UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, DIREITOS E
OUTRAS LEGITIMIDADES

RICARDO DO Ó PLÁCIDO

TERRITÓRIOS NEGROS: CARTOGRAFIAS E ETNICIDADES NA
EXPERIÊNCIA DO *RAP* PAULISTANO (1970-1990)

(Versão Corrigida)

São Paulo, 2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, DIREITOS E
OUTRAS LEGITIMIDADES

TERRITÓRIOS NEGROS: CARTOGRAFIAS E ETNICIDADES NA
EXPERIÊNCIA DO RAP PAULISTANO (1970-1990)
(Versão Corrigida)

Ricardo do Ó Plácido

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo como pré-requisito para a obtenção do título de Mestre.

Orientação: Prof. Dr. Francione Oliveira Carvalho

São Paulo, 2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

P698t Plácido, Ricardo do Ó
TERRITÓRIOS NEGROS: CARTOGRAFIAS E ETNICIDADES NA
EXPERIÊNCIA DO RAP PAULISTANO (1970-1990) / Ricardo
do Ó Plácido ; orientador Francione Oliveira
Carvalho. - São Paulo, 2019.
323 f.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação
Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da
Universidade de São Paulo. Área de concentração:
Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades.

1. Historicidade negra. 2. Espaço urbano. 3.
Etnicidade. 4. Cultura urbana. 5. Musicalidade. I.
Carvalho, Francione Oliveira , orient. II. Título.

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Ricardo do Ó Plácido

Data da defesa: 23/09/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Francione Oliveira Carvalho

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 22 de novembro de 2019.

Nome: PLÁCIDO, Ricardo do Ó

Título: Territórios Negros: Cartografias e Etnicidades na Experiência do Rap Paulistano (1970-1990).

Dissertação de mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre.

Aprovado em: 23/09/2019

Banca Examinadora

Profª. Drª Maria Cristina Wissenbach

Instituição: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Departamento de História – Universidade de São Paulo - USP

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Salomão Jovino da Silva

Instituição: Faculdade Santo André - FSA

Julgamento: Aprovado

Prof. Dr. Amailton Magno Azevedo

Instituição: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP

Julgamento: Aprovado

Dedico esse trabalho àqueles que se foram, mas que ainda continuam presentes:

Eurípedes Miguel Plácido, Inocêncio Tobias, Maria de Fátima do Ó, Tulla Pilar, Edinho Santos, Kiko's Bar, Edmilson Quirreiz (Coyote), Gil Scott Heron, B-boy Banks, B-boy Luizinho, Madrinha Eunice, José Correia Leite, Geraldo Filme, Bezerra da Silva, Mussum, Carolina Maria de Jesus, Dionísio Barbosa, Miles Davis, Sabotage, Jr Blow, B-boy Kokada, Aretha Franklin, João Antônio, Pato N'água, Plínio Marcos, Zeca da Casa Verde, Dina Dee, Clementina de Jesus, Tia Olímpia, Pé Rachado, Elis Regina, DJ Lah, Toniquinho Batuqueiro, Elton Medeiros, José Soró, Hamilton Cardoso, Dona Sinhá, Beatriz Nascimento, Raquel Trindade.

AGRADECIMENTOS

Bênção, mãe

Estamos iniciando nossas transmissões

Essa é a sua rádio Êxodos

Hei! Hei!

Vamos acordar, vamos acordar, porque o Sol não espera demorou, vamos acordar

O tempo não cansa ontem a noite você pediu, você pediu... Uma oportunidade

Mais uma chance, como Deus é bom né não nego?? Olha aí, mais um dia todo seu

Que céu azul louco hein?

Vamos acordar, vamos acordar, agora vem com a sua cara, sou mais você nessa guerra

A preguiça é inimiga da vitória, o fraco não tem espaço e o covarde morre sem tentar

Não vou te enganar, o bagulho tá doido e ninguém confia em ninguém

Nem em você, os inimigos vêm de graça

É a selva de pedra, ela esmaga os humildes demais

Você é do tamanho do seu sonho, faz o certo, faz a sua

Vamos acordar, vamos acordar, cabeça erguida, olhar sincero, ta com medo de quê?

