**“O ESTILO QUE NINGUÉM SEGURA”
MANO É MANO! BOY É BOY!
BOY É MANO? MANO É MANO?**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO/ USP
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES/ ECA

“O ESTILO QUE NINGUÉM SEGURA”
MANO É MANO! BOY É BOY!
BOY É MANO? MANO É MANO?

Reflexão crítica sobre os processos de sociabilidade entre o público juvenil na cidade de São Paulo na identificação com a musicalidade do Rap Nacional.

Por Rosana Aparecida Martins Santos

Dissertação apresentada à ECA – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência para a obtenção do título de Mestre em Ciências da Comunicação sob a orientação do Prof. Dr. Waldenyr Caldas

São Paulo, 05 de Agosto 2002

COMISSÃO JULGADORA

São Paulo, 05 de agosto 2002

**Dedico este texto a
Terezinha e Clovis, meus
pais,
em memória**

AGRADECIMENTOS

Aos professores que permearam toda a minha formação acadêmica: Prof. Dr. Mário Antônio Eufrásio, Prof. Dr. José Jeremias de Oliveira Filho, Prof. Dr. José Reginaldo Prandi, Prof. Dr. Antônio Flávio de Oliveira Pierucci, Prof. Dr. Orlando Pinto de Miranda, Prof. Dr. Sedi Hirano, Prof. Dr. Sérgio França Adorno de Abreu, Prof. Dr. Sérgio Miceli Pessoa de Barros, Prof. Dr. Álvaro de Aquino Gullo, Prof. Dr. José Guilherme C. Magnani, Prof. Dr. Gabriel Cohn, Prof. Dr. Paulo Sérgio Pinheiro.

Agradeço, em especial, ao Prof. Dr. Mauro Wilton de Sousa pela oportunidade de participar do grupo de Estudos sobre Práticas de Recepção a Produtos Mediáticos, Departamento de Cinema, Rádio e Televisão – ECA/USP, cujas leituras dos textos em muito me ajudaram na melhor compreensão do foco de análise dessa pesquisa.

Um obrigado em especial ao Prof. Dr. Mário Eufrásio do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas pela dedicação e incentivo permanente que me levaram ao fim desse trabalho de Mestrado.

Aos colegas de Mestrado e Doutorado que com suas críticas construtivas me auxiliaram na elaboração da dissertação.

Agradeço a todos os rappers, b-boys, grafiteiros, dj's, radialistas, enfim, a toda comunidade Hip-Hop pela ajuda e carinho. Em especial, agradeço a Pequeno, Nino Brown, Sharylaine, Nelson Triunfo, Fátima, Doroti, Bebe, Dentinho (Estado Crítico), Nego Chico, Roney, Thaíde, Marcelo Zulu, Eugenio Lima, Sandrão, que tomaram como seus essa jornada.

Agradeço ainda aos amigos querido que de um modo ou outro estiveram participando como fonte de energia, inspiração se dispondo a conversar e partilhar experiências: Ana Stela, Patrícia Silva, Patrícia Favalle, Cinthya, Rafael, Pat, Francine, Massimo, Goretti, Tammy, Lauren, Luciana, Alexandra, Mariagiovanna, Marcelo, Cristina, Ricardo, Omid, Luciano Sallun, Bia, Flávia, Lisa, Germano, a todos os amigos que ganhei no grupo Novos Olhares – CTR/USP.

Por último, mas não menos importante agradeço ao Prof. Dr. Waldenyr Caldas pelo apoio, conselho e paciência inesgotável na partilha da produção dessa dissertação de Mestrado como também da minha construção como pesquisadora e acadêmica.

Esta pesquisa foi realizada com a contribuição financeira do CNPQ do qual devo a essa instituição meu maior agradecimento.

RESUMO

Em tempos atuais o processo de globalização vem fornecendo novas configurações identitárias levando como modelo de análise na interpretação das relações entre o global/local. Partindo deste pressuposto, o objetivo desse projeto situa-se em abordar a construção do *rap* produzido no Brasil enquanto projeto artístico de resistência ao sistema hierárquico de poder e prestígio, como componente musical integrado no fluxo global de produtos, idéias, estilos, ou seja, enquanto linguagem cultural e consumível.

Trata-se precisamente de estudar a disseminação do *Rap* Nacional (seu impacto social, no papel da política lírica de um discurso politizado em torno da interação social e da organização do cotidiano) enquanto meio de produção cultural, objeto de consumo imerso no contexto da cultura *hip-hop*. Diante disso, fica proposto para a presente pesquisa reconstruir o sistema de significações simbólicas que a mensagem produz, caracterizando pela capacidade de reflexão crítica à ordem social, articulada pelos jovens consumidores desse gênero artístico musical, na cidade de São Paulo, que são denominados por “manos” e por “boys”, tentando apanhar a singularidade que há por trás desse processo. O presente trabalho ajuda a estabelecer pontos de apoio para a renovação tanto das questões sociais numa reavaliação da visão conformista e atomizada, idéias correntes quando o assunto é juventude brasileira.

ABSTRACT

The globalization process has been providing new arrangements to identity issues on its role as a model to interpret the relations between the global and the local in current times. From this prospect, this project's purpose approaches the construction of the rap made in Brazil as an artistic project of resistance to an hierarchical power and prestige system as well as a musical component integrated to the global flux of products, ideas and styles, therefore, as a cultural and marketable language.

The project's challenge is to study the dissemination of Brazilian National Rap in its variety of meanings: its social impact as lyrical politics about social interaction and day by day relations as a means of cultural context as a merchandise. This project's goal is an effort to rebuild the symbolic system of meanings which is passed on by this message to the specific public, young consumers of this artistic and musical type, in São Paulo city, who are denominated and use to call themselves 'manos' and 'boys', trying to highlight the uniqueness behind this process.

This project helps to set up supporting ideas towards a renovation of social issues as well as a reevaluation of current ideas on Brazilian youth.

SUMÁRIO

CAPÍTULO I – QUESTÕES DE ESTILO: HIP-HOP, POLÍTICA DE UMA CULTURA JOVEM	19
1.0 HERANÇA	19
1.1 SPIRITUALS	21
1.2 BLUES	22
1.3 JAZZ	22
2.0 HIP-HOP – CONCEITO/ESTRUTURA SOCIAL	24
3.0 OS QUATRO ELEMENTOS DA CULTURA HIP-HOP	34
3.1 DJING OU DISC-JÓQUEI	34
3.2 NA LÍRICA DO MC	40
3.3 BREAKDANCE: DANÇA DE RUA EM MOVIMENTO	43
3.4 GRAFITE: A ARTE QUE INVADIU AS RUAS	45
4.0 OS BAILES BLACK	47
5.0 DA 24 DE MAIO RUMO A ROSSEVELT. JUVENTUDE EM FOCO: A CAMINHO DO RAP POLÍTICO	55
6.0 REGISTROS FONOGRÁFICOS	68
6.1 RHYTHM AND POETRY	68
6.2 RAP BRASIL: NASCE UMA ESCOLA	78
CAPÍTULO 2 – IDENTIDADES	99
1.0 RACIONAIS MC’S, GABRIEL O PENSADOR, DMN, FACÇÃO CENTRAL, XIS: A MUSICALIDADE DO RAP NACIONAL	99
2.0 MANOS E BOYS	177
CAPÍTULO 3 – O ESTILO QUE NINGUÉM SEGURA	186
CAPÍTULO 4 – LINGUAGENS DE PERTENCIMENTO	212
CONSIDERAÇÕES FINAIS	227

BIBLIOGRAFIA	231
ANEXOS	246

INTRODUÇÃO

O presente trabalho limita-se a indagar sobre o sentimento e as práticas sociais de pertencimento das identidades criadas a partir da narrativa do *Rap* Nacional, *manos e boys*, procurando identificar os processos que estão por detrás desta constituição na tentativa de perceber a singularidade desse processo e dos agentes que consomem esse estilo musical.

A construção poético-musical do *rap* no Brasil - como um dos principais pilares de um movimento cultural e artístico, o *hip-hop* -, tem se esforçado na tentativa de denunciar e buscar soluções para fatores que tendem a paralisar a pretensão de progresso neste país tais como, a pobreza, a violência urbana, a violência policial, a discriminação racial, o resgate da auto-estima dos afro-brasileiros, as altas taxas de desemprego, de desigualdade na distribuição da renda e no uso das drogas, a falência da rede educacional, chacinas, dentre outros. É nessa visão opressiva que o *Rap* Nacional vem retratando a realidade social numa luta pela consolidação das bases democráticas. De certa forma, esses temores e esperanças nos trazem à atenção aos mecanismos que envolvem e embalam a representação do social que cada vez mais se consolida na qualidade de um mundo planetário, contraditório, esvaziado de sentido, governado pelas incertezas e pelo sistema de mercado, pelas desigualdades, diversidades e antagonismos. Vivemos em um mundo de transformações; estamos sendo compelidos rumo a uma ordem global que não entendemos ao certo, mas que está nos envolvendo numa trajetória ampla do alcance de bens e serviços mudando, com isso, o nosso sentido de viver (Giddens, 1999). Trata-se de uma hegemonia não solidária aos preceitos humanitários mais básicos. Em outras palavras, sob o ponto de vista do mercado, o mundo agora se apresenta dissolvido no mundial em meio à universalidade da invasão tecnocrática na vida contemporânea, simulada e impregnada da racionalidade que se expõe enraizada na proliferação de mercadorias expandidas para além do material. Uma nova inteligência de submissão absoluta do próprio homem num universo de fragmentação do pensamento, da realidade, dissolvendo fronteiras,

modos sedimentados de viver e formas de expressão.

Numa escala global o *rap* vem se assentando num discurso (lírico e musical) afirmativo, reflexivo e narrativo da representação de si próprio, das suas experiências e das suas convicções. Isto o torna uma fórmula acessível de prática intensiva da identidade. Encarado como um dos elementos das estratégias culturais da autodefinição e automanutenção, um tipo de subsistência ideológico-identitária sobre a relação que um indivíduo estabelece com o mundo ou, melhor, o modo do *being in the world*.

Pode-se dizer que a juventude no contemporâneo apresenta-se como uma miríade de estilos, (sub)culturas juvenis, “tribos” que estabelecem poucos pontos possíveis de diálogo cultural entre si diretamente, exceto pela comunicação de massa; o cultivo de um estilo, uma imagem exterior (roupas, adereços, cabelos e música) torna-se mais um fim em si mesmo, designando mais a especificidade de um grupo juvenil em relação aos outros do que um veículo de rebeldia; definem-se mais pelo uso específico da moda e cultura de massa, que por uma linha ideológica e política (Groppo, 1996). Dessa forma, se tomarmos a atribuição de “ser jovem” a partir de determinações como vínculo à escola e perfil de consumo significa: mudar, experimentar emoções, estar potencialmente aberto ao mundo, ao consumo, às novidades que o mercado oferece. Assim, em Abramo (1994), estes personagens juvenis expressivos da cena urbana realizam criações culturais e inovações, a partir da base “espetacularizada” fornecida pela gigantesca maquinaria cultural que capta, reproduz e divulga essas criações. Assim, é no ensaio *Rebeldia Urbana: tramas de exclusão e violência juvenil* que Glória Diógenes chega a apontar:

“...com a expansão do industrialismo, o consumismo e a cultura de massa se tornam a tônica da “nova era” e a juventude coloca-se como agente catalisador e propagador de um estilo moderno cosmopolita...”

(Diógenes, 1997, p. 114-116).

Afinal, se pensarmos como Diógenes poderemos afirmar ser essa *teenage culture* suprema representante do segmento mais expressivo do consumo de bens simbólicos, produzidos e

reproduzidos pela cultura de massa. Partindo deste princípio, foram elencados para a concretização da nossa pesquisa as seguintes questões:

A - Que ideologia, que universo de ordem simbólica, que códigos são metacomunicados ao público juvenil consumidor do *Rap Nacional* (barômetro de fenômenos sociais) - na cidade de São Paulo, por intermédio do seu discurso narrativo?

B - Quais são as representações sociais desse público a partir do que lhe é metacomunicado? Podemos estabelecer diferentes níveis de adesão? Quais as variações encontradas; até onde se estendem essas variações?

C - Que categorias de comportamento (seja aqui passividade, apatia, conformismo, ou não) esse público juvenil emite frente a narrativa do *Rap Nacional*? Em outras palavras, que diferenças ocorrem na natureza dos sistemas sociais destes consumidores, tanto no lazer, ou atividades políticas, nas preferências de modas, bem como vestuário, hábitos pessoais, enfim, frente o consumo da “mercadoria - signo” *Rap Nacional*?

No limiar de uma cultura (subversiva, ou, marginal) universalmente representativa (Stapleton, 1998), os *rappers*, no mais puro estilo de uma rebeldia irreverente e desafiadora, invadem o terreno urbano contemporâneo com seus ritmos, seu modo de dançar, suas roupas, sua linguagem ou seu gestual, procurando estabelecer novas formas de identidades, por sua vez, ganhando corpo e fervor da revolta e da contestação, construído sob o lema da eterna opressão social e racial. O *hip-hop* ajudou a substituir as violentas rivalidades da rua entre gangues locais através da arte das competições verbais e musicais: do *free-style*.

Desse modo, se por um lado, o *rap* e a cultura *hip-hop* surgem como a voz de revolta e auto-afirmação, resistindo com criatividade ao desespero da violência, das aspirações por parte da cultura dominante, então, é dessa maneira que esse estudo reflete a transferência do olhar acadêmico ao mundo das periferias, para os movimentos culturais subalternos e seu espaço-lazer, revisto agora na sociedade de consumo.

Certamente, este projeto torna-se relevante uma vez que por intermédio de expressões juvenis

como *hip-hop culture* é a de oferecerem uma espécie de autoconhecimento da diáspora negra e da questão racial no Brasil, denunciando a marginalização, tensões, conflitos que marcam o cotidiano juvenil. Num mundo repleto de ambivalências, das grandes metrópoles como centros de difusão e consumo de imaginários culturais, especialmente no tocante ao modo de vida que cada vez mais se torna standardizado, repercutindo o jogo de imagens e excessos de significações do próprio ambiente edificado; na medida que o mercado ganha relevo e corteja a juventude instituindo-a como protagonista da maioria de seus mitos como consumidores efetivos e imaginários (Morin, 1986). Uma sociedade marcada pela apoteose da expansão da mercadoria, do cosmopolitismo da cultura de massa e, ao mesmo tempo, da promoção de um homem pós-moderno que se universaliza (Jameson, 1996), imersos num processo massivo de integração e desintegração - ruptura no sentido da “racionalidade” humana embrutecida. A dissertação estruturou-se com base em três hipóteses como referencial metodológico para o campo de análise sobre as formas de representação, disseminação, na cidade de São Paulo, do *Rap Nacional*:

1ª. Hipótese: *Rap* - Nacional: mais um produto da Indústria Cultural?

2ª. Hipótese: *Rap* - Nacional: assimilação pelo sistema?

3ª. Hipótese: Mercadoria *Rap*: produto de diversão?

O enfoque dessa pesquisa recai sobre bases exploratórias, de caráter essencialmente qualitativo. Para isso, no que diz respeito ao universo temporal da pesquisa, destacaremos nossa sociedade contemporânea urbana, quanto mais, sua universalidade mercadológica operando como um código fundamental tanto na análise das identificações criadas quanto no próprio estudo da cultura.

O PRIMEIRO CAPÍTULO da dissertação é dedicado a dois eixos temáticos fundamentais para a compreensão do fenômeno *rap music* enquanto estratégia de mercado e expressão político-cultural legitimada por políticas sócio-culturais mais vastas. A análise buscou localizar no tempo e no espaço um apanhado histórico das heranças que permeiam essa expressão musical. Em seguida, foram explorados aspectos relacionados ao desenrolar da cultura *hip-hop* nos Estados Unidos até a

emergência desta manifestação na metrópole paulista sob o qual a música *rap* se faz presente. Além disso, procuramos identificar a importância dada à conquista de espaços em termos de visibilidade e a postura dos jovens afiliados a essa expressão cultural, nas duas Américas, emergindo numa conjuntura social cada vez mais atravessada por uma multifacetada gama de ambivalências circunscritas pelas metrópoles como centros de difusão e consumo de imaginários culturais.

No SEGUNDO CAPÍTULO, procuramos traçar a partir da estruturação poético-musical contido nas letras dos *rappers* brasileiros tendo como finalidade o seu dinamismo social, ou seja, da sua representatividade sóciopolítico local identificando os mecanismos que compõem as categorias identitárias “mano” e “boy” visando reconhecer o universo dessa estruturação. É exatamente por intermédio do *rap*, enquanto componente musical consumível, que se afirma desde o início à condição anti-sistema na promoção da crítica à ordem social existente em práticas discursivas musicais e estéticas que tende valorizar o autoconhecimento e a denúncia da violência urbana no Brasil contemporâneo. Diante disso, propomos uma reflexão sobre os problemas a serem aqui expostos. Para desenvolver a análise pretendida, foi realizada uma entrevista com dois dos principais radialistas no gênero musical em questão, Paulo Brown da 105 FM e Natanel Valêncio da Imprensa FM. Foram selecionados, dentre outros, cinco grupos significativos entre os jovens consumidores do *Rap* Nacional, na cidade de São Paulo, com base nas letras dos respectivos grupos onde categorias “manos” e “boys” aparecem delineadas.

O TERCEIRO CAPÍTULO privilegia como ponto de análise as identidades construídas - manos e boys - por meio da disseminação do *Rap* Nacional, assim, como outros processos encontrados por detrás desse estilo musical. Nesse caso, delimitamos o campo de estudo em dois espaços-lazer: Projeto Radial, situado no bairro do Tatuapé, zona leste da cidade e o Brancaleone, no bairro da Vila Madalena, zona oeste de São Paulo.

A escolha desses locais deveu-se, primeiramente, à entrevista realizada por telefone no dia 12/09/00 com o apresentador Nuno Mendes do programa Espaço *Rap* Parte 1, da emissora de rádio 105 FM - que vai ao ar de segunda a sexta-feira das 18h00 às 19h00 -, quando ficou constatado

serem estes os espaços-lazer mais significativos desse estilo musical, na cidade de São Paulo, e de grande penetração entre os diversos estratos sociais. Em segundo, passamos a selecionar as festas organizadas no Projeto Radial por intermédio do renomado produtor de eventos do cenário *hip-hop* de São Paulo, Zenildo, da Vitrine Produções, devido ao prestígio de suas festas nas periferias da cidade onde o *Rap* Nacional se faz presente. Cabe ressaltar que a escolha do Brancaleone se deu também ao fato de termos na casa a presença nas *pick-ups* do DJ Hum (da dupla de *rap* Thaíde e DJ Hum, pioneiros desse gênero musical no país), e Zenildo Vitrine na produção das noites de segunda-feira.

A partir da abordagem de reconhecimento do local enquanto descrições do espaço-lazer identificam como são elaboradas as práticas de sociabilidade entre os jovens frequentadores como atores inseridos na ampla esfera do campo social. Para isso, foram desenvolvidos roteiros de entrevistas com questões abertas e semi-estruturadas. A todo o momento o recurso à gravação em fitas garantiu a fidelidade quando da reprodução das informações colhidas e proporcionou uma melhor sistematização e análise dos dados. Além disso, foi utilizado um caderno de campo como instrumento no registro das anotações que julgássemos no momento importantes, assim, como em muito foi também exercitado o olhar do pesquisador diante da observação participante, no resgate de informações aos quais outrora pudessem se apresentar como relevantes para o andamento do estudo.

No ÚLTIMO CAPÍTULO desta dissertação de mestrado pretendemos analisar a indústria do *rap* no Brasil e seus desdobramentos no diálogo com os meios de comunicação de massa, não apenas como um produto de entretenimento e diversão, consumo de massa, objeto de consumo cultural, ou como mercadoria cultural, mas partindo do pressuposto da produção do *Rap* Nacional, a provável resistência à ordem social vigente que gera uma espécie de contra-fluxo no movimento de um discurso pós-político por meio do intercâmbio com o resto do globo, seja sob a forma de palestras, eventos, seja nas parcerias musicais, irradiando na elaboração de novas identidades presentes na contextualidade social. Assim, como numa nova forma de pensar a sociedade

contemporânea - o que possivelmente poderá levar a pensar num provável estudo comparativo (Brasil-Itália) a ser realizado num futuro doutoramento com auxílio de algum órgão financiador de pesquisa - Doutorado “sanduíche”.

Por fim, resta salientar o fato de que o *rap* como veículo de revolução se legitima no Brasil como uma voz de revolta e auto-afirmação na reivindicação do acesso, do pertencimento, ao direito de participar efetivamente da própria definição de sistema, o direito de definir aquilo no qual queremos ser incluídos nessa sociedade; um reconhecimento que supõe, em princípio, que os atores sociais se sintam parte de uma sociedade política mais abrangente daquela, fruto de uma ordem racionalmente proclamada (Sousa, 1999). Essa busca de pertencimento, por meio da objetivação de si é que dá sentido às práticas sociais - traço do espaço público plural da contemporaneidade, espaço onde se realizam as diferentes mediações através das quais os homens se encontram consigo mesmos.

I.

QUESTÕES DE ESTILO: HIP-HOP, POLÍTICA DE UMA CULTURA JOVEM

“The study of culture involves recognizing that the thoughts, as well as the acts of human beings are important variables in the invention, transmission and further evolution of mankind and culture”.

(LL. Langness, *The Study of Culture*)

1.0 HERANÇA

África, o segundo maior continente no mundo, é três vezes maior que os Estados Unidos, habitat de diferentes grupos étnicos, culturais, com línguas, tradições e religiões distintas umas das outras. Embora a África contenha muitas nações separadas existem forças intrínsecas que vinculam as pessoas à terra, sendo a tradição musical uma delas. De acordo com Edoardo Vidossich (1975), encontramos na música africana os elementos: rítmico-percussivo (instrumentação); coreográfico (danças); místico-religioso (ritos, cerimônias, "transe", etc.); vocálico (melopéia, canto, coral, interação); lexical (idioma, fonética, onomatopéia); humorístico (pantomima, mímica, etc.). Nesse aspecto, o ritmo africano é essencialmente físico derivado dos elementos materiais como instrumentos de trabalho, batidas das mãos contra o corpo, batidas de pés contra o chão, etc., que empregam simultaneamente vários ritmos sem perder a noção do tempo; há sempre uma batida-base que regula o andamento; neste processo, aplicado à música ou à dança, o contra-tempo é fortemente acentuado. Na África a representação da música e da dança não são simplesmente atividades recreativas, pois há danças para todas as circunstâncias da vida cotidiana como guerras, ritos, casamentos, funerais, caça, pesca, tarefas cotidianas, etc., executadas em estreita combinação com o ritmo.

Através da história do *hip-hop* vemos a ascensão de dois elementos dessa herança, o *drum* e o *griot*. O *drum* simboliza a batida do coração e o *griot* é o *storyteller*, contador de histórias que constrói uma história que vai ao encontro do *drum*. Pode-se dizer que o *drum* na África tem sido uma vital ferramenta de comunicação através dos séculos. O tambor, de fato, é o principal meio de expressão do africano, pois há aqui muitas sutilezas comparáveis às da voz humana. Além de sua função instrumental, o tambor desempenha um papel social servindo como meio de comunicação para transmissão de mensagens entre as tribos, especialmente nas aldeias do Camerão e do Congo (Ayazi-Hashjin, 1999). Os sons instrumentais na África são considerados como tendo uma existência humana. Assim, tanto no passado como no presente o *drum* chega a ser considerado sagrado. Algumas pessoas até acreditam que Deus fale através da sonoridade do *drum*. Em 1970 os primeiros *hip-hoppers* recriaram o *drum*. O DJ dos tempos atuais é considerado como um *drummer* urbano, isto é, recria por intermédio do *drum machines* as batidas eletrônicas por mixagem e *scratching*.

Ainda assim, devemos assinalar outro fator de grande importância na tradição africana, responsável pela transmissão da memória coletiva. Neste sentido, há diversos gêneros de comunicação tais como a poesia, forma de expressão mais freqüente que se refere quase sempre ao passado da África, às civilizações que se sucederam e às culturas que lhes deram suportes; o conto, grupos de fábulas, lendas, mitos intercalados com fatos reais, terminando o narrador ilustrando-o com um preceito moral; os provérbios, que exprimem uma regra de conduta ou conselho da moral social; o ditado que difere do provérbio pelo fato de ser uma sentença que expressa o ideal de uma conduta ética. Outras formas de comunicação oral africana são: os poemas cantados (*alô*s); as adivinhações; os cantos e coros religiosos; as canções de invocações místicas e cenas da vida cotidiana, sendo os depositários dessas tradições classificados como os detentores da autoridade política, os nobres, os chefes de cultos ou os velhos contadores (Moura, 1988).

O *griot* é o nome dado aos membros das comunidades localizadas ao norte do continente africano (Gana, Mali) que, por sua vez, conhecem e contam histórias via oralidade a partir de cantos

ao toque do Kora (instrumento melódico). Eles transmitem as lições por meio da música, som, memória e sabedoria ancestral. Nos EUA, os artistas do *hip-hop* mantêm muitos dessas mesmas regras. O MC fala para seus ouvintes em estilo similar àqueles da tradição ancestral da África embora contem (cantem) a história dos tempos atuais numa linguagem próxima do cotidiano. Assim, *signifying* e *toasting* são os nomes dados para a mais moderna forma de *storytelling* que inclui ritmo, o relato de uma história, assim como, o de inventar insultos satíricos. De acordo com Ayahi-Hashin (1999), as influências da África são atualmente encontradas em muitos tipos de música, por exemplo, dois tipos de sons africanos: o *holler* e o *call-and-response* que representam um papel muito importante no desenvolvimento de muitos tipos de música afro-americana, incluindo o *hip-hop*. Frequentemente o som *holler* (caracterizado pelo chamar, lamentar, resmungar, hesitar) é cantado por pessoas que trabalham além das fronteiras do seu território com a finalidade de comunicar-se com alguém. Os *call-and-response* (chamar e responder) é um outro som africano que se assemelha ao ritmo da conversação. Uma pessoa fala e a outra responde. Isso pode ocorrer entre cantores, entre instrumentos ou entre um cantor e um instrumento.

Para entender a *rap music* é importante conhecer sobre todos os estilos de músicas afro-americanas que vieram antes disso.

1.1 Spirituals

É um tipo de canção popular religiosa afro-americana que nasceu durante a era da escravidão e cresceu nos anos da libertação. Muitos afro-americanos adotaram o cristianismo durante esse tempo, mas eles criaram suas próprias formas de venerar Cristo de acordo com suas tradições; ao cantarem hinos cristãos acrescentam seu próprio estilo e suas próprias palavras. Os primeiro *spirituals* remontam a tempos mais antigos, certamente antes de 1800. Cabe lembrar que a segregação dos negros nas igrejas resultou, principalmente, da posição inferior que eles ocupavam nas igrejas mistas e começou a ocorrer, em grande parte, a partir de 1816 quando a igreja Episcopopal

Metodista Africana de Sion se tornou uma seita independente, principalmente como um movimento de massa no período da Guerra Civil. Acredita-se, segundo Eric Hobsbawn (1990), que o período crucial para esse desenvolvimento, onde temos a intensificação do caráter negro da música *spiritual* tenha ocorrido com a segregação dos batistas negros, entre 1865 e a década de 1880, pois essa seita e as seitas chamadas *shouting* do século XX como a Pentecostal Holiness Church, as Churches of God in Christ e outras do mesmo gênero, foram responsáveis pela maior contribuição religiosa e musical. Assim, quando os *rappers* falam sobre vencer as dificuldades e encontrar a liberdade, naturalmente estão fazendo menção à tradição que remete ao *spirituals*.

1.2 Blues

A música *blues* que surgiu no século XX desenvolveu-se por diferentes tipos de sons africanos incluindo o *call-and-response*, *holler*, *spirituals* e baladas sobre algumas aventuras de heróis ou infames fora da lei. O ponto importante a respeito do *blues* é que ele marca uma evolução não musical, mas também social: o surgimento de uma forma particular de canção individual que fala sobre a vida cotidiana. O *blues* tomou forma instrumental nos pianos dos bares, casas de dança, tabernas e bordéis do Sul dos Estados Unidos. Tem-se notícia que ele já existia por volta de 1880 e, as primeiras mulheres a cantá-lo publicamente foram muito provavelmente prostitutas (Hobsbawn, 1990). O *blues* tem contribuído para o *hip-hop* em muitos sentidos, um deles é a sua atitude. Embora a matéria bruta do *blues* seja o medo, a desgraça, a má sorte e os amores fracassados, os músicos e cantores freqüentemente expressam seus sentimentos numa inteligência humorística como fazem alguns *rappers*.

1.3 Jazz

Originado no início do século XX, 1900, uma das primeiras localidades em que o *jazz* foi

executado regularmente foi New Orleans. Em breve o *jazz* deitou raízes em cidades como Chicago e Nova Iorque desenvolvendo-se em novos estilos tais como as *Big Band* e o *Swing*, tocado por pequenas orquestras. Estas orquestras contam principalmente com música escrita de improvisações. O *jazz* é uma música subordinada à individualidade dos músicos, grandes experimentadores que exploram até as últimas conseqüências os recursos técnicos de seus instrumentos ao desenvolverem certas formas musicais repertório específicos (Hobsbawn, 1990). Uma peça de *jazz* não é reproduzida nem mesmo recriada, porém criada e usufruída por seus intérpretes cada vez que é executada. O músico de *jazz* procura exprimir a sua personalidade, sentimentos, estilo, idéias, por meio da improvisação. Tornam-se intérpretes-criadores que podem tocar infinitas vezes o mesmo tema, mas sempre de maneira diferente.

A música de New Orleans consolida-se nos cabarés dos subúrbios e chega ao seu apogeu em torno dos anos vinte, depois que suas maiores figuras emigraram para Chicago, a fama de Armstrong começa a ultrapassar fronteiras. A vida da grande metrópole, sob o domínio da lei seca e o império dos "gangsters" mais poderosos, com as suas extravagâncias caprichosas e fortunas colossais, coincide com o período mais fecundo que decorre do fim da Primeira Guerra Mundial até a crise de *Wall Street*. Em 1940, outro estilo de *jazz*, chamado de "*bebop*", emergiu na tentativa de se criar alguma coisa nova. Tocando imprevisíveis melodias, ritmos complexos e novos tons, o *bebop* trouxe a evolução dentro do *jazz*. Mais tarde outros estilos tais como o *freejazz* e *fusion* retomam as origens africanas. Ao mesmo tempo artistas do *jazz* estavam fazendo uso de novos sons e tecnologias. Uma sensibilidade *hip-hop* começou a emergir. No ano de 1970, cantores da *jazz fusion* e músicos como Gil Scott-Heron apresentariam poderosos poemas *rap* tais como "*Small Talk on 125th e Lennox*", "*No Knock*", e "*H2 Ogate Blues*".

2.0 HIP-HOP - CONCEITO/ ESTRUTURA SOCIAL

A cultura *hip-hop*, como uma alternativa para a violência e um sentido para escapar das duras

realidades urbanas, alastra-se e polariza-se cultural e comercialmente ao reivindicar para si o papel de voz marginal(izada) da imensa geração de jovens diante da implacável colonização econômica do mundo globalizado.

O termo *hip-hop* na verdade designa um conjunto cultural vasto que deriva daí seus quatro elementos artísticos: MC, *master of ceremony*, mestre de cerimônia ou *rapper*, a pessoa que leva a mensagem poética-lírica à multidão, que acresce às técnicas do *freestyling*, o livre improvisado e o *beat-box*, que são sons reproduzidos pelas próprias cordas vocais dos *rappers* cuja característica de percussão guarda semelhança de efeito com um toca-discos ao acompanhar o MC; o DJ, disc-jóquei, aquele que coloca a música para dançar; a dança *break*, para aqueles que se expressam por meio de movimentos da dança; o grafite, as artes plásticas e a arte visual no *hip-hop*.

De acordo com Richard Shusterman (1998), apesar de sua ascendência africana, o *hip-hop* como o conhecemos, nasceu nos anos 70 nos guetos de Nova York, primeiramente localizado no Bronx seguiu para o Harlem e Brooklin. Conta com participantes jovens, em sua maioria afro-americanos, afro-caribenhos, caribenhos de uma América urbana pós-industrial situados no cruzamento entre a carência, a marginalização, e a opressão. Eles se agregam frente ao contexto urbano e rumo ao crescimento das redes multinacionais de telecomunicações. Formam os novos fluxos internacionais de divisões de trabalho, de imigrações crescentes de países do Terceiro Mundo, nos quais proliferam as discriminações raciais, acrescida do poderoso crescimento das corporações multinacionais. Estes fatores em conjunto convertem-se na fissão da estrutura social e econômica da América do Norte tendo forte impacto no mercado de trabalho. Convém lembrar que temos aqui o desenrolar da era disco, assim como, o surgimento de um novo estrato econômico, os *yuppies* (*young urban professionals* ou jovens profissionais urbanos), considerados um segmento da elite da geração *baby boom* nos Estados Unidos. Com as chamadas Era Reagan nos EUA e Era Thatcher na Grã-Bretanha, surgem os jovens profissionais bem-sucedidos, carreiristas, obcecados por carros velozes, boas roupas e restaurantes chiques que têm por lema: "cada um por si" ou "o salário deve vir antes, o idealismo depois". Boa parte desse segmento teve uma infância de relativa

prosperidade, atingindo níveis educacionais elevados, atravessou a juventude na década de 60 e, nas décadas de 70 e 80, ingressou maciçamente num mercado profissional cada vez mais competitivo. Urbanos por definição, os *yuppies* detestam a vida de subúrbio, ainda que se trate dos tranquilos subúrbios americanos (Pereira, 1984). Aqui vemos a indústria imobiliária adaptar-se a essa nova tendência ao adquirir por preços irrisórios quarteirões inteiros de casas velhas no centro das cidades, investir em restauração e vender a esses jovens profissionais, os imóveis a preços exorbitantes. Forma-se uma aliança previsível, inevitável, entre a ganância do lucro das empresas e o desejo de *status* da geração *yuppie*.

Para Jean-François Lyotard, citado por Anderson (1999), o surgimento dessa sociedade pode ser categorizado pelo termo pós-modernidade, vinculado ao surgimento de uma sociedade pós-industrial melhor concebida, não como um todo orgânico nem como um campo de conflitos dualista, mas como uma multiplicidade de jogos diferentes, cujas regras não se podem mais medir. Diante do enfraquecimento das normas codificadas e protetoras dos mecanismos legais-institucionais, frente a uma sociedade em decomposição, a (dessocialização) ocorre com o desaparecimento dos papéis, normas, valores sociais pelos quais se construía o mundo vivido, que se, nestas condições, a um mosaico de comportamentos tão diversos que não se pode criar nenhum princípio de unidade da personalidade.

Segundo Daniel Bell (1973), essa sociedade pós-industrial tem como base uma sociedade regida pela informação enquanto a sociedade industrial era regida como sendo uma sociedade produtora de bens. A idéia básica da sociedade pós-industrial encontra-se centrada numa sociedade de serviços e o rápido crescimento de oportunidades de emprego para profissionais liberais e de nível técnico; sendo o computador o símbolo principal e motor analítico da mudança demarcada por esta sociedade da informação em convergência explosiva com a chamada era das telecomunicações. Todavia, cabe assinalar que a sociedade de informação é um mito criado para servir aos interesses dos setores poderosos da sociedade, elites administrativas, empresas industriais globais para o qual

continua sendo, ainda, a peça que move o jogo. Logo, se houve uma evolução como tende a afirmar Daniel Bell, certamente ocorreu em torno do capitalismo cada vez mais ampliado e aperfeiçoado podendo ser rigorosamente definido pelos objetivos econômicos na expansão da produtividade e dos lucros das empresas. Nesta perspectiva, o acesso às informações será da alçada dos peritos de todos os tipos. Ela já não é mais constituída pela classe política tradicional, mas por uma camada formada por dirigentes de empresas, altos funcionários ou dirigentes de grandes órgãos profissionais. Adaptando as idéias do economista marxista, Ernest Mandel, Jameson (1996) distingue três períodos no desenvolvimento do capitalismo: capitalismo de mercado, caracterizado pelo crescimento do capital industrial em amplos mercados nacionais; capitalismo monopolista à época do imperialismo, quando os estados-nação da Europa desenvolviam mercados internacionais, explorando as matérias primas e mão de obra barata de seus territórios coloniais; e mais recentemente, a fase do capitalismo tardio, das corporações multinacionais com mercados globais e consumo de massa. O problema é que agora as classes não podem mais ser representadas como agentes ou sujeitos da história. O capitalismo tardio ao se tornar um sistema impessoal dificulta, com isso, o delineamento de um grupo identificável de controle de classes.

Assim, a mecanização triunfa; os computadores e as máquinas de calcular eletrônica substituem enorme quantidade de trabalhadores. Longe de representar uma sociedade pós-industrial, o capitalismo tardio, constitui pela primeira vez na história uma industrialização generalizada universal que se reverte em uma profunda mecanização, padronização, super-especialização, fragmentação do trabalho, ao penetrar em todas as esferas da vida social e ao despersonalizar ao grau máximo de mercadoria a todos, sem exceção, diante do controle técnico expandido para além do campo científico que se estende diretamente à sociedade num crescente contínuo dessa instrumentalidade racional por todos os poros (Thompson, 1990). A vida cotidiana de cada indivíduo, incluindo seus impulsos mais ocultos do universo privado, tende cada vez mais a ser submetido ao planejamento, ou seja, à autopreservação do indivíduo que pressupõe seu ajustamento às exigências de preservação do sistema do qual não mais se pode escapar. O ajustamento se torna

modelo para todos os tipos imagináveis de comportamento subjetivo. Nesse sentido, é que nos anos 70, nos Estados Unidos, as cidades foram perdendo paulatinamente as verbas federais destinadas aos políticas sociais, ao passo que as corporações substituíram as fábricas; velhos imóveis foram transformados em condomínios luxuosos deixando aos moradores da classe operária uma pequena área residencial, um mercado de trabalho e programas sociais escassos. Os cortes nas políticas sociais sintonizam a má distribuição de renda e uma grave crise de habitação que se estendia aos anos 80. Negros e hispânicos representavam a fração mais pobre, vivendo à margem, isto é, em áreas superpovoadas, deterioradas e com escassa rede de infra-estrutura básica, entregue a zonas de vícios, crimes violentos, serviços municipais e transportes mal equipados e desprotegidos das redes de segurança.

Para o autor Marshall Berman (1987), em seu livro "Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade", parte do princípio que por mais de um século, Nova Iorque tem servido de floresta onde os machados e as motoniveladoras estão em constante funcionamento e os grandes edifícios em demolição permanente. Dentre os muitos símbolos e imagens com que Nova Iorque contribuiu para a cultura moderna, um dos mais notáveis, nos anos recentes, foi a imagem da ruína e da própria moderna devastação. O Bronx, tornou-se uma senha internacional para o acúmulo de pesadelos urbanos como drogas, quadrilhas, incêndios propositais, assassinatos, milhares de prédios abandonados, bairros transformados em detritos e em vastidões de tijolos espalhados. Por dez anos, do final dos anos 50 ao início dos 60, o centro do Bronx foi dinamitado e derrubado. Com demasiada frequência, o preço da modernidade crescente e em constante avanço é a destruição não apenas das instituições e ambientes "tradicionais" e "pré-modernas", mas também do próprio mundo moderno. Observa-se que durante vinte anos, as ruas foram por todas as partes, abandonadas e ativamente destruídas. O dinheiro e a energia foram canalizados para as novas auto-estradas e para o vasto sistema de parques industriais, *shopping-centers* e cidades-dormitórios que as rodovias estavam inaugurando.

Nesse caso, "...ironicamente, então, no curto espaço de uma geração, a rua, que sempre

servira à expressão da modernidade dinâmica e progressista, passava agora a simbolizar tudo o que havia de encardido, desordenado, apático, estagnado, gasto e obsoleto - tudo aquilo que o dinamismo e o progresso da modernidade deviam deixar para trás [Em outra fala do autor, percebemos a devastação criada pelo tremor dos tempos modernos] ...no decorrer da década de 60, porém, milhões de pessoas negras e hispânicas iriam convergir para as cidades norte-americanas - precisamente no momento em que os empregos que procuravam e as oportunidades que os antigos imigrantes haviam encontrado estavam partindo ou desaparecendo. (Esse processo foi simbolizado em Nova Iorque pelo fechamento do estaleiro naval do Brooklin, que já fora o maior empregador da cidade). Muitos deles viram-se desesperadamente pobres, cronicamente desempregados, párias raciais e econômicos, um enorme *lumpen proletariat* sem perspectivas ou esperanças. Em tais condições não é de espantar que a cólera, o desespero e a violência tenham se disseminado como pragas - e que centenas de bairros, antes estáveis por todos os Estados Unidos tenham se desintegrado por completo (...) Mas estava claro, por volta do final dos anos 60, que, em meio às disparidades de classe e às polarizações raciais que fustigaram a vida urbana norte-americana, nenhum bairro urbano em qualquer parte, nem mesmo os mais ricos e saudáveis estariam livres do crime, da violência aleatória, do ódio penetrante e do medo..." (p. 297; 308). A mudança do perfil socioeconômico da cidade, outrora industrial, para o de uma metrópole pós-industrial atingiu de forma mais direta os segmentos juvenis. Essa transformação implicou diretamente na redução de ofertas de empregos, na exigência de novas qualificações pelo mercado de trabalho e na obsolescência de várias atividades profissionais. Em termos políticos ocorreram modificações que refletiram na vida urbana. A redução dos fundos para a área social, que se iniciam na era Reagan/Bush, em meados dos anos 80, agravando o quadro de tensões e da falta de perspectivas dos bairros negros (Rose, 1994).

Desse modo, voltado ao abandono institucional o gueto nova-iorquino assistiria impotente ao aumento do desemprego, o aumento do consumo de drogas, da delinquência juvenil e da violência urbana "...23% da população negra americana entre os 20 e os 30 anos está na prisão ou sob

controle judicial. As estatísticas mostram, também, que um habitante do Harlem tem menos hipóteses de chegar aos 65 que um habitante do Bangladesh! É o Quarto Mundo dentro da mais poderosa nação do planeta...” (Contador & Ferreira, 1997, p. 58).

Caracterizado como “o berço da cultura *hip-hop*”, foi no Bronx, gueto de Nova York, que os jovens de origem afro-americana, afro-caribenhos e latinos relaboraram, via arte, a interpretação das novas condições socioeconômicas “postas à prova” pela vida urbana na busca da paz. Essa perda sentida foi refletida no surgimento do que veio a ser chamado de “política de identidade”. Na realidade, os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, de uma mente progressivamente calculista transformando o mundo num problema aritmético, em fórmulas matemáticas, numa enorme organização de coisas e poderes que arrancam de suas mãos todo o progresso, espiritualidade e valores, para transformá-los de sua forma subjetiva numa vida puramente objetiva. Aqui, tanto edifícios como as maravilhas do mundo moderno oferecem-se tão somente enquanto esmagador do espírito cristalizado na despersonalização de toda e qualquer personalidade.

É possível que os jovens desta geração não possuam o vigor necessário para deflagrar a transformação histórica que desejam; mas é preciso que se compreenda claramente que desejam nada menos que isso, “rejeição total”. Com bastante frequência, encontra sua própria identidade num símbolo nebuloso ou numa canção, que pouco mais parecem proclamar além de que “somos especiais”, “somos diferentes”, “estamos fugindo das velhas corrupções do mundo”. Como forma de construção de uma identidade os adeptos do *hip-hop* jogam com as distinções e as hierarquias de classe por meio de um estilo visual adotado no contexto urbano: “...bijuterias grandes, vistosas e (quase sempre falsos) ironiza e afirma o fetiche do ouro no mercado ocidental; falsos *Gucci* e outros emblemas de grifes, retalhados ou aplicados em jaquetas, calças compridas, bonés, carteiras e em tênis vendidos em butiques funcionam como uma campanha de vestuário (especialmente quando os falsos *Gucci* vestem garotas e garotos negros que roçam as donzelas da Quinta Avenida adornadas

com jóias de verdade). Nos anos 80, a última voga da moda *hip-hop* foi o grande relógio de plástico usado em torno do pescoço sobre camisetas regata, atleta, que sugeria inúmeras contradições entre o trabalho, o tempo e o lazer. No início dos anos 90, as pantalonas modernas superlargas e os acessórios externos de soldado urbano como as jaquetas encapuzadas, bonés com caveiras, botinas e casacos superlargos e fofos evidenciavam a severidade da agitação urbana e a saturação dos bens disponíveis no cenário das expressões culturais...” (Rose, 1997, p.206). O *hip-hop* produziu diálogos internos e externos que afirmaram as identidades alternativas elaboradas pelos participantes cujo referencial situa-se no cotidiano das ruas. Essas identidades representadas refletem diretamente das profundas contradições da sociedade capitalista que nos faz lembrar de Jean Baudrillard (1973) quando afirma ser esta sociedade marcada pela proliferação e triunfalismo dos objetos com suas diferenças inessenciais, um câncer que organiza todo o circuito social da moda e do consumo dirigido. É aqui que aparece a vocação dos objetos ao papel de substitutos da relação humana: para cada problema, um objeto prático, para cada conflito social, psicológico um objeto inessencial de fato. Se há um santo para todos os dias do ano, dirá o autor, há um objeto para não importa que problema. O indivíduo na sua exigência mesma de ser sujeito, somente se produz como objeto da demanda econômica. Tal é a função ideológica do sistema: a promoção estatutária é somente simulada uma vez que todas as diferenças são antecipadamente integradas.

De certo modo, através desses objetos simbólicos somos capazes de realizar o conhecimento do consenso acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social: a integração lógica é condição da integração moral. Assim, é que o *hip-hop* tornará uma peça fundamental na compreensão em torno dos mecanismos de integração social dando a compreensão clara da relação entre indivíduo e sociedade. Na realidade, a subcultura *hip-hop* é um estilo repleto de significação, como tal se move em direção à maioria silenciosa desafiando o princípio de unidade e coesão, contradizendo o mito de consenso. A existência das subculturas juvenis acabam dando margem para novas leituras, freqüentemente tidas como não-natural, em formatos que levam a transgressão de códigos comportamentais, quebras de leis, consciência de

classe, enfim, abrindo continuamente superfícies para se pensar uma nova normalização da sociedade (Hebdige, 1988).

O *hip-hop* emergiria de experiências e práticas dos jovens em desvantagem econômica, participantes de uma cultura distinta da ordem dominante marcada por uma série de práticas integradas incluindo a dança, a música e arte visual com o objetivo de disponibilizar espaços para a interação e comunicação de grupos marginalizados, um fórum pelos quais pudessem rever o significado de ser jovem, de ser negro na América num resgate aos mártires negros: Malcom X, assassinado em 1964, Martin Luther King, assassinado em 1968, que tentaram pregar um caminho que consideravam adequado para seu povo ou, ainda, propostas agressivas como as dos Black Panthers (Panteras Negras). Surgidos em São Francisco, Oakland, no final dos anos 60, na Califórnia, costa oeste dos Estados Unidos, os Panteras Negras tiveram vários escritórios espalhados em outros estados americanos, realizaram atividades comunitárias, possuíram uma revista que chegou a vender 150 mil cópias por semana (Pimentel, 1997). Seu programa político era revolucionário, baseado nas idéias do líder comunista guerrilheiro Mao Tsé-Tung. A proposta que vigorava era o *black power*, *black is beautiful*, orgulho negro, numa sociedade afluyente, que se materializava, na afirmação do *american way of life* - um estilo de vida exportado com razoável sucesso para o mundo inteiro. Por outro lado, entrávamos em um novo período de luta entre as grandes potências. Vivía-se a guerra fria, alimentada pela ameaça atômica, entre os Estados Unidos e a União Soviética, e que se expressava tanto nos maciços investimentos industriais de guerra realizados por ambas as partes, quanto no macarthismo, fenômeno que tanto marcou a década de 50 nos Estados Unidos com suas listas negras e uma implacável perseguição da esquerda americana. Trata-se, na verdade, de uma sociedade voltada para a busca ideal de um máximo de modernização, racionalização e planejamento, com privilégio dos aspectos técnico-rationais sobre os sociais e humanos, reforçando uma tendência crescente para a burocratização da vida social, tudo isso, por sua vez, apoiado e referenciado pelo dogma da ciência, na objetividade do conhecimento científico e na palavra do especialista, o intérprete autorizado do discurso da tecnologia, da produtividade e do

progresso.

Os anos 60, nos Estados Unidos, foram de imensa agitação política, o acirramento das lutas raciais, a crescente corrida armamentista e o início da guerra do Vietnã. No entanto, o que marcava esta nova onda de protestos que começava a tomar conta, principalmente, da sociedade americana era o seu caráter de não-violência. Mesmo no caso do movimento negro, é apenas num segundo momento que ele assume uma tática e um tom de maior agressividade diante, inclusive, da constatação da progressiva falência da luta pacífica pelos direitos civis. São desta época as grandes marchas pacifistas contra a guerra ou pelos direitos do cidadão, as passeatas *hippies* com seus *slogans* alegres, sua música, suas cores e seus toques de orientalismo e dos jovens estudantes de universidades americanas e européias. Aumenta, nos Estados Unidos, a recusa ao pagamento de impostos, por parte daqueles que discordavam do destino dado pelo governo ao dinheiro público (guerra do Vietnã, armas nucleares etc.); cresce a resistência à prestação do serviço militar, ao alistamento e embarque para as frentes de combate, chegando-se, até mesmo, à queima de cartões de recrutamento, numa clara demonstração do repúdio dos jovens norte-americanos à guerra do Vietnã (Pereira, 1984). Tempo de consciência de reação a velhos costumes conservadores e racistas, de identificação e afirmação racial, de recuperação da auto-estima e de luta pela conquista dos direitos civis em torno da articulação de se fazer valer suas propostas e comícios em estádios e igrejas, tudo ao sabor das trilhas sonoras que iam do *spirituals* ao *soul*. Tratava-se, de fato, de um movimento de contestação que colocava frontalmente em xeque a cultura oficial, prezada e defendida pelo sistema, pelo *establishment*. Diante desta cultura privilegiada e valorizada, a recusa radical da juventude ganhava a cena com grande alarme e assumindo ares de uma verdadeira contracultura diante de um forte espírito de contestação, de insatisfação, de busca de uma outra realidade, de um outro modo de vida.

O mais importante autor e intérprete da *soul music*, James Brown, agitava multidões cantando, *Say it loud, I'm black and I'm proud!* (Diga alto: sou negro e orgulhoso!) - mensagem do líder sul-africano assassinado, Steve Biko. A *soul music* é fundada sobre a improvisação combinada

com a técnica de herança, o *call-and-response*.

<i>“ I am, somebody I may be black But I am, somebody I may be poor But I am, somebody I may be unemployed But I am, somebody</i>	<i>I may be on welfare But I am, somebody I’m black, and I’m proud I’m black and beautiful I am God’s child...”</i>
---	---

Ao lado de James Brown outros nomes como os de George Clinton sentiam que enquanto o *soul* ganhava maior expressão no mercado internacional seu conteúdo revolucionário ia se descaracterizando. Criaram, então, um novo ritmo com a mesma missão, o *funk*. Mesmo com as pressões por parte da indústria fonográfica, o *funk* por um bom tempo resistiu e firmou-se como som de gente que queria transformar o mundo, mas é com o *hip-hop* que teremos a mixagem de todos os estilos da *black music* norte-americana juntamente com as tradições musicais africanas. Através da *hip hop culture* às tensões e contradições no cenário público urbano durante os anos 70, período de transformação substancial de Nova Iorque, ganham voz negociando com as novas formas de opressão, gênero e classe na América. O resultado desse processo pode ser visto nos filmes *Faça a Coisa Certa*, *Do the Right Thing* (Spike Lee, 1989) e *Colors*, *As Cores da Violência* (Denis Hopper, 1984) nas quais obtemos o registro das esfaceladas imagens do cenário urbano (Silva, 1998). Pode-se dizer que o estatuto de cultura passa a ser legitimado por meio da existência de uma fórmula consensual e organizada em torno de três características: diz respeito aos jovens, ao espaço urbano e à rua. Para Chuck D e Yusuf Jah (1997), “... *Black people have never been the players. We’ve always been the victims, we’ve been pimped, whored, played, and macked for the last five hundred years in this land. In order to be a player you have to know the full game, and you have to understand that in order not to continue to lose we need a level of teamwork. We have to learn how to spread the word and pass the ball...*” (p.48). Logo, entendemos que participar na cultura *hip-hop* passa, sobretudo, por dizer, marcar uma posição, transmitir e trocar mensagens, ou seja, por representar algo. Entre os valores professados pelo *hip hop culture*, além da eliminação da

violência brutal, estão cultivo e valorização da cultura negra, desenvolvimento de ações filantrópicas e, divulgação do próprio movimento para outros jovens, principalmente os viciados em drogas, tentando atraí-los à comunidade *hip-hop*. Desse modo, a significação subjetiva ultrapassa os termos lingüísticos saltar (*hip*) e balançar o quadril (*hop*) para aquela juventude dos primórdios do movimento nos Estados Unidos preocupados não só com os problemas socialmente impostos, mas buscando soluções na tentativa de reestruturar as limitações cravadas pelo panorama social (Andrade, 1999). Num mundo de mudanças permanentes e incontroláveis, o único ponto de apoio é o esforço do indivíduo para transformar experiências vividas em construção de si como ator. Não se trata, para o indivíduo, de engajar-se no serviço de uma grande causa, mas antes de tudo de reivindicar o seu direito à existência individual. O sujeito é o desejo do indivíduo de ser um ator, ou seja, o sujeito como não tendo outro conteúdo do que a produção dele mesmo, não servindo a nenhuma causa, nenhum valor, nenhuma outra lei a não ser a sua necessidade e seu desejo de resistir ao seu próprio desmembramento num universo em movimento sem ordem e sem equilíbrio. A subjetivação é o desejo de individuação que só pode desenvolver caso exista uma interface suficiente entre o mundo da instrumentalidade e o da identidade (Touraine, 1999) de defesa dos direitos culturais que melhor a representam. Os movimentos culturais são ainda mais movimentos de afirmação do que de contestação. Leva em si um trabalho de subjetivação e são movimentos de libertação, mesmo que animados por uma imagem pessimista da humanidade.

