o mundo do trabalho prematuro impõe, o fato é que, em todas essas situações, o “sistema” é para os *rappers* o principal responsável. Não importa, então, a forma ou o conteúdo que o “sistema” utiliza para anulá-los física e culturalmente; não importa se os dispositivos opressivos são diretos ou indiretos; não importa, enfim, que seja isto ou aquilo, pois, em qualquer uma dessas circunstâncias, os *rappers* e seus seguidores resistem e deixam entrever em suas manifestações públicas uma acumulada insatisfação contra as diversas formas da exclusão sociocultural. Trata-se, portanto, de um esforço civilizatório em busca de novas modalidades de reivindicações por ordenamentos sociais mais justos.

Depois de tatear no escuro por muito tempo, esses deserdados da cidadania resgataram a história, a memória e as tradições da cultura negro-mestiça e construíram com

seus referenciais um discurso de apropriação do presente. Como muitos deles dizem: “fomos salvos pelo *rap*”. Essa afirmação deixa intuir que, se as oportunidades e possibilidades da cultura *hip hop* não existissem, os seus agentes estariam, provavelmente, flertando com o crime. Pode-se dizer, então, que o *rap* e os demais elementos da cultura *hip hop* ajudaram a desobstruir as artérias e restauraram a esperança para os órfãos do Estado Moderno.

Quando investigamos a proveniência da cultura *hip hop*, veremos que ela nos remete aos bairros com maior concentração de negros, mestiços e migrantes dos principais centros urbanos do mundo ocidental. Nessas localidades, todos os convivas compartilham a experiência comum da exclusão social. Independentemente, portanto, de sua localização geográfica, é importante salientar que o *rap*, esteja onde estiver, em Nova York, ou em São Paulo, carrega e defende os mesmos propósitos sempre. Em outras palavras, ainda que tenha as suas especificidades regionais como um traço característico, a sua missão precípua foi e ainda é a de problematizar os dramas cotidianos dos jovens banidos da vivência cívica. Esse esforço pedagógico repercutiu positivamente entre os jovens da periferia dessas e de outras sociedades. No Brasil, ajudou a renovar a autoconfiança dos negros e mestiços. Talvez, por tudo isso, eles questionam, agora mais firme e decididamente, a legitimidade do discurso e a representatividade de alguns dos símbolos de identificação e integração da nação. Nesse novo cenário, a “cordialidade” e a “democracia racial”, por exemplo, já não conseguem mais justificar a permanente assimetria social e política de suas vidas.

Outra preocupação que aparece recorrentemente nos relatos dos *rappers* é a transformação radical da vida urbana nas metrópoles; eles frisam, todavia, que essa

transformação não melhorou em nada a relação da sociedade com os jovens pobres, que continuam sendo perseguidos, estigmatizados e responsabilizados por todas as mazelas da sociedade.

O fato de serem tratados como primeiros suspeitos em quase todas as circunstâncias abriu uma rota de colisão dos *rappers* com a sociedade. Eles se apresentam, assim, como os principais porta-vozes das demandas periféricas e mostram que não querem excluir de suas preocupações nenhum garoto ou garota que se pareça com eles. “Eu sou apenas um rapaz latino americano/apoiado por mais de cinquenta mil manos/efeito colateral que o seu sistema fez” (Racionais MC’S “Capítulo 4 versículo 3”, do álbum “Sobrevivendo no inferno”).

ANEXOS

Anexo 1

DOMINGO, 04/11

A PARTIR DAS 10 HORAS

Caminhada Cultural

Trilha entre a Ponte do Socorro e a Casa de Cultura M'Boi Mirim

SEGUNDA, 05/11

ARTES PLÁSTICAS

AS 10 E AS 19 HORAS

Oficinas de artes plásticas às 10h / Exposição coletiva com artistas da periferia às 19h

No Sacoão das Artes, Av. Cândido José Xavier 577, Parque Sarrejo Areião

TERÇA, 06/11

DANÇA

AS 18 HORAS

Mostra de vídeos, Mesa de debates, Oficina de danças, Intervenção dos poetas da Cooperifa