Nunca foi fácil, junta os seus pedaços e desce pra arena

Mas lembre-se: Aconteça o que aconteça, nada como um dia após outro dia.

(Mano Brown, *Sou + Você*,)

Primeiramente, muito obrigado aos Orixás e à minha família, Maria José (guerreira e mãe do universo), Carime Cristina (espírito de luz), Morimar (Hacker) e todos parentes, Matheus (jovem promessa,) Samira (pássaro que voa), Fábio Antônio Rodrigues da Silva e Ana Fábria Gomes.

Ao meu orientador, Francione de Oliveira Carvalho (jovem da fronteira) principalmente pela oportunidade, além de toda paciência e apoio durante a trajetória da presente dissertação, sem os quais não seria possível finalizá-la.

Meus sinceros agradecimentos aos professores Maria Cristina Winssenbach, Salloma Salomão Silva (mano), Amailton Magno Azevedo, Teresinha Bernardo, José Ferreira Carlos dos Santos, Eloísa Maria Neves Silva e José Carlos Gomes da Silva, pelos ensinamentos, assim como pela motivação de compreender redes de solidariedade e, ao mesmo tempo, de resistência da população negra em São Paulo.

Agradeço àqueles que aprenderam na escola das ruas e, de certa forma, por meio da cultura *hip hop* nos ensinaram também. Obrigado aos mestres Sharylaine, Kika Maida, Eliane

Dias, MC Jack & DJ Ninja, Rooneyoyo o Guardião, Gérah Flores (Originais do *Break*), Don Billy, Deph Paul, Mister TV, Nelson Triunfo, Thaíde & DJ Hum, DJ KL Jay, Marcelo Zulú, Elly Preto Original, Markão, Rúbia, Caverna (Porte Ilegal), Akan Oadq, Nino Brown, MC Who (O Credo), Anderson Ferreira (Código 13), Kaseone a Origem, DJ Hélio Branco, Juan Catito Edgardo Cufaro Filho, Pepeu, Clodoaldo Arruda (Resumo do Jazz) DJ Duda Silva, Bispo (Street *Breakers*), Jeff Ferreira, B-Girl Cris Cristiane Dias, Salvador Manuca, Gilberto Yoshinaga, Rose Rocha (MC Rose), Roger Jabaquara *Breakers*, Wagner Rosa, Ramster, Dox Luiz, Klebão (Manos Urbanos), Ridson Mariano, Mateus Subverso, Gejo Thedamn, Rocha Miranda, Rincon Sapiência, Márcio Santos (Rota de Colisão), Denilson Lyee (Ideologia Fatal), Marcílio Gabriel, Franilson Batista, Panikinho, Pixote Xiita, Alessandro Buzo, Back Spin, Crazy Crew, Street Warriors, Nação Zulú, Fantastic Force, Jabaquara *Breakers*, SUAT, Sindicato Negro, DRR, Aliança Negra, Posse Força Ativa, MC Regina, Os Gêmeos, Soneka Bsc, *B-boy* Chileno, Jackson (Grupo Stylo Selvagem).

Aos diversos movimentos negros e seus ativistas, agradeço a Solimar Carneiro, Esmeralda Ribeiro, Márcio Barbosa, Oswaldo de Camargo, José Adão Oliveira (mestre), Flávio Carrança (*Pode Crê!*), Cuti, Oswaldo Faustino, Flávia Rios, Márcio Macedo, João Félix Batista, José Luiz Griot, Hamilton Borges Onirê, Hugo Ferreira Zambukaki, Regina Lúcia Santos & Milton Barbosa (Miltão), Denis de Oliveira, Teresa Santos, Posse Hausa, Instituto da Mulher Negra - Gelédés, MNU (Movimento Negro Unificado), Reaja, Uneafro, Educafro, Afronte “Empodere-se”, Núcleo de Consciência Negra, Unegro, Aparelha Luzia, Ilú Obá de Mim, Cadernos Negros.