3.0 OS QUATRO ELEMENTOS DA CULTURA HIP-HOP

3.1 Djing ou disc- jôquei

No *hip-hop* o DJ não é simplesmente um disc-jôquei, mas um músico. Os DJs são os arquitetos do *hip-hop* controlando conscientemente a intensidade da festa levando em consideração as batidas por minuto de cada música sempre falando em nome dos desejos do público (Vianna,

1988). As *disc-mobile* (sistema compacto de agrupamento de toca-discos portáteis) preparam-se para entrar na história do *rap* pela via do trabalho de manipulação e de recriação da linha rítmica dos discos pelos animadores das festas que acrescentavam sobre a própria música um ou outro discurso espontâneo. A música vai ganhando novos contornos e assiste-se empiricamente à consagração do *dubbling*, ou seja, no âmbito de reconstrução do fundo musical sabiamente manipulados pelos DJs, dando uma nova trilha sonora. O *talk-over* (discutir, o ato de falar ou conversação) vem juntar-se ao *dubbing* num processo inovador de fusão entre técnica de reapropriação da música original e o desencadear de uma nova concepção contemporânea da oralidade (Contador & Ferreira, 1997). A música não só não é mais propriedade do músico como ela passa não ser uma união de notas musicais encadeadas - eu cito "fulano", coloco a base de "sicrano", jogo uma outra citação de "beltrano" e crio uma terceira coisa. Ocorre aqui uma desconstrução musical rompendo todas as formas de construção da música tradicional (da composição, do arranjo, da melodia, da harmonia) da chamada cultura erudita, aquela forma de produção cultural, científica ou não necessariamente dirigida à classe dominante e produzida para alguns deste setor, ou seja, tudo aquilo que é visto pela ordem social como sendo de bom gosto, sofisticado, alto nível (Caldas, 1986). Nesse caso o DJ é responsável pela relaboração da música que ganha a partir daí uma nova configuração, que, às vezes, as tornam irreconhecíveis se confrontadas com as originais através da utilização do disco vinil, misturador ou *mixers*, que unindo aos toca-discos ou *pick-ups* e sampleadores, que são os equipamentos digitais, permitem o recorte, as montagens e a sobreposição de músicas que passam a ter andamento, ritmo e tonalidades diferentes.

A importância do DJ se deve ao fato de procurar na adaptação sempre a batida certa, na descoberta dos sons que melhor se harmonizam com as letras propostas, o que implica em um grande conhecimento das raízes do *hip-hop*, *funk*, *soul*, *jazz* e da música negra de um modo geral. São os DJs também os responsáveis por duas das mais tradicionais características da música *rap* em todo o mundo:

- Os *samplers* que consistem numa espécie de colagens musicais dentro das músicas, isto é, uma parte tomada de alguma coisa para apresentar a qualidade do todo. São espécies de citações de outros autores e/ou cantores absorvidos na sua formação. Os *samplers* reconfiguram o tempo para inserir a música do passado no presente e redescobrimo figuras históricas como Malcom X fazendo deles parte da cultura contemporânea.
- O *scratch*, é a técnica de tocar os discos ao contrário, de arranhar fazendo um efeito novo, provocando sons dos mais diversos.

No ensaio escrito em 1929, A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica, Walter Benjamin (1983) vê com entusiasmo e também com certo pavor a consagração das novas técnicas de reprodução artísticas, pois, se de um lado a nova estrutura corresponde uma nova organização da percepção e recepção da arte com a possibilidade de generalizar e eternizar a experiência da liberdade, todavia, por outro, com a desritualização da arte encerra-se o risco de que a obra de arte também abra mão de seu conteúdo de experiência histórica caindo numa percepção distraída a mover na luz do acaso tornando-se meramente banal. A essa definição pode-se aplicar, produtivamente para a filosofia, a noção heideggeriana de pôr-em-obra da verdade onde a obra de arte passa a ter uma função de fundação e constituição das linhas que definem um mundo histórico, uma sociedade ou um grupo social que só se reconhecem como caracteres constitutivos da sua experiência do mundo (por exemplo, os critérios secretos de distinção entre verdadeiro e falso, bem e mal, etc.) numa obra de arte (Vattimo, 1996).

Os *decks*, os *ghettoblasters* (destruidores de guetos) e os sistemas de som, todos eles apropriados a formas de improvisação e inovação cultural como o *sampling* ou o *scratching*, nada mais são do que formas de descentração e redistribuição de poder cultural não constituindo, na concepção de Dick Hebdige, nenhum perigo para a obra de arte; desse modo afirmará o autor: "...ninguém é dono de um ritmo ou de um som. Você apenas o pega, usa e devolve às pessoas numa forma ligeiramente diferente. Para usar a linguagem do *reggae* jamaicano e do *dub*, você

simplesmente faz uma versão dela. A estética da versão oferece um equivalente popular-cultural do tão celebrado princípio da intertextualidade..." (Connor, 1993, p. 151); deste modo, o que leva a concluirmos ser versão um princípio não-oficial, democrático e não uma escritura sagrada onde todos podem brindar a chance de fazer e de contribuir. Vemos aqui aparecer pela primeira vez na história do mundo: a emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico.

O DJ pode tanto atuar na discotecagem selecionando discos nos bailes, puxando refrões que animam o público como atuando no plano artístico, em *shows* e campeonatos onde o que conta é o talento na arte do *scratch*, da mixagem ou colagens. Com ao desenvolvimento de novas possibilidades abertas pela tecnologia na área musical, o trabalho do disc-jóquei foi se tornando cada vez mais complexo. Tanto os *samplers* e as *drum machines* ajudaram a abrir mais portas no domínio de novas batidas. *Samplers* digitais concederam aos DJs extrair uma batida particular ou apanhar uma melodia de um som antigo dando ao andamento da música uma roupagem nova totalmente eletrônica. As *drum machines* concedem aos DJs acrescentar um novo ritmo e como resultado eles passaram a ser vistos também como compositores e produtores do que só instrumentalistas (Ayazi-Hashjin, 1999). *Crew* de DJs como o X-Men ainda dedicam a si mesmos a impulsionar as fronteiras do *scratching* e da mixagem. Estas *crews* (grupos), são feitas de estrelas como Rob Swift, Sinister, Sean C, e Roc Raider cujas influências estão nos pioneiros como os DJs Grandmaster Flash, Charlie Chase, Grandmixer D. ST., Cash Money e Aladdin.

Sendo o ponto de origem o Bronx, bairro superpopuloso de Nova York, aqui além de uma violenta e mal dissimulada segregação racial, dá-se origem na década de 70 os bailes feitos nas ruas do gueto. Sem cobrar ingressos para a entrada estas festas de rua visavam basicamente o lazer das camadas mais jovens e sem perspectivas. Longe das luzes da metrópole chegava o personagem chave, o DJ, o herói da noite com sua maletá de discos misteriosos; palavras de encorajamento eram despejadas a todo segundo a multidão. As *block parties* eram realizadas em edifícios abandonados ou em outros espaços deteriorados fora da atuação do Estado. Divulgadas de boca a boca ou por

meio de folhetos desenhados por grafiteiros chegavam em torno de 500 pessoas. De acordo com Vianna (1998), num local chamado *The Auduhon*, em setembro de 1976, Grandmaster Flash organizou um baile para três mil pessoas reunindo o maior número de dançarinos antes do *hip-hop* se tornar conhecido fora dos limites de Nova York. Os quatro elementos do *hip-hop* (*break*, grafite, dj e mc) reuniam-se todos nessas festas, seja porque os grafiteiros tinham feito os circulares que se juntaria com os dançarinos de *Break* que dançavam nos bailes ao som do DJ, seja a presença do MC que nasceria ali no local da concretização de tais eventos.

- **DJ Kool Herc**

Tudo começou em 1971, quando Herc resolve tomar emprestado de seu pai o equipamento de som para tocar na festa de aniversário de sua irmã Cindy. Por volta de 1973 ocorrerá sua primeira grande festa a ser realizada na 1520, Cedric Avenue, num espaço de recreação no Bronx, ganhando, por assim dizer, excelente notoriedade. Clive Campbell, conhecido como DJ Kool Herc, é o homem responsável pelo importante conceito de *deejaying*. Aos 27 anos, em 1967, ele se mudou de Kingston (gueto onde nascera Bob Marley), Jamaica, para Nova York. A notória consagração do papel do DJ surge, no entanto, na transposição dos códigos de manipulação e da técnica apreendida na substituição da linguagem de pigmentação tradicional africana passando por um processo de americanização do estilo, fruto da mesclagem entre a herança da oralidade e a sua readequação ao contexto urbano de Nova York. A era do *sound-system* ou a primeira consagração do DJ, destaca Contador e Ferreira (1997), estabelece no domínio técnico de um conjunto sônico que inclui dois toca-discos, dois amplificadores e um microfone, tendo o seu apogeu nas festas organizadas e preparadas pelos próprios DJs nos bairros; “...é notável, desde 1973, o proliferar de tais festas de bairro, as *block parties*, nos guetos de Nova York, onde os animadores de serviço se esforçavam por ligar os seus *sound-systems* e alto falantes a fontes de energia totalmente improvisada...”(p. 32). Dando impulso ao seu próprio carisma musical no êxito de suas performances pela inovação e pela introdução de novos malabarismos técnicos fazendo que a atuação se torne um verdadeiro *show* sonoro, Kool Herc, o DJ mais conhecido pelo domínio do seu poderoso aparato técnico trazia para a

pista improvisada, além dos dançarinos de *break*, chamados de *b. boys*, o que ele chamava de *Herculords*, ou seja, o minimalismo acidental das quebras ou dos *break beats* ou *b-beats* que consistia no isolamento de um fragmento musical onde as vozes desapareciam e davam lugar a um solo da seção rítmica. Este solo é geralmente muito curto e a verdadeira inovação de Herc consistiu no seu prolongamento através da manipulação de dois discos a rodar simultaneamente em dois pratos. Outra contribuição fundamental de Herc foi a separação entre o DJ e o MC ao remeter para outro *performer* (Coke La Rock) a tarefa de improvisar ao microfone com o objetivo de animar o público na pista de dança.

- **DJ Grandmaster Flash**

Ao *break-beat* juntou-se uma outra inovação, está criada por Grand Wizard Theodor e aperfeiçoado por Grandmaster Flash ou Joseph Saddler, “...minha contribuição para o *hip-hop* é, a partir de duas cópias de um mesmo disco, repetir um trecho em 30 segundos ou menos, repetir, repetir, repetir. Dei a isso o nome de *Quick Mix Theory* (teoria da mixagem rápida). Existem também o *backspin*, que consiste em voltar o disco; o *double back*, que é a mesma coisa, só que feita em dois discos ao mesmo tempo; e o *cutting*, quando você mexe com o disco para a frente e para trás. É isso que as pessoas chamam de *scratching*. Eu chamo de *cutting*...” (Pimentel, 1999, p. 27). Assim, mais do que uma inovação rítmica, Flash criou o desenvolvimento de um verdadeiro novo estilo ampliando o vocabulário básico dos DJs - *cutting* (mudança de uma música para outra sem perder a batida); *phasing* (manipulação da velocidade dos toca-discos) e *back-spinning* (voltar o disco manualmente para uma breve repetição de um trecho da música).

- **DJ Afrika Bambaataa**

O DJ Afrika Bambaataa ou Kevin Donovan, ex-membro da gangue de rua The Black Spades de Nova York, é identificado pelo programa ideológico que serve de base à cultura *hip-hop*. Ao criar em 1974 a organização Zulu Nation, Bambaataa pretendia transformar as gangues violentas de jovens dos anos 70 em *crews* (grupos de dança) baseando-se em valores como a tolerância racial e a paz, ou seja, na tentativa de acabar com as lutas entre gangues juvenis e transformar o duelo

caracterizado antes pela violência em arte, música, dança, grafite, buscando saídas de reconhecimento identitário diante de um mundo urbano brutalizado. A originalidade de Bambaataa se deve ao de ter misturado com êxito o legado de Kool Herc e de Flash aos novos arranjos ambientados num clima *soul* da disco, passando por Gloria Gaynor, Edwin Starr, Aretha Franklin. Bambaataa nomeou The Universal Zulu Nation a antiga Bronx River Organization - formado por grupo de djs, *breakers*, e grafiteiros na Adlai Stevenson High School, no Bronx - um movimento internacional do *hip-hop* que levanta tais princípios como conhecimento, sabedoria, entendimento, liberdade, justiça, igualdade, paz, união, amor e respeito em seu manifesto. Após assistir o filme britânico *Zulu* (1964) dirigido por Cy Endfield e estrelado por Michael Caine, Bambaataa, como um afro-americano emigrado de Barbados para Nova York, viu os Zulus como guerreiros heróicos resistindo à opressão e não selvagens predadores vistos pela concepção civilizatória do império Britânico. Assim, Bambaataa usou esse exemplo para inspirar seus esforços em responder ao racismo e à opressão de classe nos Estados Unidos.

3.2 Na lírica do MC

A arena do *rapper* é altamente competitiva. Um *rapper* deve trabalhar duro em seu ofício para ganhar reconhecimento e respeito. O MC, mestre de cerimônia ou repórter do gueto, tem sido interpretado como relaboração de práticas culturais ancestrais de origem africana, relacionadas à tradição oral e musical. É por meio de uma série de práticas relativas à oralidade, como salientado por José Carlos Gomes da Silva (1998), localizadas na cultura negra norte-americana como, por exemplo, os *storyteller* (contadores de história), os *preacher* (pastores negros) e a poética da rua (o *preaching*, o *toasting* e correlatos como *boasting*, *signifying* e as *dozens*) - que os nexos com a tradição oral africana teriam tido seu prosseguimento na construção de narrativas de experiências que remetem a história de vida dos excluídos.

Para o filósofo austríaco Ernst Fischer (1983) é naturalmente aceitável que o homem queira

ser um homem total, alguma coisa mais do que o “eu”, alguma coisa que, sendo exterior a ele mesmo, não deixe de lhe ser essencial. O homem anseia por absorver o mundo circundante, integrá-lo a si, e por meio da arte, o meio indispensável para essa união do indivíduo com o todo que se refletirá na infinita capacidade humana para a associação e para a circulação tanto de experiências como de idéias. Diante do mundo alienado em que vivemos, a realidade social necessita ser mostrada no seu mecanismo de aprisionamento, posta sob uma luz que devesse a alienação do tema e dos personagens. A arte capacita o homem para compreender a realidade e o ajuda não só a suportá-la como transformá-la, aumentando-lhe a determinação de torná-la mais hospitaleira para a humanidade. Partindo desse princípio vemos uma forte analogia entre a idéia de arte feita por Ernst Fischer com o papel do MC na cultura *hip-hop* visto como o legítimo cronista urbano, isto é, aquele que utiliza a sua arte no sentido de resistência e critica a sociedade urbana contemporânea ao relatar a exclusão social, a cólera, o abismo diante da experiência vivida pelo negro no urbano, inserido num sistema repleto de intolerância racial no qual se procura desestabilizar o discurso dominante numa tentativa de legitimar uma interpretação contra-hegemônica.

O desenvolvimento do MC pode ser traçado por Kool Herc. Para melhorar seu som, Herc tinha investido em um *echo box* para seu microfone - assegurando que sua voz deveria “explodir” sobre suas seleções musicais. Assim, era através das festas que aconteciam nas ruas do Bronx, um dos bairros degradados pelo processo de desindustrialização, que DJs tocando e remixando discos de *funk*, *soul*, *rock*, *reggae*, falavam entre um *beat* e outro.

<p><i>“Ya rock and ya don’t stop And this is the sounds of DJ Kool Herc and the Sound System And you’re listening to the sounds of what we call the Herculoids He was born in an orphanage</i></p>	<p><i>He fought like a slave Fuckin’up faggots all the Herculoids played When it come to push, come to shove The Herculoids won’t budge The bass is so low you can’t get under it The high is so high you can’t get over it So in other words be with it”</i></p>
--	---

Os temas abordados por esses animadores de rua, com abundância de gírias e palavrões, incitavam à revolta, o apelo à tomada de consciência ao tratar, de maneira geral, de temas do

cotidiano pertencentes à desfavorecida comunidade negra e hispânica dos guetos, locais de confinamento de minorias. Na realidade, concordamos com Michel Maffesoli (1995) quando tende a afirmar ser a vida cotidiana a centralidade subterrânea, à qual se pode não dar atenção, que se pode esquecer ou negar, mas que nem por isso deixa de constituir o eixo a partir do qual irá crescer toda a vida individual. Os DJs, que iniciaram atuando em festas nas ruas e praças desde 1973, deram um novo sentido a esses espaços públicos, transformando-os em centros de lazer comunitário e de espaços para a argumentação sobre as contradições postas no tecido social fragmentado derivado de processos conflitivos e exprimindo relações tanto de desigualdades como de dominação. A relevância que surge com o papel do MC, mestre de cerimônia, ultrapassa o terreno de ser meramente um estímulo festivo assumindo a plataforma da contestação e da problematização das condições de vida nos guetos - cenário social de onde a maior parte dos MC's eram oriundos. Entretanto é com o surgimento do mercado fonográfico envolvendo o gênero *rap music*, ou melhor, a partir do momento em que o *frestyler* passa a ser abandonado em mérito da letra escrita surge o questionamento sobre o verdadeiro papel do MC, do *rapper* até chegarmos no discurso sobre a representatividade do disco enquanto mercadoria. Diante disso, dirá o MC KRS-ONE *Rap for Rappers!* "... *Hip Hop had not only a voice but also a look, an attitude, and a lifestyle (...) rap is something you do. Hip-Hop is something you live*" (Ayazi-Hashjin, 1999, p.43).

Kool Herc, afirma o DJ brasileiro Eugenio Lima, 33, era contra a gravação da música *rap* achando que no momento que o disco fosse prensado o *rap* deixaria de ser o livre improvisado para ter uma representação estática; "...ele foi um dos caras que foi mais resistente para se criar as gravadoras achava que a realização do *hip-hop* estava no baile porque o único lugar onde os quatro elementos estão juntos na realização concreta (...) As primeiras *block parties* elas aconteciam num sistema de guerrilha cultural, o cara que puxava a luz do poste e colocava lá, chamava a galera e ia, não pagava entrada (...) com a chegada do disco essa construção acaba". Através da fala do DJ percebemos o papel exercido pelo disco enquanto produto mercadológico vinculado, principalmente, para a satisfação instantânea do gosto realizada no ato da compra do título lançado

que coincidirá com o tempo exato para a sua saturação (Corrêa, 1987).

Grupos de MC's surgem a exemplo de Grand Master Flash & The Furious Five como Grand Wizard Theodore e o Fantastic Five, DJ Breakout e o Funky Four que depois acrescentou uma das primeiras MC's femininas, Sha Rock, e o Treacherous Three cujo mais famoso membro Kool Moe Dee sai em carreira solo. Aos poucos o MC torna-se uma verdadeira personalidade.

3.3 O Breakdance - Dança em movimento

Caracterizada por movimentos em que os dançarinos tentam reproduzir o corpo debilitado dos soldados que voltavam da guerra do Vietnã, a dança *break*, em seus passos procurava reproduzir as hélices dos helicópteros utilizados na guerra na tentativa de mostrar através da dança o descontentamento desses jovens, um protesto de caráter simbólico de grande significado para a juventude da época (Andrade, 1996). A dança *break* é caracterizada como se fosse uma corrente elétrica passando através do corpo do dançarino numa exibição de piruetas atléticas, gestos robóticos, movimentos de tronco, saltos acrobáticos e movimentos bruscos recebendo os nomes: *flow work* (trabalho de chão), *freezes* (paradas) e *flow* (ritmo). Os pioneiros dessa dança, penetrados nas esquinas das ruas do Bronx tornaram esses espaços públicos palcos e centros alternativos para a manifestação dessa representação artística.

Apesar de ter sido o grande divulgador do *break* nos meios de comunicação de massa (rádio, televisão, imprensa escrita, etc.) Michael Jackson assumiu um estilo coreográfico que diluiu o clima de revolta, perdendo o que a juventude chama de "credibilidade de rua", aquele espaço simbólico de ação social caracterizado por suas regras de codificação que carece de significado intrínseco. Segundo o *b-boy* Ken Swiff, do Rock Steady Crew: “no *break* é o seguinte: você tem que entender a música e o contexto é isso que te move (...) você vai ver isso na sua dança e em como você reage com a batida. Você tem que conhecer a história da dança e se vestir como um *b-boy* ou *b-girl*...”. Na análise weberiana, a ação social envolve, pois o levar em conta a ação dos outros, na medida em

que está ação tem associado por sua vez um sentido subjetivo. Quando este processo é recíproco entre dois atores temos a forma mínima de relação social, isto é, uma conduta de vários caracterizada pelo fato de que o sentido subjetivo que um ator associa à sua conduta está referido à conduta dos outros atores. Desse modo, toda relação social consiste plena e exclusivamente na probabilidade de que se agirá socialmente com sentido indicável (Weber, 1989). Na roda de *break*, cujo espaço preferido são as ruas - em primeiro pelo fato de a maior parcela dos *breakdancers* serem oriundos dos bairros degradados das metrópoles dos Estados Unidos e, segundo, por não existir disponibilidade financeira, nem apoio governamental para alugar espaços fechados como ginásios -, é criado um círculo onde o *breakdancer* desempenha sua melhor atuação em sintonia com a música tocada no espaço de tempo entre 10 a 15 segundos. Quanto mais irreverente e desafiante for o *breakdancer* maior é concorrência naturalmente estabelecida que surge desse tipo de estímulos entre dançarinos e *crews*. Os principais dançarinos de *break* eram membros de gangues de rua que tinha nomes como El Dorado, Sasa, Mr. Rock e Nigger Twins.

Surgido em meados de 1970 no âmbito das reações à era disco ou discoteque, cuja principal característica estava centrada a linearidade do *beat*, a circularidade, o *break*, como proposta musical e de dança de rua, em oposição valorizava as quebras rítmicas propostas pelos DJs pioneiros, especialmente via experimentações de Afrika Bambaataa em torno da música eletrônica. Os dançarinos inventavam novos movimentos conhecidos como *freezes*: “*the baby*”, “*the turtle*”, “*the dead*”, “*the back bridge*”, “*the headache*”, “*the back spin*”, e “*the head spin*”, onde cada *b.boy* apresenta seu estilo próprio de dançar o *break*. Através de grandes sucessos de James Brown, no final dos anos 60 garotos do Bronx arriscavam movimentos dentro do *soul* como giros e saltos. A conclusão é que o *break* é uma evolução dentro da dança; localiza-se numa série de movimentos que remontam a diferentes tradições de origem afro-americana, como o *charlestone*, a *cokewalk*, o *jitterbug* e movimentos da *flashdance* que foi muito popular no Harlem na década de 40, além dos movimentos semelhantes à capoeira e daqueles inspirados na arte marcial do *kung fu* que foram popularizados pelo cinema nos anos 70 (Ayazi-Hasjin, 1999).

Desde 1969, Afrika Bambaataa passou a ver nestas manifestações artísticas mais que uma simples dança. Em 1973 orientado pela filosofia do Islão e determinado a combater a violência fundou uma organização pacifista Youth Organizations que posteriormente receberia como objetivo deslocar os conflitos violentos das ruas para as disputas simbólicas no plano da cultura, da dança *break* procurando por fim às lutas violentas das gangues nas comunidades. Grupos como Starchild La Rock, New York City Breakers, Rockwell Association, Dynamic Rockers, e o mais conhecido Rock Steady Crew (Crazy Legs, Doze, Rasean, Kean Swift, Frosty Freeze, Joe Joe, Take 1, Mr. Freeze, Lenny Len, Ken Roc, Ty Fly e Kippy Dee), formado por porto-riquenhos, tendo participado de filmes como *Beat Street* e *Flashdance*. De acordo com Vianna (1988), aos poucos o *break* se expande geograficamente rumo a espaços elegantes de Nova York como as esquinas do Greenwich Village transformando-se no palco de inúmeros *breakers* que dançavam ao som de rádios enormes chamados de *Ghetto Blasters* (Dinamitadores do Gueto).

Em 1983, os *b-boys* (termo oriundo do inglês significa *breaker-boy* o que pode ser traduzido por dançarino de *break* sendo o seu equivalente feminino denominado por *b-girl*) ocuparam capas de revistas e jornais além de estrelarem nos filmes *Flashdance*, *Beat Street*, *Breakin'* e *Breakin' 2: Electric Boogaloo*, *Boys 'N the Hood*, *BreakDance* o Filme, *Menace II Society*, entre outros.

3.4 Grafite - A arte que invadiu as ruas

Surgido no início dos anos 70, a princípio como uma forma de demarcação do território, o grafite, a arte no bico do *spray*, é nada mais do que a própria expressão artístico-visual do *hip-hop*. Esse tipo de manifestação de rua surgiu espontaneamente no início dos anos 70 nas comunidades negras da cidade de Nova Iorque. Inicialmente, num ato de transgressão e ousadia pichavam os trens do metrô com uma profusão de rabiscos indicando caligrafias de indivíduos ou gangues. Nestas perspectivas, o grafite vai aos poucos ultrapassando as fronteiras dos guetos reivindicando o espaço público como lugar de expressão das identidades políticas confinadas nos subúrbios de Nova

York, deixando visíveis sua presença através dos muros e paredes pintados numa espécie de invasão simbólica do gueto rumo ao centro da cidade até as alas mais nobres do espaço urbano na conclamação do repúdio as formas de poder onde eram passadas mensagens tanto pacificadoras como as programações das festas realizadas nos bairros segregados. Assim, “...nos grandes centros urbanos norte-americanos, o grafite havia se iniciado com inscrições feitas inicialmente com pincel atômico e depois com *spray*, nos muros dos bairros e paredes do metrô. Eram as *tags* ou assinaturas. O fenômeno se alastrou por toda cidade de Nova York atingindo os trens, tapumes, carros e caminhões, postes e tudo que pudesse servir de superfície para estas inscrições. Verdadeiras assinaturas identificavam a gangue que dominava aquele território. Muitas vezes, acrescentavam as *tags* os números das ruas freqüentadas pelos grafiteiros...” (Lara, 1996, p. 53).

O nome Taki 183 é para a história do grafite o seu início. Demétrius, de origem grega, que se identificava como Taki 183, respectivamente o pseudônimo e o número da rua onde morava. Trabalhando como mensageiro, Demétrius costumava inscrever suas *tags* (assinaturas) em diferentes espaços da cidade, especialmente dentro e fora dos trens e nas próprias estações do metrô até que um jornalista da revista New York Times decide dar visibilidade fazendo-lhe uma entrevista e o transformando rapidamente em notoriedade nacional. *Taggar* o próprio nome nas paredes e em todos os lugares da cidade é a fase inicial à entrada no mundo do grafite. Como uma atividade ilegal e um grande divertimento, esses jovens davam a si uma “*tag*”, um código que os protegia da descoberta e dava aos seus trabalhos um ar de mistério. Era um trabalho ocioso e perigoso para os jovens; pode-se dizer que com o passar dos tempos o estilo acabou se complexificando através da incorporação de letras especiais, temáticas relativas aos *cartoons*, assinaturas estilizadas, símbolos e imagens extraídas da televisão.

Alguns grafiteiros, como Jean-Michel Basquiat, (haitiano radicado em Nova York que teve suas obras expostas em galerias como na Bienal de Artes em São Paulo chegando a produzir até mesmo um disco de *rap*), juntamente com Keith Haring e Kenny Scharf partiram para a elaboração do grafite no sentido plástico distanciando-se das *tags*. Aos poucos o *hip-hop* soube aproveitar o

grafite para colocar de forma colorida suas reivindicações, especialmente sobre a fria durabilidade da metrópole urbana em questões envolvendo a temática racial e o consumo pesado de drogas. Para se destacarem da poluição de rabiscos, as letras foram ficando cada vez mais largas e coloridas. Foi com o grafiteiro Lonny Wood cujo pseudônimo era Phase 2 que se criaram os painéis coloridos com o objetivo de transmitir mensagens sempre positivas sendo, por isso, considerado o inventor do grafite pelos jovens do *hip-hop* no Brasil. Dos vagões, as disputas migraram para as paredes das ruas chegando à elaboração de verdadeiros painéis coloridos. No grafite, assim como no *rap* e no *break*, a expressão feminina encontrou limites. Da participação feminina a mais importante ficava ao encargo da equatoriana Lady Pink e da afro-americana Lady Heart. Os principais grupos e nomes de grafiteiro são: Three Yard Boys (3YB), The Burnes (TB), The Spanish Five (TSF), Destroy All Trains (DST) e Mad Transit Artist (MTA), Taki 183, Super Kool 223, Lee 163d, Phase 2, Tracy 168, Papo 184, Stitch I e Barbara e Eva 62. Tais como o break, DJ e MC, o grafite tem seus astros como Crash, Daze, Dondi, Skeme, Kase 2, e Seen (George, 1998), sendo todos predominantemente masculinos. Identificados com essa arte juvenil, os *rappers* cada vez mais passaram a ilustrar suas capas de disco, folhetos de divulgação de festa, encartes de CD, vídeos até as jaquetas pintadas por grafiteiros.

4.0 OS BAILES BLACK

No Brasil a primeira manifestação que temos do *hip-hop* remonta a meados dos anos 80 com a dança *break*. Contudo, a história inicia-se bem antes no final dos anos 60 começo de 70 com os bailes *blacks* e a composição, pelos seus frequentadores, do visual *black power*: cabelo *black*, sapato mocassin ou plataforma, calça boca de sino; ao mesmo tempo em que esses sinais diacríticos os identificavam como membros de um grupo específico também indicava uma forma simbólica de resistência demonstrada pela tentativa de consolidação do ideário *black power*, da identidade étnica, no orgulho da raça, no fortalecimento dos traços negróides, na afirmação da beleza negra; em

contraste ao modelo imposto por uma época escravocrata cujo modo pelo qual o “meio negro” se incluía na ordem social estabelecida que impedia sua livre manifestação ao dar lugar a decepções e frustrações incontroláveis, o que levou à deformação da personalidade do negro sempre apresentado como submisso, dedicado, servil, cômico de seu lugar, laborioso. Desse modo com as expressões - cabelo de negro ou pixaim de negro, beijo rombudo, negro beijado, catinga de negro, sujo que nem negro, negro porco, feder que nem negro - a cor da pele e as características fenotípicas foram operando como referências que associavam de forma inseparável raça e condição social, o que levava ao afro-descendente à introjeção de um juízo de inferioridade; não somente quanto ao aspecto racial, mas também em relação às condições socioeconômicas o que implicou no favorecimento de uma concentração racial de renda, de prestígio social e de poder por parte do grupo dominante. Entretanto, como há a negação do preconceito racial por parte deste mesmo grupo, essa atitude tendia a manter o conceito de serem as misérias inerentes ao destino humano do negro. A deformação do processo de percepção e de identificação das “pessoas de cor” respondia, portanto, à necessidade de “mantê-las em seu lugar”, compartilhado em escala coletiva pelos “brancos”, de preservar inalterável a distância que os separava dos “negros” tanto social quanto culturalmente (Fernandes, 1978).

Assim, as representações negativas forçaram uma redefinição da personalidade do negro, altamente desfavorável à sua aceitação livre e franca como um igual impondo uma pressão assimilacionista. A plasticidade do comportamento social humano e do funcionamento das instituições sociais permitiu, na época escravocrata, uma sociedade crônica que operou sob condições de equilíbrio primordial ao sistema operante em direção à normalidade do funcionamento e do desenvolvimento da ordem social como um todo.

É no final dos anos 60 em São Paulo que presenciamos, por meio dos bailes *blacks*, uma revalorização da representatividade da música negra: do samba-rock, *soul* ao *funk* de Sly & Family Ston, Funkadelic, James Brown chegando aos brasileiros Lady Zu, Jorge Benjor, Gerson Quincombo, Tony Tornado, Tim Maia, Band Black Rio entre outros. Pode-se dizer que a figura

mais importante da época era as equipes de bailes que animavam a febre de uma juventude que por ali estavam para ouvir uma ou outra equipe tocar: Transa Negra, Soul Humanitê, Watergate, The Brothers of Soul, Força Negra, Galloti, Os Primos, Valsa Negra, Afro-Soul que passou a se chamar mais tarde Mack-Black, African Show que se transformou em Ademir Fórmula 1, Banana Power, Os Pratas, Studio Zappa, Kalimba 3, Music Power, ModernShow, Haley Brothers, Equipe Modelo, Musicália, Tropicália, J.B.S. Soul Train, Soul Power, Black Board, são algumas das mais importantes da vivência negra na cidade. De certo modo, segundo a *rapper* SharyLaine, todas as equipes que carregavam no nome a palavra *soul* podemos datá-las como anteriores a 1975-1976 sendo que daí para frente o que imperava nos bailes era a música *funk*, com isso, passando por uma mudança no nome das equipes.

Nas festas geralmente se fazia sorteios de camisetas, distribuição de discos, exibição de filmes dos astros como James Brown, Commodors, Jackson Five e outros, tudo isso é claro embalados sempre por uma super iluminação que era a marca de qualidade de um baile a outro. No geral, ao contrário dos “cavalheiros” as “damas” não pagavam para entrar nas festas que aconteciam todas sextas, sábado das 22h às 5h e aos domingos com as tardes dançantes das 14h às 19h. Na época, havia muitas rixas entre as equipes, pois geralmente se fazia muito sucesso com determinada música aguçando a curiosidade dos freqüentadores que procuravam identificar, a qualquer custo, os nomes dos cantores e das musicas que estavam sendo tocadas no baile, no mínimo para comprar o disco e também poder executá-la em bailes menores próximos a área de residência, o que ficou denominado na época de baile de quintal.

“...Então era assim, se jogava bola de manhã até meio-dia, uma da tarde, ia pra casa tomava um banho e ia procurar um baile, que a gente tinha 11, 12, 13 anos não tinha dinheiro pra pegar festas boas no Palmeiras, não tinha essa grana. Eu morava em Taboão da Serra, na Vila Pasini, no campo mesmo o pessoal dava um toque, “Oh! na casa de tal fulano vai ter um baile”.

Então a gente ia pra casa colocava a melhor roupa que tinha e ia pro baile (...) Na escola a professora de educação artística pediu um desenho. Aí foi final do ano né (...) e eu fiz um desenho de uma casa assim, escrevi Natal com *Funk* (risos) (...) então eu já sabia que no final do ano, na véspera ia ter baile, o *funk* ia rolar e a gente ia curtir...” (Marcelinho, 35, *b-boy*. Entrevista realizada em 01/02/2001).

Segundo Nelson Triunfo, dançarino do grupo Funk & Cia e um dos pioneiros do *hip-hop* no Brasil, naquela época era muito comum os donos das equipes de som arrancarem o selo do disco e pintarem de azul, de preto na tentativa de ocultar o nome do cantor, das músicas e o nome do próprio disco. Todas as informações que circulavam sobre a cena *black* dos Estados Unidos passavam pelas mãos das equipes de som que viajavam para os Estados Unidos e compravam os lançamentos em discos que chegavam em grandes malotes no Brasil. Na época os Long Plays (LPs) importados custavam muito caro o que impedia o seu livre acesso; além disso, havia nessa época as Galerias da 24 de Maio, duas lojas ambas na rua 24 de Maio, no centro de São Paulo, uma situada no número 62 e a outra no 116, que cuidavam da parte estética do pessoal que ia para as festas com o cabelo no estilo “redondinho” (cabelo cortado no formato arredondado) da *black power*, sendo também ali o lugar adequado para se encontrar os tais discos. Nesse caso, quando jovens negros saem de suas casas e dirigem-se ao espaço demarcado como o da rua 24 de Maio, não o fazem, somente, para estarem em sintonia com o “novo” visual ou para comprar discos, na verdade essa juventude vai até o local para encontrar seus iguais, para trocar códigos comuns que marcaram suas diferenças. Neste pedaço os frequentadores se reconhecem enquanto portadores dos mesmos símbolos que remetem a gostos, valores, hábitos de consumo, modos de vida semelhantes (Magnani, 1998). O gosto e propensão à apropriação (material e/ou simbólica) de uma determinada categoria de objetos ou práticas classificadas e classificadoras está no princípio do estilo de vida, o

que para Pierre Bourdieu (1998) se resume num conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos, mobília, vestimentas, linguagem, princípio da unidade que a análise destrói ao recortá-lo em universos separados.

Ao contrário dos Estados Unidos onde DJ foi a figura principal no desenrolar da cena *hip-hop* no país, por aqui, no Brasil, houve uma inversão e as equipes de baile assumiram a posição de destaque, então, é o Luizão dono da Chic Show, o Maurício da Black Mad e não o DJ que de uma certa maneira influenciaram a cultura *hip-hop* no país. Segundo o DJ brasileiro Eugênio Lima, 33, na verdade o DJ não só não determinava o que se tocava nos bailes como ele era apenas um contratado, seu papel é tão irrisório que nem ao menos lembramos quem foi o primeiro DJ da Chic Show, mas sempre lembramos que existiu a Chic Show no Palmeiras. Já na década de 80, afirma o produtor de eventos Zenildo Vitrine, enquanto a Chic Show liderava toda São Paulo com seus bailes seja na zona leste, sul, oeste e norte, temos a Black Mad pela zona oeste, a Kaskata's pelo ABC e zona leste, e a Zimbabwe pela zona norte.

Para se ter uma idéia do que estamos falando, a Chic Show conseguia levar em alguns bailes realizados no Ginásio do Palmeiras, na década de setenta, geralmente por volta de 20 mil pessoas em cada evento, sendo que a partir de 1994 a Black Mad reuniu 10 mil no Estádio do Ibirapuera na apresentação do grupo de *rapper* norte-americano Public Enemy. Pode-se dizer que a Chic Show foi uma das primeiras a conseguir se estruturar na realização dos grandes eventos, pois os custos eram muito altos, pagava-se salão, panfletos, lambe-lambe, caso a festa não desse certo a equipe organizadora do evento acabaria endividada e, com isso, falindo. As equipes tanto eram itinerantes como mantinham espaços fixos, ficavam três anos em um lugar com uma casa e mantinha mais dois espaços em outro lugar, isso era muito comum no período. Nos *shows* de grande porte, por exemplo, a Chic Show se aliava com produtoras de eventos, pois, a partir daí conseguia-se uma maior facilidade para os contatos além da facilidade tanto no sentido da locomoção de ir e vir para o exterior. Nos bailes da Chic Show os jovens se preparam a rigor, o traje exigido pelos organizadores era o esporte *chic*: para os homens, em camisa social (sem gravata), calça de tergal, sapato de couro

e para as mulheres, o traje exigido era o vestido longo. Com o tempo houve uma mudança no traje e do “traje social”, “do esporte *chic*”, utilizado nos bailes pelos frequentadores, passava-se para os agasalhos esportivos e roupas largas adequados para os movimentos de dança. É também aqui que notamos um outro padrão de estética o chamado “visual de função”: tênis *Le coq Sport*, roupa da marca *Fiorucci*, *jeans*, agasalhos largos. A palavra “função” na gíria da periferia de São Paulo é denominada pela palavra roubo, própria para nomear aqueles indivíduos que praticam furtos (Guasco, 2001), que refletirá num estereótipo de um determinado tipo social o que na linguagem weberiana equiivale considerarmos que, dentro de um certo grupo de atores existe uma certa proporção que atribui à sua ação um sentido determinado (Verõn, 1970).

Das músicas executadas nos bailes da Chic Show, *samba-rock*, *rap* internacional, *soul*, *funk*, etc., o *rap* nacional passava a ser executado apenas nas noites de quinta-feira. Em 1978 surge a era disco no Brasil que para algumas pessoas ligadas a geração *soul* foi encarado com certa resistência diante das novas mudanças, “...começou a entrar aquele barato lá da discoteque que a gente chamava de ABRA SUAS ASAS! Frenéticas, Donna Summer, John Travolta, nesse tempo começou a ter uma mudança do *soul* original, James Brown, Cameo, Aretha Franklin e nós éramos um pouco resistentes a outras músicas na época. Eu acho que naquele tempo era preciso isso porque era um medo nosso de outras músicas invadirem nosso lado e a gente ficar um pouco desprotegido. Nós fazíamos um movimento de resistência...”.

O nome vem de *discotheque*, referência aos locais em que se dançava ao som do vinil. As batidas fortes e firmes do já conhecido conjunto australiano Bee Gees estavam na moda, é claro, além de Donna Summer, Gloria Gaynor e os grupos Abba e Village People sendo também bastante cultuados no período. Era o tempo das pantalonas, das calças boca de sino para ambos os sexos, laminados, medalhões, imensas golas engomadas, cores abundantes e saltos plataforma. As drogas também eram diferentes, assim, emergia a cocaína mais cara e chique no lugar dos alucinógenos psicodélicos dos *hippies*. O importante era que o salão estivesse cheio de gente bonita, resplandescente e extasiada. Globos espelhados, jatos de luzes e músicas estonteantes ditavam o

ritmo da festa, oferecendo às pessoas a oportunidade de se exibirem em passos ensaiados. Nos Estados Unidos, o maior templo dessa agitação e libertinagem era o Studio 54, em Manhattan. Na época das discotecas, o conselho dado pelas Frenéticas era: “Caia na gandaia”. Os Embalos de Sábado à Noite reproduzidos em versão brasileira pela gravadora WEA, com As Frenéticas e pela Rede Globo de Televisão na novela *Dancin’ Days*, com Sônia Braga (Carmo, 2001). Nos bailes *blacks* brasileiros, diz a *rapper* Sharylaine, as pessoas vaiavam, ficavam de costas chamavam a discoteque de música de branco. Já estava tendo nessa época uma mudança que era um *funk* mais eletrônico, mais comercial inclusive misturado com a discoteque.

Em 1979 a Sugarhill Gang com o seu *Rapper’s Delight* era lançado no Palmeiras num grande evento realizado pela Chic Show com a participação do grupo de dança Funk & Cia no palco. Nos anos 80, as equipes de bailes *blacks* partem para as grandes emissoras de rádio FM. Apresentado pela rádio Bandeirantes FM, o programa “*Black in Love*” tornou-se referência a música *black*. Posteriormente rivalizando com a Chic Show a Circuit Power entraria com uma programação na rádio Metrô FM, Balança São Paulo, destinada também a música negra, ainda assim, a rádio possuía os programas “Projeto *Rap* Brasil”, “Doutor *Rap*”. Através da Nova FM temos o “*Rap Attack*”. Além disso, tínhamos “O Som dos Baixinhos” com o DJ Luciano e o filho do Luizão, dono da Chic Show. Pela Zimbawe, na Record FM teremos o “Som das Massas”, além do programa do Dudu Marote, o “Versão Brasileira” aonde os *rappers* iam ao programa para cantar ao vivo.

De acordo com Pequeno, da posse de *hip-hop* Haussa de São Bernardo do Campo, os programas eram divididos em: meia hora de melodia, música romântica, meia hora de *flash back*, meia hora de atuais, lançamentos e a última meia hora de *rap* nacional. Contudo ao contrário do que pensa a *rapper* Sharylaine que chegou a ir no rádio com a música “Racismo Maldito” que falava da prática racista contida no interior da sociedade brasileira. Pequeno ainda adverte que a música consciente de caráter político quase não entrava nas programações destas rádios sendo ilusório pensar que houve uma abertura democrática para todos os grupos, geralmente iam aqueles que ganhavam os concursos que aconteciam nos bailes e que, até então, nunca tinham gravado. Essas

músicas foram na época denominadas de “largatixa” ou “música de modinha”, sem algum teor político.

Nessa época profundas mudanças estavam ocorrendo na sociedade brasileira desde o início dos anos 80. Novas formas de inserção da economia brasileira no mercado internacional são requeridas num mundo em contínua mutação. A resposta brasileira é lenta, pois envolve toda uma reestruturação interna, implementada, sobretudo mediante programas de estabilização diante de uma recessão crônica, com altos custos sociais. A desigualdade sócio-econômica se acentua, apesar do caráter progressista da constituinte de 1988 e da democratização do sistema político. Sendo a alavanca da indústria nacional, São Paulo irá ressentir-se fortemente da crise vivida pela sociedade brasileira. A persistente recessão do decênio de 1980 representa a rigor, um processo de ajustamento estrutural da economia, na tentativa de incorporar esses novos padrões de competitividade. Na metrópole, este processo de ajustamento tem provocado profundas alterações no seu papel econômico e na qualidade de vida de sua população. A partir dos anos 80 o país entrara num período recessivo onde sobressaem as seguintes tendências mais gerais: elevação dos níveis de desemprego nos setores dinâmicos, tendência ao aumento dos níveis de subemprego, tendência à deterioração do padrão de vida da classe trabalhadora. A pobreza vai ganhando o seu sentido negativo de falta, estendida também ao plano moral, fazendo desaparecer as fronteiras entre o pobre honesto, o marginal ou criminoso. Não ter dinheiro para consumir os bens cada vez mais oferecidos no mercado equivalia, para os pobres, especialmente se pertencentes a grupos raciais (como os negros) e residenciais (como os favelados), mas principalmente os despojados menores de rua, a ser objeto da suspeita de cometer atos ilegais ou ilícitos ou, pior, de ser agente da violência (Zaluar, 1985).

Sendo assim, falaremos de periferias no plural, isto porque são milhares de Vilas e Jardins. Também porque são muito desiguais. Algumas mais consolidadas do ponto de vista urbanístico do que outras destituídas de saneamento, transporte, serviços médicos e escolares, em zonas onde predominam casas autoconstruídas, favelas ou o aluguel de um cubículo situado no fundo de um

terreno em que se dividem as instalações sanitárias com outros moradores: é o cortiço da periferia ou o mundo por excelência da sub-cidadania; zonas que abrigam população pobre, onde se gastam várias horas por dia no percurso entre a casa e o trabalho (Kowarick, 2000). Não há dúvidas que em termos de cidadania nas suas dimensões civis, de igualdade perante a lei, acesso a educação, aposentadoria, condições de trabalho, sistema de saúde ainda permanece precário para a imensa maioria da população pobre.

5.0 Da 24 de maio rumo à Rossevelt: juventude em foco

Inspirado em coreografias mostradas pelo cinema ou pela televisão americana, o *break* - que significa quebrar, em inglês - é uma dança feita de movimentos ao mesmo tempo elásticos e quebrados em que as pernas, os braços, o tronco e a cabeça, por vezes, sugerem um boneco desconjuntado. O espetáculo, apesar de estranho é fascinante, capaz de arrebanhar embevecidas multidões em torno dos dançarinos nas ruas do centro de São Paulo. Multicoloridos, alegres, informais, os *breakers*, como são chamados os dançarinos que tendem a se agrupar em torno de equipes de dança: Funk & Cia, East Break, Irmãos Mouser e Irmãos Trocados. Mas, é por intermédio do grupo Funk & Cia (Nelson Triunfo, Def Paul, Don Billy, Lilá, Betão, Pierre, Star, Raul, Luisinho, Moacir e Bira), com suas enormes cabeleiras, com suas roupas tremendamente coloridas, sapatos berrantes, óculos esdrúxulos que o *break* nacional, antes chamado de “*funk quebrado*”, por causa dos movimentos robóticos, ganha novos adeptos influenciando uma grande parcela de jovens que os viam dançar nas ruas da 24 de Maio, no centro da cidade ou nas suas apresentações ocasionais na TV. Por meio dos vídeos aprendem os passos da dança que ao reproduzi-los diante do espelho. Contudo, nem todos se limitam a copiar. O grupo Funk & Cia lançou nas ruas a arte da dança e novos estilos, como o robótico, *electric boogie*, *pop* e o *break*. O ponto de referência para os futuros *b-boys* começou em frente do Teatro Municipal, região central de São Paulo até o viaduto do Chá, Rua Direita passando pelos arredores da República. Uma

multidão ficava em volta dos jovens que contorciam incrivelmente todas as partes do corpo. Uma onda elétrica parecia estar passando pelos dançarinos que, de repente, paravam e começavam a contorcer seus corpos com uma precisão mecânica impressionante. Durante as apresentações explicavam ao público do que se tratava. Fora o imenso papelão de geladeira que era utilizado pelos dançarinos, havia inúmeros artifícios como, por exemplo, passar talco no chão para ficar mais liso e, com isso, dar fusão aos movimentos praticados na dança. Até meados de 1984 a palavra *hip-hop* não tinha um objetivo muito claro. Para quem dançava a arte era vista mais como uma forma de mostrar o ofício enquanto uma profissão a ser respeita. Parte do dinheiro arrecadado nas apresentações era revertido em pilhas para o aparelho de som, o *box*, além de outra parcela destinada à condução dos componentes do grupo já que a grande maioria morava nas periferias de São Paulo. O Funk & Cia surgido em 1979 exibia-se diariamente, na hora do almoço, na central esquina das ruas 24 de Maio e Dom José de Barros. Com dez participantes fixos além de pessoas eventuais todos respondiam ao chamado de um líder, Nelsão do Break, Nelson Triunfo. Originário de Pernambuco veio para São Paulo em 1976 e no ano seguinte, formou o grupo Black Soul Brothers e em 1979, o Funk & Cia.

Além de saber dançar era preciso muita perícia na rua para saber lidar com os policiais que ficavam ao redor, além de outros problemas como o de ter que tirar um bêbado da roda de dança. Fora isso, além dos diversos sacos de água que eram atirados dos prédios contra os dançarinos, acontecia eventualmente do gerente do Magazine Mesbla, localizado na 24 de Maio, centro de São Paulo, mandar sujar o chão na frente da loja de creolina para que os dançarinos não atrapalhassem o andamento da loja tirando a atenção de suas vitrines. A partir daí está claro que a categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, a rua implica movimento, novidade, ação; na rua é preciso estar atento para não violar hierarquias não sabidas ou não percebidas. E para escapar do cerco daqueles que nos querem iludir e submeter, pois a regra básica do universo da rua é o engano, a decepção e a malandragem (Matta, 1979). Na rua, então, o mundo tende a ser visto como um universo hobbesiano, onde todos tendem a estar em luta contra todos, até

que uma forma de hierarquização possa surgir e promover alguma ordem.

Nessa época os dançarinos costumavam usar um boné chamado “bombeta”, e luvas brancas à moda de Michael Jackson. É nesse período que surge a música que Nelson Triunfo do Funk & Cia fez para os dançarinos de rua.

“Dance em qualquer lugar

Mostre a verdade sua

Mas nunca se esqueça que o *break*

É uma dança de rua”.

Aos poucos começaram a surgir convites para *shows*, festas, clubes, propagandas de TV, academias de danças, etc. De 1985 a 1989 os dançarinos de rua começaram a frequentar programas como o Barros de Alencar na TV Record, Silvio Santos e Gugu no SBT. “...Na década de 80 nós fizemos um *show* no Silvio Santos e no Gugu naquele programa que se você conseguia fazer igual aqueles calouros americanos. Nós ganhamos até um prêmio lá na época. Dançamos a dança do robô sem saber que aquilo fazia parte de um movimento lá de fora né [O salto do *soul* para o *break* se deu quando, ao assistir ao programa de Silvio Santos, Triunfo topou o desafio do apresentador de imitar os robosinhos americanos] ...comecei dançar *break* sem saber...” (Nelson Triunfo, 46, bailarino. Entrevista realizada em 29/01/2001).