AS 19 HORAS

Marana Capoeira, Flor de Lis (Danças Indígenas), Projeto Diversidade, Flor de Lis (Dança da Penseira), Cia. Sansacroma, Espirito de Zumbi / Intervenção dos poetas

No CEU Campo Limpo, Av. Carlos Lacerda, 678, Campo Limpo

QUARTA, 07/11

LITERATURA

AS 10 HORAS

Debate "A produção literária na periferia": Alessandro Buzo, Suelianna, Elizandra Souza e Eirilson Leite. Mediação: Sérgio Vaz

No Casa de Cultura M'Boi Mirim, Av. Inácio Dias da Silva, 616, Pamporinha

AS 20 HORAS

Serão da Cooperifa

No Bar do Zé Bustillo, R. Barãozinho dos Santos, 797, Chácara Santana

QUINTA, 08/11

CINEMA

AS 18 HORAS

"Dança das Cabaças: Exu no Brasil", de Kiko Dinuzzi (54')

AS 20H30

"Poema", de Coletivo Norama (05') / "O Último da Fila", de Nícolas Argen, folião, cinema e vídeo (10') / "A Vozes", de Rômulo Santos (12') / "Paralelo: Espelhos de Realidade", de Coletivo NCA (16')

DE 04 A 10 DE NOVEMBRO

SEMANA DE ARTE MODERNA DA PERIFERIA

ARTES PLÁSTICAS, DANÇA, LITERATURA CINEMA, TEATRO, MÚSICA

AS 18H30

"Defina-se", de Kelly Regina Alves, Tio Pao e Daniel Hilário (4') / "Vagali os Livros, Me Saíei Com a M... Toda", de Akims Kintre, Mateus Subverso e Allan da Rosa (27') / "Nhanhoma Paulista", de Diego Soares (2') / "Casimilho", de Coletivo NCA (3')

AS 20H30

"Onomatomania", de Diego Soares (2') / "2 Meses e 23 Minutos" de Rogério Pinote, Fábio Ranzani e Daniela Bortman (23') / "Panorama: Arte na Periferia", de Pea Pereira, David Vidad, Anabela Gonçalves e Daniela Embôn (50')

AS 22H30

Conversa entre convidados e público

No CEU Casa Blanca, R. João Damasceno, 85, Jd. Casa Blanca

AS 19 HORAS, ITINERÁRIO DE VIAGEM DO TERMINAL CAPELLEIRA

SEXTA, 09/11

TEATRO

AS 18H30 Café da manhã e colóquio com coletivos teatrais / AS 19 HORAS Grupo Bondidoio, "... Não é contar piada" / AS 19 HORAS Companhia Diarte Teatral, "Fragmentos de um poeta" / AS 19 HORAS UMOIA, demonstração de processo do espetáculo "Quem me parará" / AS 20H30 Capulanas, performance "Negra Poeta" / AS 20H30 Ação e Arte, performance com trecho do espetáculo "X" / AS 22H30 Brava Companhia, "A Brava"

No Centro Cultural Monte Azul, Av. Tereza de Souza, 552, Jardim Monte Azul

EXPOSIÇÃO COLETIVA DE ARTES PLÁSTICAS COM HÓTEIS SARRÉ PAPER

SÁBADO, 10/11

MÚSICA

AS 18 HORAS Trio Porão / As 19h30 Chapim do Samba da Vela e Pagode da 27 / AS 20H30 Wesley Niq / AS 20H30 B. Valente / AS 20H30 Os Mamelões / AS 20H30 Banda A / AS 20H30 Perifericiana / AS 22H30 Preto Soul / AS 22H30 Versão Popular

No Casa de Cultura M'Boi Mirim, Av. Inácio Dias da Silva, 616, Pamporinha

PERIFERIA INTERATIVA: OS ARTISTAS, APERIÇÃO COM O PÚBLICO

REALIZAÇÃO

Cooperifa

APÓIO

PARCERIAS

Subprefeitura de M'Boi Mirim, CEU Campo Limpo, CEU Casa Blanca, Centro Cultural Monte Azul, Coletivo Epistolar e BGT Filmes

Fig. 1. Folder da *Semana de Arte Moderna da Periferia*, realizada de 04 a 10 de novembro de 2007, São Paulo.