Um salve para todos os saraus e movimentos culturais presentes nas periferias de São Paulo, dentre eles Sarau do Binho, Sarau da Brasa, Sarau Elo da Corrente, Viela In Close, Espaço Clariô, Candearte, Sarau do Vinil, Dolores Boca Aberta, Cooperifa, Casa de *Hip Hop* Diadema, Afrobases, Sarau da Ademar, Sarau do Capão, Trupe Lona Preta, Grupo Rosa dos Ventos, Comunidade Cultural Quilombaque, Caravana Lúdica, Gota D’Água Preta, Capulanas Cia de Arte Negra.

Ô Iaiá Iaiá,
Ô Iaiá
Minha preta não sabe o que eu sei
O que vi nos lugares onde andei
Quando eu contar, Iaiá, você vai se pasmear
Quando eu contar, Iaiá, você vai se pasmear

Na época dos barracos de pau aonde vocês estavam? Um salve para as quebradas Jardim Eliana, Jardim Lucélia, Cocaia, Vietnã, Jardim Nakamura, Jardim Jangadeiro, Jardim Ângela, Parque Independência, Parque Santo Amaro, Valho Velho, CSU Parque Pinheiros, Jardim Saporito, Santo Eduardo, Cohab Raposo Tavares, Jardim Boa Vista (aê quebrada), Jardim D'Abril, Rio Pequeno, Jardim Primeiro de Maio, Conceição, Teresa, Jardim Jaqueline, Vila Joaniza, Brasilândia, Corinthians Itaquera, Grajaú, Jardim Santa Maria, Cidade Tiradentes, Guaianazes, São Matheus, Jardim São Bento Novo, Jardim Rosana, Capão Redondo, Pracinha do Campo Limpo, Canhema (Diadema), Vila Santa Catarina e Jabaquara, favela da São Remo, Morro do Índio (se é loko cachoeira).

Àqueles que nunca desistiram, apesar de morar nos confins da Zona Oeste. Agradeço a Lyn Sagaz, Giovani Bafô, Thiara, Ricardinho, Rafael Chagas, Fábio, Marcelo Queirós, Bruno Rock, José Maurício, Tiago Ferraz Muniz, Roni Dias Santos, Denis Sena, Luciana Barreto Rocha, Rafael Mendes Bispo, Mariana Queirós, Vido Douglas (Vai Corinthians!), Bruno Leonardo, Careca & Stylo Grátis (Classe A), Fabinho Francisco, Edson Araújo (Bodão), Zé Maria, Alex Menezes, Geraldo & Ney (Tapuias), Marreta, Caveirinha, Laerte, Gerson, Grilo (Neurônios Queimados), Rafael Araújo, Rafael (Periquito), Márcia Trindade de Silva, Alex Renato, Anderson Borges (Sapo), Jackson A. de Oliveira (Jaconha).

Às escolas EEPSG Odair Martiniano da Silva – Mandela, EMEF Clemente Pastore, EMEF Amorim Lima, EMEF Sargento Antônio Alves da Silva (sem palavras), EMEF Solano Trindade, EEPSG Professor Oswaldo Walder, EMEF Roberto Mange e a todos os cursinhos populares espalhados pelo Brasil.

As subversivas e subversivos que atravessaram os muros da universidade pública não apenas para visitar, mas para fazer história Edson Pereira (Mineiro), Gustavo Pagador, Marcus Chagas, Victor Garofano, Kissi Ayana, Ricardo Luiz, Yara Giseli, Cecília OC, Santiago Lhp Sabota, Alexandre Nascimento Rocha. Guilherme Estevão, Claus Silva, Renato Renato, André S Inocencio, Letícia Farnetani, Ana Paula Marcelino, Celso Júnior, Isabela Marques, Carla Cintra, Ellen Kianga, Ca Crocodillo, Carol Ina, Igor Gomes, Erivelton Brito, Fernando Sampaio, Fernando Alves Batista (Tio Lira).