Nesse período temos também a gravação com o músico da MPB Gilberto Gil numa parceria com a equipe de dança, Funk & Cia, na música *Funk* se Puder onde se fazia passos de *break* no *clip*, além da participação também do grupo na abertura da novela Partido Alto ao lado do cantor jamaicano Jimmy Cliff misturando *break* com samba, indo diariamente ao ar de segunda a sábado, no horário nobre das 20h, pela Rede Globo de Televisão. Pode-se dizer que os meios de comunicação atribuem *status* a questões públicas, pessoas, organizações e movimentos sociais. Tanto a experiência comum quanto a pesquisa comprovam que o prestígio social de pessoas ou de políticos sociais começa a elevar-se quando elas dispõem de uma imagem favorável nos meios de comunicação. Os meios de comunicação conferem prestígio e fortalecem a autoridade de indivíduos

e grupos pela legitimação de seu *status* (Lazarsfeld & Merton, 1977).

Foi também nesse período que os dois irmãos Luizinho e João (integrantes do Funk & Cia) pegaram o *box*, rádio gravador, e saíram com o objetivo de encontrar um lugar aonde pudessem dançar e treinar, de preferência que fosse coberto, por causa da chuva. Nelson Triunfo estava ausente por motivos de saúde e a dança de rua precisava de um novo *point*. Os dois irmãos tentaram na estação do metrô Tiradentes, próximo da estação da Luz, mas os seguranças do local impediram a permanência dos dançarinos, então, seguiram em destino ao centro, rumo à São Bento. Lá perceberiam que não haveria problemas com a chuva, além disso, o espaço já era habitado pelos *punks* e alguns skatistas, que depois de muitas brigas acabariam dividindo o local.

No Brasil, a dança *break* começou a se estruturar em São Paulo no início dos anos 80. Na época foram lançadas duas edições da revista “Dance o *Break*” no qual ensinava aos principiantes a história da dança, indicando também alguns dos passos e seus termos nacionais agrupados em: *break* aéreo - incluindo os movimentos robotizados, saltos mortais, e *break* de chão - incluindo giro de cabeça (aquele em que o dançarino com a cabeça no chão e com os pés para cima vai girando todo corpo, como metáfora, que nos remete em simbolização aos helicópteros agindo durante a guerra do Vietnã), rabo de saia, giro de costa, sendo que alguns movimentos da dança são semelhantes à capoeira e às artes marciais, como o *Kung Fu* (Silva, 1998).

O *break* surgiu nos Estados Unidos como reelaboração no plano simbólico das disputas violentas ocorridas entre as gangues rivais e tinham como objetivo a paralisação das brigas na tentativa de recolocar o conflito no plano da arte. Foi por intermédio de Afrika Bambaata que esta atitude ganha sua força e ação prática ressoando como referência para os dançarinos de *break* no Brasil. Em meados de 80 os grupos de *break* (gangue é um termo pejorativo assimilado à violência e a criminalidade, mas dentro da cultura *hip-hop* gangue significa uma turma, um grupo, uma equipe de dança) vinham de diferentes lugares das regiões periféricas de São Paulo em direção ao centro; além disso, alguns *office-boys* que passavam pelo local aproveitavam para olhar a nova dança e se integrarem ao estilo que estava emergindo nas ruas da cidade. Em geral, os dançarinos

eram integrados por grupos de jovens com mais de 14 anos, embora a presença mais forte ocorra a partir dos 17, quase todos iniciaram a vida profissional como *office-boys*, além disso, apresentavam uma relação bastante descontínua com o ambiente escolar. Dentre aqueles que conseguiram terminar o ciclo básico, a maioria não concluiu o segundo grau. Concluímos com esse processo que a identidade é o elemento chave da realidade subjetiva, tal como toda realidade subjetiva, acha-se em relação dialética com a sociedade, sendo assim, a identidade é formada por processos sociais e uma vez cristalizada, é mantida, modificada ou mesmo remodelada pelas relações sociais. Inversamente, as identidades produzidas pela interação do organismo, da consciência individual e da estrutura social, reagem sobre a estrutura social dada, mantendo-a, modificando-a ou mesmo remodelando-a (Berger; Luckmann, 1987). A partir daí a apropriação de alguns espaços no centro das cidades, como a estação São Bento do metrô, traduz as microculturas jovens, expressadas não apenas na periferia que é o seu lugar de moradia. No centro urbano, esses lugares exprimem os modos de negociação identitária, “espaços de trânsito”, fornecendo para aqueles que daí fazem parte uma identidade e uma referência grupal centrado na idéia de nós. No pedaço da São Bento o espaço de reconhecimento onde se combina uma série de significados transforma-se como sendo visto não apenas um local, mas numa espécie de pequena ilha construída. Na verdade, o que parece estar na ordem do dia remete antes a uma espécie de tribalismo, que tem por vertente um verdadeiro reencantamento do mundo. A partir do que é visível, imanente, há algo que leva ao invisível, ao transcendente; esse maná cotidiano é vivido aqui e agora, e encontra sua expressão onde o que prevalece não é mais, o indivíduo, isolado na fortaleza de sua razão. O conjunto tribal que se comunica ao redor de um conjunto de imagens e símbolos o consomem com voracidade, e que marginal ao processo de racionalidade institucional se realiza por meio de agrupamentos marcados pela lógica da identificação seja na partilha de gostos, gestos ou medos (Maffesoli, 1977).

A princípio os integrantes desta cultura, aqueles que se identificavam com a dança *break* não possuíam a compreensão de que esta se integrava num movimento maior chamado *hip-hop*, apenas dançavam por dançar; os jovens *breakers* por desconhecimento da língua inglesa não entendiam o

significado das letras de *rap*, detinham apenas no ritmo do novo estilo musical batizando-o de tagarela (Andrade, 1999), em alusão à fala rápida e incessante do cantor. Os primeiros *rappers* cantavam na rua, ao som de batuques feitos em latas de lixo, palmas e *beat box* - som produzido com a boca. Nos bailes *blacks* o *rap* era apresentado como balanço e o seu estilo de dançar remetia aos passos marcados do *funk*. Além do enfrentamento com os comerciantes, com os policiais e da fascinação por parte dos *media* ao redor da “nova moda”, os *breakers* geralmente encontraram dificuldades em expressar sua arte nos salões de baile da época. A bombeta ou boné, as roupas esportivas, jaquetas grafitadas, o corte do cabelo não faziam parte da estética dos bailes *blacks* onde predominava o traje social, o esporte fino ou *chic*. Desse modo as subculturas juvenis acabam por representar, desafios de mudança a ordem simbólica. Sua emergência é invariavelmente acompanhada por uma nevoa de histeria na imprensa; essa histeria é tipicamente ambivalente, pois ora flutua entre a morte da sociedade modelo ora pela fascinação, ultraje e divertimento (Hebdige, 1988).

No início a cultura *hip-hop* não nasce com o sentido político, de contestação social. Os jovens aqui estavam preocupados exclusivamente em desenvolver o lado artístico e não faziam idéia da dimensão política que o *hip-hop* poderia alcançar. As quatro gangues de *break* que fariam a história do *hip-hop* no Brasil - Nação Zulu, Back Spin, ex- Dragon Breakers, a Street Warrior's e da Nação Zulu sai a Crazy Crew - todas elas possuíam de 4 a 7 integrantes. Tanto a Nação Zulu como a Crazy Crew freqüentavam a São Bento somente quando havia as rchas, ou seja, disputas entre as equipes de dança: Crazy Crew "versus" Street Warrior's, Nação Zulu "versus" Back Spin, Back Spin "versus" Crazy Crew, pois cada uma possuía o seu *point* próprio como é o caso da Crazy Crew localizado na Vila Carrão em frente de um banco, cujo espaço coberto, cercado por muros, com iluminação, piso liso era adequado ao movimento dos dançarinos. A Nação Zulu, a casa do integrante Marcelo Zulu era toda grafitada, adaptada para receber a gangue em Sapopemba. A Street Warriors e a Back Spin, o *point* deles ficava na São Bento junto com outras gangues de *breakers* menores. Mais tarde a São Bento iria abrigar também a Crazy Crew e a Nação Zulu se

transformando num *point* único para o *break* de São Paulo. Aqui coincide com um momento em que vários integrantes das próprias gangues resolvem partir para a música, assim, da Back Spin sai o Thaíde, da Crazy Crew sai o MC Jack, da Nação Zulu sai o Código 13, na Street Warrior's o Andrezinho que veio a ser mais tarde o DJ do grupo de *rap* romântico, Sampa Crew. Havia também o Geração Rap, considerado como grupo afiliado da Crazy Crew que sempre citava a gangue em suas apresentações. É através de video-clipes como de Malcom MacLaren e Lionel Richie, com a música *All Night Long*, apresentando passos de dança como *popping e locking* por mestres como Boogaloo Shrinlinp, Shaba-Doo e Popping Taco, que o *break* virá uma febre nacional entre os jovens de todas as partes de São Paulo. Assim, “nessa onda”, é que surgiram muitas equipes em vários locais de São Paulo. Na Vila Missionário, surgiu o Dragon Break, que era formado por Helio, Cícero, Thaíde, Mário e Xavier. No Taboão da Serra, o Furious Break reunia o Geléia, Valter, Grilo, Dante, Tite e Marcelinho. Já na Cidade Ademar, Tatu e Gema formavam o Fantastic Duo. No Jardim São Francisco, zona sul, surgiram os *b. boys* Fernando, Viola, Anderson e Jeferson. Todos esses *b.boys* citados acreditavam que o *break* não era só uma moda como a mídia havia classificado. “Foi nessa época que começamos a freqüentar a São Bento, pois sabíamos que a dança *break* era um estilo de vida. Na época, nós, *b. boys*, desenvolvíamos a dança na raça, praticando um com o outro. Não tínhamos vídeo-cassete para estudar as novas técnicas, e os discos eram caros demais e também muito raros (...) Trocávamos muitas informações, pois cada um sempre trazia uma novidade que ajudava a desenvolver a cultura (...) Fazíamos rodas em bailes como Asa Branca de Pinheiros, Clube da Cidade da Barra Funda, e muitos bailes de quintal. Começamos a freqüentar as quebradas um do outro e trocar idéias. O movimento estava se fortalecendo, os rachas eram realizados na São Bento e, aos domingos, no Ibirapuera. No Parque, embaixo das marquises, aconteciam muitas rodas de *break*, e muitas gambiarras foram improvisadas para ligarmos o *box* nas instalações...”.

Foram também filmes como *Flash Dance* e clipes do cantor Michael Jackson que ajudaram a fortalecer o *break* no país invadindo a mídia brasileira, as academias de dança, o mercado

fonográfico, programas de TV, rádio sendo que até mesmo o *Shopping Center* Iguatemi, localizado no Jardim Europa, região nobre da cidade, visando ampliar seus negócios na tentativa de atrair novos clientes chegou a adotar um *b. boy* (dançarino de *break*) para dançar na porta do estabelecimento. Assim, cheio de agilidades e acrobacias o filme *Flash Dance* (1983), conta no seu elenco com a participação especial da mais famosa gangue de *break* dos Estados Unidos, a Rock Steady Crew. Mas, foi com *Beat Street* (1984) - filme de Stan Lathan, produzido por Sidney Poitier, lançado no Brasil com o nome de “Na Onda do Break” e em vídeo como “A Loucura do Ritmo” -, que o *break* se torna realmente “moda” no país. *Beat Street* mostra o início do *hip-hop* em Nova York com a participação novamente nos cinemas da equipe de *break* Rock Steady Crew, além de Afrika Bambaataa na trilha sonora. Segundo Marcelo Zulu, da gangue de *break* Nação Zulu (nome da equipe inspirado na *The Universal Zulu Nation* de Afrika Bambaataa), o que mais atraía no filme *Beat Street* era o agasalho, o tênis, a organização da equipe na precisão dos movimentos.

“Assistia na rua Aurora, que hoje o cinema é teatro pornográfico, ele tinha uma sessão de *Beat Street*. Lá nós chegávamos às 10 da manhã e saía na última sessão, porque ninguém trabalhava naquela época...” (Marcelo Zulu, 33, ex-*b.boy* da Nação Zulu e, atualmente, segurança de banco. Entrevista realizada em 09/02/2001);

“...imagina você ver o filme duas horas todo dia só pra ver 5 minutos de uma parte, 2 de outra, 3 de outra, pra depois voltar a fitá “no cinema e começar tudo de novo...” (Mister Mistério, 32, ex-*b.boy* da Crazy Crew e, atualmente, gráfico. Entrevista realizada em 09/02/2001).

Podemos dizer que o filme *Beat Street* foi a verdadeira febre nos cinemas de São Paulo; todos os jovens iam vestidos no seu melhor estilo: cabelo escovinha (não totalmente careca no couro cabeludo, fazendo um risco com a navalha em um dos lados), além do uso da calça boca larga. A

roupa e a imagem corporal assumem aqui uma importância particular para esses jovens, por vários fatores. Um deles é que a preocupação com a própria imagem assume um significado todo particular nesse momento da vida, motivada pela transformação recente do próprio corpo, e com a atenção exagerada que o adolescente acaba voltando para si mesmo. A busca de exibir sinais seguros e visíveis de pertencimento a um determinado grupo faz parte do processo de definição de identidade característico dessa fase (Abramo, 1994).

O *hip-hop* na primeira metade da década de 80 foi associado ao *break* e através dele que a cultura *hip-hop* teve sua porta de entrada no Brasil. A mídia impressa veio a partir da colaboração de músicos como Nazi e André Jung (da banda de *rock* paulista, Ira!) e do músico Skowa que foram muito importantes ao movimento artístico que estava surgindo, pois nas palavras de McLuhan (1969), um meio se torna mais forte e intenso justamente porque o seu conteúdo é um outro meio. Os meios de comunicação - isto é, tudo aquilo que serve para vincular o homem ao homem, desde a fala comum até a TV, passando pelos meios de transporte e a moeda e parando longamente na palavra impressa - são, para o autor, extensões do homem: formam o meio ambiente no que ele se move, se projeta e se forma. Os músicos, Nazi e André também produziram o primeiro trabalho do grupo de *rap* Thaíde & DJ Hum, e também através deles conjuntamente com o músico Theo Wernek mais as equipes de *break* da época Back Spin, Crazy Crew, Nação Zulu e Street Warrior's, foi realizado uma festa que era feita uma vez por mês - *My Baby* - no espaço Mambembe, Paraíso, região central de São Paulo, sendo que tanto o espaço como a própria festa hoje já não existem mais.

Uma das principais dificuldades da época era a obtenção de informação, porque tudo que esses meninos sabiam era retirado de revistas americanas especializadas onde cada um traduzia um trecho sem ao menos conhecer o idioma perfeitamente. "Tem mano nosso que aprendeu a falar inglês na raça de tanto ficar traduzindo...". Numa reportagem para a entrevista para a revista Rap Brasil, Marcelinho, da Back Spin, afirma ter chegado a pular o muro da escola no horário do

intervalo para ir gravar em casa, de um programa de rádio, as fitas que lhe permitiriam treinar com os seus amigos. Para Sharylaine, uma das primeiras mulheres no gênero *rap* brasileiro, “...dificuldade mesmo era a gente tá na São Bento e virem aqueles urubus do metrô, seguranças ou quando chamavam o batalhão de choque mesmo, que fazia um cordão pra gente ir embora, com escudos tudo, a gente não tinha dimensão daquilo que tava acontecendo, que podia acontecer com a gente (...) O JR Blaw dizia: “nós somos os donos da rua”, e ele atravessava a rua, ele não queria saber se o carro vinha vindo ele ia atravessando e falava: “tá com medo porque veio?” (...) Ele era o tipo de pessoa que ia no orelhão com fichinhas, ligava pras televisões, jornais e falava: “olha vai acontecer um movimento de *hip-hop*” e ele conseguia levar todo mundo lá (...) ele não saía em nada, ele fazia práς pessoas. Ele é um poeta imortal, é uma pessoa que super contribuiu pro *hip-hop* e que não pode ser esquecida nunca, enquanto existir *hip-hop* no Brasil...”. O JR Blaw, do grupo Estilo Selvagem é visto como uma das principais lideranças do *hip-hop* no período. Falecendo em razão de um atropelamento, mais tarde o *rapper* MT Bronx faria uma homenagem a JR Blaw em seu disco Nova Era, 1992. (Silva, 1998).

Na verdade, houve muitas brigas com a polícia fardada do metrô.

“...No começo do *hip-hop* nós éramos os desbravadores, fazíamos tudo de peito aberto (...) tivemos que comer capim. E comemos com gosto de caviar. Maravilha!...” (MC Jack, 32, *rapper*. Entrevista realizada em 27/12/00).

No final dos anos 80 começa a surgir os MC's dentro das gangues de *break*. Na São Bento também vamos encontrar o grafite, sendo Os Gêmeos um dos mais importantes nessa arte que se sobressai. O espaço da São Bento no final dos anos 80 não era exclusivamente voltado à dança *break* aparecendo a partir daí a transição para a primeira geração dos *rappers* em território paulistano. A São Bento apesar de *underground* foi ficando pequena para os encontros do novo movimento artístico. Em 1988 sai a primeira coletânea, *Hip-Hop Cultura de Rua* (Eldorado, 1988), pelas quatro equipes de *break* da São Bento com Thaíde pela Back Spin, o Ninja da Street

Warrior's, o MC Jack da Crazy Crew, o Credo e Código 13, ambos da Nação Zulu.

Foi na Roosevelt com a chegada das posses que o interesse pela política acabou se intensificando. De 1990 a 1993 os holofotes foram todos voltados a música *rap*. Na São Bento começavam a ter algumas divergências até porque não havia mais liderança, pois todos só pensavam em fazer rimas. Naquela época o *hip-hop* era você poder encontrar um outro colega seu e poder trocar informações sobre os discos e cantores preferidos além, é claro, de falar dos novos lançamentos que estavam emergindo. Nesse período as rixas não eram resolvidas na base da briga, mas como os norte-americanos na base da melhor disputa pelo melhor estilo artístico, da melhor desenvoltura na arena musical, na dança, na pintura, nas *pick-ups* dos DJs. Márcio Fisch, 30, primeiro *rapper* da zona leste de São Paulo, MC do grupo Geração Rap, procura pensar a música rap não como um movimento isolado no cenário *hip-hop*; "...grafite, *break*, dj, mc, união, não adianta você ter os elementos isolados se não houver união entre nós; era isso que nós tínhamos na época (...) nós gostávamos de estar juntos, gostávamos de falar de *hip-hop*, gostávamos de dançar o *break*, queríamos treinar e não badernar..." (Fish, 30, *rapper* e consultor. Entrevista realizada em 09/02/01).

A cultura *hip-hop* ou cultura de rua nasce no Brasil como um espaço de lazer e atuação da juventude que é a rua com a emergência desse novo ator social juvenil: o jovem das favelas, das comunidades e dos bairros populares. Eles estavam presentes já há algum tempo, mas agora com maior âmbito de expressão, construíam novas formas de recreação e de resistência cultural, novas inscrições identitárias. A resposta social dos grupos que detêm o poder foi reduzi-los à imagem ameaçadora da delinquência e do crime. Por fim, a cultura de rua surge em consequência do entrosamento de uma determinada juventude que encontrou meios para o desenvolvendo de idéias, sonhos, uma melhor forma de intervenção na sociedade. Esses ideais são formados por um conjunto de interesses individuais que se tornaram coletivos à medida que estes jovens perceberam que a opinião de um colega era semelhante a sua própria convicção.

Em meados de 1989 ocorre o deslocamento de uma parcela do movimento da São Bento para

a Praça Roosevelt, região também central de São Paulo, que acabou se tornando um marco para o início do *Rap* Nacional. Para lá também convergiram *breakers*, grafiteiros, mas o espaço se definiu em torno da música *rap*. Como primeira tentativa de questionar o problema racial surge a posse Sindicato Negro (1989) integrada pelos grupos de *rap*: Balanço Negro, Lady Rap, MT Bronx, FNR, MRN, Aliança Negra, Doctor MC's, Controle da Posse e Personalidade Negra. A partir dos anos 90 a nova geração de *rappers* passou a explicitar em temáticas ligadas à questão racial, pobreza, direitos civis, o papel do negro na sociedade. A autora Alba Zaluar (1994) ao estudar o campo das organizações populares e o significado da pobreza no Brasil vê que a linguagem não é, um mero instrumento ou meio de comunicação, mas constitutiva de suas relações sociais. O sentido da fala depende também do extralingüístico, do contexto da situação na qual ocorre. O que é dito e interpretado na própria ação depende da estrutura das relações sociais entre os que interagem - se é de autoridade, poder, competição ou conflito. Assim, é nesse período que a influência do grupo Public Enemy, dos Estados Unidos, recai sobre os *rappers* paulistanos. Livros que discutem o preconceito racial, a história do povo negro no Brasil são o marco das leituras indicadas. Assim, livros que chegaram no Brasil como Malcom X, fizeram algumas pessoas se radicalizarem ao extremo, “...então daí prá você falar, olha filho você pega um ônibus o motorista é negrão e o cobrador é branco então você não vai pagar ele porque ele é branco (...) se o motorista é branco, ele pode matar você”, isso fez com que algumas pessoas tomassem atitudes fora do mundo em que elas viviam porque o Brasil é quase todo mundo bege né...” (Sharylaine, 32, *rapper*. Entrevista realizada em 07/02/01). Já para Márcio Fish do Geração Rap, a mesma coisa se sucede quando se pensa em Sindicato Negro (primeira posse de *hip-hop* no Brasil), num país onde praticamente a miscigenação impera chegando a aparecer, para o *rapper*, como completo absurdo.

Se o Sindicato Negro foi a primeira alavanca das posses na Roosevelt, novas experiências surgiram em bairros periféricos no início dos anos 90. Conceitos de Rua, Zona Sul, Vale das Virtudes/Jardim Helga; pela zona norte, temos a Força Ativa; em Cidade Tiradentes, zona leste, surge a Aliança Negra; no Ipiranga temos a Posse Mente Zulu; no ABC paulista, em São Bernardo do Campo,

encontramos a Haussa. Por iniciativa do produtor Milton Sales que na época propagava os trabalhos dos grupos de *rap* nascidos das gangues de *break* criou-se o MH2O, Movimento *Hip-Hop* Organizado, cujo objetivo, além de organizar os grupos que estavam emergindo na Rossevelt era o de atuar como uma força política. De acordo com Félix (2000), o MH2O entende que além dos negros os brancos, moradores das zonas geográficas mais pobres e abandonadas do Brasil também são aliados na guerra, pela superação da condição de degradação social.

Simultaneamente neste período o movimento divide-se em velha e nova escola. A velha escola é formada pelos jovens que iniciaram sua participação na cultura desde a sua introdução no país: Nelson Triunfo, Thaíde & DJ Hum, MC Jack, Pepeu, Nino Brown, a *rapper* Sharylaine entre outros. Para Thaíde, da dupla Thaíde & DJ Hum, pensar num marco para o encerramento da primeira escola do *hip-hop* no país permanece algo duvidoso “... eu não sei se eu posso dizer que Racionais fecham essa primeira escola porque eu não tenho certeza da data deles (...) porque também existe um lance da mistura porque a velha escola e a nova escola estão juntas (...) existem muitos da velha escola como o Gog, Doctor MC’s, Ndee Naldinho que estão coligados com a nova escola (...) porque o *rap* faz isso pega as coisas velhas recicla ela pra que se torne uma coisa nova...” (Thaíde, 33, *rapper* e apresentador de TV. Entrevista realizada em 14/02/01).

Para a educadora Elaine Nunes de Andrade (1996), a nova escola (que veio depois do MH2O) é formada por garotos, em sua grande maioria negra que ingressaram na comunidade *hip-hop* no final dos anos 80 começo de 90, organizados em torno das posses. Nelas, informações e debates sobre questões raciais, sociais e políticas alimentam futuras letras de *rap*. As posses envolvem três componente básicos: o componente de caráter artístico com aperfeiçoamento das produções artísticas musicas dos grupos; caráter comunitário que visa um trabalho de cunho assistencial na resolução de problemas básicos que carecem na comunidade; objetivo de caráter político com atividade desempenhadas enquanto viés militante na questão racial, da posição do negro na sociedade brasileira.

As posses são associações locais de jovens com o objetivo de reescrever a realidade fragmentária,

conflitiva em termos de cultura e lazer. De acordo com Silva (1998), termos como “mano”, “truta”, “brodagem”, “crocodilagem” são apenas alguns dentre tantos outros que fazem parte do cotidiano destes jovens. São expressões que nos remetem aos processos de identificação com essa cultura de rua e toda sua ideologia que reafirma seja por meio de festas, seja por atividades artísticas, a condição de não sucumbir aos efeitos das drogas, da violência, do desemprego. Ao participar de uma posse os jovens informam sobre o *hip-hop*, trocam experiências, promovem o lazer em atividades pelo bairro e respondem aos desequilíbrios, inseguranças postos no cotidiano da maioria dos moradores das periferias de São Paulo.

6.0 REGISTROS FONOGRAFICOS

6.1 Rhythm And Poetry

As raízes do *rap* se remontam ao fim dos anos 60 com a aparição dos Watts Prophets, The Last Poets, Gil Scott - Heron.

- **Watts Prophets**

Anthony Hamilton (Father Amdee), Otis Smith, Richard Dedeaux e Dee Dee MacNeil gravaram como Watts Prophets o álbum *Rappin' Black in a White World* (Ala, 1971), marco importantíssimo na história da música negra. O que é importante no legado dos Watts Prophets é o fato de terem pego na tradição afro-americana a linguagem de rua, já usada na poesia popular, e devolverem-na de volta às origens - a rua. Empregando um formato de chamamento-resposta aonde se vão criando várias vozes e personagens. Tornaram-se bastante populares sendo presença constante e requisitada em universidades, clubes noturnos ou em prisões.

- **The Last Poets**

Na década de 60, no Harlem, nasce em um grupo de jovens negros que exprimem as suas iras em rimas e percussões. Os temas abordados por estes poetas suscitaram um choque no espírito dos

outros jovens que os escutavam, suas temáticas são utilizadas pelos MC's contemporâneos: a selva urbana, o homem negro à procura da dignidade escamoteada, a escolha de um vocabulário centrado no gueto refletido na abundância de palavrões, o apelo à revolta e a tomada de consciência despertando, como dirá Richard Shusterman (1998), para o fato de se ver a arte como uma parte de nossa vida, uma forma especialmente expressiva de nossa realidade e não uma mera imitação fictícia dela. Assim como sucedeu com os Watts Prophets, com sua arte de protesto The Last Poets conseguiria também chamar a atenção do FBI.

- **Gil Scott-Heron**

Nascido em Chicago em 1949 a voz de Gil Scott-Heron era única, marcada por uma forte determinação, engajada nas temáticas politicamente relacionadas com o negro americano, insurgindo-se inteligentemente contra a hipocrisia e a duplicidade do homem ocidental e do *american way of life*. Com *Message to the Messengers* (Mensagem aos Mensageiros), Gil envia um aviso aos *rappers* atuais reclamando responsabilidade quer em relação à arte que abraçaram quer em relação ao seu papel no interior das suas comunidades.

A origem do *hip-hop* se confunde com própria a origem da música *rap*, posto que este último acaba por centralizar em torno da musicalidade a maior força de expressão desta manifestação. O *rap* é uma abreviatura da expressão *rythm and poetry* que significa ritmo e poesia, o canto falado como que atiradas de forma direta e enfática sobre uma base musical justapostas de forma a criar um conjunto melódico. Duas pessoas, em geral, fazem o *rap*: uma é o DJ, que comanda o som ao manipular dois toca-discos e um “misturador”, no qual se processa a colagem de coisas aparentemente diferentes, como música árabe, ruídos de videogames, batida disco, estridência de *rock* ou refrões de James Brown. A outra é o cantor, chamado de mestre de cerimônia ou MC. Um aspecto particularmente interessante é a inovação que o *rap* traz para o panorama da profissionalização musical, com a existência de pessoas que não necessariamente leiam partituras ou que toquem algum tipo de instrumento, mas que possam um dia se tornar estrelas mundiais da música. Alguns *raps* desafiam as afirmações unívocas da história dos brancos e da educação oficial,

sugerindo narrações históricas alternativas desde a história bíblica até a adoção da história do *hip hop*. Na realidade, cada exemplo de estilo subcultural acaba por representar uma solução para um específico conjunto de contradições, de soluções produzidas em resposta a diferentes conjunturas posicionadas diferentemente em relação as formações culturais existentes (Hebdige, 1988).

Em outubro 1979 surge a figura de Sylvia Robinson, antiga cantora *soul*, administradora, produtora e dona da editora Sugar Hill Records, pequeno selo em New Jersey que lança o grupo Sugarhill Gang (Big Bang Hank, Wondermike e Master Gree) com *Rapper's Delight* disco de *rap* gravado em cima da base sonora da música do grupo de *R&B*, Chic, intitulado *Good Times*. Trata-se de um texto centrado em efeitos vocais e *freestylers* (livre jogo do improviso) dos MC's no relato de suas aventuras e gostos pessoais.

<p>"I said a hip hop The hippie the hippie to the hip hip hip, a you don't stop the rock it To the bang bang boogie, say up jumped the boogie To the rhythm of the boogie, the beat (...)</p>	<p>See I am wonder mike and I like to say hello To the black, to the white, the red, and the brown, the purple and the yellow" (SugarHill Gang, <i>Rapper's Delight</i>, 1979, Warner Bros. Music)</p>
---	--

Na realidade o *hip-hop* no formato vinil acabou se transformando numa grande vitrine de exibição dessa música até então feita nos bairros segregados da América. E apesar de Fatback Band's com *King Tim III (Personality Jock)* ter sido o primeiro registro de *rap music* gravado para a mídia esse título foi dado a *Rapper's Delight* que até 1980 tinha vendido cerca de dois milhões de cópias chegando ao topo das paradas solidificando o *status* comercial do *rap* (Rose, 1994), que passava a ser o marco da entrada para o *hip-hop* na cena mundial enquanto discurso cultural mediado pela forma mercadológica, o vinil. *Rapper's Delight* foi um enorme sucesso de vendagem, o que possibilitou a contratação de Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa entre outros por vários selos de discos independentes comandadas por empresários *blacks* (*black-run*) tais como Enjoy, UNI, Tuff City, B Boy, e Def Jam.

Com o lançamento de *Planet Rock* (1982), é por intermédio de Afrika Bambaataa & Soul Sonic Force que começamos a era do *rap* moderno, isto é, iniciando a era *electro-rap* na transformação do *rap* até então desenvolvido - Kurtis Blow, Grandmaster Flash e Sugarhill Gang -,

e inspirando-se em novas sonoridades como a do grupo alemão Kraftwerk e nas suas experiências eletrônicas com o álbum *Trans-Europe Express*. Na sua bagagem podemos encontrar muita ousadia e esoterismo juntos com, Sly & The Family Stone, James Brown e Funkadelic, Parliament, Pink Floyd, Led Zeppelin e Rolling Stones, Herman Kelly Band, Beatles e Monkees, The Who, indo em direção ao calypso e a salsa. Foi no fim dos anos 70 que Bambaataa começou a introduzir música eletrônica de Gary Numan e Kraftwerk. Conhecido como o mestre dos discos devido à vasta variedade de música que sampliava, Bambaataa, que quer dizer líder aficionado, decidiu iniciar seu próprio *sound system* quando sua mãe trouxe-lhe dois toca discos como presente pela sua formatura. Combinando nos estilos musicais como o filme *The Good, the Bad, the Ugly*, sons da banda techno alemã Kraftwerk e da banda Inglesa Babe Ruth sobre um *Roland TR 808 drum* sintetizador, abusa dos instrumentos eletrônicos, principalmente as “*drum machines*”. Nestas perspectivas, a arte pós-moderna, como o *rap*, sugere que a obra de arte aparentemente original é, em si, sempre um produto de empréstimos desconhecidos, um tecido de ecos e fragmentos de textos anteriores (Shusterman, 1998). Desse modo, um arsenal de sintetizadores completa os arranjos criando um clima futurista na música *Planet Rock*, lançado em 17 de julho de 1982 pela Tommy Boy Records, por empresários brancos (*white-run*), assim, como a Profile, Jive que exporiam a partir desse instante o *rap* no mercado nacional e internacional. A mensagem esboçada na letra é simples, resume-se em divertir a vida gozando-a da melhor maneira possível.

<p><i>“You gotta rock it, pop it, ‘cause it’s the century There is such a place the creates such a melody World’s but a land of a master jam, get up and dance It’s time to chase your dreams Up out your seats, make your body sway</i></p>	<p><i>Socialize, get down, let your soul lead the way Shake it now, go ladies, it’s a living dream Love Life Live...” (Afrika Bambaataa & Soul Sonic Force, Planet Rock, Tommy Boy Records, 1986)</i></p>
--	---

Foi com o lançamento de *The Message*, em 16 de outubro de 1982, de Grandmaster Flash & The Furious Five - Cowboy (Keith Wiggins), Melle Mel (Melvin Glover), Kidd Creole (Nathanial Glover), Rahiem (Guy Williams) e Mr. Ness ou Scorpio (Ed Morris) -, que a música passa a ser vista através das letras como uma forma de reflexão crítica, uma mensagem e um texto de

preocupação, de amargura e desespero em relação a vida no gueto, isto é, uma letra onde se faz um apelo à comunidade na linguagem do cotidiano apontando um caminho a ser seguido. A *rap music*, nas palavras de Dyson (1993), “...reflects the interracial class division that has plagued African-American communities for the last thirty years. The increasing social isolation, economic hardship, political demoralization, and cultural exploitation endured by most ghettos poor communities in the past few decades have given rise to a form of musical expression that captures the terms of ghettos poor existence....” (p.7). *The Message*, é um texto poderosíssimo falando sobre a pobreza e a decadência vividas em determinados bairros de Nova York. Este registro veio a inaugurar o discurso biográfico, cronista, político.

<p>“It’s like a jungle sometimes it make me wonder How I keep from going under It’s like a jungle sometimes it make me wonder How I keep from going under Broken glass everywhere People pissing in the stairs You know they just don’t care I can’t take the smell, can’t take the noise Got no money to move out, I guess I got no choice Rats in the front room, roaches in the back</p>	<p>Junkies in the alley with a baseball bat I tried to get away but I couldn’t get, far ‘Cause the man with the tow truck repossessed my car Don’t push me ‘cause I’m close to the edge I’m trying not to lose my head Ah huh huh huh huh It’s like a jungle sometimes, it makes me wonder How I keep from going under...” (Grandmaster Flash, <i>The Message</i>, 1982, Sugar Hill Music Publ., Ltd)</p>
---	---

- **Run DMC - sapatos sem cardaços**

A partir de 1984 a imagem do *hip-hop* transforma-se. Do *look Barnum* - roupas em cabedal vermelho, capas e outros acessórios - parte-se para um visual mais de acordo com o cotidiano: o *street wear*. Um visual mais descontraído, largo, onde o vestuário desportivo, o *baseball cap*, ou os *sneakers*, tênis sem cardaços, correntes de ouro, passam a ter um papel essencial. Vítimas da moda? Proclamando o seu amor pela marca Adidas, mentores e cultores desse estilo os nova-iorquinos Run-DMC, pioneiros na fusão do *rap* com o *rock*, lança seu veredicto hino intitulado *My Adidas*.

<p>“My Adidas walk through concert doors And roamed all over coliseum floors I stepped on stage at Live Aid All the people gave and me the poor got paid And out my speakers, I did speak I wore my sneakers but I’m not a sneak</p>	<p>My Adidas touched the sands of foreign lands With me in hand I cold took command My Adidas and me, close as can be We make a mean team, my Adidas and me...” (Run-DMC, <i>My Adidas</i>, Protoons,1986, Inc./Rush-Groove)</p>
--	--

O álbum *Raising Hell* (1986) torna-se o primeiro da modalidade *rap* a entrar na lista dos dez

mais vendidos e, no ano seguinte, três milhões de discos haviam sido vendidos só nos Estados Unidos ganhando três discos de platina pela vendagem de três milhões de cópias.

- ***Prophets of Rage***

Com a possibilidade aberta por *The Message*, o grupo Public Enemy é uma das vozes do *rap* que verbalmente atacam o racismo institucional, corrupção da polícia e o legado da escravidão nos Estados Unidos. Ficaram conhecidos pela imprensa e pela juventude *hip-hop* como o grupo que prega a valorização da cultura negra afirmando ser o *rap* é a CNN negra, uma música voltada para a denúncia do cotidiano no qual o “eu” de cada indivíduo negro é encarado como fardo e, onde conhecer a si mesmo tornou-se a finalidade de conhecer o meio do qual se vive. Como forma de resistência necessária na opressão pós-colonial de um povo forçado a conviver como membros de segunda-classe (Kochman, 1972), é por intermédio da música *rap* que o regaste das heranças africanas apresenta-se como um dos valores necessários na afirmação da negritude.

A cultura *hip-hop* nos Estados Unidos, a partir da década de 80, restringiu-se ao fenômeno *rap*, como um instrumento de repercussão mundial dessa cultura. Procurando expressar conceitos sobre a sua realidade social e a apresentar seu trabalho a outros jovens, o *rap* tornou-se um instrumento de participação social dessa juventude e um meio de integração entre os *hip-hoppers* no mundo. A mensagem está a cargo de dois MC's, Chuck D (Carlton Douglas Ridenhour) e Flavor Flav (William Drayton), a crítica à sociedade branca aqui não repousa. O *rap* nasce da necessidade de encontrar poesia no coloquial, beleza no ódio e lirismo ainda na violência. No controle das *pick-ups* temos Terminator X. O Public Enemy lançou importantes álbuns como *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back* (1988) e *Fear of A Black Planet* (1989) sendo esse último fundamental na carreira do PE ao solidificar o clássico *Fight the Power* trilha do filme de Spike Lee, *Do The Right Thing* (Faça a coisa certa).

'Cause I'm black and I'm proud I'm ready and hyped plus I'm amped Most of my heroes don't appear on no stamps Sample a look back, you look and find Nothin'but rednecks for 400 years if you check "Don't Worry be Happy" Was a number one jam Damn, if I say it you can slap me right here (Get it) Let's get this party started right	Right on, c'mon What we got to say (Yaaaah!) Power to the people, no delay To make everybody see In order to fight the powers that be FIGHT THE POWER We got to fight the powers that be...". (Public Enemy, Fight the Power, 1989, Your Mothers Music/Def American Songs Inc.)
---	---

Muitos *rappers* tem falado diretamente contra a violência, tais como KRS-ONE mentor da Boogie Down Production que desde 1987 a 1989, registrou três legendários álbuns, *Criminal Minded* (B.Boy, 1987), *By All Means Necessary* (Jive, RCA, 1988), *Ghetto Music: the bluprint of hip hop* (Jive, RCA, 1990). O legado de KRS-ONE é a primazia da mensagem crua e dura, despertando consciência ao levantar questões políticas essenciais, numa palavra: a maturidade do movimento *hip-hop*. Existe um sentido didático em toda a produção de suas rimas procurando sempre mostrar um caminho do que simplesmente relatar ou, nas palavras de Potter (1995), "...*Hip-hop, at least, offers two revolutionary possibilities: (1) by getting inner-city kids to see the cost of endless gang warfare and black-on-black crime, they can unite them in opposition to the larger power structures of racism; and (2) insofar as young white listeners come to hip hop looking for an analog to their own alienation, these listeners will get a dose of "ghetto consciousness" that will give them a far better understanding of the politics of race and class...*" (p.119). Nesse sentido, um dos temas proeminentes do *hip-hop* é mostrar como o ideal consumista - carros de luxo, roupas e aparelhos de alta tecnologia - leva os jovens do gueto a uma vida criminosa, que promete a rápida obtenção desses bens, mas que termina normalmente em morte, prisão ou miséria reforçando o ciclo de pobreza e desespero.

Em seu *Stop the Violence* e *Self Destruction* (ambos do álbum *All Means Necessary*) insiste que a violência antecede ao *rap* e fala contra a intensidade de crimes envolvendo *black-on-black* no já degradado tecido social do interior da cidade da América cujo negro encontra-se inserido.

“...Well, today’s topic is self-destruction, it really ain’t the rap audience that’s buggin’ It’s one or two suckers, ignorant brothers, Tryin’ to rob and steal from one another (...) ‘Cause the way we live is positive. We don’t kill our relatives (...) Back in the sixties our brothers and sisters were hanged. How could you gang-bang? I never, ever ran from the Ku Klux Klan, and I shouldn’t have to run from a black man, ‘cause that’s Self-destruction, ya headed for self-destruction”. (KRS-ONE, *Self-destruction*, 1988, Jive/RCA)

Em 1989 surge o grupo N.W.A (*Niggas With Attitude* ou, melhor, Negros com Atitude), originário de Los Angeles, veio inaugurar uma nova vertente, uma nova escola, que assume um discurso rude e hiper-realista. Esse novo estilo ficou conhecido como *gangstar-rap* e marcou uma bipolarização entre os grupos da Costa Leste (Nova York) e os da Costa Oeste (Los Angeles). Está divisão, não só geográfica, mas também de atitudes, ideologias e formas criativas foi desde o seu início explorado não apenas pelos *rappers* mas também pela indústria discográfica (Fradique, 1998). *Gangstar Rap* ou *Reality Rap* é um sub-gênero fabricado na Costa Oeste, em Los Angeles, nas zonas mais pobres da South Central Compton, Watts, Southgate, guetos onde se misturam chicanos (americanos de origem mexicana) e negros, fortemente marcados por uma crescente atividade de gangues como os *Bloods* ou os *Crips*, grupos rivais especializados no tráfico de droga. Sendo o abandono total, o South Central passou a ser considerada como uma verdadeira zona de guerrilha, ou seja, o Líbano em pleno coração americano. Assim, “...*Si le rap a des tendances dures, il a ses raisons. Aux Etats Unis, un Noir a deux fois et demie plus de chance qu’un Blanc d’être au chômage. Alors que les hommes noirs comptent pour 6% de la population américaine, ils représentent près de 50% de la population carcérale. Dans les grandes villes, la principale cause de entre 15 et 24 ans est l’homicide (48%, contre 8% pour les Blancs). Le drame, souvent dénoncé para les rappers: la plupart de ces crimes sont commis par et sur des Noirs. C’est le Black on Black crime, le meurtre de Noirs. Les d’autres Noirs. Les guettos évoquent le Vietnam, et les rappers deviennent reportes de guerre*” (Cachin, 1996, p. 25).

O chamado *gangstar rap* de Los Angeles explodiu em 1989/1990 ao falar da crescente deterioração das condições de vida da era pós-crack, da falta de empregos empurrando jovens para o tráfico, exclusão social, isolamento, desprezo pelas autoridades. Na verdade o *gangstar rap* tem

gerado uma grande polêmica dentro e fora do mundo do *hip-hop* o *gangstar rap* nunca celebrou a violência e a criminalidade das gangues de rua, aliás, a lírica desses *rappers* são um retrato fiel do realismo social, um trabalho etnográfico das ruas, assim como, repórteres do gueto esses *rappers* nunca narram suas letras na primeira pessoa. Realidade dura de ser detectada, o morador do gueto é visto pelas instituições sociais sempre como o criminoso, ao contrário, do que se passa nas letras desses *rappers* no qual o mesmo morador do gueto aparece agora como a vítima da repressão policial, do *crack*, das gangues de tráfico, produtos da era Reagan-Bush e de toda devastação das mudanças estruturais ocorridas na economia urbana que data posterior a 1960. De Washington a Chicago, de Boston a Saint Louis, no Missouri, os grandes centros urbanos despovoam em prenúncio de uma iminente desurbanização pós-industrial, produzindo uma ordem insensível de decomposição urbana, arquitetural e territorial em benefício exclusivo da interrupção ou melhor da ausência de tempo (Virilio, 1993) diante da expansão das indústrias de alta-tecnologia. Cada vez mais se faz necessário um revisionamento da palavra *N-i-g-g-a* (negro em inglês) que significa um estado de condição mais do que a própria tonalidade da pele ou cultura. Acima de tudo “*Nigga*” refere-se a uma identidade coletiva formada pela consciência de classe contra a repressão da polícia, contra a pobreza e da constante ameaça de violência intra-racial abastecida pela substância econômica. Em outras palavras “*Nigga*” não é uma outra palavra para “Negro”. Produtos do gueto pós-industrial, o *gangsta rap* constantemente os lembra que ainda são cidadãos de segunda-classe. Assim, para ser um “*Real Nigga*” é necessário ter sido um produto do gueto (Kelley, 1996). É através de sua música e de seu estilo expressivo que os *rappers* tem se tornado armas na batalha sobre o espaço público. O tema que detonaria toda a controvérsia ao redor do N.W.A seria *Fuck tha Police* (Foda-se a Polícia).

<p><i>"...Fuck tha Police comin' straight from the underground A young nigga got it bad 'cause I'm brown And not the other color some police think They have the authority to kill a minority Fuck that shit 'cause I ain't the one For a punk mothefucker with a badge and a gun To be beaten on, and thrown jail Fuckin' with me 'cause we can go toe to toe in the middle of a cell With a little bit of gold and a pager Searchin' my car, lookin' for the product Thinkin' every nigga is drinking narcotics You'd rather see me in the pen</i></p>	<p><i>Than me and Lorenzo rollin' in a Benz - o Beat a police out of shape And When I'm finished bring the yellow tape To tape off the scene of the slaughter Still couldn't swallow bread and water I don't Know if they fags or what Search a nigga down and grabbin' his nuts And on the other hand without a gun they can't get none But don't let it be a black and a white one..." (N.W.A, Fuck tha Police, 1988, Ruthless Attack Muzick.)</i></p>
--	---

Aqui os *rappers* atacam verbalmente as forças policiais responsáveis por numerosas investidas aos quarteirões negros. O FBI investiga os N.W.A ameaçando-os. Com o processo de mecanização e burocratização o indivíduo encontra-se submetido um novo tipo de ajustamento. Para que qualquer sociedade possa funcionar bem, seus membros devem adquirir o tipo de caráter que lhes faz experimentar o desejo de agir tal como devem agir, uma necessária correspondência funcional entre a personalidade e o sistema social (Riesman, 1995). E, assim, que o sistema social se assemelha suspeitosamente a um organismo que possui necessidades, persegue fins e controla homeostaticamente sua relação com o meio ambiente.

Aos poucos os Estados Unidos vão deixando de ser o único reduto da cultura *hip-hop*. Na Alemanha, é cultuado com mais vigor pelos jovens de origem turca; na França, pelos filhos de argelinos; em Portugal, pelos angolanos, assim, como também há registros de influência no Japão, Suécia, Inglaterra, Argentina, México, Senegal, Itália, Austrália, Reino Unido, Polônia, Coréia do Sul, Espanha, Suíça, Cuba, África do Sul, Holanda, entre outros. No Brasil, é mais cultuado por jovens pobres dos enormes bolsões periféricos da metrópole paulistana. Fãs ao redor do mundo são capazes de comprar a música *rap*, de se comunicarem com seus ídolos por meio das páginas das gravadoras ou das próprias páginas dos *rappers* na Internet, seja freqüentando salas de bate-papo ou, até mesmo, ao corresponderem-se através de *e-mail* ou, ainda, vendo seus ídolos internacionais de perto nos mega festivais espalhados pelo mundo. Assim, podem participar de batalhas de *breakers*, de DJs ou mantendo contatos com grafiteiros de outras partes do planeta por meio das

revistas especializadas em grafite.

O apelo do *hip-hop* ao redor do mundo é baseado em parte no fato de que a marginalização, opressão e lutas sociais podem ser entendidas e sentidas de forma global por muitos jovens, espaço esse privilegiado para um diálogo frente à realidade das comunidades da diáspora africana diante do rolo compressor do capitalismo transnacional. Por fim, na corrente do século XXI o desafio maior que se coloca ao *hip-hop* se mostra, basicamente, como este continuará se desenvolvendo daqui por diante como uma cultura e principalmente como uma genuína força política.

6.2 Rap Brasil: nasce uma escola

Os bailes *black* - Asa Branca, Dama Xoc, Sandália de Prata, Sedinha da Vila das Belezas, Leste 1, Palácio, Esporte Ball, Clube da Cidade entre outros -, contribuíram e muito para o desenvolvimento do *rap* em São Paulo. Através deles, clássicos do *rap* norte-americano foram veiculados e concursos foram realizados. Foi também por intermédio das equipes de bailes que surgiram as primeiras gravadoras independentes, um espaço este reservado a muitas polêmicas, pois segundo Marcão do grupo de *rap* DMN, muito lucro foi revertido para as gravadoras e muitos *rappers*, com isso, foram enganados na repassagem dos seus direitos autorais. Cabe ressaltar que não é de hoje que a música vem sendo motivo para a obtenção de lucros entendida como mero produto de consumo, enquanto a capacidade criativa como, por exemplo, de autores e intérpretes na exata extensão desse produto parte em direção a uma relação de trocas dentro de um sistema mercadológico atrelado a campanhas publicitárias com reflexos dispersos por toda a rede de comunicação. Desse modo, para Tupã Gomes Corrêa (1987), o consumo fonográfico acaba se limitando não apenas ao conteúdo dos discos produzidos, mas a todo um universo de elementos externos, passando a integrar a apelos e estímulos do mercado.

De Arnaud Rodrigues e Mièle, *Melô do Tagarela* (1980), que tem como intérprete o ator e apresentador de TV, Mièle, é uma versão da música *Rapper's Delight* de Sugar Hill Gang. Fazendo

uma crítica em tom satírico, com humor falta de políticos corruptos, de inflação e pobreza retratando a situação socioeconômica brasileira da época.

“É sim de morrer de rir, quando a gente leva a sério o que se
passa por aqui

Saí com a menina tá tão caro a gasolina. Leva um tiro na
esquina

É sim de morrer de rir, quando a gente leva a sério o que se
passa por aqui

No supermercado a oferta da semana

Tudo a preço de banana

O anúncio é um colosso vou comprar alguma coisa. Estou
vidrado no almoço. Mil cruzeiros pela carne pago um quilo
levo um osso

Levo um carro de dinheiro pago as compras do meu bolso

É sim de morrer de rir, quando a gente leva a sério o que se
passa por aqui

A praça do povo que houve de novo uma fase tão crítica a frase
política

É o MDB miou é a Arena. Vem ai o PTB tem a esquerda de
Ipanema. Continua a coisa preta tanta sigla tanta letra.

Que o povo esperançoso que só quer voto direto vai vivendo de
teimoso continua analfabeto

É sim de morrer de rir, quando a gente leva a sério o que se
passa por aqui

E sobe outro edifício e tome apartamento. Falta grana e sobra
gente, sobra lixo e falta vento.

Eu não posso respirar meu pulmão virou um tanque de óleo
diesel, mais ar doce da quem mora no subúrbio perto do bar,
toda noite tem distúrbio já todo mundo alto se arranca que é
um assalto, mais levaram a minha grana mais sou eu quem vou
em cana

É sim de morrer de rir, quando a gente leva a sério o que se
passa por aqui

Lar doce lar tão pequeno nunca vi para o sol entrar um dos dois
tem que sair é moderna a construção o tijolo é tão fininho que
eu ouço quando sobra o aluguel do meu vizinho
É sim de morrer de rir, quando a gente leva a sério o que se
passa por aqui
Quando eu lembro os velhos tempos que o Brasil tinha o Pelé,
quando a gente tinha time, tinha o gol e o olé
Ou quando eu falo no João eu só lembro do Mané
O Mané foi pra saudade e o Pelé pra outra cidade. Foi fazer em
Nova Iorque propaganda do café
O café já está em crise e o cruzeiro nem pensar
Todo dia sobe o dólar não consigo viajar, mas pensando bem
eu não troco com ninguém minha vida nessa terra no meu céu
que cor de anil como diz o Jorge Bem cujo lema eu levo em
conta se o amigo for do contra não gostar do meu Brasil não
nada não tem bronca
vai pra, vai aonde malandro?
qué moleza vai se queixar pro bispo se bem que não tô
lembrando da cara nem de mim...”.

(Mièle, Melô do Tagarela, 1980, RCA)

A palavra Tagarela se dá pelo fato da música se basear na palavra e na exacerbação sonora sobreposta a uma base de bateria eletrônica pesada, aos efeitos de *scratch* - a técnica de manipulação do LP no toca-disco. Na época a música se tornou conhecida como “*funk* falado”, algo inédito no Brasil. Contudo, somente mais tarde foram descobrir que esse tipo de música era *rap* e que nos EUA tal tipo de gênero musical estava inserido num movimento cultural e social de grandes proporções.