Anexo 2



Fig. 2. *Galpão do Zé Batidão*, Piraporinha, São Paulo.

Anexo 3



Fig. 3. *Barracão dos Bambas*, Jardim das Rosas, São Paulo.

Anexo 4



Fig. 4. Dois exemplos de *casas auto-construídas*. À esquerda, em fase de finalização; à direita, o início da construção.

Anexo 5



Fig. 5. Oficina de grafite realizada na EE Domingos Mignoni em Taboão da Serra. São Paulo, julho de 2007.

Anexo 6



Fig. 6. Oficina de grafite realizada na EE Domingos Mignoni em Taboão da Serra.São Paulo, julho de 2007.

Anexo 7



Fig. 7. Oficina de grafite realizada na EE Domingos Mignoni, em Taboão da Serra. São Paulo, julho de 2007.

Anexo 8



Fig. 8. Oficina de *break* realizada na EE Domingos Mignoni em Taboão da Serra. São Paulo, julho de 2007.

Anexo 9



Fig. 9. Oficina de *break* realizada na EE Domingos Mignoni em Taboão da Serra. São Paulo, julho de 2007.

Anexo 10



Fig. 10. Oficina de *break* realizada na EE Domingos Mignoni em Taboão da Serra, São Paulo, julho de 2007.

Anexo 11



Fig. 11 O grupo Jamaica Fank Soul posa com roupa de gala para apresentação. Mazinho é o que está em pé com os braços abertos.