As uspianas e uspianos de “milianos” Carla Cintra, Júnior (Cotia), Wellintos José, Carlos Henrique da Silva, Lara Calanzas, Carlos Henrique da Silva, Lucélia Martins, Maurício Prado, Anselmo Barretos Bastos, Pedro Sobrinho, João Jean Monti (Fekaloma), Henrique De Moraes Nogueira, Ivan F S Carvalho, Ramiro Malaquias, Carol Oliveira, Monica Hashimoto Iha, Maria Helen Menezes (Caiçara), Natalia Gallo Albuquerque, Celso Borzani, Alessandra

Garcia, Paula Capiglione, Mah Dias, Erenai Martins, Tatiana IP, Wanderlei Evaristo de Mattos, Ronaldo Kirilauskas, Luana Marum, Igor Ywea, Kátia Rangel, Tamiris Nascimento Kaiowá, Cris Pin, Aloysio (floresta), Grafia Mayra Geo, Willian dos Santos, Laura Santana Lima, Marcos Guerra, Thiago, Denis Tamion, Maurício Prado, Lilian Ruth Herrera Acunã, Georgina PitoNeta, Jacqueline Simões.

As unespianas e unespianos das antiga Eden Correi Carli, Marcos Ruivo, Kanú, Gandhi, Fabrício Da Mata Lucas, Alessandra Leite, Cleber Ferreira (Facção), Thais Helena dos Santos, Marina Santiago, Alessandra Souza, Elienai Gonçalves, Claudemir Mazucheli, Eder Lucas, Adriano Amaro, Clóvis Alexandre, Fernanda Correia, Neto Ferreira & Nizete Nascimento Gusmao, Camila Dias, Mestre Guina e Fábio Júnior.

As aproveanas e aproveanos Cadu Oliveira, André Xavier, Bononi, Renata Martins, Rafael Oliveira, Diego Sales, Arian Santana, Marina Ferreira, Fábio Thelife Istreta, Domênica Santos & José Afonso (Pipoca), Cristiane Paiva, Willians Alexandre, Andreia Cristina de Souza, Rodolfo Moreira, Diego Maia Brito, Ana Lú Moya, Abine F. Silva, Elisângela Neves, Sidnei Souza, Marcos Tagima, André Miguel Capoeira, Eric, Bruno Ladeira.

As professoras e professores Érica Cristina Ferreira, Jefferson Marcelo Silva, Joyce Ferreira, Ana Carla Bonaldi Ramos, Douglas Gimenez, Fábio Lyra, Gabriela Carvalho, Augusto Garcia, Beta Assis, Renata Silva, Ligia Barros, Wesley da Silva, Luciana Caparro Costa, Nara Lara, Luciana, Lia Aleixo, Hugo Bakunin, Cristina Molares, Adelaide Ros, Clarissa Suzuki, Tânia Seong, Beatriz Pereira, Cecília Silva, Arnaldo, Tom & Ligiane Damasceno, Maria Cristina, Rosângela, Maurício, Cris, Eliete (Cabeção), Vânia Ueda, Lívia Lima Paiva, Jesse Salvino Cardoso, Bruno Fonseca, Ana Maris, Teresa Salles, Katiane Alves, Rosi (Quebrada), João Lima, Sara Domingues, Mara Regina Mrp, Ângela M. Lima.

A maloka do samba Camila Lisboa, Claudinho de Oliveira & Valéria Lariuty (Magrela), Washington Aniceto, Liliane Ribeiro, Fabi Cooper, Raquel Freitas e a todos do Batalhão da Vagabundagem e a grande comunidade da Penha que realiza o samba do Rosário dos Homens Pretos (sou preto véio filho de zumbi).