É através do grupo Black Junior’s que é lançado nesse período o primeiro registro fonográfico de *rap* no Brasil com coreografia dançante (Black Junior’s, RGE, 1984). Foi na feira livre da Vila Madalena onde tudo começou para os quatro irmãos carregadores (Lion, Pantera, Betinho, Francisco, todos influenciados pela irmã Marisa que ajudou o grupo no começo da

carreira), moradores de zona sul de São Paulo. “...Nós estávamos na feira cantando: É no inverno e no verão/A fruta boa é tentação/Foi o índio que plantou/Pouca roupa e muita fruta/*Pop* laranja, laranja *pop*/Boa laranja (...), então daí surgiu um cara com um cartão da RGE e falou: “É o seguinte: eu tenho o CD de uma galera que é pra vocês dublarem né, que vocês tem uma voz legal” (...) pegamos, analisamos, não botamos fé, puxa meu! Esse cara tá brincando com a gente (...) Naquela época era muito difícil, muito preconceito, várias barreiras, o nosso pai achava que se nós seguíssemos essa carreira iríamos desandar, virar homossexuais, porque dança, essa coisa de rebolar não era muito com o meu pai...” (Frank Bruno, 28, bailarino e *rapper*. Entrevista realizada em 27/03/01).

No começo da carreira o grupo se chamava Funk Junior's e foi por intermédio de Nelson Triunfo, do Funk & Cia, que o grupo conseguiu aperfeiçoar suas coreografias apresentando em programas de TV da época, como o do Raul Gil, ganhando vários prêmios e sendo considerados os precursores em levar a música cantada, pelo grupo, acompanhados de coreografia.“...Na época a gente pagava o Nelson Triunfo através de frutas né, a gente não tinha grana, nada, a gente ia no apartamento dele levava banana, abacaxi, maçã, todos os tipos de fruta no valor da coreografia...”. Foi nos palcos dos grandes eventos organizados pela Chic Show ao lado de artistas internacionais como James Brown, Chaka Khan, Comodi que o Black Junior's fez boa parcela dos seus *shows*. Na época o grupo tinha em torno de 9 a 11 anos de idade, não sabendo lidar com o lado financeiro da profissão, até mesmo pelo fato do pai dos meninos não possuir um grau de instrução adequado, foi que o grupo sofreu muitos problemas com a gravadora e com empresários que vendiam os seus *shows*. Com a morte do Lion e do Pantera o grupo acabou se desativando em 1989, todavia, o motivo maior permanece ainda muito presente na memória de Frank Bruno, Francisco de Oliveira;

“...houve uma assassina, alguém, foram em casa achando que os discos que nós tínhamos fossem de ouro, invadiram a casa mataram meu pai, meu irmão, ficou uma coisa muito chata (...)

em Osasco, no Veloso, a gente tava muito bem, saímos de lá para morar na zona sul, Campo Limpo. Tudo isso veio com que a gente desativasse o grupo. Mexeu muito com a nossa cabeça. A família se desestruturou. O pessoal ficou ruim, meu. A gente não achava que tinha pessoas ruins ao ponto de tirar a vida de um ser humano, no caso do meu pai, o meu irmão, quase a minha vida também. Aí fui pra televisão trabalhar como modelo. Eu fiz vinte comerciais de televisão...” (Frank Bruno. Entrevista realizada em 27/03/01).

Nesse caso, os meios, ou extensões do homem, como tende a afirmar McLuhan (1969), são agentes produtores de acontecimentos, mas não agentes produtores de consciência. A hibridização ou combinação desses agentes oferece uma oportunidade especialmente favorável para a observação de seus componentes e propriedades estruturais. Entretanto, diante de um mundo alienado, no qual unicamente as coisas possuem valor, o homem se torna um objeto entre objetos: o mais impotente, o mais desprezível dos objetos. O fetichismo da mercadoria de que Marx falou transfere-se para o próprio ser humano e se apodera inteiramente dele. O desencantamento do mundo e a formalização da razão caminham juntos, num mundo despojado de seus aspectos mais sagrados onde o real torna-se mecânico, deixando um imenso vazio na alma. Assim, a ditadura contemporânea anônima, doce, dissimulada tende a promover o sacrossanto princípio de realidade utilitarista, a consumação do ser em valor de troca (Maffesoli, 1977).

Fora o Frank Bruno que segue atualmente sua carreira de *rapper* dividindo os palcos de São Paulo com *b-boys* e *b-girls*, outro ex-integrante do Black Junior's que sobreviveu a chacina é o seu irmão, Roberto, o Betinho, que após o incidente acabou optando em voltar para a antiga profissão de feirante. O Black Junior's em toda sua trajetória artística gravou três LPs, Black Junior's - *Break* (RGE, 1984); Black Junior's - *Tudo está caro* (Cic Show/Five Star Record, 1989); Black Junior's - *Mais de mil chaveco* (Fantastic Voyage Studio, 1997). As influências do grupo iam desde Michael

Jackson, Janeth Jackson até os brasileiros Tim Maia Titãs, Djavan, Sandra de Sá, Jorge Bem, Milton Nascimento. Com letras narrando sonhos, expectativas do grupo com a nova carreira artística até as mais politizadas, todas carregam consigo o ritmo dançante contida na música desses quatro irmãos que marcaria o ponta pé inicial do *rap* em São Paulo.

“Mas que linda estás, mais que lindo estás

Eu te quero namorar, Ah!

Mas que linda estás, mais que linda estás

Pra você eu vou dançar, Ah!

Mas que linda estás, mas que linda estás

Pra você eu vou dançar, Ah!

Eu vou aprender a dançar legal

Pra meu sonho conquistar

E quando souber dançar muito bem

Na TV vou me apresentar, Ah!, Ah!

Vou ganhar de prêmios e vou ser famoso

Com o meu *show* na TV

E quando crescer vou chegar pra ela e

assim eu vou dizer

Mas que linda estás, mas que linda estás...”

(Black Junior's, Mas que Linda estás, Black Junior's - Break, RGE, 1984);

"Aumenta a gasolina, aumenta o aluguel

Aumenta o arroz, aumenta o feijão

Aumenta o desemprego, abaixa o meu salário

Tudo está caro, não se desespere

Tudo está caro, tem que mudar

Tudo está caro

Eu vou pro trabalho todo revoltado...”

(Black Junior's, Tudo está caro, Black Junior's -Tudo está Caro, Chic Show/Five Star Record, 1989).

Através dos concursos de *rap* nos bailes temos, em 1987, o registro do primeiro disco da

Kaskata's "A Ousadia do Rap". Aqui o *beat* seco e as experiências eletrônicas dos DJs aparecem em todas as faixas do LP; um dado até então característico dos bailes era de valorizar o ritmo em lugar da mensagem. Assim, o *rap* passa a ser denominado pelo nome "balanço", tanto nos bailes como em programas de rádio. Gravado e mixado na Fantastic Voyage Studio de São Paulo essa coletânea incluía os *rappers* ganhadores do segundo concurso de *rap*: Mister Théo, com Cerveja; Electro Rock, com Musicar e De Repent com Hey DJ. De fato, deve-se ressaltar a importância dessas equipes no começo do *rap* no Brasil, tanto é, que na contra capa dos LPs lançados pela Kaskata's vinha o endereço do fã clube e o telefone da equipe para contato de *shows*, bailes e pedido de discos. Em "A Ousadia do Rap" a capa do disco serviu de protesto, como também de reivindicação. Num dos recados era endereçado aos frequentadores dos bailes pedindo a paz mundial na tentativa de evitar as brigas no salão e outro era destinado às equipes de São Paulo (Black Mad, Chic Show, Black White, Os Carlos, Black Music, Jony, Musícalia, Big Black, Circuit Power, Prata Discoo, Zimbabwe, Cosmos 2001, de Jundiaí e Jet Black, do Rio de Janeiro) advertindo que as concorrências entre as equipes em São Paulo estavam se tornando ridículas, lembrando que o intuito maior da festa era transmitir alegria, paz, amor não existindo número, cor nem raça para o som livre, soberano e universal.

O primeiro disco a trazer alguns integrantes das equipes de dança *break* da São Bento no papel de MC's - Thaíde & DJ Hum (Homens da Lei e Corpo Fechado), MC Jack (Centro da Cidade e Calafrio), o Credo (O Credo), Código 13 (Gritos do Silêncio e Deus da Visão Cega) - foi o LP *Hip-Hop* Cultura de Rua (Eldorado, 1988). Nesta coletânea a maior parte do álbum é marcado pela contestação social, com críticas ao sistema político do país, a polícia, ao consumismo televisivo. Na época Thaíde & DJ Hum chegaram a ser vinculados em diversas estações de rádio FM levando o grupo a participar de programas de televisão como Sérgio Groismann, Matéria Prima, na Cultura; no Fautão e na Xuxa, na Globo; Jô Soares, no SBT; Mulheres em Desfile, na Gazeta. Segundo Pequeno, da Posse Haussa de São Bernardo do Campo, a dupla de *rappers* nunca chegou a ir para a televisão cantar "Homens da Lei" até porque houve uma censura velada em cima da música que

declaradamente insultava os excessos cometidos pela força policial. Pequeno cita que a mesmo fato sucederia com Racionais MC's, tempos depois, com a música "Homem na Estrada". Dito de outra forma, a *rapper* SharyLaine salienta que foi com o sucesso da mesma dupla que os espaços alternativos para as apresentações dos *rappers* nacionais foram intensificados como, por exemplo, Aeroanta, em Pinheiros e a Nation, na praça Roosevelt. De fato, pode-se dizer que toda e qualquer compreensão crítica de si mesmo só é obtida através de uma luta de hegemonias políticas, de direções contrastantes onde todo indivíduo é não somente a síntese das relações existentes, mas também da história destas relações, isto é, o resumo de todo o passado.

Um ano depois a dupla estaria lançando o seu disco solo pela gravadora Eldorado, Pergunte a Quem Conhece, unindo desde de baladas românticas até as efusivas críticas políticas endereçadas a uma sociedade econômica utilitária onde o sentido do supérfluo, a preocupação com o inútil, a busca do qualitativo assumiriam o primeiro lugar. É com Thaíde & DJ Hum que percebemos a necessidade racional que o ser humano tem através de sua arte de elevar a uma consciência espiritual o mundo interior e exterior, como se fora um objeto no qual ele reconhece o seu próprio si-mesmo.

“Me atire uma pedra
Que eu te atiro uma granada
Se tocar em minha face sua vida está selada
Por tanto meu amigo, pense bem no que fará
Porque eu não sei, se outra chance você terá...
E não sabe pra onde eu vou
Mais pra sua informação vou te falar quem eu sou
Meu nome é Thaíde
E não tenho R.G.
Não tenho C.I.C.
Perdi a profissional
Nasci numa favela
De parto natural
Numa Sexta feira

Cinco que chovia
Pra valer
Os demônios me protejam e os deuses também
Ogum, Iemanjá e outros Santos ao além
Eu já te disse o meu nome
Meu nome é Thaíde
Meu corpo é fechado e não aceita revide, Thaíde ...
Na 43 eu escrevi o meu nome numa cela
Queimei um camburão
Que desceu na favela
Em briga de rua já quebraram meu nariz
Não há nada nesta vida que eu já não fiz
Vivo nas ruas com minha liberdade
Fugi da escola com 10 anos de idade
As ruas da cidade foram minha educação
A minha lei sempre foi a lei do cão
Não me arrependo de nada que eu já fiz
Saber que eu vou pro céu não me deixa feliz
Essa prece que tu rezas eu já muito rezei
Me explique, Thaíde ...
Tenho o coração mole, mas também sou vingativo
Por tanto pense bem se quer aprontar comigo
Se achas que esse neguinho sua bronca logo esquece
Então não perca tempo pergunte a quem conhece
Eu só gosto de quem gosta de mim
Mas se for os meus amigos eu luto até o fim
Se mexe com a minha mãe
Meu DJ ou minha mina você pode estar ciente sua sorte
está perdida
Pode demorar, mas eu sempre pago
Minhas contas também não sou louco pra dar soco, em
faca de ponta
Sempre cobro as minha contas com juro e correção 16
toneladas

Não me traz preocupação Thaíde
Não nasci loirinho com o olho verdinho
Sou cabloquinho comum nada bonitinho
Feio e esperto com cara de mal
Mas graças a Deus totalmente normal
Thaíde ...
Mas meu nome é Thaíde ...”.
(Thaíde & DJ Hum, Corpo Fechado, **Hip- Hop Cultura de Rua**, 1988, Eldorado);

“Cuidado
Cuidado
Cuidado povo de São Paulo
De Osasco e ABC
A polícia paulistana chegou para proteger
Corrupção e extorção essa é a lei do cão
Os grandes matam o povo e não vão pra cadeia
São homens da lei, reis da zona sul
vestido bonitinho como o céu azul
Soem pessoas, onde enfiam não sei
E não podemos dizer nada, pois não somos da lei
Oh! Meu Deus quando vão notar
que dar segurança não é apavorar
agora não posso mais sair na boa
porque ela me pára e me prende à toa
Não adianta dizer que ela está errada
pois a Lei é surda e cega, mal interpretada
Tenho que me comportar e andar com juízo
Pois ela nunca está onde eu preciso
Se eles me pegam avisam meu pai
Se saio dessa vivo não morro nunca mais
Não sei se o meu destino é mofar atrás das grades
ou ter meu corpo achado num riacho da cidade
O que grilou e eu não entendi

É se fazem tudo isto pra se divertir
E com sua boa imagem ela gasta boa grana
São Paulo é um estado com muita segurança?
O povo todo ela aniquila
faz o trabalho errado mas vacila
E não tem erro,
Não tem apelo
cortam sua cabeça arrancam seus cabelos
Se você não for esperto
vai cair em sono eterno
Passar dessa pra outra
e arder no inferno
O sistema é assim, e ninguém nunca me disse
Tropeça no presunto e esbarra em tolice
Você tem o rabo grande se escapar da morte
Se eles são os tais eu quero ser também
Ser mal educado e não respeitar ninguém
Bater em qualquer jovem sem motivo nenhum
Anda em liberdade sem trama algum
Você tem o rabo grande se escapar da morte]se ela
nunca te parou você tem sorte
A burguesia nos ensina a não ter medo da morte
Nessa terra de sujeira, sair limpo é sorte
Os homens da Lei são todos porcos
Os homens da Lei são todos porcos”.
(Thaíde & DJ Hum, Homens da Lei, **Hip-Hop Cultura de Rua**, 1988, Eldorado).

O LP voltado ao *rap* no interior dos bailes *blacks* em São Paulo sai com o nome O Som das Ruas (EPIC/CBS, 1988), com colaboração da equipe de baile Chic Show. Gravado na Fantastic Voyage Studio, alguns grupos importantes posteriormente para o cenário do *Rap* Nacional fariam aqui sua primeira aparição: Os Metralhas (O *rap* da abolição), Catito (Sem Querer), Ndee Rap (Melô da Largatixa e *Rap* de Arromba), Mister (Melô da Chic), De Repent (*Rap Love* e Pega

Ladrão), Sampa Crew (Foi Bom), DJ Cuca (*Check my Mix*) e Dee Mau (*Rap* no Francês). No conjunto do disco encontramos letras descontraídas, clima festivo, músicas românticas, satíricas; cabe ressaltar que se percebe esse mesmo clima através da capa do disco, pois se em *Hip-Hop Cultura de Rua* encontramos um cenário cinzento que nos remete aos perigos da rua alertado na contra capa onde vemos todos os MC's de costa, virados com a cabeça para frente olhando para algum ponto que transcende e nos joga como cúmplices de uma simulada batida policial; é no *Som das Ruas* que o clima festivo, de diversão, de alegria toma se lugar de destaque seja pelas cores aberrantes do encarte LP, seja pelo sorriso estampado nos lábios de cada *rapper* participante.

“...Perguntem como foi e sobre o que dizem em Nova York

Rap, Rock, imaginem estando ali em plena Nova York,

Eu cantando assim

(...)

A largatixa na parede

A largatixa, a largatixa

(...)

Esse é o tal do *rap*, *samba-rock*, pra tocar em São Paulo e também em Nova York

E eu vou fazer um *rap* no estilo sambando pra tocar em São Paulo, apavorar Rio de Janeiro...”.

(Ndee Rap, Melô da Largatixa, **Som das Ruas**, 1988, EPIC/CBS);

“...Se Freud fosse vivo não iria explicar a razão de um ser humano ter tanto amor pra dar

Se Shakespeare vivesse e visse esse lance com certeza esse seria o seu mais lindo romance...”.

(Sampa Crew, Foi Bom, **Som das Ruas**, 1988, EPIC/CBS).

Segundo DJ Dri ou Adriano Natalino, 26, do grupo Os Metralhas, o LP “*Hip-Hop Cultura de Rua*” teve um lado mais pesado com letras com teor mais político do que o “*Som das Ruas*” que era

mais dançante voltado para os bailes. Na realidade, criou-se na época uma série de rinchas nos bailes em torno dos dois LPs, “...a gente até acreditava, a gente nem conhecia as pessoas do Cultura de Rua e tava lá brigando (...) A gente não tinha um objetivo dentro do *hip-hop*, a gente não sabia o que era *hip-hop*. A gente só conhecia a música *rap* que a gente ouvia na rádio e a gente não falava nem que era *rap*, falava que era balanço (...) só curtia...” (DJ Dri, 26, disc-jóquei. Entrevista realizada em 01/02/2000). Se nas palavras de Theodor W. Adorno (1983) a música de entretenimento, aquela voltada para o lazer, para o divertimento é fabricada para preencher os vazios do silêncio instalando-se entre as pessoas sem exigências, as reações inconscientes do público, dos ouvintes, são ofuscadas com tal perfeição que a apreciação consciente dos ouvintes acaba por ser teleguiada.

O primeiro *rap* dos Os Metralhas, segundo o DJ, não tinha nada de letras conscientes voltadas para o lado reivindicatório ou alguma contestação social, era mais uma “puchação de saco”, ou seja, bajulação dos *rappers* através da música em volta das equipes só para entrar nos concursos que tinham na época e ganhar os prêmios. Contudo, como diz Silva (1998), na coletânea O Som das Ruas, Os Metralhas foram os únicos a aparecer no disco com uma forma diferenciada na letra, O *Rap* da Abolição, de autoria de Dee Mau fazia uma crítica ao centenário da abolição da escravidão no Brasil. Esse fato contraditório é indagado pela *rapper* SharyLaine como um dado natural dentro do *Rap* Nacional, pois o mesmo grupo que faz o melô pode também fazer a música de protesto, aquelas de teor crítico e vice-versa não tendo, com isso, nenhuma regra muito bem definida.

“...É que se hoje pareço um vilão prá você
É porque antes não deram chance de vencer
(Os Metralhas, *Rap da Abolição*, **Som nas Ruas**, 1988, EPIC/CBS).

Na mesma época aparece o disco do grupo Região Abissal, que significa região desconhecida, a região que o homem ainda não conseguiu descer no fundo do mar. O grupo é formado por sete pessoas, dois djs e quatro vocalistas que com um prazo de um mês conseguiram

ser lançados por uma gravadora de grande porte, a Continental, no mesmo período em que sai o *Hip-Hop Cultura de Rua* (1988). O que diferenciava o Região Abissal de outros grupos de *rap* era o fato de levar sempre para os seus *shows* uma bateria eletrônica, teclado, dois DJs, quatro vocalistas o que tanto dificultava quanto abrihantava nas apresentações. *Hip Rap Hop* do Região Abissal (1988) - cuja capa aparece um integrante com um imenso relógio quebrado, pendurado no pescoço fazendo menção aos ídolos norte-americanos do Public Enemy -, concentra-se quase exclusivamente na descrição das experiências pessoais e cotidianas dos jovens, na temática voltada as drogas, racismo, além dos problemas na periferia sempre visto pela ótica do humor satírico que às vezes chega a ser irônico. Falando de mensagens positivas, cantando músicas alegres essa é uma das marcas da primeira escola do *hip-hop* brasileiro.

“O sol está forte vou me mandar
Porque na capital não dá pra ficar
Estou empapussado de tanta poluição
Até de carona vou cair no mundão
Preciso me arejar, esse prédios me dão tédio.
Olhos vermelhos choram o dia inteiro quero um lugar que
me deixe contente o esquecer é
viajar esse é meu remédio
Eu vou Pra onde? Pro litoral
Vamô lá Região vamô lá pra ver a motolandia bronzead
pra tirar um lazer tô arrumando minha mala pra sair fora quero ver
fio dental bumbum a toda hora
Furar sete ondas tira toda zica a chave é um sol quente
pra tirar uma chinfra não vou pra Califórnia porque aqui é meu lugar
não dou pra Hawai
me sinto bem aqui não posso ir muito longe
o meu bolso é um escracho o dólar está por cima e o real está por baixo
Eu vou Pra onde? Pro Litoral!”.
(Região Abissal, Litoral, *Hip Rap Hop*, 1988, Continental);

“Vou transmitir pra vocês

O que acontece no gueto
É uma vida bandida, se correr o bicho pega, atividade meu irmão, se ficar o
bicho come
Então não fuja da raia enfrente o Leão...”.
(Região Abissal, O Gueto, **Hip Rap Hop**, 1988, Continental).

Com grande repercussão nos bailes o grupo Geração Rap lança Pirulito. Em toda sua carreira o grupo gravou quatro discos por gravadoras de baile (Cuidado, Kaskata's, 1987; Armas, Kaskata's, 1990; O Futuro está em suas mãos, TNT, 1992; O *show* deve continuar, TNT, 1994).

“Na Antigüidade já se ouvia falar em pirulitos e na arte de chupar.
Não se acanhe vá correndo compre o seu.
Ou então, chupe o meu.
A pesquisa mostrou a preferência da mulher
Tuti-fruti ou outros qualquer
É saboreado em qualquer estação,
Tatuapé, Sé, São Bento, Inverno ou Verão.
Imagine a loucura de uma bela chupada.
Ofereça um pra sua namorada.
Pirulito em qualquer hora ou lugar.
Não perca tempo comece a chupar
refrão
Pirulito não há nada igual, vem chupar legal”.
(Geração Rap, Pirulito, **O futuro está em suas mãos**, 1992, TNT).

Aqui temos uma sátira feita em cima do doce pirulito. Essa música serviu como estopim para o grupo se lançar no mercado ficando, por assim dizer, conhecido nos salões de música *black* o que possibilitou inúmeras viagens dentro do país incluindo alguns países da América do Sul. Pirulito foi uma música feita para tocar nos bailes, adverte Fish, onde as pessoas iam se divertir, cantar e dançar além de ser um chamariz para colocar o disco nas ruas. “...Ao adquirir o disco elas iam pegar na primeira faixa do lado B do disco chamada “Terceiro mundo” que é uma música política, talvez a mais política de todas. Tinha uma música que se chamava o “O Futuro está em suas mãos”, tinha

uma música que chamava o "Profeta de ocasião" com alusão as promessas dos políticos...". Para colocar o seu disco a venda no mercado o grupo acabaria entrando no jogo, segundo as palavras de Muniz Sodré (1984), da própria produção de bens culturais espalhadas pelo capitalismo cuja ideologia do sistema se incorpora de princípios como do consumo e da maximização do lucro ou, ainda, como bem diz Theodor W. Adorno (1986) é enganoso pensarmos que existe uma mediação negadora da sociedade no que o autor chamará de indústria cultural, pois todas as práxis se remetem prontamente a exclusiva motivação pelo lucro; na verdade, os produtos da indústria cultural possuem uma relação de imediata dependência com suas condições de produção e as exigências lógicas do mercado encobrindo por toda parte o esqueleto da circulação do capital ou, melhor, do puro comércio.

Os grupos de *Rap* Nacional que se vinculavam diretamente aos bailes *blacks* como Pepeu, Geração Rap, De Repent, Ndee Rap, Sampa Crew, Os Bacanas, Misther Théo, Dee Mau, Frank Frank, Big Flea & DJ Jack encaixam-se no estilo festivo da dança, na brincadeira no desafio das rimas valorizando ritmo e melodia mais do que propriamente a crítica política, acusados de vazio por não trazerem nas letras uma mensagem social.

“Fiquei sabendo de um tal de Pepeu
que canta *rap* bem melhor do que eu.
Em matéria de combate vamos combater agora
espero só você aparecer.
Estou pintando, estou chegando agora e
se a guerra não termina
juro que não vou embora.
Só quero ver se você me desafia,
Me levando no *rap* 4 nomes de menina.
Ruth, Carolina, Beth, Josefina.
Acabei de lhe dar 4 nomes de menina...”
(Pepeu, Nomes de Meninas, **The Culture in Rap**, 1989, Kaskata's).

Durante certo período grupos originários das ruas foram vaiados ou até mesmo boicotados

por se apresentarem em bailes *blacks* devido à tremenda rivalidade que havia em torno do estilo, gênero e gosto musical dos frequentadores dos bailes; foi assim que as equipes resolveram apenas reunir num evento apenas apresentações de grupos que tivessem a mesma origem comum: som dos bailes ou som das ruas. Contudo, tanto o universo das ruas (marcado pela contestação política) como o universo dos bailes (músicas em tom festivo) foram o estopim para os experimentos surgidos inicialmente na cena *rap* de São Paulo.

Cabe ressaltar que o poder masculino tem se expressado em termos quantitativos no *rap* paulistano dessa primeira fase da cultura *hip-hop* no Brasil. Mas, é bem verdade que desde coletâneas pioneiras a presença feminina é notada. Foi através da gangue de *break* Nação Zulu que a *rapper* SharyLaine, Ildislaine Mônica da Silva, 32, conheceu o *hip-hop* e aderiu ao movimento, estando nele desde 1986. Com Marrom, integrante da equipe de *break* Nação Zulu, a *rapper* começa suas primeiras investidas como MC fazendo parte do grupo Rap Girls (Sharylaine e City Lee), criando depois um grupo de *rap* feminino que levaria o seu nome, Sharylaine. A *rapper* chegou a gravar o primeiro clip de Thaíde & DJ Hum (gravado em Santa Efigênia, 1987), onde podemos conferir também a participação do MC Jack. Nessa mesma época, anos 80, Dany Dieis dava suas investidas como MC fazendo *shows* pela zona sul, além disso, tinha a MC Regina, Luna, Sweet Lee que até 1989 estavam fazendo *shows* pela periferia da cidade de São Paulo, contudo, com exceção de Sharylaine as outras *rappers* não haviam ainda gravado.

“Vejo, que ser criança não é fácil,
sinto a tristeza da inocência de um ser, que não sabe
que não vê a diferença entre o bem e o mal
certo ou imoral, sexo é para pecador, casamento sem amor, valor, poder
todos tinham medo, tudo tinha sua hora, pois as coisas não eram como
agora.
Deixem que aconteça, deixem as águas rolarem
jovem é outro papo, não dá para manipular
refrão
Disseram então que eu não podia cantar

que para outros grupos era treze de azar
não ligue meu bem que isto é prosa
e se tudo de renova Sharylaine está a toda prova

Passa o tempo só não passa a saudade,
anos vão distanciando e aumenta a minha idade
ritmo e poesia, eu traço muito bem, o *rap* se baseia em pensamentos muito
além
consciência enfim, reação leal, que mexe com o mudo, relatando a moral,
verbal, geral, social
sem machucar, sem insistir, só para ajudar, não querendo agredir.
Palavras são palavras, não dá tempo para mudar
respeitando e perdendo, pode até justificar
Sinto o lado esquerdo inimizado
são aqueles amigos que me cercam, novidade não é
a inveja quando invade um coração, ocasiona desespero, real ação, não
deve ser assim, pior para mim, e para você, nada vai valer
ficamos na mesma indefesa certeza, diga-me o que acontece
não sobe, não desce, e nunca aparece, o que adianta *baby*.
Rezo para Deus que tu consigas ficar bem
que estando bem sei que não farás mal a ninguém.
Várias cidades vão de ouvir, ninguém na beira do caminho vai cair
sementes e sementes se espalharão na terra
Tão logo, tudo brotará de novo, haverá seca de maldade para a união de
todos
espinhos serão ervas e os negros são pichados
embora os pobres de espírito, demonstrem a contrário, nós *blacks* sabemos
pensar, e sobre a vida, podemos então opinar
e assim eu vou levando harmonia, folia, ironia a crítica e auto crítica ligadas
a política
a vida de todos analisando é verídica, artística
enfim eu estou aqui, e tudo aceitando,
não sabendo até quando, enquanto isto vou rezando
e aos poucos esperando, por que tudo vai mudar”.

(Sharylaine, Nossos Dias, **Consciência Black vol. 1**, 1989, Zimbabwe).

Categorizando o *hip-hop* como um movimento “macho *hop*”, diante de um universo machista, a MC a princípio se vestia similar aos *rappers* masculinos calça larga, blusa larga, boné, porém, todas com a cor rosa referenciando o seu lado feminino o que lhe rendeu apelidos como Pantera Cor de Rosa e Princesa do *Rap*.

“...*Rap* a sério, porque o *Rap* é uma arte, e não é um modismo ou brincadeira. Eu falo isso com exceção de alguns que já sabem o que querem, e tem bom trabalho e o meu pedido para as equipes de som e que as mesmas façam os seus concursos. *Rap*, pensando em descobrir novos talentos e realmente dar uma força e não usar os *rappers* apenas como um meio de comércio”.

(Nelson Triunfo, Funk & Cia, **Se Liga Meu!**, 1989, TNT).

Para Marcão, Marco Antônio da Silva, 29, do grupo de *rap* DMN, da zona leste de São Paulo, Itaquera (Defensores do Movimento Negro ou DMN atualmente essas três letras do alfabeto acabaram virando o próprio nome do grupo sem nenhum significado), a primeira escola foi quem abriu o caminho mostrando suas garras em enfrentar o preconceito de se expor dançando nas ruas e ser vaiado. A primeira escola é que ia para os salões de baile cantar e não ganhava absolutamente nada, muito menos o transporte. Foi a primeira escola no qual as pessoas que ali estavam foram classificadas de loucas, de revoltados, perseguidos pela polícia, enganados pelos donos de gravadoras e de bailes.

“...muitas vezes as pessoas viram a gente num palco se apresentando, mas elas não imaginam quantas humilhações a gente passou alguns minutos antes pra poder tá em cima do palco (...) tava um dia frio, a gente quase zerado de grana. Tinha que pegar o ônibus, andar com o malote de discos pesado, o *kize*. Ai a gente chegou no local que ia ter o baile e

ele tava quebrado, não tinha ninguém, ninguém! Entendeu?
(...) duas da manhã sem ter exatamente pra onde ir porque a grana era contada, tinha que esperar o ônibus certo pra poder ir pra casa...” (Marcão, 29, *rapper*. Entrevistá realizada em 24/02/01).

A maioria das vezes os grupos de *rap* tinham que ir ao salão uma semana anterior para conversar com o dono do local para poder cantar na semana próxima. Quando voltavam ou se fazia de conta que não os conhecia ou deixava esperando na porta do estabelecimento por duas horas seguidas e muitas vezes os grupos cantavam faltando dez minutos pra terminar o baile. Além disso, entre as maratonas da noite estava incluso correr dos *skinhead*, dentro do trem, fora o medo de serem assaltados levando junto os discos importados que custava na época muito caro. Caso o malote fosse roubado o grupo teria que parar suas apresentações por um certo período para novamente poder comprar os discos.

Segundo o *rapper* Thaíde, da dupla Thaíde & DJ Hum, das letras escritas em tom de brincadeira até aquelas com um discurso político mais concatenado, a verdade é que as pessoas naquela época não tinham bem a noção de onde poderiam chegar com aquela arte. Portanto, é com a chegada dos Racionais MC's que o *rap* da primeira escola encerra suas portas passando a se apresentar a partir daí numa vertente cada vez mais politizada tanto em termos da contextualidade das letras como na postura assumida publicamente pelo grupo.

II. IDENTIDADES

“It makes us aware that identities are never completed, never finished; that they are always thought about ourselves as getting more like ourselves everyday. But that is a sort of Hegelian notion; of going forward to meet were...Identity is always in the process of formation”.

(Stuart Hall, *Old and New Identities, Old and New Ethnicities*)

“Os *playboys* estão se armando no dinheiro, na arma, no carro, na *internet* (...) E nós estamos aí chorando, olhando um pra cara do outro e reclamando, certo? A vida é uma guerra. Quem já morou em barraco de pau, de chão batido, sabe o que eu tô falando. Eu sou um exemplo disso...”.

Mano Brown, *Millennium Rap* 2001.

“Eu sou referência não ídolo. O cara da favela que canta os bagulhos da favela, como o Bezerra da Silva”.

Mano Brown, Racionais MC's.

1.0 Racionais MC's, Gabriel O Pensador, DMN, Facção Central, Xis: A Musicalidade do Rap Nacional

- **Racionais M's – Pretos, Pobres e Raivosos**

Formado, primeiramente por Ice Blue e Mano Brown, da zona sul de São Paulo, que nessa época trabalhavam ambos em serviços gerais nas lojas do centro de São Paulo. O interesse pelo *hip-hop* logo se acentuou quando ganharam um concurso de *b. boys* promovido pela Chic Show. A convite do produtor Milton Sales fariam uma demo ao lado da dupla KL Jay e Edi Rock, da zona norte da cidade, surgindo a partir daí os BB. Boys. Mas, como Racionais MC's o grupo surge na cena brasileira, em 1988, na coletânea Consciência *Black*, pela gravadora Zimbabwe, com as músicas "Pânico na Zona Sul" e "Tempos Difíceis". Composto por MC Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador), o MC Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira), o MC Edi Rock (Advaldo Pereira

Alves) - que ao lado de Mano Brown é o segundo letrista da banda -, e o DJ KL Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões), os MC's retratam em suas letras a dura realidade de quem vive na periferia das grandes metrópoles é negro, pobre, denunciando o racismo, o sistema capitalista opressor que tende a patrocinar a miséria, a violência, o crime, as drogas, a morte e a brutalidade policial.

Assim, é com suas letras quilométricas e panfletárias pregando a revolução dos negros da periferia contra os “branquinhos” das regiões nobres da cidade e morando na periferia que Racionais MC's pregará ser contra o sistema. Mano Brown, líder do grupo continua morando no Capão Redondo, uma das regiões mais perigosas de São Paulo com alto índice de violência. Essa atitude por parte do MC nada mais é do que uma forma de ressaltar o quanto considera importante estar perto da realidade retratada nas suas músicas.

Em 1990, o grupo lançou pela gravadora Zimbabwe o seu primeiro álbum intitulado: Holocausto Urbano. Nos anos de 1990-91, fizeram vários *shows* por toda grande São Paulo e interior do estado como também apresentações nos complexos da Febem, além disso, o grupo participou abrindo o *show* no país dos *rappers* americanos, Public Enemy, no Ginásio do Ibirapuera. Em 1992, deram um importante passo na carreira participando de palestras para alunos e professores nas escolas públicas num projeto criado pela Secretaria da Educação, “Rapensando a Educação”, no qual se discutia questões como violência policial, racismo, miséria, tráfico de drogas, mortes violentas, enfim, um cenário muito comum para quem mora nas periferias de São Paulo. O grupo participou de *shows* filantrópicos em ajuda aos doentes da AIDS e também na Campanha do Agasalho e Contra a Fome realizados em quadras de escolas de samba e ginásios de esporte. Foram um dos organizadores da passeata feita por jovens negros em protesto a data 13 de maio em reflexão à “libertação dos escravos”. Em 1994, Mano Brown ganhou o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte pela letra de “Homem na Estrada” considerada a melhor música do ano.

O sucesso de boca em boca forçou o país a ouvir Racionais MC's. O disco Raio X Brasil, lançado no final de 1993 por uma minúscula gravadora, Zâmbia, vendeu cerca de duzentos e cinquenta mil cópias, tanto quanto o primeiro álbum do *rapper* carioca Gabriel O Pensador com o

rap “Lôraburra” gravado pela multinacional Sony Music. Mas, é com o disco *Sobrevivendo no Inferno* que o grupo entraria numa nova etapa sendo o primeiro a sair pelo selo Cosa Nostra, de propriedade dos quatro integrantes.

Se os *rappers* são amados por presos, pretos, pobres e “*playboys*”, pode-se dizer que parte da força policial paulistana tem razões de sobra para os odiarem. Em 26 de novembro de 1994, no Vale do Anhangabaú, quinze mil pessoas cantam e dançam no festival “*Rap no Vale*”. Em minutos, a letra de uma música transforma o lugar. Racionais MC’s no palco canta “Homem na Estrada”, do álbum *Raio X Brasil*. Logo após cantar a última frase, o grupo é detido e acusado de incitação ao crime por PMs que fazem o policiamento do *show*. Chuva de pedras no palco, tiros e gente ferida. A música conta a história de um homem morto pela polícia na calada da noite. No que se refere à música do Racionais MC’s, o problema aparece de forma ainda mais grave. Acrescenta-se a isto o fato de não se levar em consideração o papel apontado por Ralf Dahrendorf (1981) do se viver em meio à democracia cujo indivíduo goza da preservação do direito de exercitar sua liberdade diante de um quadro de normas e direitos do qual compartilha com todos os demais expressando seus interesses, mesmo quando se trata de interesses predominantemente particulares, como é o caso do cidadão que faz uso do seu direito de ter opiniões, assim, como pontos de vista independente. É importante destacar que principalmente naquele ano vários grupos brasileiros de *rap* chegaram a ter problemas com a Polícia Militar.

Estimados por vários artistas da música brasileira, Mano Brown aparece na foto do encarte do álbum *Auto-Estima* da sambista Leci Brandão que dedica uma música para o MC, “Pra Mano Brown”:

“Quando vejo os Racionais, com o Brown cantando na periferia sei que aqueles ideais querem a paz de uma aparente calma, porque vale a pena cantar, vale a pena dançar se acredita na idéia. Porque vale a pena cantar, vale a pena pensar na vida da platéia...”¹.

¹ A repórter musical emociona Mano Brown. *Hip-Hop Cultura de Rua*, São Paulo, ano 1, n.1, p.37, jan. 2000.

Aliás, não se pode também deixar de reconhecer que Racionais MC's já gravaram participações ao lado do grupo de pagode Negritude Jr. na música "Fim de Semana no Parque" e depois foram homenageados pelos pagodeiros em um samba do qual Mano Brown fazia a introdução. Em 1996, o grupo cedeu a mesma música, citada acima, para a campanha de Luíza Erundina, candidata do Partido dos Trabalhadores (PT), a prefeitura de São Paulo. Racionais MC's também fez apresentações para outros candidatos do mesmo partido, em especial para o senador Eduardo Suplicy e Luis Inácio Lula da Silva. E é na televisão, ao lado de Lula, que os *rappers* apareceriam na campanha para presidência da República de 1988 (Pimentel, 1997).

É com o *Rap Nacional*, principalmente, Racionais MC's, que ocorre pela primeira vez na história da música popular brasileira uma obra musical que realmente retrata de A a Z as agruras e sofrimentos que todo jovem pobre da periferia conhece muito bem: a violência policial temperada com o preconceito racial, os tiroteios noturnos entre traficantes, a banalidade do mal presente nos "acertos de conta", a destruição dos jovens pelas drogas, a decadência de meninas que até ontem brincavam de bonecas e hoje são prostitutas mirins, a visão de mães angustiadas imaginando o maldito dia em que correrão para a rua e chorarão em cima de seus filhos mortos à bala, enfim, um universo que também serve de painel ao livro *Capão Pecado* do *rapper* e escritor, Ferrez, morador do Capão Redondo, zona sul de São Paulo. Aqui, Mano Brown aparece em fotos no qual são mostradas ao público o cotidiano de quem mora na zona sul, periferia extrema da cidade e que é vivido pelo personagem do livro, Rael (nome do irmão caçula do autor) que conhece os piores bandidos da área, conviveu desde a infância com a criminalidade, testemunha a morte de muitos colegas diante dos cadáveres que amanhecem nas ruelas; na sequência temos cenas de homicídios, a vida arrancada por causa de cinco reais, o pai que vai preso injustamente e que não pode ajudar a salvar a vida de seus dois filhos mortos pelo tráfico, os disparos das armas que não deixam ninguém dormir, o frio que entra em casas sem laje, o *crack*, os velórios no cemitério São Luís, etc.

Armados de versículos bíblicos, histórias reais, estatísticas violentas, toda essa cultura da violência é narrada por Racionais MC's e, por sua vez, permanece de suma importância para a análise da sociedade contemporânea brasileira como um todo. Nesse caso, destilando veneno em fórmulas definidas, os versos longos e insubordinados o *rap* do Racionais atraem a rapaziada da periferia que não tem dinheiro nem frequentou boas escolas, jovens moradores dos bolsões de miséria, mas também os “*boyzinhos* bem nascidos a sustagem e leite ninho” que agora curtem seus novos ídolos. Diante disso, na primeira quinzena de agosto de 1998 que Racionais MC's participou do VMB, uma espécie de Oscar da emissora MTV (*Music Television Brasil*) com o vídeo “Diário de um Detento”, levando o prêmio nas categorias *rap* e escolha da audiência, este último deu ao grupo o direito de representar o Brasil na festa americana, da mesma rede de televisão, que aconteceria em Los Angeles no mês de setembro. Pois bem, Racionais MC's que vendeu um milhão de cópias do álbum *Sobrevivendo no Inferno* faz 95% dos seus *shows* na periferia em bailes e clubes quase sem nenhuma infra-estrutura, com apenas três microfones e duas *pick-ups*. Para um grupo que se manteve residindo, apesar do sucesso, nos destroçados bairros periféricos, recusando aparições na grande mídia, raramente dando entrevistas, criticando o sistema, toda a reafirmação da localidade foi tomada como parâmetro no discurso dos *rappers* servindo-se de categorias “mano” como aspecto identitário daqueles filiados a uma história comum em oposição aos que se situam do outro lado da segregação urbana “a *playboyzada*”, os *boys* (Silva, 1998). Racionais ultrapassou os cinquenta mil manos dos quais se dirigia *Sobrevivendo no Inferno*. Paralelo a ampliação das fronteiras o discurso do Racionais MC's manteve-se sempre em busca do esclarecimento como saída do morador da periferia de sua minoridade na recomposição de toda coerência, todo sentido dentro de sua subjetividade e engajando nas várias lutas em direção a emancipação, autonomia, cidadania, ou seja, formando um sentido para se reexaminar problemas como nacionalidade, localidade, identidade e, memória histórica. Observa-se em Paulo Gilroy (1993), que a expressão *black music* vem representando um papel distinto de contracultura da modernidade”, sob o qual se

aplica à coragem dessa cultura musical em se engajar numa crítica sobre o “viver nesse presente”. Indiscutivelmente, a periferia não é vista somente como um ponto geográfico.

Contudo, foi com o processo de metropolização que os cientistas sociais brasileiros denominaram de “periferização” o resultado da combinação de fatores: o empobrecimento crescente de estratos baixos e da classe trabalhadora em geral, a expulsão das áreas centrais através de programas de remoção e renovação urbana, expulsão indireta viabilizada por alterações na legislação urbana, nos impostos, nas leis que regem o mercado do aluguel e a crescente especulação imobiliária (Kowarick, 1983). Presentemente, a periferia se manifesta no esquematismo que opera nos seguintes ingredientes: ruas sem calçamento e que se alagam quando chove; bairros sem hospitais; em boa parte das casas a água encanada e o esgoto são obtidos apenas com ligação clandestina, de forma que os detritos ficam livremente expostos; praças e áreas verde são encarados como artigos de luxo; sem coleta de lixo, os moradores servem-se dos rios e vivem num ambiente poluído e cheio de doenças (Secco & Squeff, 2001). Nessa instância, pertencer à periferia, sob o ponto de vista de Racionais MC's, está vinculado aos códigos de significação de ser jovem pobre, preto e morador de áreas esquecidas (o que só não ocorre em épocas de eleições) pela ação pública.

Como se vê, estamos diante não de uma exclusão propriamente dita, aliás, tendo por base demonstrado o resultado vivido na periferia, o que existe na verdade são vítimas de processos sociais, políticos e econômicos excludentes, de reações que não ocorrem de fora para dentro, mas ocorrem no interior da realidade problemática, dentro dessa realidade que produz os problemas que as causam. O que temos antes de tudo são situações de privação: privação de emprego, privação de meios para participar do mercado de consumo, privação de bem-estar, privação de direitos, privação de liberdade, privação de esperança. Reflexo das novas condições de vida nas metrópoles urbanas têm conduzido normalmente à reorganização do seu espaço dando margem para o surgimento das chamadas “zonas de guerrilhas” onde tende a imperar a violência, o tráfico, o aparato repressivo policial, os justiceiros, isto é, figuras que conduzem ao desenvolvimento de estratégias próprias onde se negocia o sistema de equilíbrio de uma paz negociada no qual qualquer passo que se dê

passa a ser calculado diante do contexto marcado por conflitos, contradições, elementos de violência e da sensação de impotência por todos conhecidos.

Cronistas da vida como ela é, sem os recursos da ficção, o realismo social nas letras de Racionais MC's ganham força a despeito da dramaticidade do vivido. Através do encarte do CD que reúne os três primeiros discos do grupo, por exemplo, no qual foi incluído um mapa do Capão Redondo podemos perceber como a idéia de sociabilidade local vem sendo constituída, seja através de uma vasta lista de agradecimentos escrita ou gravada aos “manos da quebrada”, seja destes últimos como personagens centrais na ação narrativa da música cujo elo se dá sob aqueles que compartilham do cotidiano comum (Guasco, 2001). É a partir dessas músicas que se assenta o discurso reflexivo da representação de si próprio, das suas experiências e das suas convicções numa prática intensiva da identidade como elemento de autodefinição e automanutenção.

Assim, o consumo de produtos culturais como o *Rap Nacional* vem ocupando junto a essa “população marginal” um campo estratégico como algo mais geral que é a manutenção do *self*, podendo servir como fonte de subsistência ideológico-identitária na medida em que permitem ser vividas como uma declaração sobre a relação que o indivíduo estabelece com o mundo ou de puramente “*being in the world*”. Dessa forma, os movimentos contemporâneos, como no caso do *hip-hop*, tendem a acentuar o caráter de mobilizações no plano cultural - o que caracteriza na vontade de fazer presente o possível, isto é, de operar para a mudança no hoje. A mobilização se radica numa identidade particular, numa diferença que se torna ponto de força para um apelo mais geral, instrumento para tornar visíveis problemas em jogo que ultrapassam o grupo na sua especificidade (Fradique, 1988).

Atualmente fora das atividades do grupo cada integrante vem desempenhando uma função paralela com é o caso, por exemplo, de Ice Blue que é responsável pelos megaeventos de *rap* realizados em São Paulo no qual já participaram grupos brasileiros e estrangeiros. É sócio em parceria com Primo Preto (ex- apresentador do *Yo! MTV Raps*) da produtora *Groove Brothers*. Ice Blue também é apresentador ao lado de KL Jay e Paulo Brown do programa *Balanço Rap* que vai

ao ar todo domingo às 18h00 pela rádio 105 FM. Já o outro integrante do grupo, o DJ KL Jay, é organizador do campeonato anual em São Paulo, *Hip-Hop DJ*, que vem descobrindo novos talentos. Ao lado do *rapper* Xis, atua como sócio do selo 4P (Poder Para o Povo Preto) do qual lançou Xis, Rota de Colisão e Estado Crítico, além de lançar o CD, KL Jay na batida vol. 3, com vários convidados. Nesse último, KL Jay não se limitou em apenas colocar o som nas letras, mas assumiu também o papel de MC ao escrever e cantar algumas músicas no álbum. A 4P que também é um salão de cabeleireiro e grife de roupa vem organizando pela cidade de São Paulo inúmeras festas. KL Jay já foi apresentador do referido programa de *rap* da MTV (*Yo MTV Raps!*) e atualmente apresenta o *Balanço Rap* pela rádio 105 FM. Com o *rapper* do grupo Possemente Zulu, Rappin Hood, aparece de sócio no selo Raízes Discos.

Discografia

Holocausto Urbano (Zimbabwe, 1990); Escolha seu caminho (1992); Raio X Brasil (Zambia, 1993); Sobrevivendo no Inferno (Cosa Nostra, 1997); Coletânea B.O. (1994)²

Hey Boy, letra escrita por Mano Brown, retrata a princípio o planejamento urbano nas grandes cidade modernas como meio eficaz de disciplinamento dos lugares da riqueza e da pobreza ou, ainda, do caos e da ordem entre os quais a segregação tratou de traçar limites bem definidos e visíveis numa geografia da exclusão. Dentro dessa nova dinâmica, o processo de formação de novos grupos juvenis urbanos constituem uma pluralidade que parece expressar uma maneira dos jovens se contraporem ao vazio de referentes que recortam a vida cotidiana nas grandes cidades, ora marcada pela ausência e procura que deles fazemos, ora pelo equilíbrio e desequilíbrios ameaçadores por onde circula o núcleo racional do centro real da práxis. Neste contexto, formam verdadeiros territórios onde a circulação é apenas permitida aos enturmados, isto é, os iguais.

² O grupo Racionais MC's lançou em 1994 um CD coletânea, Coletânea B. O, com quase todas as músicas dos três primeiros CDs com exceção da música "Beco sem Saída" do álbum Holocausto Urbano.

A periferia e suas carências aparecem como aspecto central no discurso desses *rappers* que acabam por proporcionar uma espécie de sedimentação de uma identidade de periferia, de um mundo à parte, em alusão ao mundo do *Boy*, tipo social definido não só pela origem socioeconômica, mas também por um determinado padrão de comportamento que se opõe a todo um código de normas de conduta e valores dos moradores dos bairros empobrecidos. Assim, sob esse ponto de vista temático, pode-se notar através da cotidianidade o fio condutor que nos leva a conhecer a sociedade no seu contexto global.

“HEY BOY”

Hey boy! hey boy!

Dá um tempo aí, cola aí!

Pera aí!

Que é mano?

Que esse otário tá fazendo aqui?

Aí dá um tempo aí, chega aí...

Que foi bicho!?

Lembra de mim mano?

Não...

Então vamô trocar uma idéia nós dois agora...

Hey boy o que você está fazendo aqui

Meu bairro não é seu lugar

E você vai se ferir

Você não sabe onde está

Caiu num ninho de cobra

E eu acho que vai ter que se explicar

Pra sair não vai ser fácil

A vida aqui é dura

Dura é a lei do mais forte

Onde a miséria não tem cura

E o remédio mais provável é a morte

Continuar vivo é uma batalha

Isso é se eu não cometer falha

E se eu não fosse esperto
Tiravam tudo de mim
Arrancavam minha pele
Minha vida enfim
Tenho que me desdobrar
Pra não puxarem meu tapete
E estar sempre quente
Pra não ser surpreendido de repente
Se eu vacilo trocam minha vaga
O que você fizer
Aqui mesmo você paga
A pouca grana que eu tenho
Não dá pro próprio consumo
Enquanto nós conversamos
A polícia apreende e finge
A marginalidade cresce sem precedência
Conforme o tempo passa
Aumenta é a tendência
E muitas vezes não tem jeito
A solução é roubar
E seus pais acham que a cadeia é nosso lugar
O sistema é a causa
E nós somos a consequência...Maior
Da chamada violência
Por que na real
Com nossa vida ninguém se importa
E ainda querem que sejamos patriotas
Hey...Boy...
Isso tudo é verdade
Mas não tenha dó de mim
Por que esse é meu lugar
Mas eu o quero mesmo assim
Mesmo sendo o lado esquecido da cidade
E bode espiatório de toda e qualquer mediocridade

A sociedade já não sabe o que fazer
Se vão interferir ou deixar acontecer
Mas por sermos todos pobres
Os tachados somos nós
Só por ser conveniente
Hey boy...
Pense bem se não faz sentido
Se hoje em dia eu fosse um cara
Tão bem sucedido
Como você é chamado de superior
E tem todos na mão
E tudo a seu favor
Sempre teve tudo
E não fez nada por ninguém
Se as coisas andam mal
É sua culpa também
Seus pais dão as costas
Para o mundo que os cercam
Ficam com o maior melhor
E pra nós nada resta
Você gasta fortunas
Se vestindo em etiqueta
E na sarjeta é as crianças
Futuros homens
Quase não comem morrem de fome
Com frio e com medo
Já não é segredo e as drogas consomem
Sinta o contraste e só me de razão
Não fale mais nada porque
Vai ser em vão
Hey Boy...
Você faz parte daqueles que colaboram
Para que a vida de muitas pessoas
Seja tão ruim

Acha que sozinho não vai resolver
Mas é por muitos pensarem assim como você
Que a situação
Vai de mal a pior
E como sempre você pensa em si só
Seu egoísmo ambição e desprezo
Serão os argumentos pra matar você mesmo
Então eu digo *Hey boy...*
Não fique surpreso
Se o ridículo e odioso
Círculo vicioso
Sistema que você faz parte
Transforma num criminoso
E doloroso
Será ser rejeitado HUMILHADO
Considerado um marginal
Descriminado, você vai saber
Sentir na pele como dói
Então aprenda a lição
Hey Boy...
"Aí *boy* sai andando ai certo...
Eu tenho todos os motivos
Mas nem por isso eu vou te roubar
Morô?
Sai andando
Vai caminha mano!
Não tem nada pra você aqui não, seu otário!
Vai embora
Sai fora
E não pisa mais aqui hein!"
(Racionais MC's, Raio X Brasil, Zambia, 1993)

CONTEXTO

Inicialmente, temos uma narrativa organizada inteiramente na primeira pessoa do singular e terceira pessoa do plural onde aparece o começo de um provável diálogo, mas que acaba se transformando num monólogo resumido na presença de outro personagem e revelando-nos a aventura do *Boy* em cruzar um território proibido, fora do seu próprio habitat, um bairro perigoso para quem não domina seus códigos. Ao chegar nesse mundo à parte, são lhe apresentados pelo outro personagem elementos de um social permeado pela violência, miséria, descaso, abandono, com a excessiva presença da criminalidade, ou seja, situações intrínsecas de um sistema com o qual o *Boy* assim como a sociedade se mostra conivente. Assim, desprovidos de qualquer possibilidade de fuga, os “pobres”, como no caso do narrador desta narrativa, encontram-se presos ao destino que não escolheram para si. Porém, este lado esquecido da cidade faz parte de uma engrenagem maquiavélica, de um círculo vicioso através do qual o pobre é transformado no marginal. Percebe-se, ainda, na estrutura formal do texto, que o *Boy* é visto como inimigo aquele que com seu egoísmo, ambição e desprezo aos poucos, assim, como na celebre obra de Karl Marx de **O Capital** (1982) onde o burguês da sociedade capitalista - estrutura dirigida a consumir o próprio homem através do empobrecimento de sua força produtiva - é visto como o coveiro da sua própria cova. Vale destacar, contudo, que o bairro destruído dos pobres apesar de todas das mazelas enfrentadas ainda, sim, é valorizado pelo seu morador como sendo a própria extensão da dignidade que lhe é roubada.