Anexo 12

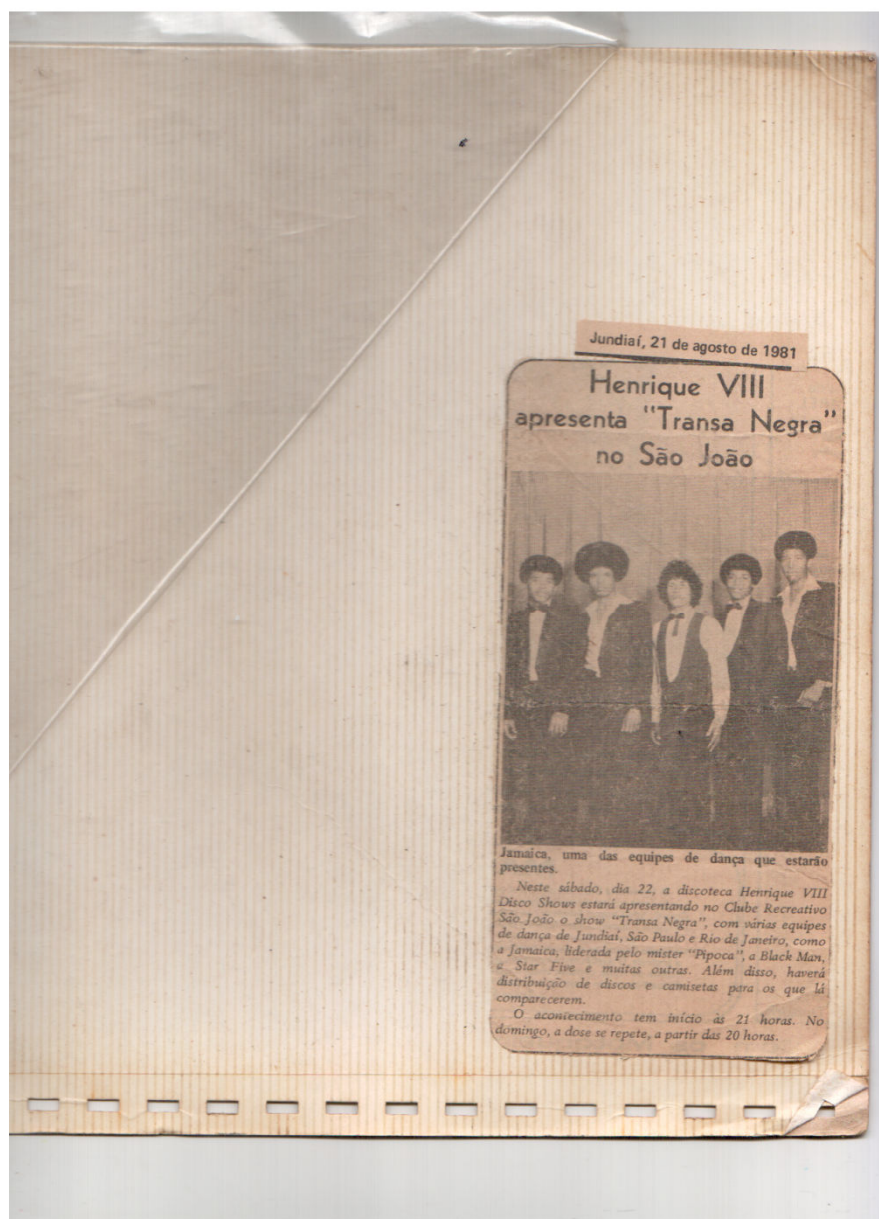


Fig. 12 recorte de jornal destaca a presença do grupo Jamaica Fank Soul no encontro "Transa Negra" em Jundiaí, São Paulo agosto de 1981. Da esquerda para a direita: Dandinho, Mazinho, Mister Pipoca, Wilsinho e Pereira.

Anexo13

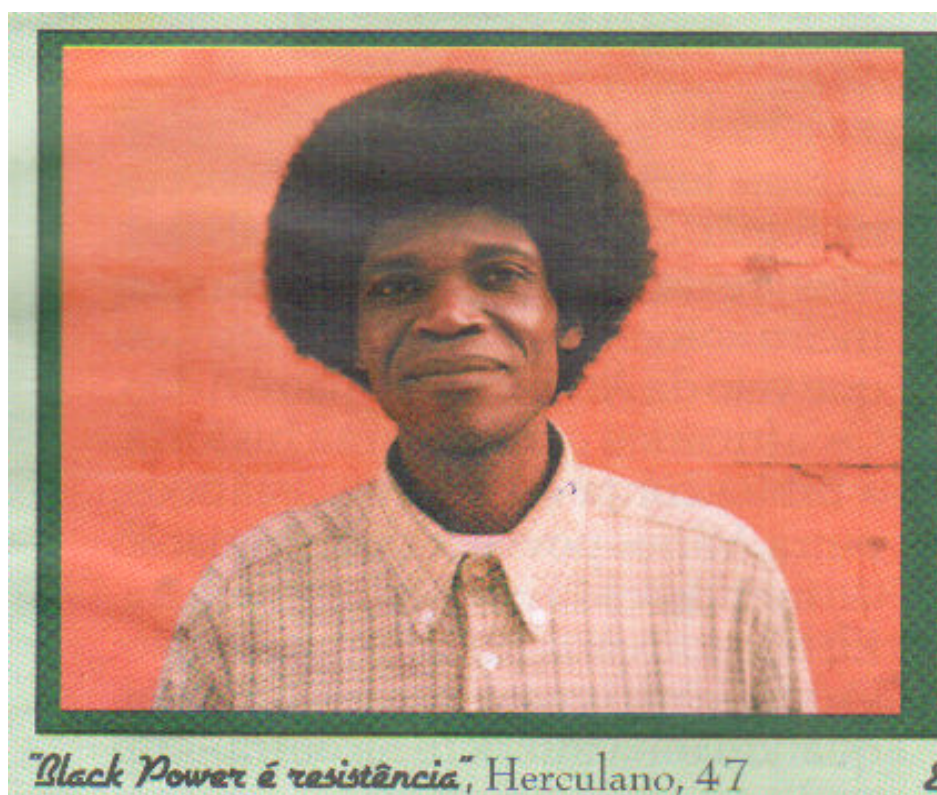


Fig. 13 Herculano posa para a Revista “Becos e Vieiras Z/S” em agosto de 2005 e reafirma a idéia de que *black* é resistência.