Aos artistas, empreendedores, escritores, poetas, pensadores e peregrinos da periferia Ione Nadú, Nica Maria (poesia cênica), Eder Martins, Eder Oliveira, Pedro Lucas, Dandara, Andreia Candido, Tião Carvalho, Shirlei do Carmo, Elisângela Araújo (Capoeirista), Akins Kintê, Marciano Ventura, Allan da Rosa, Sergio Váz, Binho & Suzi Soares, Ruivo Lopes, Carol Itzá, Silvio Rodrigues, Berimba de Jesus, Lilian Stela, D'ollynda Brasil, Elizandra Souza, Cleber Fraga (Clébão), Michel Yakini, DJ Guinho, Chicó & D2, Dani Suricato,

Rômulo, Márcio Folha, Mestre Pinguim, Mafuane Oliveira, Jé Oliveira, Jonas de Paula, Jussara Marçal, Chellmí Jep, Jairo Periafricana.

Aos manos e manas de Perus Willian André, Beth Pedrosa, Lucas Neves, Poeta Wesley MP, MC Favela Madrugá, *B-boy* Bruno e toda rapa da favela.

Aos alunos e alunas Gleice Kellen, Mayra Ferreira, Paula Garcia, Kailaini Dias, Tamiris Silva, Paulo Otávio, Tamires Barbosa, Kethelyn Martins, Lariassa Bonone, Maxuel, Leonardo, Laysla Geovanna, Laysa Mello, Kesia Lima, Ellen Ribeiro, Samyra Alves (Samirão).

Aos companheiros e companheiras Anatalina Lourenço, Beth Nunes, Cicero Fernandes, Fernando de Paula Tolaine, Claudinho Silva, Douglas Belchior, Davoglio Fabrício, Jeferson Choma, Sócrates Magno (Uni Mauro), Juninho Junior, Pedro Rubro, Jaime Gonçalves Araújo, Wilfer Ferreira, Sérgio, Santana Silva, Chico, Luiz Felipe Macalé, Matheus Lima, Érica Malunguinho, Adriana de Cássia Moreira (Bárbaros D' Oeste).

Agradecimentos especiais Vanessa Riberio (bolão) Thiago Silva & Martha Silva (zona norte na área), Vera Silva Alves, Helida Portalani, Dagoberto (Araça Azul), Rosana Lima, Fernando Pereira do Santos e Silva (Sendero Luminoso), Cassimano Santos Nanau, Ester Passos (Skate), Eunice Santos (e as letras?), Alice Juliane (quebradinha total), Paulo Vinícius, Sônia Pereira da Silva, Marcelo Francelino, Yara Morena, Luciano Xavier, Elvis Vasconcelos Moreira & Ana Cristina Benvindo, Marília Candida, Mateus Oliveira, Silvio China, Amanda Dourado, Ketlyn Sizania, Claudia Martins, Rubão, Carlos Eduardo Casemiro, Cassio Nascimento, Edna Silva, Chaves Felipe, Giza Cruz, Rosinha, Abigail, Felipe e Henrique de Moraes, Willian Marinho, Tataah Avelar, Naiara Alves Avelar, Fabi Chitoli e família, Angela Grillo, Rafael Geraissate Gorestein (monge), Fábio Alcamino (Viva Zapata!), Priscila Almeida Mahe, Renato (livreiro), Valéria Pereira (baileira das antiga), Karina Souza, Tatiana Ferreira dos Santos, Baco Cirilo Ferrer.

Congratulações finais a Jamille Santos (Cartografando a Vida), Bruno Zanqueta (Vitória Total), Cristiane Avelar (Cadê Teresa?), Carol Apolinário (E o Arthur?), Roberto Sadé (Axé), e ao casal espiritual Thaís Fernanda Alves Avelar & Marcelo Vitale Teodoro da Silva. Mesmo que tudo que eu disser seja pouco, saibam que sem o apoio cosmológico de vocês nenhum milímetro dessa diligente caminhada seria possível.