A partir do quadro que se segue, tentaremos mostrar os personagens, as identidades criadas a partir de categorias apresentadas na narrativa e que são representadas pelo seu dinamismo social na reafirmação de valores inerentes a mensagem exemplificada no trecho musical.

Quadro 1 - Caracterização identitária construída pela narrativa musical

PERSONAGEM	IMAGEM	DINÂMICA SOCIAL
<i>Boy</i>	Tem dinheiro; goza de uma situação melhor de vida; superior; tem poder; tem domínio; bem sucedido; ambicioso; não é solidário; egoísta; esbanjador; desprezo por tudo que está ao seu redor.	<ul style="list-style-type: none"> • Faz parte do sistema, daqueles que conseguem desfrutar do melhor da estrutura social vigente no país. • Representa o propagador das mazelas sociais, da profunda desigualdade da renda, da propagação da violência que assola os pobres. • Representa a terra dos contrastes, da ambição dos poderosos, da ganância e do desprezo e m que tende a transformar os pobres em criminosos. • Representa a sociedade que trata os pobres com descaso

Pobre/Morador do bairro esquecido da cidade	<p>Inferior; morador de um lugar esquecido da cidade; mundo perigoso para quem não é de lá e não conhece; nesse mundo precisa ter esperteza para sobreviver; é um mundo duro, pois é permeado pela miséria, pela submissão; a morte é o único remédio para esse mundo que não tem por onde escapar; universo marcado pela humilhação, discriminação, pelas drogas, pelo medo, pela polícia corrupta, pela criminalidade, pela fome, pelo frio; crianças nas ruas sem qualquer esperança num futuro promissor, marcadas por um presente contínuo e duradouro.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Consequência da chamada violência promovida pelo sistema • Faz parte da população desprotegida • Bairro que é visto pelo personagem como sendo o bode expiatório, o culpado de toda mediocridade despejado pelo sistema.
---	--	--

PERSONAGEM	TRECHO MUSICAL
<i>Boy</i>	<p>“E tem todos na mão. E tudo a seu favor. Sempre teve tudo”</p> <p>“E não faz nada por ninguém”</p> <p>“Você gasta fortunas se vestindo em etiqueta. E na sarjeta é as crianças”.</p> <p>“Se as coisas andam mal é sua culpa também (...) Seus pais dão as costas para o mundo que os cercam”.</p> <p>“E como sempre você pensa em si próprio”</p> <p>“Ficam com o maior melhor. E para nós nada resta”.</p> <p>“Você faz parte daqueles que colabora para que a vida de muitas pessoas seja tão ruim”.</p>
Pobre/Morador do bairro esquecido da cidade	<p>“Você não sabe onde está. Caiu num ninho de cobra”.</p> <p>“A vida aqui é dura. Dura é a lei do mais forte, onde a miséria não tem cura. E o remédio mais provável é a morte”.</p> <p>“Continuar vivo é uma batalha. Isso é se eu não cometer falha”.</p> <p>“E se eu não fosse esperto, tiravam tudo de mim, minha vida enfim”.</p> <p>“Tenho que me desdobrar pra não puxarem meu tapete (...) Se eu vacilo trocam minha vaga. O que você fizer, aqui mesmo você paga”.</p> <p>“A pouca grana que eu tenho, não dá pro próprio consumo”.</p> <p>“A marginalidade cresce sem precedência. Conforme o tempo passa aumenta é a tendência. E muitas vezes não tem jeito a solução é roubar”.</p>

Apresentamos abaixo as divergências evidenciadas no texto que servem no objetivo de compor e esclarecer aspectos que distanciam um personagem do outro.

Quadro 1.1 – Divergências entre os personagens

Boy	Superior; tem muito dinheiro; é bem sucedido; tem poder; não é humilhado; não é rejeitado; não é discriminado; não é considerado marginal; faz parte do sistema.
Pobre/Morador do bairro esquecido da cidade	Inferior; tem pouco dinheiro; não sucedido; submisso; humilhado; rejeitado; discriminado; considerado marginal; excluído do sistema.

A seguir, veremos os obstáculos que são apresentados nessa letra como uma espécie de nocivo bloqueio que por ser prejudicial visa atender numa possível limitação da unidade de elementos componentes da narrativa.

Quadro 1.2 – Obstáculos presentes na construção poética

PERSONAGEM	OBSTÁCULOS	TRECHO MUSICAL
Boy	X	X
Pobre/Morador do bairro esquecido da cidade	Miséria; pouco dinheiro; pobreza; não ser bem sucedido.	<p>“Onde a miséria não tem cura. E o remédio mais provável é a morte”.</p> <p>“A pouca grana que eu tenho não dá pro próprio consumo”</p> <p>“O sistema é a causa. E nós somos a consequência (...) Maior da chamada violência”.</p> <p>“Mas por sermos todos pobres, os tachados somos nós, só por ser conveniente”.</p> <p>“Pense bem se não faz sentido, se hoje em dia eu fosse um cara tão sucedido (...) Ficam com o</p>

Pobre/Morador do bairro esquecido da cidade		maior melhor e pra nós nada resta”.
---	--	-------------------------------------

Destacamos agora os aspectos valorizados no texto que conduzem a formação da narrativa poética.

Quadro 1.3 Aspectos valorativos presente na dinâmica textual

PERSONAGEM	ASPECTOS VALORIZADOS	TRECHO MUSICAL
<i>Boy</i>	X	X
Pobre/Morador do bairro esquecido da cidade	<ul style="list-style-type: none"> • Valorização da força que está ligada a questão da sobrevivência • Valorização da esperteza que está também vinculado à questão da sobrevivência • Valorização do lugar onde mora • Valorização de ser bem sucedido, do poder que isso traz. 	<p>“A vida aqui é dura. Dura é a lei do mais forte”.</p> <p>“E se eu não fosse esperto, tiravam tudo de mim, arrancavam minha pele, minha vida enfim”.</p> <p>“Mas não tenha dó de mim porque esse é meu lugar. Mas eu o quero mesmo assim (...) mesmo sendo o lado esquecido da cidade”.</p>

Salientamos nesse último quadro elementos que merecem uma maior reflexão.

Quadro 1.4 - Aspectos que merecem uma maior reflexão

ASPECTOS QUE MERECEM MAIOR REFLEXÃO
<ol style="list-style-type: none"> 1. O território enquanto espaço de pertencimento 2. O sistema, o ambiente e a estrutura social que gera as desigualdades sociais 3. A pobreza, a discriminação e a humilhação

- **Gabriel O Pensador**

No fundo o que me motiva é acreditar que ao mesmo tempo tô informando, denunciando ou dando voz a uma galera que não tem voz e mesmo aos que têm, mas são alienados e, por outro lado, dando uma esperança para aqueles que já acompanham, já estão indignados, mas sem esperança.

Gabriel O Pensador

“A polícia só existe pra manter você na lei, lei do silêncio, lei do mais fraco ou aceita ser um saco de pancada ou vai pro saco...”.

Gabriel O Pensador - Até Quando

Em novembro de 1992, foi com o *rap* “Tô feliz (matei o presidente)” que, inicialmente, executada por apenas uma única FM da cidade do Rio de Janeiro e gravada na época em que o *impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello assolava o país, Gabriel O Pensador exerceria importante papel na divulgação e popularização desse gênero musical no país. Contudo, nem isso o impediu de sofrer certas resistências por parte de alguns *rappers*. Longe disso, diz Edi Rock do grupo Racionais MC’s, “a realidade do Gabriel é outra, mas ele rima muito bem. Eu não sou juiz pra julgar ninguém, mas *boy é boy* e favela é favela. Cada um no seu lugar, cada um com a sua cara, ninguém ofende ninguém e tá tudo certo”³. À primeira vista, nos valem de Eric J. Hobsbawn (1990) e de sua análise sobre a história social do *jazz*, se bem que as raízes históricas com o *rap* são bem próximas, para mostrar que a legitimidade do *rapper*, assim como a do jazzista, assume posições diferentes que vão além da cor da pele envolvendo também a posição que este ocupa numa determinada esfera social, já que se tratava de uma música de pessoas pobres, e mais, uma música de pobres indignados e não respeitados. Decorre daí que o fato de ser branco e de classe média já

³ ROGÉRIO, Fábio; MAIO, Alexandre de. Edi Rock: o proceder. **Rap Brasil**, São Paulo, ano 1, n.3, s.d.

distanciava Gabriel da noção “periferia” - peça fundamental na construção de legitimidade firmada no cenário do *rap* brasileiro - pesando ainda mais contra ele o fato de sua mãe, Belisa Ribeiro, ser jornalista da Rede Globo de Televisão (sendo que grande parte dos *rappers* são avessos a grande mídia), realidade essa que o colocava aos olhos dos outros como uma pessoa “bem nascida”, próximo ao estereótipo do *playboy*. Pode-se dizer que houve um momento de transição na carreira de Gabriel *rapper* para o Gabriel mais *pop*.

Seu primeiro álbum, lançado em 1994, mostrava que Collor não era a única vítima do *rapper*. “Retrato de um *playboy* (juventude perdida)” e “Lôraburra”, por exemplo, tinham como alvo seus colegas de geração totalmente alienados. Produzido por Fábio Fonseca que deu um toque mais *pop* ao *rap* de Gabriel, o disco falava de temas como racismo, abordado na faixa “Lavagem cerebral”: “Presta atenção nessa babaquice, porque racismo é burrice, precisamos de lavagem cerebral para acabar com esse lixo que é uma herança cultural. Aqui somos mestiços, todos, cada um com sua cor, mais clara ou mais escura, mas da mesma mistura”. Ou, como no caso da música “Indecência militar” que ia declaradamente contra a obrigatoriedade do alistamento militar no país. Afinal, destaca Gabriel O Pensador (2001):

“...A música surgiu na minha vida como válvula de escape para o meu inconformismo diante de tanto conformismo, ao mesmo tempo em que despertou em minha mente tantas coisas e despertou a minha mente para tantas outras (...) a música também me mostrou que as palavras podiam transformar muitas cabeças e corações (pelo menos a julgar pela minha e pelo meu). E sendo assim, por que não seriam capazes de transformar o mundo? Era tudo que eu queria (...) Comecei a escrever letras de *rap* sobre todos os assuntos que me incomodavam (...) Essa necessidade de desabafar e acreditar no poder das palavras e na importância do seu uso é o impulso às vezes inexplicável que explica

a minha estória como pessoa pensante e artista falante...” (Gabriel O Pensador, p. 57).

Em junho de 1995, Gabriel lançaria Ainda É Só O Começo, título do seu segundo álbum e como sempre tocando em feridas como: alcoolismo (+ Uma Dose), desemprego (Dança do desempregado), violência (Bala Perdida), drogas (Cachimbo da Paz), saúde pública (Sem Saúde), criança abandonada (Pátria que Me Pariu) e solidão (2345meia78). Em seu terceiro trabalho, “Quebra-cabeça”, álbum que apresenta uma sonoridade mais pesada, *hardcore*, entrecruzando ritmos como do *charm* ao *reggae*, traz influências como as de Milton Nascimento, Rita Lee e Legião Urbana onde o *rapper* os homenageia reproduzindo no disco frases dos cantores.

Nascido na Tijuca e criado na zona sul carioca, Gabriel O Pensador que chegou a estender o seu trabalho até Portugal detalha sem retoques o retrato do Brasil, ainda mais em Nádegas a Declarar, quarto disco na carreira do *rapper*. Aqui, Gabriel denuncia "a bundialização", ou seja, a redução da mulher as suas nádegas, daquelas que fazem disso o seu passaporte para a fama. De uma carreira iniciada em 1992 que lhe valeu um contrato com a Sony Music lançando em 1993 seu primeiro álbum que teve a música “Lôraburra” uma das mais executadas nas rádios AM e FM do país, o *rapper* chega a atingir cerca de 350 mil cópias do disco de estréia, Gabriel O Pensador. Mas, foi em 1997 com seu terceiro disco Quebra-cabeça com as músicas 2345meia78, A Festa da Música e Cachimbo da Paz que o *rapper* atinge a marca de 1,5 milhão de discos vendidos. Aliás, como aspecto decorrente, seus trabalhos geralmente abrangem inúmeras participações especiais que vão de Fernanda Abreu, Lulu Santos, Moreira da Silva, Evandro Mesquita, Barão Vermelho, Lenine e até Digão do grupo *hardcore*, Raimundos. Com o clipe Até Quando! do seu mais recente trabalho, Seja Você Mesmo, mas Não Seja Sempre o Mesmo, o *rapper* concorreu na premiação da MTV (*Music Television* Brasil), dos melhores do ano de 2001, não como se poderia esperar na categoria *rap* da emissora mas, sim, na categoria *pop* ao lado da dupla juvenil Sandy & Junior, das bandas de *rock* mineira Patu Fu e Skank e de Rita Lee projetando, com isso, o *rap* em meio diferenciado do seu contexto *hip-hop*.

Em 2001, Gabriel lança pela editora Objetiva o seu livro **Diário Noturno** no qual além de textos, poemas e recordações de colégio o *rapper* reflete sobre temas determinantes para se pensar os problemas vivenciados hoje no Brasil e que vão do racismo, violência, corrupção até a Febem, além de outros assuntos que também são discutidos em grande parte no seu trabalho musical.

Discografia

Gabriel O Pensador (Sony, 1993), Ainda é Só o Começo (Sony, 1995), Quebra Cabeça (Sony, 1998), Nádegas a Declarar (Sony, 1999), Seja Você Mesmo, mas Não Seja Sempre o Mesmo (Sony, 2001).

Retrato de um *Playboy* (**Juventude Perdida**), letra escrita por Gabriel O Pensador, retrata o monólogo elogioso do espectro da sociedade do espetáculo, dessa ordem estrutural presente em torno do seu auto-retrato que assume uma aparência fetichista objetivada na perda de unidade do mundo, de sua abstração e que se encontra exemplificada no texto com o afastamento do homem do próprio homem. Neste imaginário efetivo moderno, o mundo burocrático que autonomiza a racionalidade atende pelas conexões parciais e ignora a questão dos fundamentos da totalidade e da relação da razão do homem com o mundo.

“Retrato de um *Playboy* (Juventude Perdida**)”**

Sou *playboy* e vivo na farra
Vou à praia todo dia e sou cheio de marra
Eu só ando com a galera e nela eu me garanto
Só que quando estou sozinho eu só ando pelos cantos

Porque eu luto *jiu-jitsu*, mas é só por diversão
É isso aí meu compadre, *my brother*, meu irmão
Se alguma coisa está na moda, então eu faço também
Igualzinho a mim, eu conheço mais de cem
Se eu faço tudo o que eles fazem, então tudo bem

Não quero estudo, nem trabalho não vem que não tem porque eu sou - o que?

Um *play*, um playboyzinho, de isso eu não me envergonho, não sei o que é a vida não penso, não sonho

Praia, *surf* e *chopp* essa é a minha realidade, não saio disso porque me falta personalidade, não tenho cérebro, apenas me enquadro no sistema, ser tapado é minha sina, ser *playboy* é o meu problema

Faço só o que os outros fazem e acho isso legal, arrumo brigas com a galera e acho sensacional

Me olho no espelho e me acho o tal, mas não percebo que no fundo eu sou um débil mental

Porque eu sou *playboy*, filhinho de papai, me afundo nessa bosta até não poder mais

Sou *playboy*, filhinho de papai, sou um débil mental, somos todos iguais

Com a cabeça raspada ou cheia de parafina tiro onda porque acho que sou gente fina, mas na verdade, pertenço a pior raça que existe eu sou *playboy*, penso que sou feliz, mas sou triste

Eu sou pior que uma praga, eu sou pior que uma peste

Estou em qualquer lugar da superfície terrestre, e digo aonde a playboyzada prolifera-se a mil: em num país capitalista pobre como o Brasil onde não somos patriotas nem nacionalistas

Gosto das cores dos *states* com as estrelas e as listras

E o que eu sinto pelo país é o que eu sinto pelo povo

Olha só que legal, quando eu pego um ovo e entro no carro com uns amigos e levo o ovo na mão

Olha o ponto de ônibus, freia aí meu irmão!

Eu taco o ovo bem na cara de um trabalhador que esperava o seu ônibus que passou e não parou

Que maneiro, eu não ligo pra quem está sofrendo

Em vez de eu dar uma carona, deixo o cara fedendo

Que legal, se o mendigo me pede um cigarro

É apenas um motivo pra tirar mais um sarro

Sacanear o mendigo é a maior diversão
Não tem problema quantos dias ele não come um pão
E por falar em pão que eu como todo dia, me lembrei da
empregada que se chama Maria
Ela me dá comida, me dá roupa lavada, mas quando eu estou
presente ela é sempre humilhada
Você precisa ver como eu trato a coitada, eu a rebaixo, a
esculacho, fico dando risada

Porque eu sou *playboy*, filhinho de papai, me afundo nessa
bosta até não poder mais
Sou *playboy*, filhinho de papai, sou um débil mental, somos
todos iguais
Eu não sei nada dessa vida e desse mundo onde estou,
E quando eu saio na rua que eu vejo o merda que eu sou
Sem ter o que fazer, sem ter o que pensar, eu encho a cara de
bebida até vomitar

E os meus falsos amigos que vão lá me carregar são os mesmos
que depois só vão me sacanear
Mas na cabeça da galera também não tem nada, somos um
monte de merda dentro da mesma privada
É até engraçado, eu não decido nada pela moda eu sou guiado
Adoro *reggae*, mas não sei o que Bob Marley diz e se eu
soubesse talvez não fosse tão infeliz
Mas eu sou um otário, a minha vida não presta, inteligência?
Não tenho, a burrice é o que me resta
Então agora dá licença que eu vou parar minha cabeça tá
doendo eu vou descansar

Este lugar já está fedendo. Quem mandou eu pensar?
Porque eu sou *playboy*, filhinho de papai, me afundo nessa
bosta até não poder mais
Sou *playboy*, filhinho de papai, sou um débil mental, somos
todos iguais

Esse é o retrato da nossa juventude. Seja o *playboy* da maconha
ou o *playboy* da saúde
Se cuidarmos assim do futuro do Brasil vamos levar este país
para a puta que o pariu!
**(Gabriel O Pensador, Ainda é só o começo, Sony Music,
1995)**

CONTEXTO

Trata-se de uma letra narrada na primeira pessoa do singular e terceira pessoa do plural que expõe a público, aspectos da identidade do personagem desse enredo, no caso o *playboy*. Eis aqui o ponto básico. Na música o *playboy* aparece como sendo o braço estendido da estrutura social vigente. Ajustado nesse tempo, o que se encontra fora do presente é por ele automaticamente abandonado. Usufrui tudo o que esse sistema tem para lhe oferecer e consome em abundância, sem reflexão e sem críticas. Percebe-se que o personagem por ser “filhinho de papai”, uma pessoa dotada de certos recursos financeiros, pratica a indiferença, desprezando e humilhando o que acha ser a ele inferior, ou seja, os não-iguais. Valoriza a sua turma de amigos, mas ao mesmo tempo reconhece a falsidade que o cerca; no entanto, concorda ser dessa mesma espécie que se prolifera num país capitalista e pobre como o Brasil. Conforme vamos lendo o texto nota-se que o personagem tem a plena consciência do que é, da sua falta de personalidade, da sua solidão, do seu desprezo pelo país refletido no desprezo que sente pelo povo e, assim, consecutivamente pela pobreza. Sabe que lhe falta autonomia diante da efemeridade do mundo exposto na moda e de sua identidade guiada por outros. Assim, do reconhecimento que tem de si próprio não lhe basta para uma mudança efetiva, pois a sua conformidade, a sua individualidade o impede de atravessar a barreira do qual ajudou a crescer.

Ao mesmo tempo, também é mostrado na narrativa a presença de uma moral social. A representação desta, fica submetida a um processo de distanciamento necessário para que se possa compreender o fato até, então, observado pelo público e, com isso, despertar nossa atividade nos

obrigando a tomar decisões. Assim, o texto utiliza-se de argumentos que são levados ao reconhecimento do personagem em torno de sua imutabilidade de ação e transformação para em seguida, no desfecho final, a moral social invocar a juventude como sujeito alterável; a própria juventude dependente de certos fatores sociais e econômicos é capaz de alterá-los. Isso assinala no texto a presença da forma épica do teatro brechtiano no qual o espectador-observador é despertado na sua consciência crítica exigindo-lhe a ação, ou seja, o homem visto como objeto de análise se transforma e pode transformar no ato da razão.

Vejamos agora, no tocante a estética formal do texto como Gabriel O Pensador compõe a representação identitária do personagem.

Quadro 1 – Caracterização identitária construída pela narrativa musical

PERSONAGEM	IMAGEM	DINÂMICA SOCIAL	TRECHO MUSICAL
Playboy	Só quer saber de diversão; individualista; não é solidário; conformista; gosta de desperdícios; corajoso somente ao lado dos amigos; não quer saber de estudar; não quer saber de trabalho; não investe no futuro; falta-lhe personalidade; é alienado, limitado, desinteressado, desinformado do que ocorre no mundo que o cerca; é enquadrado no	<ul style="list-style-type: none"> • É o retrato da juventude brasileira • É reproduzido pelo sistema capitalista • É dirigido pela “moda” • É o espelho da sociedade de consumo 	<p>“Sou <i>playboy</i> e vivo na farra”</p> <p>“Eu só ando com a galera e nela eu me garanto”</p> <p>“Se alguma coisa tá na moda, então eu faço também”.</p> <p>“Não quero estudo, nem trabalho não vem que não tem”</p> <p>“...me falta personalidade, não tenho cérebro, apenas me enquadro no sistema, ser tapado é minha sina”</p> <p>“Gosto das cores do</p>

Playboy	sistema; pensa que é feliz, mas é triste; se acha maravilhoso, mas reconhece que é um idiota; filhinho de papai; despreza o que lhe acha ser inferior; humilha e pratica a indiferença; é debochado.		<i>states</i> com as estrelas e as listras. E o que eu sinto pelo país é o que eu sinto pelo povo (...) Que legal, se o mendigo me pede um cigarro. É apenas um motivo pra tirar mais um sarro (...) Não tem problema quantos dias ele não come um pão”. “Eu não sei nada dessa vida e desse mundo onde eu estou”.
---------	--	--	---

Neste quadro destacamos as divergências enfrentadas pelo personagem na narrativa musical.

Quadro 1.1 – Divergências contidas no personagem

<i>Playboy</i>	Alienado do mundo que vive/Tem consciência do que ele é através do mundo onde vive.
----------------	---

Partimos agora para uma análise dos obstáculos apresentados pela narrativa musical.

Quadro 1.2 – Obstáculos presentes na construção poética

PERSONAGEM	OBSTÁCULOS	TRECHO MUSICAL
Playboy	<ul style="list-style-type: none"> • Ser <i>playboy</i> • Falta de personalidade • Desinformação • Desinteresse • Desprezo • Conformidade 	<p>“Me olho no espelho e me acho o tal, mas não percebo que no fundo eu sou um débil mental.</p> <p>Porque eu sou <i>playboy</i>, filhinho de papai”.</p> <p>“Eu sou pior que uma praga, eu sou pior que uma peste”.</p> <p>“Faço só o que os outros fazem</p>

Playboy		<p>e acho isso legal, arrumo brigas com a galera e acho sensacional”.</p> <p>“Se eu faço tudo o que eles fazem, então tudo bem”.</p> <p>“Se alguma coisa está na moda, então eu faço também”.</p> <p>“...me lembrei da empregada Maria. Ela me dá comida, me dá roupa lavada, mas quando eu estou presente ela é sempre humilhada...”.</p> <p>“Eu não sei nada dessa vida e desse mundo onde estou”.</p>
---------	--	--

Destacamos nesse quadro, aspectos que aparecem serem relevantes em termos de valorizações presentes no texto musical.

Quadro 1.3 – Aspectos valorativos presente na dinâmica textual

PERSONAGEM	ASPECTOS VALORIZADOS	TRECHO MUSICAL
Playboy	<ul style="list-style-type: none"> • Valorização da galera, dos amigos, dos iguais • Valorização da moda • Valorização do lazer enquanto diversão, entretenimento • Valorização do tempo presente 	<p>“Eu só ando com a galera e nela eu me garanto”</p> <p>“Porque eu luto <i>jiu-jitsu</i>, mas é só por diversão”.</p> <p>“Se alguma coisa está na moda, então eu faço também”.</p> <p>“Praia, <i>surf</i> e <i>chopp</i> essa é a minha realidade, não saio disso porque me falta personalidade”.</p> <p>“Faço só o que os outros fazem</p>

Playboy		e acho isso legal, arrumo brigas com a galera e acho sensacional”. “Com a cabeça raspada ou cheia de parafina tiro onda porque acho que sou gente fina”
---------	--	--

Finalmente, levantamos nesse último quadro aspectos que merecem de nossa parte uma maior reflexão.

Quadro 1.4 Aspectos que merecem uma maior reflexão

ASPECTOS QUE MERCEM MAIOR REFLEXÃO
<ol style="list-style-type: none"> 1. Sociedade contemporânea 2. O indivíduo

- **DMN**

No início da carreira o grupo DMN respondia também pelo nome de “Defensores do Movimento Negro”, todavia, por achar o termo pejorativo com o tempo passaram a se utilizar apenas das três letras do alfabeto. O DMN começou sua carreira no final de 1988 na Cohab 2 de Itaquera, zona leste de São Paulo, tendo seu primeiro trabalho fonográfico saído pela coletânea Consciência *Black*, v. 2. Em 1994, o grupo lança seu primeiro álbum solo, Cada vez mais Preto, também pela gravadora Zimbabwe. Com os integrantes L.F., Elly, Max, Markão II (substituindo o *rapper* Xis) e DJ Slick o DMN ficou de 1994 até 1998 sem lançar nenhum trabalho novo, isso se deu tanto por problemas surgidos com contratos como também pela decepção do grupo com os empresários da música *black* e do que acreditavam ser a independência do seu povo via música, via

produção cultural. Em consequência, foi através da entidade Geledés⁴ que o grupo se empenhou nas questões ligadas ao movimento negro. Segundo Markão II, Marco Antônio da Silva, 29, como resultado de sua postura política o DMN chegou a perder um espaço equivalente dentro do mercado fonográfico. E isso se deve muito ao fato do grupo ver no disco tanto um instrumento destinado ao entretenimento como, principalmente, um instrumento de reflexão.

A rigor, no dizer de Othon Jambeyro (1975), a grande indústria fonográfica tende a corroer a autonomia estética do artista impedindo-lhe tanto de escolher quando lançar seu disco como, até mesmo, das músicas que deve gravar ou daqueles que julgue de grande qualidade e beleza musical. É uma prerrogativa da gravadora selecionar seu repertório, estilo pessoal como cantor e o gênero musical a que deve se dedicar. Aliás, destaque-se que o artista da “canção de massa” como produto de gravadora é transformado num ídolo, o modelo a ser seguido pelo público, isto é, aquele identificado com os anseios, problemas e preconceitos que julga característicos daqueles que compam seus discos. Resta lembrar, porém, que é na indústria cultural que vislumbramos a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores da união forçada da arte superior e da arte inferior e com o prejuízo de ambas, assim, tanto a arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação como a arte inferior perde o elemento resistente e rude que lhe era antes inerente (Adorno, 1986). Com isso, podemos concluir que cada produto da indústria cultural apresenta-se como o próprio fortalecimento da ideologia no qual o conformismo substitui a consciência. Jamais a ordem por ela transmitida é confrontada com o que ela pretende ser ou com os reais interesses dos homens. Para Markão II, os donos das grandes gravadoras não estão preocupados com o conteúdo das mensagens, apenas o quanto aquele conteúdo pode render financeiramente, assim, “...se a

⁴ O Geledés – Instituto da Mulher Negra – é uma organização não-governamental criada em 1988 por mulheres negras com o objetivo de combater a discriminação racial e de gênero na sociedade brasileira. A direção do Geledés é formada, exclusivamente, por mulheres negras, porém, em suas várias equipes de trabalho a organização têm contato com a colaboração de homens e mulheres, negros/as e brancos/as. Com o Projeto *Rappers*, o *hip-hop* se fortaleceu no interior da entidade. Os espaços foram abertos para trocas de experiências, encontros, seminários e oficinas. A oficina Racial, por exemplo, encarregou-se de discutir temas relativos à discriminação presenciada por jovens negros em São Paulo. Cabe ressaltar que durante o percurso do projeto *Rappers*, de 1992 a 1994, foram lançados 25 mil exemplares da revista Pode Crê, divididos em quatro edições que foram as bancas em todo o país.

gravadora percebe que é um grupo que ela pode lapidar, que ela imagina como seria a fórmula do sucesso ela vai e faz...”.⁵ Indiscutivelmente, o eixo da indústria cultural não é a de satisfazer o gosto popular e, sim, o de explorá-lo. O consumidor não é rei, como a indústria cultural gostaria de fazer acreditar, ele não é o sujeito dessa indústria, mas seu objeto e a sua ideologia.

Diante de uma realidade porosa acreditamos que não há indivíduos autônomos sem uma sociedade autônoma e perpétua, algo que só pode existir diante de uma realização compartilhada pelos seus membros. O DMN é um dos grupos no cenário *rap* de São Paulo que sempre apostou no trabalho independente. No primeiro trabalho solo os integrantes arrecadaram o dinheiro e foram para o estúdio gravar a partir de sua própria concepção vendendo depois para a gravadora. Com o *single* aconteceu a mesma coisa. Em 1998, DMN lança o *single* H. Aço com a participação de Edi Rock (Racionais MC's) e Braiam (Filosofia de Rua) em parceria com a Cia. Paulista de *Hip-Hop*, projeto idealizado pelo produtor Milton Sales como uma forma de cooperativa do qual também saíam outros grupos. Hoje o DMN faz divulgação tanto pela TV, como no caso da MTV através do video-clipe, programas na Rede Cultura de Televisão, estações de rádio destinadas a música *black*, além de participações em seminários de direitos humanos. O grupo já chegou a tocar em casas voltadas a *black music* em São Paulo como Sambarylove, Cenários, Sanseti e casas localizadas nos bairros nobres da cidade como o Via Funchal. O grupo DMN não possui grife própria, contudo, em seus *shows* costuma a se vestir com roupas da marca XXL que é apoiadora de vários grupos de *rap* e dançarinos de *break*.

Discografia

Cada vez mais preto (Zimbabwe, 1992); Single – H. Aço (Cia. Paulista de *Hip-Hop*, 1998).

H. Aço, letra escrita por L. F e produzida por Edi Rock, caracteriza-se por trazer cenas da vida cotidiana de um universo silenciado, regido por determinados códigos, valores compartilhados

⁵ Entrevista realizada com o *rapper* Markão II, do grupo DMN, no dia 14/02/01 em São Paulo.

de um modo geral pelos jovens moradores da periferia de São Paulo. Aqui, a condição de excluído surge como objeto de denúncia e reflexão em que dramas pessoais desenvolvem de forma drástica e ressurgem como problemas enfrentados por um coletivo.

“H. AÇO”

“Aumente o som e se ligue nessa aqui
Eu não vou mentir
Falo sério pra quem quiser ouvir
Escorreguei mas não vacilei pra não cair
Da malandragem destrutiva sobrevivi
E dela aprendi a parte boa
O respeito fundamental a minha pessoa
Não quero viver a toa de cara ou coroa
A minha sorte é ter saúde
Maluco é ter saúde
Pra me esquivar de todo o mal
Refletir nesse inferno e tal
Fazer a minha parte bem
Ser um espelho também
Pra quem está chegando poder contar com alguém
O caminho na verdade é difícil eu sei
Quem não sabe levou por escolher um atalho
Onde a traição insiste
O amor próprio não existe
Feliz o preto que chega até os vinte
O mesmo que destrói a sua base
Família e quando está na pior diz que é uma fase
Mentira, está sempre de olho no quintal do vizinho
Se tiver que tramar lutar não é seu caminho
Culpa os pais por ser assim
E diz vocês fizeram muito pouco por mim
Só queria ter de tudo pra não dar valor
E ver o mais pobre te chamar de senhor
Igual a todo *playboy* que está no poder

Não sabe o quanto custa um pão pra sobreviver
Não sabe o que é difícil
Nem dificuldade
Não sabe o que é viver distante da cidade
Eu sei
O quanto é difícil suportar
Derramo o meu suor e sei valorizar
E no limite da humildade
Faço o meu espaço
Me considero um H.Aço
Refrão
Sei que não é fácil
Sei que não é fácil
Ser Homem de Aço (Sei que não)
Andar na rua vendo o povo em desespero
Brigando pelo melhor lugar
Quem chega primeiro
Vivendo um pesadelo acordado
Correndo assustado, cabreiro com quem está do seu lado
Ver o moleque viciado na televisão
O baixo nível da escola e da educação
A preta linda que não olha no espelho
Tem vergonha do nariz
Da boca e do cabelo
O super herói com apenas doze anos
Feliz da vida porque conseguiu um cano
A pivotada que já tem um pivete
Que até dá mamadeira hei mano ela se esquece
Ambição alto grau
Apocalipse final
Eu não consigo ficar na moral
Famílias inteiras estão caindo na vala
Perdendo a resistência
E o pesadelo não pára

Ser Homem de Aço é resistir
Não posso dar as costas se o problema mora aqui
Não vou fugir
Nem fingir que não vi
Nem me distrair
Nenhum *playboy* paga pau vai rir de mim
Tenho uma meta a seguir
Sou fruto daqui
Se for pra somar
Hei mano chega aí
Pra ser mais um braço
Um guerreiro arregaço
Contra o poder ser a pedra no sapato
Sem marra, mentira, incerteza, sem falha
Um centroavante nessa grande batalha
E no limite a humildade faça o seu espaço
Pra ser também um H. Aço
Refrão
Se liga aí, tô aqui, Racionais MC's
Eu vou dizer que nasci e cresci na Zona Norte
Periferia extrema problema, E. D. I.
Não me entrego ao sistema
Igual dizem por aí
Eu também falo sério e vim pra conferir
Pra os manos do outro lado do muro
E para os manos daqui
Ao contrário sem motivo pra rir
Aí, não sou otário sei pra onde ir
Vou seguir na minha rima irmão
Na consciência então
Nessa palavra de paz
Sem violência
Não gasto o meu tempo
Eu não jogo fora

Aí ladrão eu digo vem comigo na trilha sonora
Edi Rock e tal
Me chamam de marginal
Não sou o mal
Tomo geral
Neginho normal
Não pago pau pra *playboy* de canal
De olho azul
Mitsubishi azul
Vai tomar no cu
Playboy ri da sua roupa e tenta copiar
Marginal tem estilo
Ninguém consegue imitar
Fala mal da favela
Dos pretos que vive nela
No farol a seqüela
Ladrão fecha a janela
Fala mal de você
Que assiste a TV
Te entrega a droga
Pra você vender e morrer
Na seqüência, na violência
Nos empurra a maldade
Nos empurra a imprudência
Na cara dura
Só cego não vê
Meu povo é pobre revista não lê
Não entende
Não tem informação
Não estuda, nada muda
Governo nega educação
Controla o povo pelo dinheiro
Cadê o dinheiro?
Fernando Henrique fez o Brasil virar um puteiro

No mundo inteiro é a mesma patifaria
Não é fácil ser Homem de Aço no dia a dia”.
(DMN, H. Aço, Cia. Paulista de *Hip-Hop*, 1998)

CONTEXTO

Narrado na primeira pessoa do singular e terceira pessoa do plural conta a trajetória do H. Aço, uma pessoa que já passou pelo mundo do crime e que aprendeu com a vida; além disso, orgulha-se de ser uma referência para os jovens que compartilham com ele os dramas vividos no “inferno” onde mora, distante da cidade - mundo permeado por violência, medo, desespero, drogas, provações, dificuldades e sonhos roubados. Ocorre por parte do personagem a valorização do trabalho honesto, ao contrário dos atalhos que podem levar a morte. Desse modo, H. Aço faz parte do povo que sofre com a baixa qualidade da educação no país, com a pobreza e a miséria. A omissão por parte do personagem é impossível, pois ser H. Aço é resistir, é ser guerreiro, possuir identidade e dignidade, é ser fruto desse lugar, logo é preciso enfrentar a dura realidade sem se curvar diante de outros.

Outro personagem a entrar na cena, é Edi Rock do grupo Racionais MC's, morador da zona norte de São Paulo, periferia longínqua e repleta de problemas. Se refere ao seu povo de “mano”, aqueles que se encontram como ele, moradores da periferia, padecendo das mesmas dificuldades. Pedindo consciência e paz à violência, Edi Rock sabe que é igualado na condição de marginal, mas que ele próprio não é o gerador do mal, da miséria que assola seu povo que não tem acesso a educação, que é pobre, preto e morador da favela. Assim, mantém a sua identidade não tentando se igualar ao outro, no caso o *playboy* que é rico, branco e sem personalidade própria - já que tenta imitar em vão o morador da favela; segundo Edi Rock, são os *playboys* que levam para seu povo vender e morrer as drogas e com ela a ganância do dinheiro, a violência e a imprudência.

No final da narrativa Edi Rock acusa o presidente da República, Fernando Henrique Cardoso, de ter vendido o país em troca de dinheiro. Nesse momento, personagem faz uma reflexão dos

problemas que outrora locais acabam assumindo uma maior amplitude evidenciando no contexto mundial que em favor do econômico muitas vezes se esquece o social.

Apresentamos nesse quadro como a caracterização identitária dos personagens passam a ser construídas pela narrativa musical.

Quadro 1 – Caracterização identitária construída pela narrativa musical

PERSONAGEM	IMAGEM	DINÂMICA SOCIAL	TRECHO MUSICAL
H. Aço	É pobre; vive distante da cidade; sobrevivente da malandragem; aprendeu com a vida; é o modelo daquele que venceu as dificuldades; é solidário; vive no mundo das privações; vive no mundo onde a verdade é difícil; vive no inferno onde a criminalidade a malandragem persistem; mundo onde é preciso lutar para sobreviver; é mundo permeado pelo abandono, pela decadência, desunião, discórdia, pela revolta, o ódio, o desespero, o medo, pela violência,	<ul style="list-style-type: none"> • Sobrevivente • Modelo a ser seguido • Resistente • Guerreiro 	<p>“Escorreguei, mas não vacilei pra não cair. Da malandragem destrutiva sobrevivi. E dela aprendi a parte boa”.</p> <p>“Refletir nesse inferno e tal. Fazer a minha parte bem. Ser um espelho também. Pra quem está chegando poder contar com alguém”.</p> <p>“Feliz é o preto que chega até os vinte”</p> <p>“Não sabe o que é viver distante da cidade (...) O quanto é difícil suportar. Derramo o meu suor e sei</p>

H. Aço	pelas drogas, pela a desvalorização da educação; é fruto desse mundo; dignifica o trabalho honesto; é guerreiro; tem personalidade		valorizar. E no limite da humildade. Faço meu espaço”. “Andar na rua vendo o povo em desespero. Correndo assustado, cabreiro com quem está do seu lado”. “Eu não consigo ficar na moral. Famílias inteiras estão caindo na vala. Perdendo resistência. E o pesadelo não pára. Ser Homem de Aço é resistir (...) Sou fruto daqui...”.
Edi Rock	Integrante do grupo de <i>rap</i> Racionais MC’s; nasceu e cresceu na zona norte, periferia extrema que considera como um problema; também se considera um lutador; não se entrega ao sistema, das forças que levam o mal e denigrem o caráter além de gerar a violência; das pessoas que fazem parte do seu universo, uma parcela está nas prisões e os “manos” que não estão	<ul style="list-style-type: none"> • Lutador • Tem consciência • Tem orgulho da própria identidade • Pessoa que possui caráter 	“Se liga, tô aqui, Racionais MC’s. Eu vou dizer que nasci e cresci na Zona Norte. Periferia extrema problema”. “Não me entrego ao sistema (...) Pra os manos do outro lado do muro. E para os manos daqui. Ao contrário sem motivo pra rir”. “Na consciência então. Nessa palavra de paz.

Edi Rock	presos passam pelas mesmas dificuldades; é esperto; tem consciência; quer a paz, sabe do que é bom para ele, o caminho que deve seguir; visto como sendo marginal; é preto como outro qualquer e barrado sempre pela polícia; não imita os <i>playboys</i> , tem personalidade própria; vive num ambiente onde imperam a violência, a maldade, onde o povo não têm educação, nem acesso a informação.		Sem violência”. “Me chamam de marginal. Não sou o mal. Tomo geral. Neguinho normal. Não pago pau pra <i>playboy</i> de canal”. “Marginal tem estilo. Ninguém consegue imitar. Fala mal da favela. Dos pretos que vive nela”. “Meu povo é pobre revista não lê. Não entende. Não tem informação (...) Governo nega a educação”.
<i>Playboy</i>	Aquele que está no poder; faz os outros de servo; possui dinheiro; é branco; dá valor aos bens materiais; sempre teve tudo; inferioriza os mais pobres; mantém indiferença sobre o mundo que o cerca; ele é o imitador, aquele que discrimina, mas ao mesmo tempo tenta copiar um estilo que não é o seu; não tem personalidade;	<ul style="list-style-type: none"> • Representa o poder • Representa a indiferença • Representa a destruição • Representa a violência 	“Nenhum <i>playboy</i> paga pau vai rir de mim” “Só queria ter tudo pra não dar valor. E ver o mais pobre te chamar de senhor. Igual a todo <i>playboy</i> que está no poder. Não sabe o quanto custa um pão pra sobreviver”. “Não pago pau pra <i>playboy</i> de canal. De olho azul (...) <i>Playboy</i> ri da sua roupa e tenta

Playboy	vive de aparência; é racista; leva as drogas para a favela e com isso a destruição, a morte e a ganância pelo dinheiro.		copiar (...) Fala mal da favela. Dos pretos que vive nela (...) Te entrega a droga. Pra você vender e morrer. Na seqüência, na violência. Nos empurra a maldade. Nos empurra a imprudência...”.
---------	---	--	---

A seguir construímos um quadro onde as divergências dos personagens se fazem presentes.

Quadro 1. 1 – Divergências entre os personagens

H. Aço	Solidário; não tem poder; tem consciência do mundo que o cerca; tem personalidade; não tem dinheiro; é pobre.
Edi Rock	Solidário; não tem poder; tem consciência do mundo que o cerca; tem personalidade; não tem dinheiro; é pobre.
Playboy	Indiferente; tem poder; não tem consciência do mundo que o cerca; não tem personalidade própria; tem dinheiro.

Partimos aqui para a análise dos obstáculos presenciados pelos personagens na composição da narrativa musical.

Quadro 1.2 – Obstáculos presentes na construção poética

PERSONAGEM	OBSTÁCULOS	TRECHO MUSICAL
H. Aço	<ul style="list-style-type: none"> Viver num universo onde impera a malandragem, a 	“Escorreguei, mas não vacilei pra não cair. Da malandragem

H. Aço	traiçagem <ul style="list-style-type: none"> Falta de dinheiro Viver distante da cidade A baixa qualidade da educação O poder Pobreza 	destrutiva sobrevivi” “Onde a traiçagem insiste. O amor próprio não existe” “Só queria ter tudo pra não dá valor. E ver o mais pobre te chamar de senhor. Igual a todo <i>playboy</i> que está no poder” “Não sabe o que é viver distante da cidade”
Edi Rock	<ul style="list-style-type: none"> Periferia Sistema Ser preto <i>Playboy</i> Falta de educação, informação Falta de dinheiro 	“Eu vou dizer nasci e cresci na zona norte. Periferia extrema problema” “O mundo inteiro é a mesma patifaria” “Não me entrego ao sistema” “Governo nega educação (...) Controla o povo pelo dinheiro” “Me chamam de marginal. Não sou o mal. Tomo geral. Neguinho normal” “Te entrega a droga. Pra você vender e morrer. Na seqüência, na violência, nos empurra a maldade” “...meu povo é pobre revista não lê. Não entende. Não tem informação. Não estuda, nada muda”
Playboy	X	X

Destacamos agora os aspectos valorizados pelos personagens que conduzem a narrativa poética.

Quadro 1.3 – Aspectos valorativos presente na dinâmica textual

PERSONAGEM	ASPECTOS VALORIZADOS	TRECHO MUSICAL
H. Aço	<ul style="list-style-type: none"> • Respeito a si próprio • Sobreviver na malandragem • Valorização da vida • Valorização de ser um exemplo a ser seguido • Valorização das dificuldades • Valorização do trabalho honesto 	<p>“O respeito fundamental a minha pessoa”</p> <p>“Escorreguei mas não vacilei pra não cair. Da malandragem destrutiva sobrevivi”</p> <p>“A minha sorte é ter saúde”</p> <p>“Ser um espelho também”</p> <p>“Não sabe o quanto custa um pão pra sobreviver. Não sabe o que é difícil nem dificuldade”</p> <p>“Derramo o meu suor e sei valorizar”</p>
Edi Rock	<ul style="list-style-type: none"> • Valorização da identidade • Valorização da educação 	<p>“Não pago pau pra <i>playboy</i> de canal (...) marginal tem estilo. Ninguém consegue imitar”</p> <p>“...Não estuda, não muda”</p>
Playboy	X	X

Por fim, salientamos os tópicos que merecem uma maior reflexão de análise.

Quadro 1.4 – Aspectos que merecem uma maior reflexão

ASPECTOS QUE MERECEM MAIOR REFLEXÃO
<ol style="list-style-type: none"> 1. Sociedade Contemporânea 2. Direitos assegurados pela constituição 3. Periferia 4. Desigualdade Social

KURTIS BLOW/ MICHAEL OCHS ARCHIVES

B-BOYS GET BUSY/ MARTHA COOPER

RUN-D.M.C./ DAVID CORIO/ RETNA

DOIN' IT IN THE PARK/ HENRY CHALFANT

THE NOTORIOUS B.I.G./ ERIC
JOHNSON/ CORBIS OUTLINE

VANILLA ICE/ SIMON
FOWLER/ LONDON

MISS ELLIOTT/ JOHN
RICARD/ RETNA

FEATURES

THE WU-TANG CLAN/ AL PEREIRA/
MOONSTRUCK PRODUCTION

KRS-ONE/ EJ KAMP/ CORBIS OUTLINE

GRANDMASTER FLASH/ JANETTE BECKMAN/ RETNA

SOUTH BRONX, 1980/ AP/ WIDE WORLD PHOTOS

PLANET ROCK: SOULSONIC FORCE/ GEORGE DU BOSE/ COURTESY OF TOMMY BOY MUSIC

DJ KOOL HERC/ JANETTE BECKMAN/ RETNA

MARTIN LUTHER KING/ DANNY LYON/ MAGNUN PHOTOS

GIL SCOTT-HERON/ MICHAEL OCHS ARCHIVES

TUPAC SHAKUR/ JEFFREY NEWBURY/ CORBIS
OUTLINE

DE LA SOUL/ MARK SELINGER/ CORBIS
OUTLINE

PUBLIC ENEMY/ FRANK FORCINO/ LONDON FEATURES

ROXANNE SHANTÉ/ JESSE FROHMAN

ICE-T/ GLEN E. FRIEDMAN/ LONDON FEATURES

CYPRESS HILL/ THOMAS LAU/ CORBIS OUTLINE

AFRIKA BAMBAATAA/ JILL FURMANOWSKY/
LONDON FEATURES

BEAST BOYS AND RUN-D.M.C./ ANGIE COQUERAN/
LONDON FEATURES

PÚBLICO DO PROJETO RADIAL (C.M.)

PÚBLICO DO BRANCALEONE (ARLENE)

MILLENIUM RAP – FESTIVAL DE RAP EM SP

FACHADA DO PROJETO RADIAL/ TATUAPÉ

SOUL SISTERS – B-GIRLS (C.M.)

DJ NICE (C.M.)

NINO BROWN NA CASA DE CULTURA DO HIP-HOP

APOCALIPSE 16 (C.M.)

BEBE (EMPRESÁRIO DO CONEXÃO) E APOCALIPSE 16

PÚBLICO DO PROJETO RADIAL/ RICARDO LAVALLE

GRUPO CAMORRA (C.M.)

DOROTI (EX-B-GIRLS) E SHARYLAINE

STILLO SELVAGEM (DE PÉ, JR BLAW; AGACHADO, JACKSON)

DJ HUM (C.M.)

CAPAS DE DISCOS

RAPPER N. DEE NALDINHO (C.M.)

SANDRÃO – RZO (C.M.)

CAPA DO DISCO DO RAPPER XIS

NELSON TRIUNFO FUNK CIA. INÍCIO DA DANÇA BREAK EM SÃO PAULO, NA RUA 24 DE MAIO, EM 1984.

FLAVOR FLAV (PUBLIC EMENY)// JESSE FROHMAN

- **Facção Central**

“O pobre tá segurando na mão uma granada, aonde a solução ou a saída muitas vezes é matar pra não ser morto, traficar ou passar fome, roubar ou andar a pé enquanto a playba de BMW”. **Eduardo, Facção Central**

Grupo formado em 1990 é composto por MC Eduardo, MC Dundum e Erick 12 (que não faz mais parte do grupo). Facção Central, oriundo da zona sul de São Paulo, já possui três álbuns, “Juventude de Atitude” (Nosso Som, 1995), o segundo “Estamos de luto” (Nosso Som, 1998) e o terceiro “Versos Sangrentos” (Five Special, 1999) do qual saiu o polêmico clipe da música “Isto aqui é uma guerra” que mostra o cotidiano de um grupo de assaltantes sendo, com isso, acusados pelo ministério Público de São Paulo de incitar as pessoas ao crime e tendo sua veiculação reduzida na programação da MTV. Dada a situação, o diretor do clipe Dino Dragon, que já trabalhou com grupos consagrados como Ira! e Los Hermanos, optou por mostrar não cenas bonitas mas o retrato da realidade social de uma grande cidade. De acordo com Eduardo:

“O cara que trabalha, acorda cedo, ninguém olha por ele, ninguém faz nada por ele. O cara trabalha, se mata e ainda não tem como pagar o aluguel e vai pra favela. Ele vê na favela o traficante tendo dinheiro. O cara que roubou tendo dinheiro e isso fica na cabeça dele e ele chega à conclusão que ser honesto não resolve, pois a sociedade só respeita quem tem um revolver e o cara que trabalha está sempre excluído (...) O empresário, pela ganância de enriquecer cada vez mais, se torna inconstante, aumentando mais ainda o fosso entre a riqueza e a pobreza. O rico está ficando mais rico, em contrapartida, o pobre está indo para a miséria (...) se o cara não quiser andar de carro blindado, viver preso dentro de um condomínio, ele tem que fazer alguma coisa pelo próximo. De repente, quem tem dinheiro

pode muito bem colocar computador na favela e ensinar computação às crianças. Investir em cursos profissionalizantes para mudar este quadro. Não adianta se esconder achando que está a salvo da violência. Isto aqui é uma guerra!”⁶.