GLOSSÁRIO DE TERMOS E EXPRESSÕES

Quando iniciamos nossa pesquisa encontramos muitas dificuldades para compreender os termos e expressões utilizados pelos *rappers*. O vocabulário deles corre paralelo ao uso da norma culta da língua portuguesa. É proveniente de uma linguagem coloquial e responde às necessidades cotidianas dos jovens. Como esses termos e expressões são recorrentes ao longo de nosso estudo, busquei junto aos jovens do universo *hip hop* uma explicação para eles que apresento a seguir:

A

Abraça – Acreditar.

À pampa – Muito legal, bacana.

Atropelar – Grafitar em território já demarcado por outro grafite.

Atitude – Essa expressão é indispensável no meio rap. Ela sintetiza a linha de conduta que o grupo espera de cada um.

B

Bate-pau – Colaborador da polícia.

B-boy – “B” é abreviação de *break* e *boy* significa garoto. Garoto que dança *break*.

B-girls – Versão feminina do *B-boys*.

Bombeta – Boné. Figurino indispensável no universo *rap*.

Brecha – Em algumas situações significa oportunidade, em outras significa errar falhar.

B.O. – Situação perigosa, comprometedora.

C

Colar – Está próximo, andar junto, ser cúmplice.

Colar o brinco – Bater.

Chegar na humilde – não diferenciar ninguém que está no ambiente

Crocodilagem – Traição, enganação.

Coxinha – Policial militar. A expressão faz referência as condições financeiras do policial que se alimenta geralmente de coxinhas nas quebradas.

D

Dar a letra – Facilitar o entendimento de uma história.

Da hora – Bacana, legal.

DJ – Disc-jóquei.

Desandar – entrar para o crime.

E

Embalo – aquele que não tem opinião própria e se orienta pela opinião alheia.

Embaçado – Demorado, perigoso, chato, nebuloso.

F

Fazer correria – Realizar um projeto que dependendo da situação pode ser lícito ou ilícito.

Ficou pequeno – não tem perdão.

Firmão – Sem dúvidas, certo, garantido.

Firmeza – Com certeza.

G

Gambé – Policial militar.

Goma – Casa.

L

Ligar – Avisar, alertar.

Lóqui – Otário, bobo.

M

Mandar um salve – Mandar lembranças.

Marcou – Vacilou.

Mano – Aquele que é reconhecido como igual, dentro do movimento *hip hop*.

MC – Abreviatura de *master of ceremony* (mestre-de-cerimônias). Os animadores de bailes.

Miami bass – Gênero de rap de ritmo mais acelerado, originário de Miami (EUA). No Brasil foi mais aceito no Rio de Janeiro, onde ficou conhecido como *funk* carioca.

Miliano – Muito tempo.

1000 (mil) grau – Muito legal.

Mina – Feminino de mano.

Mina da hora – Mulher desejada.

Moscou – Vacilou, deu mole.

N

Não é H – Não é mentira.

Nóia – Viciado em crack.

Nóis na fita – Estamos juntos em qualquer circunstância.

P

Paga pau – Delator, colaborador da polícia.

Passar um pano – Ajudar.

Pinoti – Sair correndo, vazar.

Pick ups – Toca-discos.

Pipocar – Ficar com medo, não concretizar uma missão.

Pivete – Menino de rua.

Preto tipo A – Aquele que é referência de conduta.

Q

Quadrada – Arma de fogo.

Quebrada – Lugar que se mora, bairros periféricos.

R

RAP – Abreviatura de *rythm and poetry* (ritmo e poesia).

Rodou – Caiu nas malhas da justiça, foi preso.

S

Sample – Aparelho que copia e cola sons para os *Dj's* usarem nas músicas.

Sangue bom – Amigo, parceiro para todas as situações.

Sentar o dedo – Atirar, matar.

Scratch – Efeitos sonoros produzidos entre a agulha do toca-discos e o próprio disco.

T

TAG – Assinatura dos grafiteiros.