RESUMO

Inerente a experiência do *rap* paulistano, a presente dissertação evidencia de que modo a cultura *hip hop* se apropria do espaço urbano. Em meio a um processo histórico e geográfico, denota-se nesse contexto como atores sociais oriundos das regiões periféricas por meio de estratégias de negociação e enfrentamento, principalmente com o poder público, conseguem produzir, no final do milênio, uma autêntica cultura de rua. Para tanto, evidencia-se cronologicamente movimentos culturais presentes na cidade de São Paulo no período da pós abolição que, do mesmo modo, criaram formas de resistência e etnicidade mediante políticas públicas eugênicas e racistas. Dessa maneira, é imprescindível compreender como afro-paulistanos a partir de organizações e coletivos, tais como irmandades, cordões de carnaval, times de futebol e associações configuram territórios negros, sobretudo próximos da região central. Importante destacar que, em seguida, a conformação das periferias a partir da segunda metade do século, assim como a efetivação dos bailes *blacks* espalhados pela metrópole nos anos 70, se faz justamente perante esse legado geográfico. Convém pontuar que, além das ruas, são nos espaços das equipes de som nos anos 80 que a cultura *hip hop*, assim como o gênero *rap*, começam a ter visibilidade. Não por acaso, as primeiras produções discográficas da música *rap* foram patrocinadas por equipes de baile, como Chic Show, Zimbabwe, Black Mad, Kaskata's e etc. Já na década de 90, auxiliados pelo movimento negro através do Instituto da Mulher Negra – Geledés, além da influência norte americana no tocante a questão étnica, nesse momento é a temática racial que pauta as letras dos jovens *rappers* de São Paulo. Frente ao mito da democracia racial, há uma relação de conflito, ora com os meios hegemônicos de comunicação, ora com a polícia. Por outro lado, é nessa época que o *rap* paulistano se estrutura e se constitui como a voz da periferia e da comunidade negra. Posto isso, o auxílio de fontes como jornais, discos, fotografias, documentários, periódicos, cartografias, relatos e outros materiais colaboram de forma imprescindível para a realização desse projeto. Vale lembrar que é a partir dessa documentação, além das memórias envolvidas dentro da experiência, que se almeja um possível entendimento no que tange ações relativas tanto à cultura *hip hop* como essencialmente ao elemento *rap*.

Palavras-chaves: Territórios Negros, Etnicidades, *Rap* Paulistano, Espaço Urbano, Identidade.

ABSTRACT

Inherent in the São Paulo *rap* experience, the present dissertation shows how *hip hop* culture appropriates urban space. In the midst of a historical and geographical process, in this context, social actors from peripheral regions, through negotiation and coping strategies, especially with the public power, succeed in producing an authentic street culture at the end of the millennium. In order to do so, cultural movements present in the city of São Paulo during the post-abolition period can be seen chronologically, which in turn created forms of resistance and ethnicity through eugenic and racist public policies. In this way it is imperative to understand how Afropaulistanos from organizations and collectives such as brotherhoods, carnival cords, football teams, associations constitute black territories mainly near the central region. It is important to emphasize that the conformation of the peripheries since the second half of the century, as well as the implementation of the blacks dances sprinkled by the metropolis in the 1970s, is precisely in the face of this geographical legacy. It is worth pointing out that in addition to the streets in the spaces of these teams of sound in the 80s that the *hip hop* culture as well as the *rap* genre begin to have visibility. Not surprisingly, the first recordings of *rap* music were sponsored by dance teams like Chic Show, Zimbabwe, Black Mad, Kaskata's, and so on. Already in the 90s, aided by the black movement through the Institute of the Black Woman - Geledés beyond the North American influence on the ethnic issue, at that moment is the racial theme that guides the lyrics of the young *rappers* of São Paulo. Faced with the myth of racial democracy, hence the relation of conflict with the hegemonic means of communication with the police. Otherwise it is at this time that the São Paulo *rap* structure and constitutes itself as the voice of the periphery and the black community. With the help of sources such as newspapers, discs, photographs, documentaries, periodicals, cartographies, reports and other materials, it collaborates in an essential way for the realization of this project. It is worth remembering that it is from this documentation beyond the memories involved within the experience that a possible understanding is sought regarding actions concerning both *hip hop* culture and essentially the *rap* element.