No que se refere à ideologia do Facção Central, Eduardo⁷, acredita que os *rappers* brasileiros deveriam expor cada vez mais suas idéias na televisão, não deixando de ir para a grande mídia já que o seu povo, nas palavras do MC, a população do imenso cinturão periférico de pobreza, é a que mais consome esse tipo de produto; logo, deveriam ser representados no ar por alguém que vem dessa mesma fração social. A questão maior apontado pelo *rapper* está justamente em exigir uma maior participação e qualidade de conteúdo transmitido no ar.

Os *mass media*, segundo Gianni Vattimo (1994), que teoricamente fariam uma possível informação autenticamente a tempo sobre tudo que sucede no mundo numa espécie de realização concreta do Espírito Absoluto hegeliano, da perfeita autoconsciência de toda a humanidade de um modo perverso e caricaturesco voltada cada vez mais à idéia de fabulação objetivada do mundo. A questão dos veículos de comunicação de massa, enquanto dispositivo de ponta no novo modo de organização da sociedade, é a de assegurar as lógicas contemporâneas de controle social. Seja como for, o fato é que praticando o engodo das massas a indústria cultural procura a mediação entre o lucro e ideologia, na manutenção do "*establishment*" que sufoca a crítica à sociedade de massa e ao mesmo tempo ajusta-se o comportamento coletivo às necessidades da nova ordem social e política para que a estrutura social permaneça intocável. Convém, no entanto, talvez refletir com muita cautela sobre as palavras do *rapper* Eduardo do grupo Facção Central, principalmente nas conseqüências trazidas pelo mau ou bom uso dos *medias*, como também no fato de ter ou não acesso a elas. Portanto, fica claro o quanto caminhamos em direção à teoria proposta pela escola Progressista-Evolucionista enquanto análise vinculada ao pensamento sociológico americano e que

⁶ Facção Central. Isto aqui é uma guerra. *Estação Hip Hop*, São Paulo, ano 1, n. 9, p.18, s.d.

⁷ A entrevista com o *rapper* Eduardo, do grupo Facção Central, foi concedida por telefone no dia 19/07/01.

tem como estudiosos Edward Shils, Daniel Bell, David Riesman, entre outros, sob os quais refutando os rígidos preceitos da teoria crítica da Escola de Frankfurt no tocante a indústria cultural aposta numa possível democratização pluralista da estrutura de poder descentralizada em vias de uma sociedade participante, refletida na liberdade e no desenvolvimento advindos do processo tecnológico industrial que tende a fortalecer a base da democracia política e, conseqüentemente, o pluralismo político levando fortalecimento da sociedade civil enquanto grupos sociais distintos que possuem forças equivalentes (Caldas, 2001).

Morador do Grajaú, Eduardo, ex - *office-boy* e chaveiro, autor de todas as letras do grupo procura narrar o terror de um sistema que se impõe cada vez mais sobre a massa pobre da população. Em entrevista para a revista *Rap Brasil*, diz que a inspiração do grupo vem das ruas em retratar o cotidiano da periferia:

“...O pessoal não tem transporte, não tem segurança, não tem saúde, então a influência vem dos problemas sociais. Todo sangue que Facção canta é o retrato, é o revide aos problemas sociais que a gente sofre (...) em "Versos Sangrentos" é a comprovação de que, se tiver que morrer, nós vamos morrer, porque a nossa cara é rimas sanguinárias, porque enquanto tiver polícia matando, enquanto tiver moleque passando fome, tiver *crack*, revólver na favela e um incentivo como o da escola de Parelheiro, enquanto os moleques assistem aula sentados no chão, é Facção Central cantando cada vez mais a violência...”⁸.

Para Eduardo, vivemos em dois mundos distintos, o do *boy* e do povo da periferia, o do branco de carro importado e o pobre forçado a conviver com as drogas, com o crime, marginalizado, vítima dos próprios governantes desse país.

⁸ Facção Central. Isto aqui é uma guerra. **Estação Hip Hop**, São Paulo, ano 1, n. 9, p. 18, s.d.

Discografia

Juventude de Atitude (Nosso Som, 1995); Estamos de Luto (Nosso Som, 1998) e Versos Sangrentos (Five Special, 1999).

Brincando de Marionetes, letra escrita pelo *rapper* Eduardo, registra uma sociedade estratificada que fala sobre o universo signo dos objetos e deste como uma verificação social, como diferença codificada. Para tanto, cria-se uma sociedade paralela, um mundo à parte com duas humanidades. De um lado temos os pobres incluídos precariamente do ponto de vista econômico e excludente do ponto de vista social, moral e até político, permeados por um espaço controlado por micropoderes locais, traficantes, grupos de extermínio, policiais corruptos e criminalidade. Do outro, estão os ricos que também se encontram inseridos, contudo, de um outro modo na sociedade de consumo. Essa é a nova desigualdade.

“Brincando de marionetes”

A trilha sonora é tiro a cena é de terror, o ar é triste tem
aglomeração
Sirenes, viaturas, calibres, 12, 38, veja as manchas no chão
O carro preto e branco define atração,
17 caio pelo *paionner* cd na mão, a arma foi *Glock*
Fulano sem dó, psico na cabeça, passaporte pra morte
A sigla IML, define seu caminho
Oitava gaveta na geladeira, um cadáver decomposto
Do estilo que bóia no rio,
E todos travestis olham o corpo do legista
Pobre é fundamental pra medicina
Quarta série pra arrancar o pulmão,
Abriu o peito no meio em que cobre o coração

É míssil teleguiado, controle remoto,
Marionete do sistema brasileiro de corpos
Sei que os porcos batem palmas pro meu caixão
Que deliram no cemitério, na detenção
No nosso sangue escorrendo no chão
Querem grampo no meu pulso,
Me ver apodrecendo no X de uma delegacia
Esperando na febre, a quarta feira meu jumbo, a minha visita
Sinta o risco de cocaína, querem ver o meu ódio,
Minha semiautomática jogando na rota
Vela acessa meus pêssames, outro cadáver pá, outra vítima morta
Me querem de quebrada com um na cinta,
Um bolso entupido, li forjando um toca fita
E dando 5g no seu filho
Uma AR15 fodendo o carro forte, uma AR15 num banco bebendo
seu sangue
Em busca do cofre, uma facada no peito do pilantra,
Uma rajada nos *playboy* filhos da puta de Zoomp, Forum
Tirando um racha com suas piranhas,
Bomba relógio no seu escritório
Quero ver me olhar com nojo sem fax, computador, celular no seu
velório
Não vou estar no chão te estendendo a mão ou comendo seu lixo
Use seu dinheiro pras puta na boate, pra faculdade do seu inútil
filho
Use o dinheiro pra *wisk*, carro esporte
Pro *buffet* do hotel de luxo, pro cheiro de sua farinha
Tenho dignidade, não meto os cano na sua raça não vejo futuro
Tem alça ludi pra dose, lagosta, caviar
Faça o seu papel, não abra o vidro no farol
Nem estenda o pulso pro moleque, pra 380 não atirar
Ou pra ver não ver o moleque com o nariz escorrendo
Com roupas rasgadas, queimado de cigarro, feridas no corpo,
fedendo

Se fodendo mendigando dinheiro
Pra uma mãe ou pai, filho da puta pra cachaça, cigarro, *crack*
Que neurose e desespero
Aí o sangue sobe, tem que ter enterro
Tiro de escopeta na cara, o álcool queimando pelo corpo inteiro
Aí você atrás das grades
Aí você com o ferro, fazendo *boy* pagar pedágio
Seu BO, no carro forte, assalto a banco
São apenas peças de um jogo
Onde matar ladrão é mais o fácil, é o aceitável
Aqui se joga na cadeia, não é pra se regenera, é pra ver detento se
matar
Se joga *crack* na favela e se espera o resultado
Abra cadabra, chove finado
Já assinei um 12, sei como é lá dentro
Aqui fora descobri que detendo tem rótulo na testa
Tatuagem, carimbo pra sempre detento
Eterno marionete, cair na armadilha
Faço o contrário fulano, aposente os calibres
Dispense a farinha, desfaça a quadrilha
Raciocínio com o cérebro não com os calibres
O meu caminho eu mesmo traço é Dundum, Facção
Bem longe do crime, é o sistema brincando de marionetes
Refrão
Brincando de Marionetes
É o sistema brincando de marionetes
Brincando de Marionetes
É os sistema brincando de marionetes
De braços abertos sobre a cabeça de outro cadáver está Jesus
Dando como prêmio a sua benção
E aceitando quem quer que seja sobre a sua cruz
Não pede holerite, não olha a cor, não puxa o DVC
Não importa se vez faculdade, se tem curso superior
Ou se derrubou uns três antes de morrer

Nunca li a Bíblia, não passei em porta de igreja
Nunca botei fé em religião
Só tem Deus uma certeza
Que daqui pro inferno, até o diabo tem perdão vai pra cima
Que todo homem merece misericórdia a graça de Nossa Senhora
Aparecida
O detento puxando, quatro de ponta revezando seu sono atrás das grades
Enquanto uns dorme outros sonham com a liberdade
O moleque com a mão estendida querendo um pedaço de *hot dog*
Se contendo, ficando feliz com resto da sua fanta, apenas um gole
O mano HIV positivo na UTI, na cama do hospital
Ou deficiente sem sorriso, que sonha com sua moeda de 5, 10, 25
Qualquer real, se segura na mão de Deus e vai, diz o verso da canção
Mansão, hiate, ouro, dólar, são em vão
Preto ou branco, pobre ou rico, pro buraco só leva o caixão
180 por hora, passou estilo carro de corrida
Pacoteira no bolso, *Honda Civic* estalado de cocaína
O perfil do jovem de bem, brasileiro do tipo que queima o tipo alto
O santo, o filho do juiz, o bom exemplo
A justiça no Brasil é por detento na detenção
Que destrói o pavilhão com as mãos
Bota fogo, joga pedra no PM cuzão
Aí o promotor condena
Cola Globo, SBT, Revista Veja querendo a notícia
Nosso sangue é manchete pro empresário que ouve a vida no rádio do seu carro
Com seu motorista 111 no saco, isso sim que é justiça
Sua raça cheira mata, derrete o cachimbo
Paga o honorário, pa e pum advogado tá lá pra tirar
E o delegado sorrindo, mas a minha tá na cinta se liga na bronca
Sou assassino confesso sem defesa

Trinca de ponta, se enquadram minha goma, reviram a gaveta, já
era o guarda-roupas

Abrem o som, a tv atrás de flagrante

Vários chutes na boca, desrespeitam a minha mulher, minha filha

Sem mandar um batalhão de gambé na minha saia dando
coronhada

Apavorando minha família

Não fui criado nos Jardins nem no Morumbi

Não me hospedo em hotel cinco estrela

Não tenho motorista, uma BMW, esperando por mim

Nasci pra assalto à banco e carro forte

Pra ser o elo da farinha da playboyzada pra favela

O justiceiro que respira morte, o assassino que abre sua cabeça no
meio por dinheiro

Os seqüestrador que te queima, te tortura, te esfaqueia no cativeiro

Que pega seu filho pelo pescoço de refém, exige carros, armas

E espalha os miolos dele como se fosse um cachorro papapa como
se fosse ninguém

Só o livro a caneta, o lápis, o caderno evita que o Eduardo do céu
seja o Eduardo do inferno

Esqueça toda essa porra de BO, fita boa, armamento é tudo ilusão

De um abraço no seu pai, sua mãe, sua mina, isso sim é real não da
sangue, não da caixão

Seu trampo, seu estudo brecam o cano do PM

Pobre informado, engatilhando o raciocínio,

É embaçado qualquer país treme, quando a sirene do carro
funerário tocar

Entre as flores lá no caixão

Quero ver o mano digno não marionete, que morreu na mão da rota

Apenas outra ladrão, aqui diz Facção, Facção

(Refrão)

Brincando de Marionetes, é o sistema brincando de marionetes

(2X)

Aí mano aposente seu calibre, dispense a farinha, desfaça a quadrilha, o nosso sangue o cadáver embaixo do jornal, o moleque fumando *crack*, é o que o sistema brasileiro de corpos quer, pobre se matando, pobre trocando tiro entre si, pobre morrendo na mão da polícia, pobre no cemitério; seu trampo e seu estudo brecam o cano do PM, mano informado, digno se valorizando é embaçado mano, o Brasil treme Eduardo, Dundum, Erick 12, Facção Central, 1998, Brincando de Marionetes.

(Facção Central, Estamos de Luto, Nosso Som, 1998)

CONTEXTO

À primeira vista temos um cenário marcado pelo terror, manchas de sangue no chão e um corpo baleado. Fato corriqueiro no cotidiano do personagem que é pobre, preto e morador de uma favela cujo ambiente é permeado pelas drogas que são levadas pelos “ricos” ou “*playboys*” e marcado pelo ódio, pelas armas, criminalidade, miséria, carência, nos quais pobre que é encontrado morto pelas ruas é transformado em marionete do sistema de corpos; retalhado seu corpo é utilizado para os experimentos da medicina. Como peça de um jogo, o sistema reproduz seus mortos através da extrema desigualdade social permanecendo, com isso, conivente diante do desespero, da discriminação, do mundo das aparências, etc. Ao pobre, restam-lhe a cadeia, as grades de ferro. Ocorre aqui uma crítica lançada ao sistema penitenciário no Brasil como fator de não regeneração, mas de incentivador das mortes entre detentos, os quais ao saírem tendem a ser rotulados para sempre como tatuagem no corpo: carimbo de ex-presidiário.

Na narrativa o personagem Dundum que pertence ao grupo de *rap* Facção Central surge como alguém que passou por todas estas provações e por isso sabe do que está falando. Adverte ao público, que como ele pertence ao mesmo universo, para deixar o mundo do crime, as armas e com inteligência deixar de cair nas armadilhas do sistema. Assim, utilizando-se de argumentos o Dundum conduz os fatos até o observador despertando sua ação fazendo o indivíduo tomar consciência das contradições advindas do poder do dinheiro nessa sociedade, que ocasiona na

progressão do sistema de violência. Seguindo a análise brechtiana, estamos diante de propostas colocadas diretamente ao observador como o único elemento concreto capaz de sanar os males reservados a essa população marginalizada: a educação e o trabalho honesto como recursos em recusa a brutalidade que é proclamada.

Tendo como base os personagens e as identidades lhes são dadas pela narrativa musical, analisaremos a seguir como esses valores aparecem reafirmados na dinâmica social.

Quadro 1. - Caracterização identitária construída pela narrativa musical.

PERSONAGEM	IMAGEM	DINÂMICA SOCIAL	TRECHO MUSICAL
Dundum	Não foi criado em áreas nobres da cidade de São Paulo; não tem dinheiro; não tem carro importado; não vive com luxos; é pobre; é transformado em criminoso pelo sistema; convive com a miséria e com a criminalidade; universo permeado pelas drogas, pelo desespero, pela revolta, pela marginalização, pela indignação; é marionete do sistema; não tem poder de opinar; vive no abandono; é o assassino, o justiceiro,	<ul style="list-style-type: none"> Representa aquele que atingiu uma consciência e que consegue enxergar que seu povo, pobre, preto e morador da favela não nasce criminoso, drogado, inferior e que sempre serviu de cobaia, uma espécie de marionete para um sistema injusto, opressor onde prevalece os excessos de brutalidade Representa o 	<p>“Pobre é fundamental pra medicina (...)</p> <p>Marionete do sistema brasileiros de corpos.</p> <p>Sei que os porcos batem palmas pro meu caixão. Que deliram no cemitério, na detenção.</p> <p>No nosso sangue escorrendo no chão.</p> <p>Querem grampo no meu pulso, me ver apodrecendo no X de uma delegacia”</p> <p>“Me querem de</p>

Dundum	aquele que seqüestra o <i>playboy</i> e usa da violência; se recusa a ser inferior; tem orgulho; tem dignidade; tem consciência; não é religioso mas acredita que todos merecem perdão pelos atos que nessa vida já cometeu.	exemplo a ser seguido, aquele que sai da criminalidade pelo raciocínio, pelo estudo, pelo trabalho.	quebrada com um na cinta, um bolso entupido, li forjando um toca fita. E dando 5g no seu filho” “Não vou estar no chão te estendendo a mão ou comendo seu lixo (...) tenho dignidade” “Raciocínio com cérebro não com os calibres”
<i>Playboy</i>	Branco; rico; usa roupa de grife; tem <i>status</i> ; vive no mundo da aparência; tem poder; teve oportunidade de fazer uma faculdade; vive na abundância; individualista; ganancioso; indiferente; vive cercado pelo medo de ser assaltado; tem repulsa da pobreza; não é solidário; se distancia do mundo; leva a droga	<ul style="list-style-type: none"> • Reflexo de um sistema que privilegia os bens materiais ao invés de privilegiar o humano • Representa um mundo de desigualdades, que privilegia o dinheiro, ajudando de certo modo a proliferar o estado de violência e miséria 	“Uma rajada nos <i>playboys</i> filhos da puta de Zoomp, Fórum (...) Bomba relógio no seu escritório” “Quero ver me olhar com nojo sem fax, computador, celular...” “Use seu dinheiro pra <i>wisk</i> , carro esporte...” Faça seu papel, não abra o vidro no farol, nem estenda o pulso pro moleque, pra 380 não atirar. Ou pra não ver o moleque com

<i>Playboy</i>	para a favela.		nariz escorrendo”
----------------	----------------	--	-------------------

Abordaremos a seguir, as divergências presentes entre os personagens através da narrativa musical.

Quadro 1.1 – Divergências entre os personagens

Dundum	Não dá importância a bens materiais; não pertence a bairros nobres; é pobre.
Playboy	Dá importância aos bens materiais; tem dinheiro; pertence a bairros nobres.

A seguir destacamos os obstáculos presentes na construção musical.

Quadro 1.2 – Obstáculos presentes na construção poética

PERSONAGEM	OBSTÁCULOS	TRECHO MUSICAL
Dundum	<ul style="list-style-type: none"> • Pobreza • Droga • Ser ex-detento • Criminalidade • Sistema 	<p>“Pobre é fundamental pra medicina (...) é míssil teleguiado, controle remoto, marionete do sistema brasileiro de corpos”</p> <p>“Se joga <i>crack</i> na favela, e se espera o resultado, abra cadabra, chove finado”</p> <p>“Aqui fora descobri que detento tem rótulo na testa, tatuagem, carimbo, eterno marionete”</p> <p>“Raciocínio com o cérebro e não com os calibres. O meu caminho eu mesmo traço (...) bem longe do crime...”</p>

Dundum		“o sistema brasileiro de corpos quer pobre se matando”
Playboy	X	X

Destacamos agora os aspectos valorizados pelos personagens que conduzem a narrativa poética.

Quadro 1.3 – Aspectos valorativos presente na dinâmica textual

PERSONAGEM	ASPECTOS VALORIZADOS	TRECHO MUSICAL
Dundum	<ul style="list-style-type: none"> • Valorização da dignidade • Valorização do caráter • Valorização do trabalho • Valorização do estudo • Valorização da família 	<p>“Não vou estar no chão te estendendo a mão ou comendo seu lixo (...) Tenho dignidade...”</p> <p>“Só o livro, a caneta, o lápis, o caderno evita que o Eduardo do céu seja o Eduardo do inferno”</p> <p>“Seu trampo, seu estudo brecam o cano da PM”</p> <p>“De um abraço no seu pai, sua mãe, sua mina, isso sim é real não dá sangue”</p>
Playboy	<ul style="list-style-type: none"> • Valorização dos bens materiais 	“Quero ver me olhar com nojo sem fax, computador, celular...”

Salientamos nesse quadro os elementos que merecem de nossa parte maior reflexão.

Quadro 1.4 – Aspectos que merecem uma maior reflexão

ASPECTOS QUE MERECEM MAIOR REFLEXÃO
<ol style="list-style-type: none"> 1. Sociedade de Consumo 2. Sistema

3. Pobreza
4. Desigualdade social

- **XIS: Música Periférica Brasileira**

Entre os maiores nomes da nova geração do *Rap* Nacional está Marcelo dos Santos, conhecido como Pretobomba, apelidado Xis, nasceu e foi criado na Cohab 2 de Itaquera, extremo leste de São Paulo, lugar onde ainda mora. Começou no *rap* freqüentando bailes de periferia nos anos de 1985-86. De acordo com Xis⁹, três nomes do *Rap* Nacional e três músicas serviram como fonte de inspiração no mundo da *rap music* brasileira: MC Jack com Centro da Cidade, Thaíde & DJ Hum com Corpo Fechado e Racionais MC's com Pânico na Zona Sul.

Iniciou sua carreira no final da década de 80 com os *rappers* do DMN, um dos grupos mais politizados da cena *rap* em São Paulo e que ficou conhecido quando participou da coletânea Consciência *Black*, v. 2, em 1992 e dois anos depois lançando o seu primeiro álbum Cada vez mais Preto, pela mesma gravadora Zimbabwe. Em 1997, Xis deixou o DMN para tentar carreira solo, aparecendo sozinho pela primeira vez na coletânea O poder da Transformação, gravado em 1997, pela Paradoxx e produzido por DJ Hum. Nesta coletânea, Xis aparece rimando ao lado do *rapper* Dentinho (Estado Crítico) a música “De esquina” que logo virou sucesso nas rádios comunitárias e nos bailes *blacks*. Com o DJ KL Jay (Racionais MC's) entrou de sócio no selo 4P produzindo e distribuindo de forma independente o seu primeiro álbum solo. De princípio, o disco causou muita polêmica por mostrar na capa uma arma apontada pelo Pretobomba. Todavia, foi no ano de 2000 que o *rapper* ganharia seu primeiro prêmio pelo VMB, premiação realizada anualmente pela MTV, como o melhor clipe para a música “Us mano e As mina”. Cabe ressaltar que tanto a camiseta como a bombeta (boné) utilizados na gravação do video-clipe foram leiloados pela *internet* no Leilão MTV/Bazar onde todo dinheiro arrecadado foi revertido à casa da Criança Feliz do bairro do Tatuapé, zona leste. No mesmo ano o *rapper* realizaria inúmeros *shows* pelo país, além da sua

⁹ Essa entrevista foi concedida no dia 28/07/01 no programa *Yo! MTV Raps*, da emissora *Music Television* Brasil (MTV – UHF).

presença em alguns programas de TV como no Gugu Liberato, Domingo Legal (SBT) no qual dividiu o palco com o cantor Maurício Manieri; o *rapper* também apareceu no programa Altas Horas de Sérgio Groisman (Globo), no programa É Show de Adriane Galisteu (Record) e em vários programas da Rede Cultura de Televisão. Recentemente, Xis subiu ao palco para compor o novo CD Acústico MTV da cantora Cássia Eller; fora isso, consta em seu currículo parcerias musicais realizadas com Pedro Luiz e a Parede, Potencial 3, Thaíde & DJ Hum, com Ed Motta, Originais do Samba, Escadinha, KL Jay, Paula Lima, entre outros. Além disso, como ator Xis participa no filme do cineasta Jefferson D, Distraída para Morte.

O primeiro trabalho solo de Xis, “Seja como For”, 1999, contém 18 faixas e algumas vinhetas incluindo as músicas Paranóia Delirante (*remix*), Bem Pior, Segue a Rima, A Fuga, Vai e Vem, Us mano e As mina, produzido por KL Jay o CD contém as participações de Kid Nice (Sistema Negro), Hébano (Potencial 3), do Nato, amigo do *rapper* e morador da mesma “quebrada” de Itaquera, além disso tem a participação de Randal e o Dentinho do grupo Estado Crítico. Com seu último disco o *rapper* atingiu cerca de cinquenta mil cópias vendidas. O disco foi lançado e distribuído pelo selo 4P (Poder Para o Povo Preto) e pela gravadora Trama.

“A 4P virou uma marca que nem é a Coca-Cola, por exemplo, qualquer um vai lá, compra e consome. Mas, eu principalmente tento reverter isso para um lado bom. Quase que todo dinheiro que é ganho com a 4P é utilizado em prol da comunidade, das nossas famílias, dos manos e minas que convivem com a gente (...) se a gente não vendesse camiseta da 4P, os coreanos da 24 de Maio iam (e já estavam) ganhar dinheiro com um barato que é nosso. Iam mandar seus filhos pros colégios pagos com um

dinheiro que é nosso, tá errado (...) Eu criei, eu popularizei, eu ganho dinheiro com isso”¹⁰.

Certamente, aí está, portanto, demonstrado a força do sucesso do *rap* no Brasil conquistado nos últimos anos. A iniciativa de pessoas envolvidas com a cultura *hip-hop* criaram selos, oficinas, produtoras e grifes em sua maioria revertidos a uma comunidade até, então, excluída ao acesso a certos bens de serviço. Deve-se notar que esses problemas levantados sinaliza a condição retratada pela socióloga Vera da Silva Telles (2001) no qual ser pobre nesse país, indiscutivelmente, tende a assinalar aqueles que estão fora das regras das equivalências possíveis que os coloca aquém das prerrogativas que em princípio a lei e os direitos deveriam lhes garantir. Assim, novos movimentos culturais, como o *hip-hop*, procuram desafiar o modo de produção numa luta não somente pela reapropriação da estrutura material de produção, mas também pelo controle coletivo sobre o desenvolvimento socio-econômico como um todo. Suas finalidades envolvem a transformação de novos modos de subordinação localizados fora dos processos imediatos de produção e, conseqüentemente, requer a reapropriação do espaço, tempo e dos relacionamentos entre indivíduos no seu dia-a-dia (Gilroy, 1991). Todos esses fatores são percebidos como resultados de uma ação social.

Atualmente, Xis possui uma página na *internet* (www.pretobomba.com.br) no qual podemos encontrar várias informações desde discografia, letras, biografia, notícias até *e-mail* para se comunicar com o *rapper*. Além disso, Xis está na produção do seu segundo trabalho que leva o nome de "Fortificando a Desobediência" e tem a produção de KL Jay, Dudu Marote, entre outros, devendo sair no segundo semestre de 2001 pelo selo 4P.

Discografia

Seja como For (4P, 1999).

¹⁰ Disponível em: [<http://www.bocadaforte.com.br>]. Acesso em: maio. 2001.

Us Mano e As mina, letra escrita por Xis, retrata a questão da identidade e da filiação do sujeito circunscrita no seu espaço territorial em consonância a vida cotidiana do mundo moderno.

“Us mano e As mina”

3x Us mano *pow* as minas pá
Da 11 até a 7 até O H
3x Us mano *pow* as mina pá
Do Buraco pu Araújo e aí nem que chova!?!
3x Us mano *pow* as mina pá
Du Natal pu arrasto do arrasto pu Sergius Bar
3x Us mano *pow* as mina pá
COHAB 2 zona leste Itaquera
Us mano lá na 2 se ligaram na batida
Madaram acionar manda um salve na rima
Não vou deixar por menos então olha ai
Aumenta o volume que o som é esse aqui
Apelidado XIS o MC da quebrada
Sou rimado vou mandar paulada
A Leste é o tema o lema é ter idéia pá
Num chora há Itaquera eu gosto tanto dela
Ela está comigo é minha área é meu abrigo
Seja bem vindo vem vem pra fazer parte da banca
Troca um procede de role fica a pampa
Esqueça o drama deixa o ferro queto
Aqui não tem cao você tá cus cara certo
O time é o Bronx us mano tão a vontis
COHAB 2 paranóia delirante
3x Us mano *pow* as mina pá
Segura a bronca que a quadrilha vai versa
As mina na quebrada se ligaram na batida
Eu vi uma pá de mina cantando de esquina
Não posso deixa queto num vou ignora
Só por você 4P fofa
Pode chega vem vem pra conferir

Só cachorra loca de responsa eu mesmo vi
Cantando na batida jogando a mão pro alto
Cantando no refrão uh uh fico chato
A *babylook* e rebolar
Sem atitude aí aí num dá
Qualquer laiá de calça apertada
Cabelo amarelo não representa nada
Faz feio na quebrada as mina sabe disso
Aí patrício para com isso
É mó indício
A banca que sabe que porra é essa que hoje é você?
3x Us mano *pow* as mina pá
3x Us mano *pow* as mina pá
(Xis, Seja como For, 1999)

CONTEXTO

Narrado na primeira pessoa do singular e terceira pessoa do plural, permeado por gírias locais, fala da cotidianidade dos jovens moradores da Cohab 2 de Itaquera, zona leste de São Paulo. Universo marcado pela violência, pelas armas também consegue abrigar o lazer, as amizades e a musicalidade contida na rima do *rapper* da região, Xis, que por trás de qualquer coisa consegue enxergar a beleza do seu bairro, um código somente decifrável pelos seus comuns, ou seja, aqueles pertencentes a mesma região, da turma de amigos do time de futebol, o Bronx, que procuram em meio aos conflitos do dia-a-dia à alegria. Existem também as minas ou, melhor, as meninas festeiras que moram no bairro e que junto com os manos preservam uma certa personalidade, a consciência de sua identidade que está vinculada a um código comum daquele local além, é claro, da auto-estima refletida no orgulho de ser negro.

Vejamos agora, no tocante a estética formal do texto, como Xis constrói a representação dos personagens.

Quadro 1 – Caracterização identitária construída pela narrativa musical

PERSONAGEM	IMAGEM	DINÂMICA SOCIAL	TRECHO MUSICAL
Mano	Jovens moradores da Cohab 2, zona leste de Itaquera; eles estão na rima do MC da região; são os caras certos que não gostam de violência; turma de amigos do time de futebol, o Bronx; têm atitude, consciência; são solidários.	<ul style="list-style-type: none"> Representam o grupo de jovens que moram na Cohab 2 de Itaquera e que participam de certos códigos em comum, além do orgulho em ser negro 	<p>“Us mano <i>pow</i> as mina pá. Cohab 2 Zona Leste Itaquera...”</p> <p>“Mandaram acionar manda um salve na rima. Não vou deixar por menos então olha aí...” “Seja bem vindo vem pra fazer parte da banca” “Esqueça o drama deixa o ferro queto (...) Aqui não tem cao você tá cus cara certo....” “...Aí patrício para com isso (...) A banca que sabe que porra é essa que hoje é você?”</p>
Mina	Meninas festeiras que moram na Cohab 2 de Itaquera; estão na rima do <i>rapper</i> da região, Xis; têm atitude, consciência, participam de certos códigos	<ul style="list-style-type: none"> Representa o grupo de jovens que moram na Cohab 2 de Itaquera e, assim como os meninos participam de certos códigos que são 	<p>“As mina na quebrada se ligaram na batida (...)”</p> <p>“ Não posso deixa queto num vou ignorar. Só por você 4P fofa...”</p> <p>“Só cachorra loca de</p>

<i>Mina</i>	estipulados; são negras.	compartilhados em comum, além do orgulho de ser negro	responso eu mesmo vi...” “A <i>babylook</i> e rebolar. Sem atitute aí aí num dá. Qualquer laiá de calça apertada. Cabelo amarelo não representa nada. Faz feio na quebrada as mina sabe disso...”
<i>O rapper Xis</i>	MC da região; é o rimador que tem idéias; participa dos mesmo códigos de valores dos jovens do bairro; é da turma de amigos. O bairro é o seu abrigo e onde quer que vá, o território é que lhe dá a noção de identidade.	<ul style="list-style-type: none"> • Representa o artista que mora na Cohab 2 de Itaquera e que compartilha dos mesmos códigos que são comuns aos manos e minas • Representa aquele que possui a auto-estima de sua cor, de ser negro. 	<p>“Apelidado Xis o MC da quebrada. Sou rimado vou mandar paulada. A Leste é o tema o lema é ter idéia pá. Num chora Itaquera eu gosto tanto dela. Ela está comigo é minha área é meu abrigo. Seja bem vindo vem vem pra fazer parte da banca...”</p> <p>“Sem atitute aí aí num dá (...) Aí patrício (...) a banca que sabe que porra é essa que hoje é você?”</p>
Pagodeiro	Cantor de pagode que é negro e pinta o cabelo de loiro, além de usar roupas apertadas, roupas de “boy”, isto é,	<ul style="list-style-type: none"> • Representa aqueles que não tem para si a auto-estima em ser negro • Seguem, geralmente, um 	<p>“A <i>babylook</i> e rebolar. Sem atitute aí aí não dá. Qualquer laia de calça apertada. Cabelo amarelo não representa</p>

Pagodeiro	roupas de grife.	padrão de comportamento que não condiz com o lugar de onde veio	nada (...) Aí patrício (...) a banca que sabe que porra é essa que hoje é você?
-----------	------------------	---	---

Partimos agora para a análise das divergências apresentadas entre os personagens no texto.

Quadro 1.1 – Divergência entre os personagens

<i>Mano</i>	Com atitude; participa do código comum; orgulho de ser negro; não praticam a violência. Praticam a violência.
Mina	Com atitude, participa do código comum; orgulho de ser negro.
Xis	Com atitude, participa do código comum; orgulho de ser negro.
Pagodeiro	Sem atitude, falta de auto-estima; não participa do código comum.

Passamos para a etapa onde buscaremos salientar os obstáculos apresentados pela narrativa musical.

Quadro 1.2 – Obstáculos presentes na construção musical

PERSONAGEM	OBSTÁCULOS	TRECHO MUSICAL
Mano	<ul style="list-style-type: none"> Criminalidade, armas, violência 	“Troca um procede de role fica a pampa. Esqueça o drama deixa o ferro queto”
Mina	X	X

Xis	X	X
Pagodeiro	<ul style="list-style-type: none"> • Sem atitude • Falta de auto-estima no orgulho de ser negro • Falta de personalidade, de não participar do código de valores 	<p>“A babylook e rebola. Sem atitude aí aí não dá (...) az feio na quebrada as mina sabe disso. Aí patrício para com isso (...) A banca que sabe que porra é essa que hoje é você?”</p>

Destacamos nesse quadro pontos que conduzem aos dados que se apresentam como valorativos no texto musical.

Quadro 1.3 – Aspectos valorativos presente na dinâmica textual

PERSONAGEM	ASPECTOS VALORIZADOS	TRECHO MUSICAL
Mano	<ul style="list-style-type: none"> • Valorização da paz • Valorização da identidade • Valorização da personalidade, do orgulho de ser negro 	<p>“Esqueça o drama deixa o ferro queto. Aqui não tem cao você tá cus cara certo...”</p> <p>“Aí patrício para com isso. É mó indício. A banca que sabe que porra é essa que hoje é você?”</p>
Mina	<ul style="list-style-type: none"> • Valorização da identidade que está ligado ao orgulho de ser negro 	<p>“A <i>babylook</i> e rebolar. Sem atitude aí aí num dá (...) Faz feio na quebrada as mina sabe disso...”</p>
Xis	<ul style="list-style-type: none"> • Valorização da paz • Valorização do bairro onde mora • Valorização dos amigos do bairro • Valorização da identidade que está ligado ao orgulho de ser negro 	<p>“A Leste é o tema (...) eu gosto tanto dela. Ela está comigo é minha área é meu abrigo”</p> <p>“Mandaram acionar um salve na rima. Não vou deixar por menos então olha aí...”</p> <p>“Esqueça o drama deixa o ferro queto...”</p> <p>“Aí patrício (...) É mó indício. A banca que sabe que porra é essa que hoje é você?”</p>

Finalmente, nesse último quadro levantamos as questões que merecem uma maior reflexão.

Quadro 1.4 – Aspectos que merecem uma maior reflexão

ASPECTOS QUE MERCEM MAIOR REFLEXÃO
<ol style="list-style-type: none"> 1. Sociedade Contemporânea 2. Território

3. Identidade
4. Estilos juvenis/Grupos juvenis

2.0 Manos e Boys

A partir da elaboração do primeiro tópico deste capítulo somos desafiados a refletir sobre certos fatores presentes na nossa sociedade contemporânea. Nesse contexto, para que possamos compreender os significados incorporados nas narrativas musicais dos grupos de *rap*, anteriormente analisados, buscamos considerar dois aspectos muito importantes: por um lado, a noção de pertencimento público que está vinculado a idéia de socialização e redefinida no papel simbólico da inclusão – espaço onde cada indivíduo é levado a se ver como um indivíduo social e a fazer suas normas de pertencimento social, fazer parte, inserir-se, ser membro (Miége, 1998); por outro, assume-se como pressuposto centralizarmos na esfera da identidade como estratégia na definição das categorias “mano” e “boy”, como princípio de reconhecimento do sujeito e do seu lugar no mundo social.

Certamente, a questão mais complexa do atual cenário público encontra-se centrado nas ambivalências por que passam as configurações societárias em meio a desestabilização, ao desmanche das referências de um mundo comum (Martins, 2000). Uma erosão que vem se realizando na prática, desestruturando formas de vida e obstruindo perspectivas de futuro porque sujeito ao imponderável; isso que a socióloga Vera da Silva Telles (2001) chama de “violência costumeira” vem aumentando nos bairros pauperizados da cidade de São Paulo, no caso, encontra-se vinculada a uma modernização selvagem processando exclusões e segmentações, bloqueando perspectivas de vida e descredenciando experiências, formas de ser e de fazer. Na verdade, o indivíduo já não tem como se reconhecer nas relações sociais da vida cotidiana apenas na condição da sua própria alteridade, não mais como pessoa inteira, singular ou como indivíduo da própria unidade de ação. Para Hannah Arendt o “mundo no qual transcorre a vida activa consiste em coisas

produzidas pelas atividades humanas; mas, constantemente as coisas que devem sua existência exclusivamente aos homens também condicionam os seus autores humanos” (1999, p.17). Cada vez mais, encontra-se em processamento o campo da objetividade do mundo cuja identidade do ser continuamente perde a sua capacidade de compreender o estranhamento e de lidar com ele.

Percebe-se que no Brasil a desigualdade social se dá não apenas pela péssima distribuição de renda do país, mas também pela distribuição desigual de conhecimentos sobre os direitos do cidadão e de acesso à Justiça. A rigor, as diferenças sociais acabam sendo traduzidas, ora na figura do subalterno que tem como dever a sua obediência cega, ora no papel do inferior aquele merecedor da tutela, da proteção, mas jamais dos direitos. Em seu estudo, Vera da Silva Telles (2001), descreve como a pobreza no Brasil é freqüentemente apresentada como foco de desordem moral, de incivilidade que descredencia os pobres de ser sujeito de direitos, outrora sacramentados pela norma legal, pelo discurso jurídico em nome das leis universais, do conhecer e se reconhecer nas diferenças, mas que na prática real não se realizam como código e regra de conduta. De acordo com a autora, o não-reconhecimento do outro como sujeito de interesses e aspirações representa nada mais do que uma forma de sociabilidade que por hora não se completa, porque regida por uma lógica de anulação do outro como identidade. Como seria de se esperar, os habitantes dos espaços empobrecidos das grandes metrópoles brasileiras são tidos como marginais, ou seja, tudo aquilo que a sociedade considera como impróprio (Caldeira, 2000). Nesse caso, diz-se que usam palavrões, são sem-vergonha, consomem drogas e assim por diante. Na letra do grupo de *rap* DMN, H. Aço, o personagem Edi Rock reconhece que por ser preto, pobre e morador do extremo periférico - cenário onde se acrescentam: privações econômicas, a presença das drogas, depressão, raiva ampliada pela criminalidade e morte -, a categoria “marginal” engloba aqueles que engrossam esse ambiente. Cada uma dessas deficiências é sentida tanto por Edi Rock como por seu povo (os pretos da favela), as chamadas vítimas de um “mundo social” truncado, dotado por várias vulnerabilidades, implicando na redução de melhores condições econômicas e sociais como também desestabilizando

modelos de relacionamentos interpessoal, familiar e social em contraponto a presença da “malandragem” como modelo de sucesso no sistema ilegal.

Resta lembrar, ainda, que a pobreza inferiorizada e transformada em natureza, vista como resíduo que escapou a potência civilizadora da modernização tende a aparecer na sociedade brasileira sempre como sinal de atraso de um legado passado que acabou sendo transmitido pelo presente e que envergonha um país que cresceu acostumado a pensar ser “o país do futuro”. Na certa, a pobreza incomoda mostrando o avesso do tão sonhado país que se quer moderno e que se espelha na miragem projetada nas luzes do Primeiro Mundo (Telles, 2001). De qualquer modo, o fato é que a vida no capitalismo tardio apresenta-se como um rito permanente de iniciação. Na sociedade programada, o indivíduo deve mostrar que se identifica sem a mínima resistência com os poderes aos quais está submetido num severo teste de pureza que se requer para todo aquele que solicite ser ali admitido, levando obrigatoriamente à desintegração social e política traduzida na cultura de massa anômica (Bauman, 2001). Como diria Marx, o caráter racionalizador do capitalismo manifesta-se diretamente na dominação absoluta do dinheiro como função calculativa regulando a relação social e individual e na busca do dinheiro como um fim em si (Giddens, 1998) – esse ideal cognitivo concebe o mundo como um imenso problema aritmético, coisas como um sistema de números, um símbolo da autoalienação humana na medida em que reduz todas as qualidades humanas a valores quantitativos de troca (Simmel, 1990). Contudo, é na letra “Brincando de Marionetes” do grupo Facção Central que encontramos a valorização do caráter, da dignidade, do estudo em detrimento aos bens materiais, os objetos de consumo, o mundo das desigualdades sociais que tendem, de certo modo, a proliferar o estado de terror, miséria e violência. A desigualdade de renda que sempre caracterizou a iniquidade peculiar da urbanização brasileira, encobre determinadas peculiaridades que devem ser ressaltadas. A violência não é, portanto, só um conjunto de incidentes criminais. A violência em nosso país é também estrutural, resultante de múltiplas causas correspondendo a intensidade refletida na desconfiança das instituições, violação dos direitos humanos, impunidade, educação irrelevante, desestruturação

familiar, frustração, intolerância e, assim por diante. É evidente para Cornelius Castoriadis (1982) a importância da práxis na transformação do real e de tudo aquilo que se faz adverso ao homem. Neste imaginário efetivo moderno que autonomiza a racionalidade num dos seus momentos parciais e ignora a totalidade na relação da razão com o homem e com o mundo, a práxis revolucionária, portanto, tende a mostrar a não incoerência em favor da capacidade da sociedade em enfrentar seus próprios problemas diante do princípio de erosão do mundo vivido que parece ter perdido qualquer estabilidade em função de um sistema onde a imagem do mundo e a imagem que se faz de si mesmo se apresentam ligados. Estamos diante da obscenidade plenamente realizada da sua contaminação inominável que invade tudo e sob o qual não podemos mais escapar.

Partindo do pressuposto de que o mundo vivido tornou-se colonizado, o mundo contemporâneo se mostra povoado de simulações, fetiches autonomizados, dogmas isentos de tensão e aura do real, operando numa neutralização dos sentidos, lançando ao vazio todas as diferenças (Baudrillard, 1995b). Diante disso, temos a proliferação de novas posições que justamente traz as marcas do consumo afirmadas no cenário urbano contemporâneo como fundamentais para a compreensão da dinâmica cultural das cidades, transformando num novo modo de vida. O consumo torna-se não uma função de satisfação individual harmoniosa mas, ao contrário, uma infinita atividade social que a totalidade do sistema de produção produz, um sistema de necessidades que são racionalizadas, homogeneizadas, sistematizadas e hierarquizadas, um modelo de atividade social que por sua vez insere o indivíduo na sociedade de consumo conforme comportamento socialmente normativo, absolutamente condizente ao fato de que este é um membro dessa sociedade.

Como lógica social, “o sistema” apresenta-se simultaneamente como moralidade (um sistema de valores ideológicos) e um sistema de comunicação. Pode-se dizer que a mercantilização estandardizada da vida cotidiana constitui hoje um dos principais cânones de localização do próprio indivíduo no processo social, à medida que o consumo é visto como sinônimo de “real” existência e a identidade passa, então, a ser formada e transformada continuamente pelos sistemas culturais

mundializados que nos rodeiam, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno até aqui visto como um sujeito unificado (Hall, 2000). Ao que parece, no mercado são colocados a disposição juntos diferenciados elementos do “*identikit*” do eu numa ampla gama de identidades que podem ser usados diferentemente, isto é, que produzem resultados diferentes uns dos outros e que são assim personalizados, feitos sob medida para melhor atender às exigências da individualidade como parte de um estilo de vida especial, de modo que o consumidor em perspectiva possa conscientemente adquirir símbolos da auto-identidade que gostaria de possuir (Bauman, 1998). Dessa maneira, a cultura submete-se a uma nova cultura - a cultura de massa. Trata-se, portanto, da crescente despersonalização dos indivíduos e a forte tendência à uniformidade comportamental o que quer dizer, sob o ponto de vista de David Riesman (Caldas, 2001), que o cidadão moderno pauta seu comportamento de acordo com a conduta dos outros abandonando qualquer tipo de iniciativa pessoal e, assim, despersonalizado ele dispõe-se a seguir qualquer decisão tomada pela sociedade.

Se, por um lado, percebemos em Gabriel O Pensador o retrato de uma juventude enquadrada nos moldes do sistema capitalista, espelho da sociedade de consumo, conformista, descaracterizada de sua própria personalidade e ação; por outro, é nas letras do grupo DMN e do *rapper* Xis que encontramos os personagens na luta pela preservação da própria identidade participando de certo códigos comuns na valorização da personalidade, da auto-estima frente a cultura da opressão que tende a destruir a humanidade do homem. Nessa perspectiva, é como espaço social de contestação, reflexão e informação que o *Rap* Nacional, enquanto poética da obra aberta instaurada na sua própria forma de organização de obra fluída (Eco, 1969), tende a promover atos de liberdade consciente como centro ativo no que concerne a um estilo subcultural politizado na procura de uma alternativa eficaz de vida, no resgate da auto-estima diminuída pelas péssimas condições sociais e pela discriminação racial. Como consequência dessa visão, outra particularidade do *rap* brasileiro está em fornecer aos jovens um espaço para o desenvolvimento da educação política em combate a massificação no qual a sociedade encontra-se inserida num exercício de busca do direito à

cidadania. Para essa sociedade onde a avaliação maior tende a ser o bem, o produto, as relações sociais e inclusive o homem passam a ser julgados como coisa. Toda a vida de hoje segue uma ordem racionalizada e planejada em exigência a preservação do sistema. Toda a formação do sujeito se opera no combate a poderes cada vez mais impessoais que tomam uma aparência técnica de redes complexas com seus códigos e regras que retraem toda individualidade do sujeito, outrora ativo.

Observa-se que o corpo deste indivíduo mutante enreda-se agora na trama paralisante que se põe a serviço exclusivo do jogo do mercado. Por essa razão, como nos lembra Baudrillard (1995a), todos os sistemas atuais funcionam sobre a nebulosidade da massa silenciosa cuja existência não é mais social mas estatística, o que acaba por reverter num mecanismo social excludente de mascaramento das contradições do nosso meio. Isso demanda pensar que o território urbano tornou-se o campo de batalha de uma contínua guerra espacial onde habitantes despojados instalam nas fronteiras de seus guetos avisos como: não ultrapasse! Seguindo o eterno costume dos *bricoleurs*, usam para isso qualquer material que lhes caia em mãos – acessórios, discurso, roupas, corte do cabelo, etc. - lançando retóricos desafios a lei (Bauman, 2001). A partir daí a população da periferia cria um espaço próprio no qual os símbolos, as normas, os valores, as experiências, as vivências, permitem reconhecer as pessoas, recriar uma identidade, estabelecer laços de convivência e de solidariedade que não dependam daquela produzida pela sociedade mais ampla. Como se vê, identifica-se a inscrição espacial mediante uma inscrição territorial como marca central na construção das identidades como elemento definidor da cartografia social do jovem da periferia e, desse modo, possibilitando sua autodefinição no corpo social numa identificação pública que condensa os aspectos positivos e negativos do reconhecimento.

Para tanto, é nas letras de Racionais MC's, DMN, Xis e Facção Central que temos exemplos de personagens pertencentes do mundo paralelo marcado pelos efeitos da violência urbana cujo território, o lugar onde se mora, emerge na valorização da própria identidade, do caráter, da dignidade que ainda resiste diante da invisibilidade e da conformidade social do mundo moderno, o mundo dos conflitos interiorizados. É interessante notar que diante dos dois primeiros tópicos deste

capítulo ocorre, na verdade, duas maneiras de empregar a dicotomia *boy* e *mano*: uma consiste em usar as palavras rico e pobre para estabelecer uma oposição entre os grupos que elas nomeiam, a outra, em agregar adjetivos, advérbios, de modo a criar matizes e estabelecer diferenças entre cada um dos grupos¹¹ como, por exemplo, em operar as compensações sobre a riqueza atribuindo características positivas à pobreza, tais como bons sentimentos, solidariedade, honestidade e principalmente o caráter. De um modo geral, temos aqui:

- Jovens que moram na periferia ou manos (geralmente são negros e pobres)

São molestados constantemente pela polícia; sentem-se subordinados, desprezados; são discriminados pela forma como se vestem; são vistos como favelados e, por consequência, criminosos; são humildes; não são individualistas; são simples; espertos; valentes; são solidários; são companheiros.

- Jovens que não moram na periferia ou *playboys* (geralmente são considerados como sendo ricos e brancos)

Geralmente são tratados, na narrativa do *rap*, por diminutivos no sentido pejorativo; são vistos como covardes e arrogantes; são aqueles que ostentam futilidades; são alienados do mundo que os cercam; são indiferentes; não são incomodados pela polícia; acham que podem tudo; possuem carros importados; não trabalham; se acham superiores, melhores que os outros; individualistas; medrosos; não são solidários, nem companheiros; orgulhosos; podem consumir tudo o querem; desconhecem as dificuldades da pobreza; tem poder; protegido pela sociedade/impunidade; tem facilmente tudo na vida.

Assim sendo, a violência urbana parece ter se tornado uma dimensão rotineira da existência dos manos ou dos mais pobres. A vida na periferia, as revoltas, a discriminação social, os perigos, os sonhos são descritos de forma crítica parecendo que vivem numa espécie de inferno cujo futuro é a morte ou a cadeia sem felicidade e sem saída. Nesse âmbito, o *Rap Nacional* procura a seu modo desafiar a fragmentação deixada pelo *establishment*, não obstante, circunscrevendo uma forma de autoconhecimento e (re)ação dos jovens da periferia de todo o Brasil (já que a cultura *hip-hop*

¹¹ Segundo uma entrevista por telefone realizada no dia 12/08/01 com o *rapper* Dentinho do grupo Estado Crítico, chegou-se a apontar que hoje a categorização “mano” simplesmente se transformou numa figura de linguagem muito associada aquilo que os paulistanos chamam de “meu” quando querem se dirigir a alguém ou algo.

encontra-se espalhada por todo o território nacional) aos processos massificadores que atingem o mundo contemporâneo, no qual cada um é apenas aquilo que qualquer outro pode substituir, uma coisa fungível. Para Brake (1985), os movimentos juvenis contemporâneos podem ser melhor compreendidos por grupos em posição estrutural subordinada em resposta ao sistema dominante de significado e que reflete no esforço de resolver as contradições estruturais que surgem no contexto social mais amplo. Significativamente, a identificação da juventude dos bairros periféricos com as músicas tem sido imediata porque narram situações reais por eles vividas. Afinal, o *Rap Nacional* não apenas fala da dura realidade das ruas, mas fala na linguagem da periferia, de uma coletividade que se apresenta discursivamente e argumentativamente num espaço público de forma aberta e racional que ganha sua expressão no âmbito da vida social na composição de seus interesses, vontades e pretensões. As seguintes reelaborações como “quebrada”, “paga-pau”, “mano”, “boy”, “atitude”, “procedê”, entre outros, são linguagens das ruas periféricas que invadem a cena poética e se tornam recursos na resolução das questões criadas pelas imagens que nos remetem diretamente ao universo vivido, isto é, tornando-se parte integrante da estética *rap*, gerando identificações como parte de um diálogo comum. É dessa maneira, portanto, que o *Rap Nacional* reafirma visões de mundo, posições engajadas dentro das quais os indivíduos desenvolvem a publicidade de sua ação social expressando e questionando os valores instituídos socialmente numa leitura crítica com base na reversibilidade do modo de ser desta sociedade.

III.

O ESTILO QUE NINGUÉM SEGURA

“We have the notion of identity as contradictory, as composed of more than one discourse, as composed always across the silences of the other, as written in and through ambivalence and desire. These are extremely important ways of trying to think an identity which is not a sealed or closed totality”.