Tá-ligado – Entendeu!

Treta – Confusão, briga.

Trampo – Trabalho.

Truta – Amigo, parceiro leal.

Trairagem – Traição inesperada, isto é, traição de alguém próximo.

Talarico – Aquele que desrespeita e cobiça a mulher comprometida.

V

Vacilar/Vacilão – Alguém que é facilmente manipulável, aquele que é enganado facilmente.

Vai subir – Vai morrer.

Z

Zé povinho – Pessoa com pouca atitude, aquele que fala muito.

Fontes Consultadas

Revistas

Revista Carta Capital, 27 de outubro de 2006.
 Revista Caros Amigos. São Paulo, 3, 1998.
 Revista da Folha, 104, 1994.
 Revista DJ Sound, julho de 1994.
 Revista Época, 31 de agosto de 1988.
 Revista Época, 17 de setembro de 2007.
 Revista Mix, São Paulo, n. 6, 1997.
 Revista Pode Crê, ano 1 – nº zero.
 Revista Raça Brasil Especial “Black Music”, 1997.
 Revista Rap Brasil, Editora Escala: São Paulo, nº. 4.
 Revista Rap Brasil, Editora Escala: São Paulo, nº.33.
 Revista RAP & Graffiti, Editora Escala: São Paulo nº. 2,
 Revista Veja, 20 de outubro de 1992,
 Revista Becos e Vieiras Z/S. São Paulo, nº. 6
 Revista Becos e VieirasZ/S. São Paulo, nº. 7

Artigos em Jornais

Jornal da Tarde, Caderno de Variedades, 07 de novembro de 2007.
 Jornal Folha de São Paulo, 08 de outubro de 2007.
 Jornal O Estado de São Paulo, Caderno 2, 28 de junho de 1988.
 Jornal O Estado de São Paulo, Caderno 2, 2 de novembro de 1988.

Outros

Manifesto da Antropofagia Periférica: Semana de Arte Moderna da Periferia. São Paulo, Novembro de 2007.

Mídias eletrônicas

Racionais MC's. DVD “1000 Trutas, 1000 Tretas”, 2007.
 DVD 100% Favela. Atração fonográfica, 2006.

Programas televisivos e estações rádio analisados

Planeta Cidade

TV Cultura, São Paulo, agosto de 2007.

Manos e Minas

Apresentação Rappin Hood TV Cultura, São Paulo, 2008.

Roda viva – Mano Brown

TV Cultura, São Paulo, 24 de setembro de 2007.

Rádio 105FM

“Espaço Rap Parte I”. Apresentação de Nuno Mendes das 17 às 19h.

“Espaço Rap Parte II”. Apresentação de Ronaldo César das 20 às 23h.

“Rap Dubom” apresentação Rappin Hood Sábados das 11 às 16h.

Referências Bibliográficas

- ABRAMO, Helena W. *Cenas Juvenis, Punks e Darks no Espetáculo Urbano*. São Paulo: Scrita/Anpocs, 1994.
- ANDRADE, Elaine Nunes de. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernado do Campo*. São Paulo: Faculdade de Educação/USP, 1996. [Dissertação de mestrado]
- ARCE, José M. V. “O funk carioca”. In: HERSCHMANN, M. (org). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- ANT, Clara & KOWARICK, Lúcio. “Cem anos de promiscuidade: o cortiço na cidade de São Paulo”. In: KOWARICK, Lúcio (Org.). *As lutas sociais e a cidade*. Rio de Janeiro Paz e Terra, 1994.
- BONDUKI, Nabil. “Crise de habitação e luta pela moradia no pós-guerra”. In: KOWARICK, Lúcio (Org.). *As lutas sociais e a cidade*. Rio de Janeiro Paz e Terra, 1994.
- BAUMAN, Zigmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.
- _____. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- _____. *Vidas desperdiçadas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- BIVAR, Antonio. *O que é Punk*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BLAY, Eva Alterman. *Eu tenho onde morar. Vilas operárias na cidade de São Paulo*. São Paulo: Nobel, 1985.
- CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade. A Invasão dos Bandos Sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- CALDEIRA, Tereza Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Ed. 34/ Edusp, 2001.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. São Paulo: Edusp, 2000.
- COHEN, A.K. “A Delinquência como Subcultura”. In: BRITO, Sulamita (org.). *Sociologia da Juventude. Vol. III*. Rio de Janeiro: Forense, 1968.
- CORBIN, Alain. *Saberes e odores: o olfato e o imaginário social nos séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CORREA, Tupã. G. *Rock, nos passos da moda: mídia, consumo x mercado*. Campinas: Papiros, 1989.