Keywords: Black Territories, Ethnicities, *Rap* Music Paulistan, Urban Space, Identity.

SUMÁRIO

<u>AGRADECIMENTOS</u>	<u>7</u>
<u>RESUMO.....</u>	<u>12</u>
<u>ABSTRACT</u>	<u>13</u>
<u>SUMÁRIO</u>	<u>14</u>
<u>LISTA DE FIGURAS.....</u>	<u>17</u>
<u>LISTA DE MAPAS</u>	<u>19</u>
<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>21</u>
<u>CAPÍTULO 1 - DEBATES HISTORIOGRÁFICOS SOBRE A CONFORMAÇÃO DOS TERRITÓRIOS NEGROS NA CIDADE DE SÃO PAULO NO PÓS-ABOLIÇÃO ..</u>	<u>30</u>
1.1 IDEOLOGIA DO BRANQUEAMENTO: EVIDÊNCIAS DAS HERANÇAS CULTURAIS NEGRAS COMO ANÔMALAS?	30
1.2 IRMANDADES E CORDÕES: O SINAL VERDE PARA PIRAPORINHA DO BOM JESUS.....	34
1.3 SAMBA, MACUMBA E FUTEBOL DE VÁRZEA: NEM TUDO ERA ITALIANO NA BARRA FUNDA, BEXIGA E LIBERDADE	45
1.4 ASSOCIAÇÕES E BAILES: ESPAÇOS DE RESISTÊNCIA COMO AFIRMAÇÃO DA IDENTIDADE NEGRA.....	59
<u>CAPÍTULO 2 - BAILES BLACKS: ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE NEGRA E DE CONFLITO ESTÉTICO-MUSICAL, A CHEGADA E A ORIGEM DE UMA CULTURA DE RUA</u>	<u>69</u>
2.1 SEGUE O BAILE: ORQUESTRAS INVISÍVEIS, O FENÔMENO JAMES BROWN E O INÍCIO DA <i>FUNK & CIA</i>	69
2.2 QUE BATIDA NOVA É ESSA NO BAILE?	85
2.3 CHIC SHOW, ZIMBABWE E BLACK MAD: A IMPORTÂNCIA DAS ONDAS SONORA	92
2.4 QUANDO TUDO ERA <i>BREAK</i> : OS PRIMEIROS ENSAIOS DE PRODUÇÃO DISCOGRÁFICA DA MÚSICA <i>RAP</i>	99
2.5 MOVIMENTO NEGRO: QUEM DANÇA NÃO PENSA?	110
2.6 NATANAEL VALÊNCIO: O <i>RAP</i> É O SOM!	117

**CAPÍTULO 3 - A LENDÁRIA ESTAÇÃO DE METRÔ SÃO BENTO COMO TEMPLO
SAGRADO DO HIP HOP E A EMERGÊNCIA DO GÊNERO RAP NA INDÚSTRIA
FONOGRÁFICA 124**

3.1 LUZ CÂMERA AÇÃO: ENCONTRAMOS UM LUGAR PARA DANÇAR.	124
3.2 CHEGOU A TV E O PESSOAL DO ROCK IN ROLL: SERÁ QUE VAI VIRAR UM DISCO?	142
3.3 QUEM DISSE QUE O SOM DOS BAILES TAMBÉM NÃO É DA RUA?	156
3.4 COMO FAZER ESSE SOM? A POLÍCIA TÁ NA ÁREA E AS <i>RAPPERS</i> TAMBÉM!	163
3.5 RESPEITO ÀS ORIGENS: NO BAIRRO DO BEXIGA TAMBÉM TEM <i>RAP</i>	175