(Stuart Hall, *Old and New Identities, Old and New Ethnicities*)

Partindo de um ponto da cidade avistamos, aos bandos, os admiradores do *Rap Nacional* chegando e se dissipando no metrô Tatuapé, vestidos a caráter na elaboração dos sinais da identidade que exibirão no baile. O cuidado com a ornamentação dos corpos, com os enfeites é fundamental para a maioria dos participantes da festa. Cada detalhe é muito importante. A preocupação com a aparência é evidente. Assim, como no caso dos Trobriandeses registrados pelo antropólogo B. K. Malinowski (1984), os objetos aqui assumem um caráter cerimonial vinculados a um aspecto mágico estabelecendo a distinção entre a sua função-econômica e função-signo: maria-chiquinhas, lenços amarrados na cabeça, tranças espalhadas pelo cabelo, correntes, viseiras, bonés, gorros de lã, bandanas, brincos e outros acessórios fornecem o toque necessário a vestimenta. Encontramos vários rapazes e moças, jovens em sua maioria trajando bermudas e calças largas da grife Kaos, tênis da marca Adidas ou Nike, camisetas de flanela da marca XXL, 4P ou Rap Power, além daquelas escritas Zona Sul, Periferia, Todos são Manos, camisetas com o nome dos grupos do *Rap Nacional* e Internacional, além das camisetas de times do basquete norte-americano e do futebol brasileiro. Num certo sentido, cabe assinalar que nem todas as meninas freqüentadoras do baile optam por usar calças largas; outras aderem a calças e blusas justas que marcam o corpo, entretanto, permanecendo muito comum entre elas o uso de adornos como brincos de argolas

grandes, maquiagem, tranças, rabo de cavalo, maria-chiquinha com rabo de cavalo e botas de salto alto¹².

Em consonância ao contemporâneo, a cultura do consumo não apenas assinala a produção cada vez maior dos bens culturais enquanto mercadoria como também o modo no qual a maioria das atividades culturais e das práticas significativas passam a ser mediadas através do consumo: podemos falar de uma nova ordem social, cujas mercadorias deixam de ser simples apropriação de um valor de uso passando progressivamente ao consumo de signos e imagens (Canevacci, 2001). O importante é ler os objetos para além deles próprios, isto é, da sua evidência prática.

Desse modo, num integrador processo ritual, muitos bens remetem para objetivos sociais e para uma lógica social onde cada indivíduo procura seu lugar numa ordem ou até mesmo forçar essa ordem conforme sua trajetória. De qualquer modo, sob o signo dos objetos passamos a consumir sob o selo de acessórios rituais – servindo de totem emblemático ao qual nos agregamos, anunciando com sua linguagem ventríloqua, significados múltiplos através de vários dialetos nelas incorporados –, mercadorias estetizadas cuja função consiste em dar sentido as “relações animadas por e a partir do que é intrínseco, vivido no dia-a-dia, de um modo orgânico” (Maffesoli, 1999, p.12). Nesse caso, o “corpo se pavoneia” em espetáculo transformando comunicável na relação com outrem. O laço social estabelecido aqui torna-se emocional sendo designado por Michel Maffesoli em seu livro *No fundo das aparências* pela expressão “ética da estética”, ou seja, uma forma de socialização fundada tanto por um projeto racional comum, mas que se elabora através de um processo de atrações, repulsões, emoções, paixões, enfim, o que implica na identificação compreendida e vislumbrada por uma experiência partilhada não composta de valores dominantes e gerais aceitos e partilhados contratualmente pela maioria, pois como bem acentua Homi K. Bhabha

¹² No que diz respeito ao uso das calças largas na composição das indumentárias dos *manos* pode-se, portanto, dizer que esse estilo é oriundo dos ex-presidiários negros das grandes cidades americanas como Nova York e Los Angeles que traziam dos tempos do cárcere o hábito forçado de usar camisas e calças largas caindo pela cintura já que nem sempre o preso ganhava um uniforme adequado ao seu tamanho e os cintos eram proibidos para tentar coibir as tentativas de suicídio nas celas. Ver CRUZ, Ricardo. Afro – Urbanos. A moda e o estilo *hip-hop*. **MTV - oito**, ano 1, n. 8, p. 84-87, out. 2001.

(2001), a questão da identificação tem como proposta se apresentar não como a afirmação de uma identidade pré-estabelecida e, sim, como produção de uma imagem de identidade e transformação de indivíduos em máscaras variáveis implicando sua representação na ordem diferenciadora da alteridade no qual o outro passa a ser visto na sua diferença reconhecida como identidade, como iteração e re-criação do eu.

Nesse clima, então, os objetos-signos ou objetos-feitiços são apropriados pelos indivíduos como uma diferença codificada – não só como diferenças no interior de um código, mas como valores estatutários em constante diálogo com a hierarquia social. Ou seja, “...nunca se consome o objeto em si (no seu valor de uso) – os objetos (no sentido lato) manipulam-se sempre como signos que distinguem o indivíduo, quer filiando-o no próprio grupo tomado como referência ideal quer demarcando-o do respectivo grupo por referência a um grupo de estatuto superior...” (Baudrillard, 1995b, p.60). A este respeito, o excesso de cores são combinados pelos manos com outros elementos que no espaço social passam a ser denominados como estilo favela, estilo periferia ou, ainda, estilo *urban wear*: roupa para andar na cidade¹³. Torna-se necessário aqui fazermos uma menção a noção de *habitus* utilizada por Pierre Bourdieu (1996) como sendo o senso prático que retraduz e classifica princípios de visão e gostos diferenciados, ou seja, dos distintivos estilos de vida que compõe a sociedade enquanto vinculado à origem social. Todavia, é por intermédio do termo utilizado em inglês “*urban wear*” que podemos perceber a formação da sociedade mundial afirmando a especificidade de um conjunto articulado de relações sociais na diluição das fronteiras agora atravessadas por processos que transcendem a unidade nacional ocorrendo a nível transnacional ou trans-social (Ortiz, 2000a).

Se outrora as identidades modernas eram territoriais e quase sempre monolinguísticas consolidando na subordinação de regiões e etnias dentro de uma nação, opondo-o a outras nações; por outro lado, as identidades pós-modernas aparecem como transterritoriais e multilinguísticas, ou

¹³CRUZ, Ricardo. A moda e o estilo *hip-hop*. **MTV – oito**, São Paulo, ano 1, n. 8, p. 84-87, out. 2001.

seja, ordenam-se no *theatrum mundi* menos pela lógica dos Estados do que o mercado mediante a comunicação tecnológica da produção industrial de cultura do consumo segmentado dos bens, cuja identidade passa a ser concebida por um repertório fragmentado de minipapéis mais do que como núcleo definido pela família, pelo bairro, pela cidade, pela nação ou por qualquer um desses enquadramentos em declínio (Canclini, 1999). O que quer dizer, senão que num tempo de fraturas, heterogeneidades, segmentações dentro de cada nação e comunicações fluidas marcadas por setores de redes internacionais, operam-se condensações, organizam-se outras formas de socialização mais ou menos efêmeras e de acesso aos bens de consumo brindados por dezenas de milhares de jovens que comungam valores em correspondência a incapacidade das macropolíticas sociais e culturais em dar respostas totalizadoras ao corpo social – aquilo que faz de cada um, um elemento do conjunto global, isto é, de todos participarem como soma não como partes.

Em meio a essas constelações heterogêneas encontramos códigos que nos unificam ou que ao menos permitem que nos entendamos. Esses códigos compartilhados são cada vez menos os da etnia, da classe ou da nação em que nascemos. Comprar um determinado vestuário passa a ser, assim, quase a condição de circulação no espaço público. A aquisição desses bens gera uma identificação valorizada que assume papel importante na simbolização das diferentes identidades no interior do universo juvenil. Assim, entramos no terreno da multiplicação do real, da multiplicação de espaços e tempos desdobrando na quebra da sua uniformização e na reprodução dos multi-vídeos – não mais os “neotribalistas” de Michel Maffesoli (1999), pois se de um lado, para o antropólogo italiano Massimo Canevacci¹⁴, a palavra “tribal” nos remete a algo que está fixado e ordenado num espaço, por outro, o autor aposta na emergência de indivíduos pluralizados – como outros de nós mesmos – que se articulam orientados pela busca de uma posição autônoma no quadro social. A cultura de consumo como uma cultura de comunicação visual, tende a produzir e reproduzir, para o

¹⁴ Informação obtida na palestra realizada na Universidade de São Paulo, no dia 20 de novembro de 2001, no auditório Lupe Coutrim da Escola de Comunicações e Artes – ECA/USP.

autor, sinais bem reconhecíveis pelos multi-víduos no estabelecimento de um modo diferente de estar no mundo.

“...Estilo de rua, estilo marginal que ninguém consegue imitar. Estilo que você é, não quer ser como ninguém. Você cria aquilo que você é. Você não precisa ficar colocando paninho bonito pra satisfazer ninguém. É o estilo a vontade. Se fosse por mim as roupas não tinha etiqueta nem nada” (Wilson, 19, estudante do segundo ano do ensino médio, morador de Guarulhos. Entrevista realizada em 09/03/01).

“...compro roupa na Galeria porque é barato e já era. Porque é nois lá, ta ligado!? Onde vende o estilo perifa, que a gente usa” (Thiago, 17, oitavo ano ensino fundamental, não trabalha, morador de Taboão da Serra. Entrevista realizada em 09/03/01).

“Eu sou diferente, eu compro na barraquinha do camelô que é pra fudê a mídia e o sistema” (Marcelo, 19, estudou até o sétimo ano do fundamental, vendedor ambulante, morador do bairro João XXIII. Entrevista realizada em 30/04/01).

“...a gente não imita ninguém, a gente faz o nosso próprio estilo. Pra nós não tem modinha” (Claudinei Roberto, 26, ensino médio incompleto, vendedor de loja de discos, morador da Vila Formosa. Entrevista realizada em 30/04/01).

“...estilo maloqueiro, corintiano, rimador. Já era! Não imito não, faço meu próprio estilo. Ta Ligado!? Calça larga, sem discriminação nenhuma...” (Alex, 28, estudou até o primeiro ano do ensino médio,

açougueiro balconista, morador de Itaquera. Entrevista realizada em 30/04/01).

À primeira vista, as respostas esboçadas acima invocam múltiplos agentes – cujo o aspecto plural do eu, numa organicidade performática, desdobra-se ao infinito numa multiplicação que se configuram em diversas esferas da existência movidos por suas “legalidades próprias”. Por conseguinte, na análise weberiana podemos dizer que não existem aqui vínculos objetivos entre as esferas de ação e, sim, laços subjetivos que passam pelos sujeitos-agentes (Weber, 1989). Em relação a isso, Jean Baudrillard (1985) especifica no termo “massa” justamente o contra-senso do que outrora se referia à classe ou ao povo. Para tanto, submerge nas massas sua qualidade de sujeito não mais representável, assumindo apenas o *locus* da absorção e da implosão de toda a energia social, todos os signos e sentidos. Ou seja, “...se limita a ser boa condutora dos fluxos, mas de todos os fluxos, boa condutora da informação, mas de qualquer informação, boa condutora de normas, mas de todas as normas; com isso, se limita a remeter o social à sua transparência absoluta, a só dar lugar aos efeitos do social e do poder, constelações flutuantes em torno desse núcleo imperceptível” (p.28). E, com efeito, a massa sublinha os fundamentos do novo campo social – vivemos na hiperrealidade de simulações nos quais imagens, espetáculos, a representação de signos, de códigos e modelos dissolvem a lógica da produção e do conflito de classes como chaves constituintes na leitura da sociedade contemporânea. De qualquer forma, podemos estabelecer distinções frente a análise de Jean Baudrillard, na medida em que os bandos juvenis - como dos manos - tendem a compensar a atomização e a degradação das grandes cidades oferecendo a participação em movimentos culturais pós-políticos diante das diversas injunções na destituição de direitos e garantias sociais, cuja lógica da linguagem política se desloca ao enfatizar sua vitalidade e inovação.

“Ta cheio de *boy* usando a USP e a gente não tem educação o bastante o necessário. A gente se inspira na música. Nós somos discriminados e

muitas vezes eles são os vândalos e o governo dá mais chance pra eles. Nós somos os caras certos no lugar errado, na periferia. Ao invés de criar escolas, ajudar, muitas vezes o *playboy* tá lá a pampa e não aproveita nada. A gente se mata pra prestar um vestibular, pra conseguir chegar a algum lugar um dia. O governo ao invés de criar universidades públicas cria mais prisões pra amedrontar, nos encarcera, se desfazer da gente que nem rato no esgoto (....) O *rap* é compromisso, não é viagem. Na realidade eu quero mostrar pra todo mundo da periferia, pela minha música, o que é realidade. O cara tá tramando e vir aquele trouxa assalta ele. É o cara se discriminado pelo pano que ele usa, pela autoridade, pela segurança do nosso país que muitas vez se desfaz da gente só porque tá com uma corrente, calça larga e trata a gente como marginal...” (Erivelto, 25, ensino médio incompleto, auxiliar de serviços gerais, morador do bairro de Itaquera. Entrevista realizada em 30/04/01).

Dentro dessa perspectiva, o lazer no Projeto Radial para os *manos* aparece como um espaço especialmente importante para o desenvolvimento das relações de sociabilidade, das buscas e experiências através das quais procuram estruturar suas novas referências e identidades individuais – em contraposição ao Outro, no caso aqui o *boy*, visto como a negação necessária de uma identidade que introduz o sistema de diferenciação - na apropriação de um patrimônio simbólico no qual as fronteiras são retraçadas na constituição de um campo onde se podem expressar suas aspirações, desejos e projetar um outro modo de vida.

Nesse enfoque, recaímos aqui na noção de “poder” estruturado por Hannah Arendt (1999), na medida que as palavras passam a ser empregadas para revelar realidades e os atos tornam-se capazes de criar relações e novas realidades. Portanto, como espaço potencial da aparência e

visibilidade daqueles que agem juntos, falam e compartilham de um destino comum, a festa concentra-se na capacidade de religação social favorecendo aos grupos a oportunidade cartática de se libertarem do universo pragmático das leis (Duvignaud, 1983). Essa sinergia serve de terreno para agregações afetivas que pressupõe a existência de uma coletividade com sentimento de unicidades na reafirmação de valores comuns cujos signos possam ser apropriados, traduzidos, re-historicizados e lidos de outro modo. Assim, enormes “bandos” de jovens em torno dos seus 17, 18, 19 anos se reúnem no dia da festa, no Projeto Radial, falando numa gíria que lhe é comum - sinais visíveis de pertencimento a um determinado grupo que faz parte do processo da definição das culturas identitárias. Ao que tudo indica, objetos simbólicos como a música, o vestuário, a aparência, a linguagem, as formas de interação, da qual fala repetidamente Pais (1990; 1992) são cristalizações expressivas que ajudam a definir a identidade dos grupos, isto é, o uso simbólico desses objetos ajudam a expressar e a consolidar uma identidade dotada de coerência interna que, de certo modo, pressupõe uma oposição relativamente a outros grupos contra os quais essa identidade é definida. A noção de estilo aqui se aproxima da noção de estilo de vida, conotando uma forma de auto-expressão e uma consciência de si estilizada, a tendência no qual o indivíduo moderno reage ao nivelamento social (Featherstone, 1995).

Nessa seqüência, Michel Maffesoli (1997), por exemplo, enfatiza a emergência de novas formas de solidariedade coletiva, encontradas especialmente em locais – que florescem nas megalópolis pós-modernas - reconhecíveis como constructo social na constituição de uma outra lógica do ser-no-mundo e do desejo de estar-junto. Essas coletividades afetivas transitórias, que o autor designa pela metáfora de “netribalismo”, surgem em sociedades complexas cuja multiplicidade de valores heterogêneos e politeístas se faz presente. Trata-se de laços sob os quais as pessoas se unem a fim de vivenciar as múltiplas atrações, sensações, sensibilidades geradas por uma adesão comum e reconhecível por outros.

Boa parte dos manos moradores da mesma “quebrada”, ou melhor, do mesmo bairro, possuem um rito coletivo que se celebra, expressado por códigos que tende a permear toda essa relação que é a do “mano firmeza”, ou seja, aquele que muitas vezes assume o papel de irmão, o amigo solidário que passou ou passa pelas mesmas dificuldades e está sempre pronto a ajudar em quaisquer momento.

“Mano é o cara que não dá mancada errada, careta que não usa droga, tudo firmeza, tudo junto fazendo o movimento *hip-hop* pra frente. Cola na festa, não arruma briga, segue o estilo na paz e na boa. Fazê rolê sem droga, na paz...” (Juliana, 18, estudante do primeiro ano do ensino médio, recepcionista, moradora do bairro de Arthur Alvim. Entrevista realizada em 09/03/01).

Aqui é possível afirmar que a sociabilidade se opõe ao político, pois enquanto as relações sociais formais estão fundadas em fins pragmáticos e no racional esta encontra-se envolta de representações figuradas, de emblematismos marcados por uma forte vinculação entre grupo de pares – o de experimentar juntos emoções, do partilhar do mesmo ambiente, de comungar dos mesmos valores, etc... - que, de diversas formas, permite a transcendência das consciências individuais num quadro de relações entre auto-identificação e reconhecimento social.

“O *boy* não é vivido na rua ele é vivido no seu apartamento, com seus pais. Vai pra escola pra casa, da casa pro *Shopping* (...) O *boy* é aquele *boy* burro que sempre teve tudo do bom e do melhor e fica tirando do pobre coitado que não tem nada. Se ele tem uma Mercedes ele vai

passa por cima do cara que tem um fusquinha. O *boy* é aquele que não tem atitude. Mano é o cara trabalhador é o cara que vem debaixo, se ele tiver que pintar essa cadeira, ele vai pintar essa cadeira porque ele precisa dos cinco reais. Se ele tiver que limpar o banheiro ali, ele vai limpar o banheiro fazer o quê. Ele precisa do dinheiro” (Zenildo, Produtor de Eventos. Entrevista realizada em 15/08/01).

Num caminho distinto, Gilberto Velho (1986) acentua no conceito de sociabilidade de G. Simmel ao fato deste ter como alvo (ou como conteúdo) não as relações formais e, sim, as relações espontâneas que marcam nosso dia-a-dia que cruzam, reforçam, invertem as relações estabelecidas. É preciso, entretanto, considerar que a sociabilidade se refere não diretamente aos meios ou à ação dos meios, mas aos impulsos que fundam a dinâmica social. Aliás, como lembra Georg Simmel (1983), a socialização se refere às inúmeras formas através das quais os indivíduos e grupos, impulsionados por interesses diversos - econômicos, instintos eróticos, afetividade, impulsões religiosas, ameaças etc... -, se soldam numa unidade onde esses interesses se realizam.

Reunidos em grupos encontramos alguns manos sentados nas escadarias do metrô Tatuapé (já que este fica em frente ao Projeto Radial, lugar onde se realizará a festa), outros encontram-se sentados na calçada e outros manos no barzinho ao lado ou, ainda, na barraca de cachorro quente em frente ao salão, esperando ansiosos o início da festa. Deve-se considerar que esses jovens tornaram-se muito solícitos diante da minha abordagem enquanto pesquisadora, recusaram apenas um deles fosse “o entrevistado” ao propor que os demais colegas da turma também pudessem participar com suas opiniões. É muito difícil obter desses manos respostas isoladas, pois da mesma maneira que costumam andar em bandos quase todas as respostas também acabam sendo dadas em bandos. Na verdade, existe um espírito coletivo de códigos comuns compartilhados como se o jovem fizesse parte de um todo chamado periferia. Assim, tanto a entrevista quanto a fotografia

tirada representa, para esse garotos, o sinônimo da importância no qual estamos dando a esses agentes dentro da esfera social. De um modo geral, procuram sempre mandar um recado ao governo e ao sistema opressor. Estamos, nesse caso, muito próximos da categorização de Sujeito feita por Alain Touraine (1995) no livro intitulado **Crítica da Modernidade**, onde o indivíduo assume a reflexão crítica sobre sua própria identidade enquanto um movimento social na constituição da consciência de si próprio na luta contra o anti-sujeito – é o gesto da recusa, da resistência, a necessidade de contestar que fazem cada um de nós viver como Sujeito.

Nos bailes promovidos por Zenildo Vitrine encontramos desde jovens admiradores do *Rap* Nacional até a comunidade *hip-hop* com um todo (membros das Posses de *hip-hop*, *rappers*, radialistas, produtores e pessoas ligadas à velha e a nova-escola do *hip-hop* brasileiro). A euforia começa a entrar em ebulição a partir das 22h00 com a abertura do salão - note que as pessoas começam a chegar a partir das 19h00 -, abrindo também sua bilheteria. Nesse momento ao lado de uma pessoa da produção do evento deparamos com dono do Projeto Radial apostos na entrada. O proprietário da Vitrine Produções e Eventos, Zenildo Silva, 31, numa das entrevistas realizadas chegou a afirmar que já perdeu muito dinheiro na realização de suas festas. Na verdade, “tudo faz parte do jogo”. No Projeto Radial costuma apresentar os custos da festa¹⁵ ao proprietário da casa do qual será realizado o evento sendo que lucro obtido passa a ser dividido em dois. Certamente, como o Vitrine possui um certo prestígio junto ao público desse gênero musical a porcentagem, a priori, acaba sendo revertida em maior proporção a produtora do evento¹⁶.

“...Eu estudei muito pra eu poder entrar nesse mercado. Eu analisava a Kaskata's, a Black Mad, eu analisei todo mundo. Trabalhei na feira, gastei sapato, eu fui marreteiro debaixo do viaduto de Santo André, eu

¹⁵ De acordo com Zenildo Vitrine, uma festa no Projeto Radial não sai por menos de 12, 17, 19 mil reais.

¹⁶ O Projeto Radial tende a comportar três mil e oitocentas pessoas sendo que em média um evento da Vitrine Produções chega a agregar em uma só noite o total de aproximadamente quatro mil e setecentas pessoas.

convivi com essa periferia (...) faço um evento e cobro a cara da gente. O que é a cara da gente? A periferia. Tento cobrar um preço compatível ao nosso público. O nosso público ele é muito aquele que pega latinha na rua. A maioria é muito carente. Ele não tem grana, ele não tem dinheiro. Ele quer ter as coisas, mas ele não tem dinheiro. Então eu viso muito esse lado...” (Zenildo, Produtor de Eventos. Entrevista realizada em 15/08/01).

No dia do evento vemos muitos jovens tentando se aproximar do bilheteiro ou do dono do Projeto Radial, o Fião, na tentativa de entrar sem pagar ou, quem sabe, conseguir um abatimento no preço de dez reais no ingresso¹⁷. Ocorre também várias divisões de dinheiro entre os jovens presentes para que o outro colega sem a quantia necessária também possa entrar. Num certo sentido, Zenildo sabe o quanto é importante baratear o preço do ingresso, mas com um devido cuidado para se evitar que no dia do evento não venham aqueles meninos – qualificado pelo produtor de “meninos mais revoltados com a vida” - cuja finalidade está apenas na destruição da festa. Contudo, há uma aposta importante por parte do produtor na transformação desses jovens constituindo num processo de doutrinação.

“Nas festas eu grito cadê os pichadores ai eles gritam êêê (...) Aí eu paro e dou uma dura, tem que dar uma de psicologia com aqueles moleques (...) eu tô mexendo com a consciência deles. [Ao invés de fazer uma pichação que vocês tão poluindo a cidade faz um grafite]. Eles mesmos batem palma, êêêê...” (Zenildo, Produtor de Eventos. Entrevista realizada em 15/08/01).

¹⁷ Cabe ressaltar que os convites para as festas do produtor Zenildo Vitrine são vendidas antecipadamente ao preço de seis reais.

Rapidamente a fila começa a se formar. Do lado de fora do salão fanzines (uma espécie de mini-jornal gratuito no formato de folheto) contendo várias críticas ao sistema são entregues juntamente com as inúmeras filipetas anunciando outras festas imperdíveis que aconteceram em lugares extremos das periferias da cidade de São Paulo, de não desconhecimento desse público. Neste meio tempo o som é logo acionado pela casa preenchendo todo o espaço com muita música *black* o que torna a algazarra e a excitação por parte dos jovens ainda maior. Existem dois acessos de entrada, a principal aquela por onde passa o público comum e a outra a alguns metros de distância do local por onde entram as celebridades do mundo do *rap* e os grupos que se apresentaram na noite, assim, como seus convidados vipes que recebem um crachá e/ou pulseira fazendo-lhes localizar o ponto estratégico no qual ficaram dentro do salão. Trata-se de pequenos artifícios gerados na identificação e separação dos não comuns. Logo na entrada do salão, no seu interior, temos quatro seguranças, duas mulheres que cuidam da revista das meninas e das suas respectivas bolsas e, dois homens que cuidam da revista dos meninos. Nestes bailes, os meninos muito disciplinados a essa vigilância automaticamente levantam os braços para o alto deixando serem apalpados por todo o corpo. Os seguranças estão a procura de armas que possam causar algum problema mais sério. No caso, cabe ressaltar que as revistas nessas festas se assemelham em muitas aquelas executadas nas batidas policiais.

As pessoas vão se espalhando no interior do salão em formato de grupos reunidos como peças num tabuleiro de xadrez. Entre casais de namorados, uma multidão ensandecida pula em sabor ao som dos *rappers* Redman, Laurin Hill, Puff Daddy, DMX, Run DMC, Da Bush Babies, NAS, Wu Tang - todos componentes do *rap* norte-americano e presentes no *kize* (maleta) do DJ Fresh -, cantando em coro¹⁸ em resposta aos chamados da performance do DJ. Para Fredric Jameson (2001) muitos teóricos consideram a estandardização da cultura mundial com uma forma de se abrir espaço

¹⁸ Da mesma forma como ocorre nos bailes *funks* cariocas retratados pelo antropólogo Hermano Vianna, é nos bailes de *rap music*, realizados nas periferias da cidade de São Paulo, que vemos a inversão do refrão das músicas americanas de maior sucesso, passando dos versos em inglês para o português e sempre acompanhando a melodia da música. Mais detalhes ver VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**, 1988, 115p.

para a televisão, a música, a comida, roupas e filmes americanos, como um aspecto central da globalização. Trata-se do temor de que os modelos americanos estejam substituindo os modos de vida especificamente étnico-nacionais. Neste aspecto, tomemos a fala de uma jovem consumidora da música *rap* como exemplificação da incorporação desse discurso.

“Gringo é uma coisa, nacional é outra, tem que dar valor ao que é da gente, entendeu? Gringo vem aqui mete o pau na gente. A gente tá fazendo *rap* de conscientização. *Rap* Nacional é mais diferente do que o gringo, vai revolucionar com certeza, porque o gringo fala de festa, de puta, comê mulher que eu como, que eu sou foda, que eu ando de carro da hora, nós não, aqui fala a verdade do Brasil, é favela, periferia, o que nós sofre aqui..” (Adriana, 19, estudante primeiro ano do ensino médio, caixa de supermercado, morador do bairro de Cidade Tiradentes. Entrevista realizada em 09/03/01).

Todavia, em oposição a alguns teóricos das ciências sociais, o autor mexicano Néstor Garcia Canclini (1999) vê de forma positiva nos contatos fomentados pelo hibridismo cultural a proliferação de novas culturas consolidando num processo de tradução e reinscrição do imaginário social.

No que se refere à música *rap*, em geral, as pessoas dançam isoladamente ou num estilo chamado largatixa: grupo mais criticado pelos *hip-hoppers* pelo fato de dançarem rebolando no salão, na medida em que deixam de processar toda crítica social contida nas letras das músicas cuja sonoridade tende a se apresentar como forte e agressiva. É necessário não esquecer, dos dançarinos de *break*, com sua roda formada espontaneamente ou, ainda, outra – realizada ao lado da roda de *break* - muito semelhante ao estilo dos *punks*, identificado pelo nome de bate-cabeça, onde inúmeros jovens abraçados saltam ininterruptamente atrelados a empurrões que para quem está de

fora mais se parece com gladiadores num campo de batalha. Aqui, a violência normalmente não vai além da simulação e quando há sinal de violência o MC ou o próprio produtor da festa, no caso Zenildo, pede no palco para iluminarem o local para dar uma lição de moral aos briguentos que vêm para estragar a festa e os envergonhar diante dos locatários do salão.

Nos eventos de Zenildo Vitrine são afixados nas paredes e espalhados pelo salão informes sobre os horário dos *shows* com a programação da noite. Em média na noite do evento temos apresentações em torno de 10 a 11 grupos de *rap*. Nos cartazes pede-se aos grupos que cheguem 30 minutos antes do horário combinado, pois caso ocorra atrasos corre-se o risco de haver a exclusão do grupo na noite da festa. Cabe ressaltar que o pagamento dos *rappers* na média chega a variar entre quinhentos a mil reais dependendo da atual repercussão do grupo ou do *rapper* na mídia.

Como uma peça fundamental na concretização do evento, Zenildo Vitrine não se limita apenas a posição de destaque no palco na apresentação dos grupos. Efetivamente, assume também a função de porteiro, distribuidor de filipetas, afixador de cartazes, assim, num envolvimento total tende a atribuir a si próprio todas as tarefas possíveis. Além disso, entre um intervalo a outro, busca presentear seu público com vários brindes cujos produtos já são de reconhecimento comum e facilmente encontrados nas Grandes Galerias da Rua 24 de Maio, região central da cidade¹⁹. Na entrega dos brindes a agitação é enorme e, com o olhar fixo nos objetos os jovens acabam, literalmente, por subir uns em cima dos outros no formato de uma escada humana na tentativa de apanhar os prêmios. Nesses intervalos Zenildo brinca com a molecada dizendo ao microfone que a mãe de fulano de tal ligou para dizer que no final do baile estará esperando o filho no lado de fora do salão - algo do qual se traduz como motivo de gozação por parte da garotada. Percebemos o quanto Zenildo procura entre um brinde e outro enviar mensagens de paz, não a violência, estude, corra atrás dos sonhos, respeite o próximo, não as drogas, entre outras. Os eventos de Zenildo Vitrine tendem a começar às 22h00 indo até 5h00 com apresentações tanto dos grupos de *rappers*

¹⁹ Inaugurada em 1963, apesar de ser conhecida como Galeria do *Rock*, as Grandes Galerias - localizadas na Rua 24 de Maio, nos números 116 e 439 - abrigam no seu subsolo as lojas voltadas a cultura negra: cds, discos raros e importados, roupas e salões de cabeleireiros *black*.

famosos na mídia especializada no gênero da *black music* brasileira a grupos que estão surgindo no momento, como também performances de *break*, de djs, além diversos boletins informativos e protestos que são falados no palco, geralmente, vinculados a grupos de *rap* ou entidades pertencentes ao cenário do *hip-hop* nacional.

Os eventos do Zenildo costumam ser divulgados nas rádios oficiais e comunitárias voltadas a *black music*, mas também através de filipetas entregues por ele mesmo com ajuda de alguns garotos contratados, situados em vários pontos estratégicos da cidade, é claro, sempre visando locais de maior ponto de circulação entre os moradores das periferias da cidade de São Paulo como, por exemplo, certas estações do metrô, nas Galerias da Rua 24 de Maio, no Centro, além de pontos estratégicos na Zona Norte, Zona Sul, no ABC; cabe ressaltar que a divulgação também é realizada via revista *Rap Brasil*, no programa *Clipper* da Gazeta e no *Yo MTV Raps!* da *Music Television Brasil*²⁰. Em geral esses eventos são organizados nas noites sextas ou nos sábados e, em caso de feriados que caíam na sexta-feira o baile passa a ser realizado na quinta - tudo isso é muito flexível. Na verdade, o agendamento da festa dependerá muito mais dos outros eventos já programados para o mês como também da sua concorrência.

A todo o momento os frequentadores do baile (maioria negra e do sexo masculino) tendem a burlar as normas estabelecidas pela produção do evento na tentativa de ficar cada vez mais próximos do ídolo. Um dos pontos mais alto do baile ocorre quando muitos jovens tentam pular no palco seguidos, curiosamente, de perto por Zenildo que com muita insistência os faz descer. Os *shows* se assemelham em muito a um culto de fiéis fervorosos prontos a reproduzir a todo instante os gestos do líder cantando as rimas intercaladas a mensagens de paz. Como os intelectuais orgânicos de Gramsci, os *rappers* são capazes de expressar as experiências de opressão do seu povo na denuncia dos problemas, detectando possíveis soluções expressas na música. Neste sentido, os *rappers* assumem o papel tanto de ideólogos como de agentes dotados de autonomia que lhes

²⁰ Nos folhetos distribuídos ocorre uma advertência por parte dos realizadores da festa dirigidos aos menores de dezesseis anos cuja entrada no baile não será permitida.

permite a função de conscientizar a sua comunidade na busca dos seus interesses dentro do sistema de organização social (Coutinho, 1981). Cada gestual dos *rappers* passa a simbolizar: união, paz, justiça, consciência, atitude - acompanhando sempre no rosto a expressão de seriedade no que se quer passar ao público.

Não é raro encontrar meninos e meninas exprimidos no meio da multidão só para cantar um refrão, tocar na mão do ídolo, pegar um autógrafo ou reproduzir cada gesto executado pelo *rapper* no palco. Paradoxalmente, é na fala de um frequentador da festa - realizada pela Vitrine Produções, no Projeto Radial, que podemos perceber uma autocrítica direcionada a alguns grupos de *rap* do cenário brasileiro.

“Tem grupos que falam uma coisa no palco e transmite uma coisa pra nós e na rua fala outra. Acho que o grupo tem que falar a real (...) Tem muito mala de roupinha da moda aí no palco, porque o *rap* não é moda. Pode crê, é periferia, favela!”
(Jussimara, 19, estudante do primeiro ano do ensino médio, balconista, vendedora, moradora do bairro de Cidade Ademar.
Entrevista realizada em 30/04/01).

Na realidade, os consumidores do *Rap* Nacional têm uma gíria muito particular, um meio específico de comunicação, de repertório lingüístico e gestual capaz de veicular a identidade grupal e suas formas contestadoras. Nesse cruzamento, ao abrigo dos códigos exibe-se num papel sacramental a temática do véu de Michel Maffesoli (1999), ou seja, deixar ver e mascarar ao mesmo tempo - para aqueles que fazem parte da mesma comunidade servirá de substrato aquilo que merece ser visto pelos comuns protegendo-se contra os olhares externos.

Pode-se dizer que outro momento elevado da festa é quando o *rapper* salda aqueles que vieram da zona leste, oeste, sul, norte, interior, baixada santista, Rio de Janeiro, etc. Realmente, a legião de fãs do *Rap* Nacional é imensa, cobrindo todas as partes de São Paulo e se estendendo a

outros estados. Nas apresentações, do Projeto Radial, os *rappers* costumam subir no pequeno palco armado acompanhados de seus aliados (amigos que podem ou não, necessariamente, serem moradores do mesmo bairro do artista), cujo intuito está na formalização de algum incentivo que estes venham a dar ao grupo; além disso, encontramos no mesmo palco - que chega a balançar tamanha a fragilidade da estrutura montada - pessoas com filmadoras e fotógrafos registrando o evento.

Acontece muitas das vezes de algum *rapper* ou grupo por uma atitude ou outra ser recriminado pelos jovens presentes como, por exemplo, o fato que sucedeu com o *rapper* Xis na sua ida ao programa midiático do SBT, Domingo Legal, do apresentador Augusto Liberato, para cantar ao lado do cantor *pop* Maurício Maniere e, portanto, sendo recebido num dos eventos do Zenildo Vitrine, no Projeto Radial, sob vaias que se somaram ao refrão: “Volta pro Gugu! Volta pro Gugu!”. É preciso sublinhar, que uma das hipóteses consideradas para tal fenômeno deve-se grande parte dos jovens moradores das periferias da cidade de São Paulo e admiradores do *Rap Nacional* sonharem num futuro próximo serem MC, entrar neste mercado, vender uma mensagem, mas não se vender a indústria fonográfica, ou melhor, ao sistema.

“Eu tô querendo forma um grupo aí. O *rap* é da periferia, do povo da favela. Ta ligado!? A gente quer fala do governo que ta roubando nosso dinheiro. Falta atitude dos *rappers*, manda idéia correta, passando conscientização pro ser humano, pá, pum, da periferia. Não deixa o *Rap Nacional* entra na mídia, começa a ir na televisão, começa a toca na Jovem Pan, isso aí não é certo não” (Rodinei, 21, estudante do segundo ano do ensino médio, montador de cabeçote, morador do bairro de Tatuapé. Entrevista realizada em 30/04/01).

Existe uma forte corrente que apóia a idéia de se fazer circular os produtos e, o dinheiro gerado em prol da cultura *hip-hop*, permanecendo no gueto em favor dos seus moradores, “os manos” que compreendem e se enxergam nas mensagens contidas nas letras dos *rappers*. De acordo

com Paul Gilroy (1994), a crítica ao capitalismo é simultaneamente revelado na forma como essa expressiva cultura *black* se põe a mostra – na tentativa de transformar a relação do ator de modo que este adquira o papel ativo de participante no processo coletivo - num iminente desafio ao modelo mercadológico de reduzi-la ao estatuto da venda.

A seguir, tomemos como modelo outro espaço na cidade voltado a música negra e, principalmente o *rap*. De propriedade de Márcio Bosio, o Brancaleone surge em abril de 1996 como restaurante, mas foi com a sugestão do amigo Marcelo Bassarani que a casa passou a realizar nas noites de segunda-feira, anteriormente fechada, uma festa de *black music*. Com a participação de dois djs nas *pick-ups* começaram pendurando uma cortina de veludo na garagem onde improvisaram a pista de dança. Localizado na rua Luís Murat, 298, no bairro da Vila Madalena, aos poucos a casa se tornou o reduto *black*. O Brancaleone tende a comporta no seu interior seiscentas pessoas, contudo, segundo o proprietário do local, numa única noite de segunda-feira a casa já chegou a abrigar um público em torno de mil e trezentas pessoas.

“Nosso estilo fundamental é *black*, não só na segunda-feira, então fora sexta e sábado que a gente trabalha com várias tendências, exceção do *techno*, a casa é *black* no resto da semana. O próprio *samba-rock* é uma vertente *black*, os anos 60, 70, *rock*, *dance* é uma tendência *black*, então ela é tradicionalmente *black* a casa. Só que na segunda é um *black* mais original, mais raiz, ou seja, que é o *rap*, o *hip-hop*, o *soul*, o *funk* (...) Eu acho que a casa acompanhou o ritmo das tendências *blacks* da moda, agora está tendo a fase mais *rap*, *hip-hop*. Acho que foi uma tendência meio de mercado” (Márcio Bosio, Proprietário do Brancaleone. Entrevista realizada em 03/09/01) .

Agora, num jogo inverso do Projeto Radial não avistamos barraquinhas de cachorro quente, metrô ou botecos cercando o Brancaleone. Trata-se de um ambiente permeado de muito glamour:

muros altos, bem pintados, pessoas chegando em carros importados, com manobrista na porta e dois seguranças vestidos de terno preto e gravata falando no *walkie-talkie*. Os funcionários que recepcionam os frequentadores no local são, no geral, muito bem trajados. Paralelamente a isso, podemos enfatizar a importância acentuada por Thorstein Veblen Bunde (1983) ao vestuário não mais visto como um simples dispêndio conspícuo, tão logo tenhamos conseguido captar o valor social que o acompanha quando se realça aos observadores que quem usa não está vinculado a qualquer tipo de labor produtivo.

No interior da casa nos deparamos com um mini-jardim e um bar com inúmeras mesas, algumas delas reservadas para aniversariantes do dia. O local possui um bar-restaurant com jovens garçons circulando e anotando os pedidos dos clientes. A casa não comporta *shows* ao vivo, resumindo-se apenas a realizar lançamentos de Cds de *rappers* brasileiros ou americanos. O Brancaleone já serviu de espaço para lançamento do cd do grupo Berimbrown, do grupo de *rap* americano Cypress Hill e dos *rappers* brasileiros do Posse Mente Zulu. Aqui, nos é oferecido o melhor time de DJs que fizeram carreira nas noites *blacks* de São Paulo como, por exemplo, o DJ Hum, pioneiro do *rap* no país²¹. Fora isso, a casa promove nas noites de segunda um espaço para exposição e venda de livros voltados a cultura *black*, bonecas negras, *bijoux*, brechó, venda de vinil, cds, artesanatos afro-brasileiros, cabeleireiro afro, vernissagens, isto é, uma série de artifícios capaz de deixar a noite diferente na tentativa de atrair um maior público.

“O importante é estar sempre inovando é dar um porque a mais da pessoa ir ao Brancaleone, não só ir pra dançar, ir pra comer. Então você tem que utilizar diversas ferramentas que você tem em mão. Nós preocupamos com o *flyer*, com a arte, qualidade do papel, pontos de distribuição, pessoas que divulgam” (Márcio Bosio, Proprietário do Brancaleone. Entrevista realizada em 15/10/01).

²¹ Com a saída do DJ Hum alguns meses depois a casa contratou para a produção e promoção da suas noites *black* de segunda-feira o produtor que fez carreira no cenário *hip-hop* brasileiro, Zenildo Vitrine.

Destaca-se que o local possui um telefone para reservas e um *site*, www.brancaleone.com.br com *e-mail* para contato. Através do *site* ocorre o convite eletrônico que dá direito a descontos na entrada das noites de segunda bastando a pessoa trazer no dia o impresso do *flyer* disponível no *on-line*. A casa possui também uma equipe de *Hotess*, DJs residentes, *Door Men*, Divulgação, Gráfica, Telemarketing, Relações Públicas, Assessoria de Imprensa, Produção e Promoção.

As noites de segunda-feira - no qual fica proibida a entrada dos menores de 18 anos - recebem o nome de Blackleone²², ficando a encargo do *promoter*, Zenildo Vitrine, incumbido de cuidar do tema e da decoração da festa. Cabe ressaltar que aqui as mulheres são vipes até meia-noite, sendo que após esse horário chegam a pagar cinco reais de consumação com a apresentação do *flyer* (filipeta da festa) e 10 reais de consumação sem a presença do *flyer*. Os homens pagam 20 reais de consumação com a apresentação do *flyer* e 25 reais de consumação sem a filipeta da festa. Sem dúvida, numa segunda visita realizada no escritório do proprietário do Brancaleone podemos notar a ausência de componentes que leve a ilustrar algo situado fora do mundo dos negócios, do mercado, da busca ao lucro atrelado ao mínimo de gastos possíveis e, que nos foi evidenciado numa discussão em torno dos *flyers* rodados numa quantidade não prevista no contrato com a gráfica como também na preocupação do proprietário em atrair um maior público ou como fornecer os descontos sem que isso venha reverter futuramente num prejuízo para a casa.

Para o produtor de eventos Zenildo, do Vitrine Produções, as festas realizadas no Brancaleone não são as mesmas festas realizadas na periferia. No Brancaleone os frequentadores são aqueles pertencentes a uma faixa etária mais elevada e, por isso, acabam preferindo um lazer mais calmo sem maiores agitações. Na verdade, diz Zenildo:

“...o frequentador do Brancaleone não quer ir no baile ver a molecada zoando, gritando, ele não ta preocupado no *show*, a molecada da

²² A festa é realizada todas as noites de segunda-feira a partir das 22h00.

periferia tá preocupada com o *show*, ele quer ver o artista, ela quer ver o ídolo dela, quer curtir. E o pessoal que vem pro Brancaleone vem pra curtir a música, vem pra saber de novidades....” (Márcio Bosio, Proprietário do Brancaleone. Entrevista realizada em 15/10/01)

Para Zenildo, realizar uma festa no Brancaleone é totalmente diferente do que fazê-la no Projeto Radial. Nesse nível, porém, é preciso “outra cabeça”, pois segundo o produtor de eventos o Brancaleone abrange um outro público o que acaba por direcionar na distribuição das filipetas como, por exemplo, portas de universidades, bares freqüentados pela classe-média, colégios particulares, etc. De certo modo, mesmo no encargo das festas realizadas no bairro da Vila Madalena, Zenildo ainda prefere suas festas na periferia, pois é lá que seu trabalho ganha o reconhecimento do público.

“Eu sô reconhecido, recebo amor, carinho, respeito. Se eu dô um brinde pro moleque, o moleque agradece, chora. Eu dô uma camiseta eles batem um no outro pra pegar a camiseta. Agora aqui no Brancaleone é só um trabalho pra mim não fica parado” (Zenildo, Produtor de Eventos. Entrevista realizada em 08/10/01).

No que se refere ao público, o Brancaleone é, em geral, freqüentado por pessoas em torno dos seus 26, 28, 30 anos cujo traje expressa reconhecidamente no que tange ao esporte *chic*. O público é composto por jovens universitários, micro-empresários, profissionais liberais, músicos da cena *rap*, DJs, produtores de *rap*, além de radialistas especializados nesse gênero musical.

“Tem uma miscigenação do público que gosta de *black*, o tradicional. Tem uma miscigenação bem diferente das outras casas que diz que toca *black* e toca, mas feito pra patricinha, pro playboyzinho, etc. E o

Brancaleone de segunda-feira ele consegue miscigenar povos diferentes que é a cara do ABC, mas também a cara dos jardins. No lançamento do Cd não tem *show*, mas ele sabe que vai lá e vai encontrar muitos cantores, artistas, pessoas inteiradas no meio *black*” (Márcio Bosio, Proprietário do Brancaleone. Entrevista realizada em 15/10/01).

No Blackleone grande parte dos freqüentadores que já ouviram falar dos cantores do *Rap* Nacional não aprecia sua músicas taxando-as de incitadoras da violência. No caso dos freqüentadores que são moradores das periferias da cidade de São Paulo, estes costumam preferir certos locais em detrimento de outros que fiquem próximos do bairro onde moram por considerá-los como sendo lugares perigosos, associados a criminalidade, com freqüente presença de brigas e assaltados. Para Sueli, 27, estudante universitária do curso de Relações Públicas e moradora do bairro da Bela Vista, diz não gostar do *rap* brasileiro:

“...a maioria dessas músicas são feitas por pessoas que não tem nenhum grau de instrução e fala de uma realidade que não é a minha, então não tenho porque gostar. É claro que existe todo um problema social das periferias, da desigualdade onde poucos tem muito e muitos não tem nada, mas mesmo assim não me identifico com eles”. (Entrevista realizada em 22/10/01).

Patrícia, 29, secretária e moradora do bairro de Pirituba, afirma não freqüentar os barzinhos localizados no bairro onde mora;

“...no Brancaleone as pessoas são mais bonitas, não tem tanta violência, além disso, a casa é agradável, com boa música, sem muito tumulto. Aqui encontro pessoas que não são exclusivamente do local onde moro”. (Entrevista realizada em 22/10/01)

Tendo em vista a híbrida composição da cidade de São Paulo, o seu coro polifônico passa a comunicar através da multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam e se contrastam umas às outras, sendo que ao mesmo tempo ocorre tanto uma tendência à individualização, como há também a busca de um sentimento de religação. Se de um lado, o sociólogo Pierre Bourdieu (1998) numa celebre menção feita à análise durkheimiana da festa, sistema simbólico que se estrutura como instrumento de conhecimento e de comunicação, cujo mérito encontra-se no estabelecimento do consenso acerca do sentido da reprodução do mundo social, o que quer dizer: da condição lógica da integração moral. Por outro lado, pensando o espaço-lazer como espaço de uma possível libertação do indivíduo, das obrigações fundamentadas pelos organismos da sociedade: instituição familiar, sócio-política, sócio-espirituais, etc; a sociabilidade no campo do lazer torna-se rica por proporcionar entre os indivíduos um momento propício ao intercâmbio de idéias e de experiências buscando compensar ou substituir algum esforço que a vida social acaba por impor (Dumazedier, 1999). Neste sentido, espaços como o Brancaleone tendem a funcionar como um poder simbólico, quase mágico, fornecendo estratégias que vão dar início a novos signos de identificação na constituição de uma nova sociabilidade, onde as pessoas movidas por algum sentido compartilham múltiplos interesses, sem maiores preocupações, pelos menos aparentemente.

Dentre outros freqüentadores do Brancaleone, William²³, 33, caixa de banco e morador da Vila Leopoldina, afirma não ter muitas preferências musicais. Considerando a si próprio como freqüentador antigo da casa, diz que sua escolha pelo local se deu mais por este ser um ambiente aconchegante, com um cardápio muito bom, freqüentado por pessoas interessantes que não ficam só pensando nos problemas do di-a-dia.

Neste meio tempo, pude constatar numa outra fala que a música *rap* não assume aqui o principal papel de aglutinador dos freqüentadores neste espaço-lazer.

²³ Entrevista realizada em 22/10/01.

“Acho o branca um lugar legal, vem se diverte, toca um som manero. O mais interessante não é nem o som e sim é que aqui a gente encontra a galera, conversa, papo legal, não rola esse lance de onde é que você mora, o que é que você faz” (Ticiania, 25, ensino médio completo, garçone, moradora do bairro da Bela Vista. Entrevista realizada em 12/11/01).

Nesse caso, para Jailton, 35, administrador de empresas, superior completo, morador do bairro da Saúde e cliente antigo da casa desde sua inauguração:

“esse movimento veio agora. Esta história de *black* é recente antes era muito voltado pra moçadinha do *surf* e coisa do gênero. Mas acho muito legal. Acho bom o ambiente, acho legal, aqui ninguém ta preocupado com a vida de ninguém” (Entrevista realizada em 12/11/01).

Ao que tudo indica, reagindo contra demarcações provindas da teia social fortemente estruturada, os jovens – no caso tanto os freqüentadores do Projeto Radial como os do Brancaleone – servem-se do lazer e da sua idéia de liberdade como uma arma insurrecional, um poder, não presente em outras situações da vida cotidiana. Portanto, como foi possível constatar na descrição destes dois espaços-lazer, a juventude como representação do social tanto se pode apresentar como um conjunto aparentemente homogêneo (constituída por indivíduos pertencentes a uma dada fase da vida) como um conjunto heterogêneo - homogêneo se a compararmos com outras gerações e heterogêneo a partir do momento em que a examinamos como um conjunto social com modos de vida que acabam por diferenciar os jovens uns dos outros.

IV.

LINGUAGENS DE PERTENCIMENTO

Hoje a difusão do *rap*, como estilo musical, encontra-se ancorado na idéia de cultura (*culture hip hop*) que permite a imaginação de uma comunidade (*hip hop nation*) fundada na vontade comum de partilhar e viver segundo um mesmo projeto de evasão sendo que uma das maiores contribuições está na paisagem política, isto é, no uso da música como ferramenta de protesto contra a injustiça e a opressão social. Essa exigência feita à lírica, todavia, é em si mesma social, implicando no protesto contra um estado que todo indivíduo experimenta como hostil, alheio, frio, opressivo (Adorno, 1983). Aqui o eu que ganha voz é um eu que se determina e se exprime em oposição a objetividade figurada num poder que tende a se produzir como único saber enquanto ritual de verdade através da técnica que implica na vigilância perpétua e constante dos indivíduos. A partir do enfoque de Michel Foucault (1995a; 1995b) podemos então ressaltar o quanto a descoberta de todo o domínio das instituições, dos processos econômicos, das relações sociais nos quais podemos articular uma formação discursiva, não se encontra desvinculado de uma total independência histórica. Para isso, o que a descrição arqueológica tende a revelar o nível singular em que a história pode dar lugar a tipos definidos de discurso e que tem, eles próprios, seu tipo de historicidade estando relacionados com todo um conjunto de historicidades diversas.

Como lugar de passagem dos discursos e dos conflitos a identificação com a música *rap* ocorre sob a representação do conceito utilizado por Michel Maffesoli (1997) que chamou de transfiguração do político onde a busca de identidade como norteadora do pertencimento enquanto prática reconciliadora de alguma coisa se dá através da cultura do sentimento de um comum a ser compartilhado com o outro. Parece importante indagar que o senso de pertencimento ultrapassa seu simples uso cotidiano ganhando, nesse caso, dimensões abrangentes daquelas até então definidas pelas redes de sociabilidades primárias (família, etnia, religião) reforçando como estratégia

simbólica a busca de inclusão (Souza, 1998). O estar-junto passa a constituir a função agregadora que reconstrói a representação em torno do requestionamento do corpo social no patrocínio da participação pública do que antes parecia ser negado. A referência a Durkheim e sua noção de consciência coletiva faz-se, de acordo com Michel Maffesoli, a chave necessária para compreendermos perfeitamente o tecido social contemporâneo e suas diversas efervescências efetuadas em torno ou a partir de sentimentos, de emoções, de imagens, de símbolos suscitando a autonomia do ideal coletivo através de leis que lhes são próprias. A partilha em torno da musicalidade do rap gera a relação de revestimento que favorece a uma comunhão.