COSTA, Márcia Regina. *Os Carecas do Subúrbio*. Petrópolis: Vozes, 1993.

DAMATTA, Roberto. *Conta de mentiroso. Sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

DJ MARLBORO (por ele mesmo). *O Funk no Brasil/ DJ MARLBORO*, organização de texto. Luzia Salles. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

DAYRELL, Juarez. *A Música Entra em Cena: O Rap e o Funk na Socialização da Juventude em Belo Horizonte*. São Paulo: Faculdade de Educação/ USP, 2001. [Tese de Doutorado]

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

ERLICH, Lillian. *Jazz: das raízes ao rock*. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

FELIX, João Batista de Jesus. *Hip Hop: Cultura e Política no Contexto Paulistano*. São Paulo: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH)/ USP, 2005. [Tese de Doutorado]

FERREZ. *Capão Pecado*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000.

_____. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Objetiva, 2003.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

GUATTARI, Felix & ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1999.

GUIMARÃES, Maria E. A. *Do samba ao rap: a música negra no Brasil*. Campinas: Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/UNICAMP, 1998. [Tese de doutorado]

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

HERSCHMANN, Michel (org.). *Abalando os anos 90: globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. 1ª. ed. Rio de Janeiro. Objetiva, 2001.

HOBBSAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2ª. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

KENP, Kênia. *Grupos de estilos jovens: o rock underground e as práticas (contra) culturais dos grupos Punks e Trash em São Paulo*. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1993.

KOWARICK, Lúcio (Org.). *As lutas sociais e a cidade*. Rio de Janeiro Paz e Terra, 1994.

MAFFESOLLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense, 2000.

MANNHEIM, Karl. “O Problema da Juventude na Sociedade Moderna”. In: BRITO, Sulamita (org.). *Sociologia da Juventude. Vol. I*. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

MATZA, David. “As Tradições Ocultas da Juventude”. In: BRITO, Sulamita (org.). *Sociologia da Juventude. Vol. I*. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

MEDEIROS, Janaína. *Funk carioca: crime ou cultura?: o som dá medo: e prazer*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2006.

MORIN, Edgard. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo. Vol I: neurose*. 7ª. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. *Cultura de massa no século XX: o espírito do tempo. Vol II: necrose*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986. 2a. ed.

MUCHOW, Hans Heinrich. “Os fãs dos jazz como movimento juvenil hoje”. In: BRITO, Sulamita (org.). *Sociologia da Juventude. Vol. III*. Rio de Janeiro: Forense, 1968.

MUGGIATI, Roberto. *O que é jazz*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos)

NOGUEIRA, Antonio Gilberto Ramos. *Por um inventário dos sentidos: Mário de Andrade e a concepção de patrimônio e inventário*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2005.

PIMENTEL, Spency. *O livro vermelho do rap*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/USP, 1997. [Trabalho de conclusão de curso]

POCHMANN, Marcio. *Emprego e desemprego no Brasil: as transformações nos anos 90*. Campinas: Centro de Estudos Sindicais e de Economia do Trabalho (CESIT)/UNICAMP, 1998. [mimeo]

ROCHA, Janaína & DOMENICHE, Mirella & CASSEANO, Patrícia. *Hip Hop: a periferia grita*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

ROCHA, João Cezar de Castro. “Dialética da marginalidade, caracterização da cultura brasileira contemporânea”. In: *Folha de S. Paulo – Caderno Mais*, 29 de fevereiro de 2004.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. “São Paulo: início da industrialização: o espaço e a política”. In: KOWARICK, Lúcio (Org.). *As lutas sociais e a cidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

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

ROSZAK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis: Vozes, 1972.

SABÓIA, Ana Lúcia. “Situação educacional dos jovens”. In: *Jovens acontecendo na trilha das políticas públicas*. Brasília: CNPD, 2 volumes. 1998.

SÁNCHEZ-JANKOWSKI, Martín. “As gangues e a estrutura da sociedade norte-americana”. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, ANPOCS, vol. 12, nº 34, jul. 1997.

SANTOS, Rosana Aparecida Martins. *Estilo que ninguém segura: Mano é Mano! Boy é Boy! Boy é Mano? Mano é Mano? Reflexões críticas sobre os processos de sociabilidade do rap nacional*. São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/USP, 2002. [Dissertação de Mestrado].

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SHUSTERMAN, Richard. *Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Campinas: Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP, 1998. [Tese de Doutorado]

SIMSON, Olga Rodrigues Von. *Carnaval em branco e preto: carnaval popular paulista: 1914-1988*. Campinas/São Paulo: Editora da UNICAMP/Edusp/Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

SOUSA, Rafael Lopes de. *Punk: cultura e protesto, as mutações ideológicas de uma comunidade juvenil subversiva*. São Paulo: Edições Pulsar, 2002.

_____. “Movimento Punk: Sociabilidade, conflito e vivência juvenil no espaço público”. In: *Cenários da Comunicação*. São Paulo. Centro Universitário Nove de Julho. Departamento de Ciências Sociais. v. 2, n. 1, maio 2003, pp. 31-40.

_____. “O movimento hip hop e a anti-cordialidade da República dos Manos”. In: *Revista Imaginário*. São Paulo. Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, n. 12, 1º sem. 2006, pp. 251-269.

TELLA, Marco Aurélio. *Atitude, arte, cultura e autoconhecimento; o rap como voz da periferia*. São Paulo: Departamento de Ciências Sociais da PUC-SP, 2000. [Dissertação de Mestrado].

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VIANNA, Hermano. *O mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

YÚDICE George. “A funkificação do Rio”. In: HERSCHMANN, M. (org). *Abalando os Anos 90: funk e hip-hop. Globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Entrevistados

Alcir Jamaika: Membro fundador do grupo de *break* Jamaika Show, atualmente ministra aulas de dança de salão.

Dandinho: Membro fundador do Jamaica Fank Soul, trabalha atualmente como cabeleireiro na Galeria 24 de Maio no centro de São Paulo.

Diego: Ministra aulas de *breakdance* na comunidade Jardim das Rosas.

Herculano: Frequentador dos sarais da Cooperifa e militante da Casa de Cultura da M Boi Mirim atualmente é professor da rede pública do Estado de São Paulo.

Mazinho: Membro fundador do grupo Jamaica Fank Soul, trabalha atualmente como instrutor de academia no Jardim Maria Sampaio na zona Sul de São Paulo.

Paulo Paulada: É um admirador do *rap* desde tempos da Praça Roosevelt, foi meu guia nas comunidades do Jardim das Rosas e Parque do Engenho.

Pedro Chamusca: Foi, juntamente com Alcir, os principais representantes do Jamaika Show nas décadas de 1980 e 1990.

Piolho: Foi um dos principais representantes do grafite na década de 1990 na Zona Sul, atualmente desenvolve um trabalho de parceria com as escolas da sua região ensinando a arte do grafite para os estudantes de ensino fundamental.

Rosa: Militante da Convergência Socialista trabalha atualmente como enfermeira no Hospital Municipal de Campo Limpo.

Rodrigo: Membro fundador do grupo “Rumo Consciência”, atualmente faz faculdade de publicidade.

Ricardinho: Correria do Jardim das Rosas e seguidor da “filosofia” *hip hop*.

Thiago: Seguidor da “filosofia” *hip hop*, foi nosso guia em algumas casas de espetáculos.

Tomada: Dançarino de *breakdance* trabalha atualmente com transporte escolar.