Partindo do princípio de que estamos num mundo tecnológico não mais comprometido a nenhuma esfera do social, chegamos a ponto de estabelecer que vivemos num mundo ordenado por flexibilidades tecnológicas cuja ausência de fronteiras recai na desnacionalização frente a um enorme desenvolvimento de produção, mercados de consumo, suprimindo o nacional e revertendo no desprendimento do mundo social e político. Neste mundo decomposto Alain Touraine (1998) vê a necessidade do reconhecimento do direito de cada um em sua singularidade na combinação da participação no mundo globalizado. De acordo com o autor, é preciso que reconheçamos a particularidade de cada indivíduo e do grupo que se coloca na diferença pela igualdade na participação da economia. É preciso que reencontremos o sentido de nossa criatividade ao invés de sentirmos dominados pela técnica, pelas armas, pelo mercado. O aspecto, ao contrário, é uma declinação do ser, o eu indefinido a procura de uma identidade sempre perseguida e nunca alcançada agarrando-se ansiosos a pequenos sinais de auto-expressão publicamente fornecidos (Bauman, 2000). Essa natureza discursiva da localização social dos indivíduos apontado por Zygmunt Bauman e, que movimenta a dinâmica do pertencimento não elimina no todo o sentido da objetivação de si já que o percurso que remete a idéia de pertencimento demarca uma lógica interna do vivido no momento dinamizado a partir de uma causa, os trajetos, as escolhas e, com isso, nos convidando a espaços experimentais no qual somos chamados a interagir.

L' appel à l'identité est en fin de compte l'action défensive du militant social contre les conditions mêmes de son action collective. ...Aujourd'hui, au contraire, si l'identité s'oppose à l'organisation de la vie sociale, elle ne peut qu'être marginalisée ou manipulée par ceux qui la dirigent. En revanche l'appel à l'identité peut être conçu comme un travail de la démocratie, comme la conscience de l'effort par lequel les acteurs d'un système social, qui exerce un grand pouvoir sur lui-même et qui est engagé dans des changements incessants, s'efforcent de déterminer eux-mêmes les conditions dans lesquelles est produite leur vie collective et personnelle".
(Touraine, 1984, p. 179-80).

À primeira vista, se o molde é importado dos Estados Unidos, rapidamente a música *rap* vai tomando formas específicas, seja no Brasil, Itália, França, Japão, Reino Unido, África do Sul, Polônia, Coreia do Sul, Alemanha, Espanha, Portugal, seja até mesmo dentro do próprio estado-nação o que implica pensar a cultura atravessada por profundas divisões e diferenças internas. Para Immanuel Wallerstein (1997), o estado-nação é a central unidade de organização da cultura. A noção de que podemos ter uma única cultura mundo encontra profundas resistências. A cultura para Wallerstein é essencialmente uma força reativa, nesse caso, a definição de cultura perpassa por uma questão de definição de fronteiras que são essencialmente políticas de opressão e de defesa contra a dominação. A teoria de mundo, ao invés de envolver em direção a uma homogeneização cultural tem demonstrado o oposto: a tendência para uma diferenciação e complexidade cultural. Cada indivíduo pertencente cada vez mais a muitas culturas - caminhos alternativos com múltiplas identidades culturais onde a construção da identidade nunca está terminada.

Fenômeno de venda e mídia, a música *rap* estabeleceu-se no Brasil por meio de uma estrutura independente. Todavia, ao mesmo tempo em que os *rappers* assumem uma posição contrária à indústria fonográfica, é importante também registrar que alguns deles acabam por aderir às grandes gravadoras para a produção e distribuição de seus cds. A verdade, com o processo de

comercialização e o efeito *cross-over*, ou seja, do alargamento em termos de público e consumo de determinado produto que até então se desenvolvia de forma marginal, a música *rap* anteriormente legitimada nos empobrecidos bairros da periferia paulistana acaba por atingir as regiões nobres da cidade.

Em função dessa expressiva expansão tanto o DJ Jamaika quanto MC Jack sob pontos de vista distintos, defendem o crescimento do gênero anteriormente enfocado exclusivamente no universo das periferias urbanas.

“As letras estão muito viradas para a periferia. Acho que não se deve fazer música só para as quebradas. Tem muita gente que não sabia o que era *rap* e hoje está curtindo. Antigamente, a idéia de que *rap* era música de ladrão era muito forte. Mas, com o tempo e com essa mudança que está acontecendo com o *rap*, ele está entrando cada vez mais em mais casas, cada vez mais jovens estão comprando os cds, e pessoas mais velhas, que a gente nunca imaginou que iam escutar, também estão correndo atrás. Daí vem essa idéia de mudar um pouco esse conceito”²⁴.

“A minha idéia logicamente que eu quero fazer o circuito *black* também, mas eu quero toca lá no Credicard Hall. Meu eu quero um dia fazê *show* lá. Eu tenho que tê esse sonho. Quem não é visto não é lembrado. Toda e qualquer forma de mídia é importante a partir da hora que

²⁴ Trecho da fala do Dj Jamaika extraído: PASSE, Marcel. Multinacionais abrem as portas ao *rap* do Brasil. BMG contrata Doctor MC's e a WEA o Pavilhão 9 e Dj Jamaika. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 22 fev. 2001. Caderno 2, p. 4.

você faz a mensagem que você tem que passar. De repente você vai tá alcançando mais pessoas com a mídia do que você fica escondidinho no seu canto”²⁵.

Na verdade, com uma simetria perfeita e não casual podemos fazer uma conexão entre a fala de Jamaika e do MC Jack com a nova lógica do fluxo do capital²⁶. Como paradoxo a cultura não é mais um domínio onde negamos os efeitos ou nos refugiamos do capital, mas é a sua mais evidente expressão. No mundo contemporâneo o capitalismo depende para seu bom funcionamento de uma sociedade de imagens voltada para o consumo. Por sua vez, os produtos culturais são tanto a base como sua superestrutura reproduzindo significados e participando de uma cultura de ampliações globais e contraditórias recaindo, consecutivamente, em tensões restritivas também localizadoras. Todas essas considerações impõe a focalização do seguinte quadro: muitos *rappers* enxergam sua musicalidade para além de um movimento político, de protesto, insistindo nesta como uma profissão remunerada.

“Não é só um movimento, não é só política, é dinheiro também. O dinheiro também gira. Você faz música, a música vende meu. Há giro de dinheiro, entendeu! Então estão começando a enxergar isso com mais seriedade. Não dá pra ditar regras, mesmo que você fale minha música e só pros pretos compra, se o *boy* gosta da batida do som ele vai na loja e compra. O país é livre certo? Como eu vejo isso? Identificação, não digo

Entrevista realizada com MC Jack, em São Paulo, no dia 27/12/00.

²⁶ Como define Manuel Castells, o mundo se une hoje numa série de redes sobrepostas: de bolsas de valores, canais de televisão, computadores. As redes são locais de fluxo de poder, capital, informação, um processo não mais essencialmente sujeito a coerções espaciais e temporais. Vivemos, diz Castells, numa sociedade de classes sem classes, num cassino eletrônico global no qual o capital e o poder escapam para o hiperespaço da pura circulação e já não mais incorporados às classes capitalistas e dirigentes. Mais detalhes ver: CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede. A era da informação: economia, sociedade e cultura**, 2000, 617p.

identificação pelas letras, mas identificação pelo som, pela batida, o cara que não é preto, não é pobre, mora num bairro bom e gosta do 509-E, ele gosta muito mais pelo jeito de canta, pela batida, pelos arranjos do que pelo que os caras tão falando. Tudo é um jogo (...) a indústria fonográfica é um jogo, a vida é um jogo, a mídia é um jogo. Se você for em todos os programas da televisão e deixar os caras falar o que quer dizer, fazer com que você faça o que eles queiram, você vai ser derrotado rápido. Certo? Eu acho que você tem que saber jogar o jogo. Saber escolher os programas de televisão, sabe com quem falar, sabe o que falar, sabe a hora de falar. É importante a música toca na rádio, é importante seu vídeo *clip* passa na televisão. É importante você ir num programa debater as suas idéias, mas você tem que saber jogar o jogo. Tem que saber aonde ir, a hora de ir”²⁷.

A ênfase sobre a necessidade de uma relação de correspondência entre o emissor e o receptor no processo de codificação e decodificação - destacando a transparência na narrativa – da mídia se insere na configuração do *Rap* Nacional.

“Eu não sou contra o *rap* ir pra televisão, eu sou a favor desde que a gente seja nos mesmos, a gente não seja obrigada a falar nada que eles queiram, que a gente tenha liberdade de expressão de chegar

²⁷ Entrevista realizada com o Dj do Racionais MC's e sócio do *rapper* Xis na produtora 4P, KL Jay, realizada em São Paulo no dia 14/03/02.

e falar mal da televisão na própria televisão”²⁸.

Este exemplo é, sem dúvida, entrecruzado com o olhar de Theodor W. Adorno (Cohn, 1977) em oposição aos produtos gerados pela indústria cultural no fornecimento desta enquanto arte imposta ao consumidor por meio do processo de padronização cujo fundamento está precisamente na impossibilidade de ação crítica das massas diante da conversão dos bens culturais em produtos mercadológicos para o consumo.

Conhecido pelo apelido Xis, o *rapper* Marcelo Santos, morador da zona leste da capital paulista, artista da gravadora multinacional, Warner, acredita que o *rap* não deve esquecer do seu lado político, contudo, precisa aprender a se relacionar com outros artistas e saber ocupar o seu espaço.

“...Há pessoas que dizem que a gente está se vendendo, mas na política é assim: ou você negocia ou vai para guerra, tá ligado? Eu posso participar das reuniões de *marketing*, posso dar minha opinião sobre como investir em divulgação para chegar ao meu público (...) No Brasil, nenhum *rapper* de periferia, preto e pobre, estourou em uma gravadora grande. É tudo muito novo, tanto para a Warner quanto para mim (...) Não dá para fazer um disco de *rap* só porque você tem um impulso, está revoltado com sua condição ou tem motivo para falar. É preciso um estúdio apropriado, com pessoas sérias trabalhando”²⁹.

²⁸ Entrevista realizada com a *rapper* Negra Li, em São Paulo, no dia 27/11/01.

²⁹ Trecho da entrevista do *rapper* Xis extraído: MATTOS, Laura; DIONISIO, Rodrigo. Em “casa”, Xis recebe críticas de *rappers*. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20 fev. 2002. Ilustrada, p. 3.

Entretanto, gravar numa grande gravadora pode trazer além de muitas soluções ainda mais problemas. Doctor MC's e DJ Jamaika revelam que tiveram de retirar certas faixas ou bases porque não houve acordo para a liberação de trechos das gravações originais.

“A gente acreditou que, por estar numa multinacional, teria facilidade para aprovar os *samples*. Pelo contrário, foi muito mais difícil”³⁰.

“É quando dá saudades de ser independente. Os caras vêem que é uma multinacional e pedem uma fortuna para liberar o uso de cinco segundos de uma faixa, sem falar no avanço em cima da autoria da composição. Já o disco independente pode trazer qualquer coisa, porque não há um controle rigoroso e ninguém paga nada”³¹.

Pois bem, a *rap music* tem sido transformada, mercadorificada e globalizada pela indústria musical, assim, compactuar com as grandes gravadoras passa a ser visto por alguns *rappers* como a entrada no *mainstream* onde os grupos acabam por perder na esfera da vida cotidiana sua autonomia reconhecidamente refletida na identidade e no poder de decisão.

Na recusa aos processos elaborados pela grande indústria fonográfica citamos, de um lado, a produção de Marcel D2, líder do Planet Hemp, no disco “*Hip Hop Rio*” no qual apresentou nacionalmente no ano de 2001 dez artistas/bandas do movimento *hip-hop underground* carioca. O esquema alternativo é o mesmo utilizado pelo roqueiro Lobão, as bancas de jornais de todo o país, com a distribuição de um CD-revista vendida a um a preço abaixo do mercado. Por outro lado,

³⁰ Trecho da fala do *rapper* \$mokey D do grupo Doctor MC's extraído: PLASSE, Marcel. Multinacionais abrem as portas ao *rap* do Brasil. BMG contrata Doctor MC's e a WEA o Pavilhão 9 e Dj Jamaika. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 22 fev. 2001. Caderno 2, p. 4.

³¹ Trecho da fala do Dj Jamaika extraído: PLASSE, Marcel. Multinacionais abrem as portas ao *rap* do Brasil. BMG contrata Doctor MC's e a WEA o Pavilhão 9 e Dj Jamaika. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 22 fev. 2001. Caderno 2, p. 4.

temos o evento anual que acontece no Teatro Carlos Gomes, no Rio, o Prêmio Hutus, principal festa voltada ao *rap* e a suas extensões na cultura nacional. Espalhados por 13 categorias, artistas consagrados como MV Bill, KL Jay, do Racionais MC'S, Marcelo D2, Rappin'Hood, Visão de Rua, entre outros, concorrem ao lado de revelações na cena *hip-hop* incluindo também a participação dos fãs que escolhem pela internet (www.hutus.com.br) seus artistas favoritos. Para Celso Ataíde, promotor do evento, o principal mérito da premiação seria sua total independência em relação a rádios e gravadoras. Outro exemplo, ainda, é a ramificação mais independente do *Free Jazz Festival*, o *Free Jazz Project* preocupado em mostrar a produção brasileira mais independente em termos de musicalidade de bandas que já têm um trabalho autoral, com seus caminhos próprios, estando ou não em uma grande gravadora. Em 2001 tivemos a participação do grupo Academia Brasileira de Rimas, formado por seis MC's numa reunião de *rappers* residentes em São Paulo, de Marcelo D2 e do grupo Faces do Subúrbio que participou no documentário "O *rap* do Pequeno Príncipe contra as almas sebosas" (2000). A propósito disso tivemos alguns exemplos de filmes inspirados em grupos como o Conexão do Morro, do Capão Redondo, extremo sul da cidade de São Paulo, que com sua produtora independente, Mil Graus Produções, chamou a atenção de Teresa e Maurício Eça, na produção do documentário Universo Paralelo que fala sobre o cotidiano de quem vive na periferia e em guetos marginalizados³². O filme mostra como o *hip-hop* transformou esse cenário dando uma auto-estima aos moradores dessas regiões. A idéia, nesse caso, também é mostrar como o *rap* e outros fundamentos da cultura ajudam na formação das novas gerações e fazem com que tenham uma perspectiva de futuro melhor.

“O *rap* gerou uma auto-estima que não existia entre a gente (...) Quem havia antes do *rap*? Pelé? Hoje tenho

³² Ver: GIANNINI, Alessandro. A sedução da Periferia. Filmes, discos e livros levam a classe média a olhar para o cotidiano e a arte produzida nos rincões das grandes cidades. **Carta Capital**, São Paulo, p. 12-16, 3 de out. 2001.

prazer em falar [sou preto, sou negro, mano, tenho que me afirmar e não vou dar boi pra ninguém]”³³.

Por outros aspectos, o súbito interesse da mídia e da classe média pela periferia e a sua música, o *rap*, deve ser olhado com desconfiança, adverte Mano Brown, do grupo Racionais MC's:

“Tá todo mundo acostumado a ver Chico Buarque, Jorge Bem Jor, Gilberto Gil, os caras intelectuais cantando. Aí, de uma hora para outra, aparecem uns malucos da periferia cantando *rap*, falando uns baratos. Os caras não estão acostumados a ver pessoas da periferia com essas idéias. É mais como se fosse um barato excêntrico”³⁴.

Se a mídia, por um lado, reconhecidamente, pode operar no sentido da integração sociocultural de caráter heterogêneo, na quais culturas minoritárias ou locais consigam espaço significativo de expressão, por outro lado, é também nos meios de comunicação de massa que desenvolve grande parte dos processos de estigmatização. O verdadeiro problema da imprensa e da televisão, retratado por Pierre Bourdieu (1997), não é mais tanto o que elas são capazes de mostrar, mas o que ainda podem apagar, esconder e, que constituiu o essencial de sua força. No campo da cultura midiática a abstração encontra sua realização num modelo de informação generalizada a devorar o social, prestes a destruir a comunicação ao convertê-la em pura encenação de si mesma: em simulacro. Isso significa o mesmo que o cadáver do real onde nada mais representa como verdadeiro ou falso, cuja realidade passa a ser apenas um conceito no qual a subjetividade humana torna-se um conjunto de funções inúteis diante da instantaneidade das coisas na informação globalizada (Baudrillard, 2001). De imediato, o processo no qual a mensagem acabou por devorar o real atinge seu grau máximo, isto é, abolindo a distância entre a representação e o real. Para o

³³Entrevista realizada com o *rapper* Rappin'Hood, do grupo Posse Mente Zulu, em São Paulo, no dia 12/09/01.

³⁴Fala do *rapper* Mano Brown, do grupo Racionais MC's, extraída: GIANNINI, Alessandro. A sedução da Periferia. Filmes, discos e livros levam a classe média a olhar para o cotidiano e a arte produzida nos rincões das grandes cidades. **Carta Capital**, São Paulo, p. 12-16, 3 de out. 2001.

filósofo italiano Mario Perniola (2000), esse caráter da integração social antes sustentada por princípios, idéias e representações emanadas de um sujeito passa agora a ser sustentado por jogo de simulação e cópia que se movem num trânsito sob o fim das fronteiras estáveis, cuja multiplicidade se oferece como elemento questionador do real no triunfo da cópia mostrando até que medida a fidelidade reprodutora na multiplicação desmonta “certezas” da nossa cultura pondo em questão a possibilidade mesma da existência dessa matriz. Em Pensando o ritual, Perniola aposta numa nova forma de pensar a filosofia para além dela própria.

Tudo isso nos leva a fazer uma leitura crítica em torno da participação do *rapper* Xis, no primeiro semestre de 2002, como um dos 12 integrantes do *Reality Show*, Casa dos Artistas 2, programa exibido pelo Sistema Brasileiro de Televisão/SBT, apresentado por Silvio Santos, isto é, uma das personalidades que aparecem na faixa Bem Pior, do cd Fortificando a Desobediência, onde o *rapper* conta a história de um menino de rua fazendo uma espécie de julgamento daqueles que seriam os prováveis culpados pelos problemas sociais enfrentados pelo país - Fernando Henrique Cardoso, Antonio Carlos Magalhães, Paulo Maluf, Roberto Marinho e Silvio Santos. Acreditando que seja importante participar de programas com muita audiência para difundir o *hip hop* em lugares onde a MTV não chega, Xis se tornou facilmente alvo de críticas por aceitar a participar tanto do programa como em comerciais de TV. Para Thaíde, parceiro de DJ Hum na pioneira dupla do *hip hop* nacional, a presença do *rapper* em Casa dos Artistas 2 ou outro programa de televisão não é o problema. Pois, diz o *rapper*:

“...enquanto os integrantes do *hip-hop* se recusarem a aparecer na mídia, o movimento não vai deixar de ser pequeno, medíocre e hipócrita (...) quem lança um disco faz isso para vender. Se aparecer de uma maneira séria e

segurar a onda, não tem problema nenhum³⁵”.

Mesmo antes de Casa dos Artistas 2 ter estreado, a procura por *shows* de Xis já havia crescido. Nas lojas especializadas em música *rap* - nas Grandes Galerias, localizadas na Rua 24 de Maio, no centro de São Paulo - também já havia uma maior procura pelos álbuns de Xis, “o *rapper* que está na Casa dos Artistas”. Efetivamente, em tempos atuais com o advento da cultura da mídia, os indivíduos acabam por ser submetidos a um fluxo sem precedentes de imagens e sons dentro de sua própria casa num novo mundo de virtualidades, de entretenimentos e informações que acabam por reordenar tanto percepções de espaço como de tempo, anulando as distinções entre realidade e imagem, enquanto produz novos modos de experiência e subjetividade. Aqui Douglas Kellner (2001) considera o quanto as imagens da mídia tem orientado nossa representação do eu na vida cotidiana, nossa maneira de nos relacionar com os outros e a criação de novos valores e objetivos sociais. Como observa o autor, é através do estudo cultural crítico que conferimos poder aos indivíduos aos lhes dar mecanismos para criticar os gêneros dominantes. Trata-se, sem dúvida, de ao avaliarmos os efeitos da cultura da mídia tentarmos evitar romantizar o público ou, ainda, de reduzi-lo a uma massa homogênea incapaz de pensar ou agir criticamente. Quer dizer: a mídia de fato manipula, mas também pode ser manipulada e usada. Isto soa muito atraente na medida que o público tem o poder de construir seus próprios significados a partir dos textos midiáticos. De todo modo, parece plausível assumir uma leitura diagnóstica da mídia na medida em que isso possibilita a compreensão das forças atuantes na ordem política, bem como, dos sentimentos populares numa determinada sociedade em dado momento histórico.

No nosso século, o poder do capital mostra-se agora de uma onipotência tão elevada que vemos nessa conjuntura atual uma notável aldeia global: fim da bipolaridade política mundial, explosão do ciberespaço, aceleração da globalização econômica, a multiplicação do poderio

³⁵ MATTOS, Laura; DIONISIO, Rodrigo. Em “Casa”, xis recebe críticas de *rappers*. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20 fev. 2002. Ilustrada, p. 3.

empresarial de grandes conglomerados transnacionais. O que afinal, representa um momento onde os limites dentro/fora, centro/periferia tornam-se insuficientes para a compreensão dessa nova configuração social (Santos 2001; Ortiz, 2000b). Estamos falando de uma inegável diluição das fronteiras, fazendo com que as especificidades nacionais sejam atravessadas pela modernidade-mundo. Trata-se, vale dizer, de um mercado avassalador global apresentando-se como capaz de uniformizar o planeta.

“...Mercados globais, bem como o consumo de massa, a comunicação de massa e o turismo de massa cuidam para que ocorra a difusão mundial (ou o conhecimento) dos frutos padronizados de uma cultura de massa (marcada de modo preponderante pelos EUA)” (Habermas, 2001, p. 95).

Os mesmos bens de consumo e estilos de consumo, os mesmos filmes, mesmas canções, os mesmo ídolos, a mesma moda, o mesmo inglês assimilado, se espalham pela esfera terrestre. Como diria Renato Ortiz (2000 a), passamos hoje da produção de artigos empacotados para empacotamento de informações, diante do desenraizamento das coisas e das gentes seguindo a formação de uma linguagem global. No curso da globalização, desigualdades sociais, econômicas, políticas e culturais estão lançadas em âmbito mundial, desenvolvendo-se a interdependência, a integração e a dinamização das sociedades nacionais, estimulando desigualdades, tensões e antagonismos. Ao mesmo tempo, buscando num sentido amplo refletir sobre as múltiplas modalidades geradoras de discontinuidades e contradições integradas no campo das relações sociais mais gerais, entre as relações imediatas dos indivíduos e dos grupos que hoje perpetuam no contexto social, propomos citar aqui a atuação dos *rappers* do Brasil e França que se reuniram no evento “Linguagens da Violência” promovendo um ciclo de palestras nas dependências do Sesc, em São Paulo, no mês de setembro de 2001 a fim de questionar a espacialização das grandes

metrópoles urbanas e desdobramentos socio-políticos de suas ações além de uma amostragem da produção artística dos dois países. Uma das maiores atrações foi o grupo francês de *rap*, Assassin e o *rapper* brasileiro, Xis.

Cabe ressaltar que novos olhares sobre os entrelaçamentos do global e do local vem desmentindo a idéia anterior da fatalidade da monocultura. Numa perspectiva, diversos teóricos vem retomando a crítica do discurso concebida na intensificação da circulação dos fluxos culturais para demonstrar a existência inegável no qual a tendência à globalização da cultura não resulta na homogeneização do planeta, mas num mundo cada vez mais mestiço. Atualmente, Massimo Canevacci (1996) desdobrando os conceitos de hibridação e mestiçagem engendra na explicação das combinações e reciclagens dos fluxos culturais internacionais pelas culturas locais. Outro antropólogo, o indiano Arjun Appadurai (Robertson, 1997), acredita que os instrumentos de homogeneização trazidos pela globalização (armamentos, técnicas publicitárias, a hegemonia de certos idiomas, a moda), ficam de fato absorvidos pelas economias políticas e culturais locais, unicamente para serem repatriados no tecido urbano como diálogos heterogêneos onde o estado-nação se incumbe de um papel cada vez mais delicado. Neste nível, afirma Canevacci, contra o poder linear da dialética histórica universalizante, o sincretismo - território marcado pelas travessias entre correntes extraterritoriais não só de etnias, mas também de estilos de vida, visões de mundo e sensibilidades estéticas - aparece como modelo onde os símbolos são vistos como estendidos sob profundas instâncias de simbolização, determinadas por tendências culturais múltiplas que fragmentam e remastigam todo o código. Ao resgatar essa dimensão social da subjetividade propomos simplesmente evitar modelar o indivíduo com base em um único sujeito determinante, mas em diferentes circunstâncias do espaço híbrido dando margem ao aparecimento de um eu plural inquieto diante das divergentes multiplicidades interior/exterior numa resposta diante das limitações postas pela contemporaneidade. Afinal, as identidades não são fixas, mas se articulam com a estrutura das relações sociais que faz cada indivíduo ocupar múltiplas posições sociais através de identificações como de raça, gênero, classe, etnicidade, nível educacional, gostos, etc. As

identificações são produzidas dentro de um campo ideológico nos quais os signos podem ser discursivamente re-articulados para conduzir a novos significados, elencando um corpo lingüístico capaz de articular uma pluralidade de praticas sociais que intersectam os indivíduos nelas afiliados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além da investigação que atravessa cada capítulo que este texto se propõe, observa-se que a temática do pertencimento envolvendo novos espaços públicos com imbricações de sociabilidades – materializado nas festas do Projeto Radial, no bairro do Tatuapé, zona leste da cidade, e o Brancalene, localizado no bairro da Vila Madalena, zona oeste – reforça como estratégia simbólica a busca de uma inclusão através da saída lúdica onde, como identificaria Michel Maffesoli (1999), o estar junto redefine a visibilidade pública de “manos” e “boys” num tempo e espaço dado ao determinar a necessidade da diferenciação diante de processos de exclusão cada vez mais intensos.

O que os resultados da pesquisa mostraram foi que o *Rap* Nacional se insere na cultura do *mainstream* da sociedade brasileira cujo cenário é marcado por uma batalha interna que gira em torno do discurso político da não aceitação desse estilo musical apenas como simples produto mercadológico. Nesse contexto, a musicalidade do *rap* passa por um paradoxo, primeiramente, no sentido em que se propõe enquanto música de protesto em resistência ao sistema capitalista e sua lógica hierárquica de poder e prestígio caracterizado pela capacidade de reflexão crítica à ordem social moral que tende a descredenciar os pobres de ser sujeito de direitos na partilha de determinadas práticas e princípios, outrora sacramentados pela norma legal de conhecer e se reconhecer nas diferenças, nas opções e oportunidades. E segundo, o *rap* brasileiro participa ativamente como produto da indústria cultural a partir do momento em que se insere na esfera do consumo. Nessa extensão, ocorre a crise da identidade que automaticamente se transfere para a crise de uma certa legitimidade daquilo que se propõe a falar. Assim, caberia visualizar nos textos de Jean Baudrillard (1995) que vivenciamos o contemporâneo regido pela ótica do consumo: uma infinita atividade social que a totalidade do sistema de produção produz, a totalidade do sistema de

necessidades que são racionalizadas e hierarquizadas, um modelo de atividade social que, por sua vez, insere o indivíduo na sociedade de consumo conforme comportamento socialmente normativo.

Na narrativa do *Rap Nacional*, as letras apontam para um estado de anomia social: o sentimento de vazio interior; a crise de identidade; o declínio dos ideais nobres, da política, da cultura, da civilidade; o desaparecimento do outro como co-participante no *world-system*; a crise das esperanças, das utopias. Com isso, podemos encontrar um espaço dividido a partir de duas construções identitárias: o mundo do *mano* e o mundo do *boy*, permeado por códigos morais em referência ao social. A adoção ao valor do outro, o “*boy*” – geralmente são ricos e brancos, tratados por diminutivos no sentido pejorativo; vistos como covardes e arrogantes; são aqueles que sustentam futilidades; não são solidários, nem companheiros; são individualistas; são protegidos pela sociedade - gera um estado de despertencimento dos valores vigentes no mundo do *mano* - geralmente são negros e pobres; são molestados constantemente pela polícia; sentem-se subordinados, desprezados; são discriminados pela forma como se vestem; são vistos no sentido patológico como favelados e, por consequência, tidos como criminosos; são humildes e solidários.

Aqui as comunidades imaginadas de *manos* e *boys* enquanto existência individual e social de configurações múltiplas representa os novos agrupamentos inseridos numa multiplicidade de espaços e tempos prestes a desdobrar na quebra da sua uniformização. Em todo o caso, os objetos simbólicos como a música *rap*, a vestimenta, a linguagem podem servir nesses grupos como mecanismos através dos quais a identidade passa a ser definida. Na verdade, a noção de estilo de vida conota uma forma de auto-expressão e uma consciência de si estilizada, a tendência no qual o indivíduo reage ao nivelamento social (Featherstone, 1995). O *Rap Nacional* além de marcar sua importância na contestação voltada à problemática urbana – dentre outros, prisões arbitrárias; falência do sistema penitenciário; torturas; grupos de extermínio; envolvimento de policiais e bandidos no mundo do narcotráfico; desigualdade de renda; falta de acesso aos recursos de qualquer ordem, a gerar violações generalizadas dos direitos humanos -, sugere um novo espaço de reflexão e denúncia reivindicando para si espaços de sociabilidades nos quais os indivíduos, impulsionados

por interesses diversos se soldam numa unidade distintiva dentro do corpo social. A definição desses sujeitos se dá mais por aquilo que se diz deles na narrativa do *rap*, ocorrendo a partir daí um conjunto de controle do próprio discurso. E é por adotar os valores dos *boys* que o *mano* aos poucos perde o controle da sua própria definição de identidade, o abandono das origens e do projeto histórico de política cultural. A sociedade é assim considerada como violenta, desigual e injusta. A idéia de uma realidade é construída pela experiência cotidiana e o tipo de conhecimento do qual a mídia é portadora é vista como pouco confiável. Ao mesmo tempo em que os *rappers* atacam a mídia – nas músicas, nos discursos durante os shows e no dia a dia - eles precisam dela como canal de divulgação de sua arte e de suas idéias.

O *rap* tenta retratar uma realidade particular tal de onde estão os *rappers*, de acordo com o contexto sócio-espacial em que se vive e com a visão de mundo que se tem. A autenticidade refere ao “real” *Rap Nacional* aquele cuja construção musical é percebida como tendo uma direta conexão com o social expressado por uma comunidade de *manos*. A ida aos meios de comunicação de massa aparece sinalizada no rompimento com o território, o lugar de onde se vem. A ruptura instalada no discurso dos *rappers* enquanto estratégia de resistência ao que não é comum encaixa-se perfeitamente a um estado permanente de luta, de controle de território e pela expulsão do outro caracterizado na figura do *boy* – visto como normalizador dos poderes controladores da vida.

A globalização dessa forma vernacular, como tem chamado Paul Gilroy (1993), tem expressado os processos de mudança altamente contraditórios e desiguais. Um processo complexo que atravessa as mais diversas áreas da vida social, um vasto e intenso campo de conflitos entre grupos sociais, estados e interesses hegemônicos, por outro lado, e grupos sociais, estados e interesses subalternos, por outro. Nesse contexto, os meios de comunicação eletrônicos, especialmente a televisão tem sido um dos grandes temas do debate. O antropólogo indiano Arjun Appadurai (Santos, 2002) salienta que os *media* eletrônicos, longe de serem o ópio do povo, são processados por indivíduos e grupos de uma maneira ativa, num campo fértil onde as diferenças, os contrastes e as comparações se fazem presentes. Afinal, cabe aqui ao pesquisador a tarefa de

decodificar o discurso gerando o contra-discurso que vai enunciar o que se encontra ainda oculto lidando sempre com a surpresa, o inesperado na dissolução do discurso comum.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scritta, 1994, 172p.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução de Guido Antonio de Almeida. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986, 254p.
- ADORNO, Theodor W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos Escolhidos**. Tradução de José Lino Günnewald et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 193-208. (Os Pensadores)
- _____. O Fetichismo na música e a regressão da audição. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos Escolhidos**. Tradução de José Lino Günnewald et al. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 163-191. (Os Pensadores).
- _____. Televisão, consciência e indústria cultural. In: COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e indústria cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e “cultura de Massa” nessa sociedade**. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977, p. 346-354.
- ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999, 165p.
- ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). Hip-hop: movimento negro juvenil. In: **Rap e Educação - Rap é Educação**. São Paulo: Summus, 1999, p. 83-91.
- _____. **Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo**. 1996, 317p. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo.

- ARCE, José M. Valenzuela. O funk carioca. Tradução de Esperanza S. Molina. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Abalando os anos 90 funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 138-163.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, 352p.
- AYAZI-HASHJIN, Sherry. **Rap and hip-hop: the voice of a generation**. New York: Rosen Publishing Group, Inc, 1999, 63p.
- BAUDRILLARD, Jean. O assassinato do real. In: **A ilusão vital**. Tradução de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 65-89.
- _____. **A sociedade de consumo**. Tradução de Artur Morao. Rio de Janeiro: Elfos, 1995, 213p. (Série Ciência & Sociedade; 3).
- _____. **A sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. Tradução de Suely Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1985, 86p.
- _____. **O sistema dos objetos**. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 1973, 235p. (Debates; 70).
- _____. **Para uma crítica da economia política do signo**. Tradução de Aníbal Alves. Rio de Janeiro: Elfos; Lisboa: Edições 70, 1995, 224p.
- BAUMAN, Zygmunt. **Em busca da política**. Tradução de Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, 213p.
- _____. **O mal estar da pós-modernidade**. Tradução de Mauro Gama, Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998, 272p.
- _____. **Modernidade Líquida**. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, 258p.
- BEEL, Daniel. **Advento da sociedade pós-industrial: uma tentativa de previsão social**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1973, 540p.

- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos escolhidos**. Tradução de Jose Lino Grunnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 3-28. (Os Pensadores).
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. **Construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento**. Tradução de Floriano de Souza Fernandes. 7. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 1987, 247p.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, 360p.
- BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001, 395p. (Série Humanitas).
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998, 311p.
- _____. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas: Papirus, 1996, 231p.
- _____. **Sobre a televisão**. Tradução de Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, 143p.
- BRAKE, Michael. **Comparative youth culture: the sociology of youth cultures and youth subcultures in America, Britain, and Canada**. New York: Routledge, 1985, 228p.
- CACHIN, Oliver. Naissance D'Une Nation. In: **L'Offensive rap**. Italie: Editoriale Lloyd, 1996, p.13-28. (Découvertes Gallimard, 274).
- CALDAS, Waldenyr. **Acorde na Aurora: música sertaneja e indústria cultural**. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 197, 166p.
- _____. **Cultura**. 4. ed. São Paulo: Global, 1986, 94p. (Coleção Para Entender: 5).
- _____. **Temas da cultura de massa: música, futebol, consumo**. São Paulo: Arte & Ciência Villipress, 2001, 167p.

- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. Tradução de Frank Oliveira, Henrique Monteiro. São Paulo: Editora 34/EDUSP, 2000, 399p.
- _____. **A política dos outros: o cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos processos**. São Paulo: Brasiliense, 1984, 300p.
- CANCLINI, Néstor Garcia. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Tradução de Maurício Santana Dias, Javier Rapp. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999, 290p.
- CANEVACCI, Massimo. **Antropologia da comunicação visual**. Tradução de Alba Olmi. Rio de Janeiro: DP&A, 2001, 277p.
- _____. **Sincretismos. Uma exploração das hibridações culturais**. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Studio Nobel: Instituto Cultural Ítalo Brasileiro – Instituto italiano di Cultura, 1996, 102p.
- CARMO, Paulo Sérgio do. Os 90: funk e rap - as vozes da periferia. In: **Culturas da Rebeldia. A juventude em Questão**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001, p. 175-188.
- CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede. A era da informação: economia, sociedade e cultura**. Tradução de Roneide Venâncio Majer, Klauss Brandini Gerhardt. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, v. 1, 2000, 617p.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Tradução de Guy Renaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, 418p. (Coleção Rumos da Cultura Moderna; 52).
- CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna: introdução as teorias do contemporâneo**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral Gonçalves. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1993, 229p.
- CONTADOR, Antônio Concorde; FERREIRA, Emanuel Lemos. **Ritmo & Poesia: os caminhos do Rap**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997, 259p.
- CONTINHO, Gabriel (O Pensador). **Urgência**. In: Diário Noturno. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 57.

- CORRÊA, Tupã Gomes. **Mercado da música: disco e alienação**. São Paulo: Expert, 1987, 100p.
- COSTA, Márcia Regina da. **Carecas do subúrbio: caminhos de um nomadismo moderno**. Petrópolis: Vozes, 1993, 232p.
- COUTINHO, Carlos Nelson. **Gramsci**. Porto Alegre: L&PM, 1981, 232p. (Fontes do Pensamento Político).
- D, Chuck; JAH, Yusuf. **Fight the power: rap, race, and reality**. New York: Dell Publishing, 1997, 274p.
- DAHRENDORF, Ralf. **Sociedade e liberdade: para uma análise sociológica do presente**. Tradução de Vamireh Chacon. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1981, 272p. (Coleção Pensamento Político, 16).
- DECKER, Jeffrey Louis. The State of Rap: Time and Place in Hip Hop Nationalism. In: ROSS, Andrew; ROSE, Tricia. **Microphone Friends. Youth Music & Youth Culture**. New York: Routledge, 1994, p. 99-121.
- 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, p. 113-133.
- DUMAZEDIER, Joffre. **Sociologia empírica do lazer**. Tradução de Sílvia Mazza, Jacó Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectivas/SESC, 1999, 244p. (Debates; 164).
- DUVIGNAUD, Jean. **Festas e Civilizações**. Tradução de L. F. Raposo Fontenelle. Fortaleza: UFCE, 1983, 235p.
- DYSON, Michael Eric. **Reflecting Black. African-American Cultural Criticism**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, 346p.
- ECO, Humberto. **Obra Aberta: forma e indeterminação nas políticas contemporâneas**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectivas, 1969, 279p. (Coleção Debates; 4).

- FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. Tradução de Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995, 223p. (Série Megalopolis).
- FÉLIX, João Batista de Jesus. **Chic Show e Zimbabwe e a construção da identidade nos bailes black paulistanos**. 2000, 210p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- FERNANDES, Florestan. **A integração do negro à sociedade de classe**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1978, 332p. (Ensaaios; 34).
- FERREZ. **Capão Pecado**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2000, 172p.
- FISCHER, Ernst. **Necessidade da arte**. Tradução de Leandro Konder. 9. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1983, 254p.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 4. ed. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995 a, 239p.
- _____. **A microfísica do poder**. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1995 b, 239p. (Biblioteca de Filosofia e História das Ciências; 17).
- FRADIQUE, Teresa. **Culture is in the house: rap em Portugal, a tolerância e as políticas de definição de produtos culturais**. 1998, 210p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Departamento de Antropologia/I.S.C.T.E., Portugal.
- GEORGE, Nelson. **Hip Hop America**. New York: Viking Penguin, 1998, 226p.
- GIDDENS, Anthony. **Política, sociologia e teoria social: encontros com o pensamento social clássico e contemporâneo**. Tradução de Cibebe Saliba Rizek. São Paulo: UNESP, 1998, 336p.
- GILROY, Paul. **There ain't no Black in the union jack': the cultural politics of race and nation**. Chicago: University of Chicago Press, 1991, 271p.
- _____. **The Black Atlantic: modernity and double consciousness**. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993, 261p.
- _____. **Small acts: thoughts on the politics of black cultures**. London: Serpent's Tail, 1994, 257p.

- GROPPO, Luis Antônio. **O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de culturais, destacando o caso Brasil e os anos 80.** São Paulo, 1996, 313 p. Dissertação (mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas.
- GUASCO, Pedro Paulo Marques. **Num país chamado periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo.** 2001, 165p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- GUIDDENS, Anthony. **Runaway world: how globalisation is reshaping our lives.** London: Profile Books, 1999, 104p.
- HABERMAS, Jürgen. **A constelação pós-nacional. Ensaios políticos.** Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Littera Mundi, 2001, 220p.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000, 102p.
- HEBDIGE, Dick. **Subculture: the meaning of style.** London, New York: Routledge, 1988, 195p.
- HOBSBAWN, Eric J. **História Social do Jazz.** Tradução de Angela Noronha. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, 316p.
- HUGLES, Walter. The Empire of the best: Discipline and Disco. In: ROSS, Andrew; ROSE, Tricia (Org.). **Microphone Friends. Youth Music & Youth Culture.** New York: Routledge, 1994, p. 147-157.
- JAMBEIRO, Othon. **Canção de massa: as condições da produção.** São Paulo: Livraria Pioneira, 1975, 156p. (Biblioteca Pioneira de Arte e Comunicação).
- JAMENSON, Fredric. **A cultura do dinheiro. Ensaios sobre a globalização.** Tradução de Maria Elisa Cevalco, Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2001, 207p.

- _____. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio.** Tradução de Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1996, 431p. (Temas; 41).
- KELLEY, Robin D. G. Kickin' reality, kickin' ballistics: gangsta rap and postindustrial Los Angeles. In: PERKINS, William Eric. **Droppin' Science. Critical Essays on Rap music and Hip Hop Culture.** Philadelphia: Temple University Press, 1996, p.117-158.
- KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia. Estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno.** Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: EDUSC, 2001, 452p.
- KOCHMAN, Thomas. **Rappin' and stylin'out: communication in urban black america.** New York: University of Illinois Press, 1972, 424p.
- KOWARICK, Lúcio. **A espoliação urbana.** 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, 202p. (Coleção Estudos Brasileiros; 44).
- _____. **Escritos Urbanos.** São Paulo: Ed. 34, 2000, 144p.
- LARA, Arthur Hunold. **Grafite: arte urbana em movimento.** 1996, 152p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- LAZARSFELD, P.F; MERTON, R. K. Comunicação de massa, gosto popular e ação social organizada. In: COHN, Gabriel (Org.). **Comunicação e indústria cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e "cultura de massa" nessa sociedade.** 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977, p.230-253.
- LEVINE, Lawrence W. The Rise of Secular Song. In: **Black Culture and Black Consciousness. Afro-American Folk Thought from Slavery to Freedom.** New York: Oxford University Press, 1997, p.190-297.
- LIGHT, Alan. **The Vibe history of hip-hop.** New York: Three Rivers Press, 1999, 418p.

LIPSITZ, GEORGE. **Dangerous Crossroads: popular music, postmodernism and the poetics of place.** London: Verso, 1994, 192p.

_____. We know what time it is: race, class and youth culture in nineties. In: ROSS, Andrew; ROSE, Tricia. **Microphone Friends. Youth Music & Youth Culture.** New York: Routledge, 1994, p. 17-28.

MCLUHAN, Herbert Marshall. **Meios de comunicação como extensões do homem.** Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969, 407p.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo.** Tradução de Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995, 168p.

_____. **A transfiguração do político: a tribalização do mundo.** Tradução de Juremir Machado da Silva. Porto Alegre: Sulina, 1997, 286p.

_____. **Elogio da razão sensível.** Tradução de Albert Christophe Migueis Stuckenbruck. Petrópolis: Vozes, 1988, 207p.

_____. **Lógica de la dominacion.** Tradução de Ricardo Pochtar. Barcelona: Peninsula, 1977, 241p.

_____. **No fundo das aparências.** Tradução de Bertha Halpern Gurovitz. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1999, 350p.

_____. **Tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massas.** Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, 237p. (Série Ensaio & Teoria).

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade.** São Paulo: Hucitec, 1998, 166p.

MALINOWSKI, Bronislaw Kasper. **Argonautas do pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura da Nova Guiné e Melanésia.** Tradução de Anton P. Carr, Ligia Aparecida Cardieri Mendonça. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984, 424p.

- MARTINS, José de Souza. **A sociabilidade do homem simples: cotidiano e história na modernidade anômala**. São Paulo: Hucitec, 2000, 210p. (Coleção Ciências Sociais; 43).
- MARX, Karl. **O Capital: crítica da economia política**. Livro 1: O processo de produção do capital. Tradução de Reginaldo Sant'Anna. 8. ed. São Paulo: Difel, v. 1, 1982, 579p.
- MATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979, 272p. (Série Antropologia Social).
- MIÈGE, Bernard. O espaço-público: perpetuado, ampliado e fragmentado. **Novos Olhares**, revista de estudos sobre prática de recepção a produtos mediáticos Dep. CTR/ECA-USP, ano II, n. 3, p. 4-11, 1º. sem. 1998.
- MORIN, Edgard. **Cultura de Massas no século XX: o espírito do tempo**. 2ed. Trad. Por Elisa Maria Cevalco. São Paulo: Ática, 1996, 431 p.
- MOURA, Clóvis. **Sociologia do negro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1988, 250p. (Série Fundamentos; 34).
- OGG, Alex; UPSHALL, David. **The hip-hop years. A history of rap**. London: Channel 4 Books, 1999, 221p.
- ORTIZ, Renato. **Mundialização e Cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2000, 234p.
- _____. **Um outro território: ensaios sobre a mundialização**. São Paulo: Olho D'Água, 2000, 142p.
- PAIS, José Machado. A vida como aventura: uma nova ética de lazer? In: **Actas do Congresso Mundial do Lazer/World Leisure Congress**. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 3-5 jun. 1992, p. 99-110. (Estudos e Investigações 2).
- _____. **Culturas Juvenis**. Lisboa: Nacional Casa da Moeda, s.d., 351p. (Coleção Análise Social).
- _____. Lazeres e sociabilidades juvenis: um ensaio de análise etnográfica. **Análise Social**, Lisboa, v. XXV, n. 108-109, 1990, p. 591-644, (4º. e 5º.).

- PEREIRA, Carlos Alberto M. **O que é contracultura**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1984, 97p. (Coleção Primeiros Passos; 100).
- PERNIOLA, Mario. **Pensando o ritual: sexualidade, morte, mundo**. Tradução de Maria do Rosário Toschi. São Paulo: Studio Nobel, 2000, 263p.
- PIMENTEL, Spensy Kmitta. **O livro Vermelho do Hip Hop**. 1997, 73p. Monografia (conclusão do curso de jornalismo) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- _____. Revelando uma leva de novos talentos e cada vez mais organizado, o hip-hop brasileiro veicula idéias explosivas: a força do movimento. **Show Bizz**, São Paulo, ed. 171, ano 15, n. 10, p. 27-33, out. 1999.
- POTTER, Russell. **Spectacular Vernacular: hip-hop and the politics of postmodernism**. Albany, New York: University of New York Press, 1995, 191p.
- RIESMAN, David. **A multidão solitária: um estudo da mudança do caráter americano**. Tradução de Rosa R. Krauzz, J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995, 390p. (Debates; 41).
- ROBERTSON, Roland. Social theory, cultural relativity and the problem of globality. In: KING, Anthony D. (Org.). **Culture, globalization, and the world-system: contemporary condition for the representation of identity**. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1997, p. 69-90.
- ROSE, Tricia. **Black Noise. Rap music and black culture in contemporany america**. Hanover, London: University Press of New England/Wesleyan University Press, 1994, 237p.
- _____. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop. Tradução de Valéria Lamego. In: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Abalando os anos 90 funk e hip-hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 190-213.

- SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). Os processos da globalização. In: **A globalização e as Ciências Sociais**. São Paulo: Cortez, 2002, p. 25-102.
- SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização do pensamento único à consciência universal**. 6.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001, 174p.
- SECCO, Alexandre; SQUEFF, Larissa. A explosão da periferia. Crime, desemprego e miséria: uma tragédia brasileira em torno das grandes metrópoles. **Revista Veja**, São Paulo, ano 34, n. 3, p.86-93, jan. 2001.
- SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte: o pensamento pragmatista e a estética popular**. Tradução de Gisela Domschke. São Paulo: Editora 34, 1998, 272p. (Série Trans).
- SILVA, José Carlos Gomes da. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. 1998, 285p. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- SIMMEL, Georg. In: MORAES FILHO, Evaristo de (Org.). **Georg Simmel: sociologia**. Tradução de Carlos Alberto Pavanelli. São Paulo: Ática, 1983, 192p. (Grandes Cientistas Sociais; 34).
- _____. **The philosophy of money**. Tradução de Tom Bottomore, David Frisby. 2nd. London: Routledge, 1990, 537p.
- SODRÉ, Muniz. **O monopólio da fala: função e linguagem da televisão no Brasil**. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1984, 155p. (Coleção Vozes do Mundo Moderno; 16).
- SOUZA, Mauro Wilton de. Práticas de recepção mediática como práticas de pertencimento público. **Novos Olhares**, revista de estudos sobre prática de recepção a produtos mediáticos Dep. CTR/ECA-USP, ano II, n. 3, p. 12-30, 1º. sem. 1998.
- STAPLETON, Katina R. From de margins to mainstream: the political power of consumer culture. **Media, Culture & Society**, London, v. 20, n. 2, p. 219-234, abr. 1998.
- TELLES, Vera da Silva. **Pobreza e Cidadania**. São Paulo: Editora 34, 2001, 167p.

- THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna: teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa.** Tradução do Grupo de Estudos sobre Ideologia, Comunicação e Representações Sociais da Pós-Graduação do Instituto de Psicologia da PUCRS. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1990, 427p.
- TOURAINE, Alain. **Crítica da modernidade.** Tradução de Elia Ferreira Edel. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1995, 431p.
- _____. **Igualdade e diversidade. O sujeito democrático.** Tradução de Modesto Florenzano. São Paulo: EDUSC, 1998, 109p.
- _____. **Le retour de l'acteur: essai de sociologie.** Paris: Fayard, 1984, 349p. (Mouvements; 3).
- _____. **Poderemos viver juntos: iguais e diferentes.** Tradução de Jaime A. Clasen, Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1999, 387p.
- VATTIMO, Gianni. **La sociedad transparente.** Tradução de Teresa Onate. Barcelona: Paidós, 1994, 172p. (Série Pensamiento Contemporáneo; 10).
- _____. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna.** Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996, 208p. (Tópicos).
- VEBLEN, Thorstein Bunde. **Teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições.** Tradução de Olivia Krahenbuhl. São Paulo: Abril, 1983, 181p. (Série Economistas).
- VELHO, Gilberto. **Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração.** Rio Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986, 112p. (Série Antropologia Social).
- VERÕN, Eliseo. **Ideologia, estrutura e comunicação.** Tradução de Amélia Cohn. São Paulo: Cultrix, 1970, 234p.
- VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988, 115p. (Série Antropologia social).
- VIDOSSICH, Edoardo. **Sincretismos na música afro-americana.** São Paulo: Edições Quíron, 1975, 124p.

- VIRILIO, Paul. **O espaço crítico: e as perspectivas do tempo real.** Tradução de Paulo Roberto Pires. Rio de Janeiro: 34, 1993, 160p. (Coleção Trans).
- WALLERSTEIN, Immanuel. The national and the universal: can there be such a thing as world culture? In: KING, Anthony D. (Org.). **Culture, globalization, and the world-system: contemporary conditions for the representatiton of identity.** Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1977, p. 91-105.
- WEBER, Max. **Conceitos básicos de sociologia.** Tradução de Gerard Georges Delaunay, Rubens Eduardo Ferreira frias. São Paulo: Moraes, 1989, 113p.
- ZALUAR, Alba. **Cidadãos não vão ao paraíso: juventude e política social.** São Paulo: Escuta; Campinas: Unicamp, 1994, 208p.
- _____. **Máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza.** São Paulo: Brasiliense, 1985, 265p.

JORNAIS

O Estado de São Paulo

Folha de S. Paulo

Jornal Estação Hip-Hop

REVISTAS

Carta Capital

Hip Hop Cultura de Rua

Rap Brasil

Rap Brasil Especial/Rap Internacional

SITES

<http://www.bocadaforte.com.br>

<http://www.pretpbomba.com.br>

<http://www.tvhiphop.com.br>

www.coquim.hpg.com.br

www.realhiphop.com.br

ANEXOS

Anexo I

Flyers das equipes de Bailes do final dos anos 70 começo de 80 em São Paulo.

Anexo II

Fotos de algumas entrevistas.

Anexo III

Horário dos shows dos grupos de rap nos eventos de Zenildo, do Vitrine Produções, assim, como as recomendações necessárias para os convidados na festa.

Anexo IV

CD-ROM com vídeo, músicas e dissertação digitalizada.

ANEXO I –

ANEXO II -

Entrevista com Nino Brown e B-Boy (C.M.)

Entrevista com Lú – Rapper do Apocalypse 16 (C.M.)

Entrevista com Zenildo Vitrine (C.M.)

DJ K.L.Jay (Racionais MC's)

Entrevista com Thaíde

Rapper Hélião, do grupo RZO

Natanael Valêncio (recentemente falecido) - apresentador do programa Movimento de Rua, na Rádio Imprensa FM 102,5 (C.M.)