**CAPÍTULO 4 - PRAÇA ROOSEVELT E O SINDICATO NEGRO, APROPRIAÇÃO
DOS ESPAÇOS PÚBLICOS E O DEBATE RACIAL COMO ENFRENTAMENTO
SOCIAL 181**

4.1 SÃO BENTO É O “BERÇO”, MAS PRECISAMOS DE UM ESPAÇO	181
4.2 JR BLOW: GRAVAR UM DISCO OU GELÉDES?	186
4.3 PROJETO <i>RAPPERS</i> : PODE CRÊ! O MOVIMENTO NEGRO ENCONTROU A SOLUÇÃO	191
4.4 PODE CRÊ!: THÁIDE & DJ HUM E RACIONAIS MC’S ENTENDERAM A MENSAGEM.	196
4.5 DE QUE LADO A MÍDIA ESTÁ: DE NÓS OU DO PENSADOR?	218
4.6 QUESTÃO RACIAL OU INDÚSTRIA FONOGRÁFICA: O QUE FAZER?	232

CAPÍTULO 5 - PERIFERIA É PERIFERIA EM QUALQUER LUGAR!..... 243

5.1 NAS QUEBRADAS DO MUNDARÉU: CRESCIMENTO E POBREZA O SURGIMENTO DAS PERIFERIAS.....	243
5.2 FAVELA: SOLUÇÃO OU PROBLEMA?	246
5.3 A CONQUISTA DE NOVOS ESPAÇOS: OS MOVIMENTOS SOCIAIS ENTRAM EM CENA	251
5.4 SEGREGAÇÃO URBANA COMO PALCO DA EXCLUSÃO, A REALIDADE DAS RUAS E DA PERIFERIA VISTA PELOS <i>RAPPERS</i>	252
5.5 NA ESPERANÇA DA PERIFERIA...: CLICK, CLECK, BUM!.....	269

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 280

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 284

PERIÓDICOS	295
DISCOGRAFIA (LPs E CDs).....	297

DOCUMENTÁRIOS.....	301
FILMES	302
JORNAIS.....	303
HISTÓRIA EM QUADRINHOS.....	303

<u>ANEXO 1. – RELAÇÃO E FONTE BIBLIOGRÁFICA DO “MAPEAMENTO DOS GRUPOS E GANGUES DE BREAK DOS ANOS 80 E INÍCIO DOS 90 QUE FREQUENTARAM OU CONHECERAM A SÃO BENTO (SÃO PAULO-SP)” E “MAPEAMENTO DOS GRUPOS E GANGUES DE BREAK DOS ANOS 80 E INÍCIO DOS 90 ORIUNDOS DA GRANDE SÃO PAULO E CAPITAL QUE FREQUENTARAM OU CONHECERAM A SÃO BENTO”.</u>	<u>304</u>
<u>ANEXO 2. – RELAÇÃO E FONTE BIBLIOGRÁFICA DO “MAPEAMENTO DAS POSSES DE RAP EM SÃO PAULO NO INÍCIO DOS ANOS 90”</u>	<u>309</u>
<u>ANEXO 3. – RELAÇÃO E FONTE BIBLIOGRÁFICA DO “MAPEAMENTO DOS BAILES BLACKS DE SÃO PAULO NOS ANOS 70, 80 E 90” - A PARTIR DE CIRCULARES COLETADOS.</u>	<u>312</u>

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos	38
Figura 2: Cordão do Camisa Verde e Branco em um pic-nic na cidade de Santos. No centro, seu Zezinho tocando clarinete aos catorze anos, com sua mãe à direita da foto	41
Figura 3: Grupo de crianças do Cordão do Camisa Verde e Branco na romaria à Bom Jesus de Pirapora, em 1925	43
Figura 4: Planta da Capital do Estado de São Paulo (Jules Martin - 1890).....	52
Figura 5: Rio Tamanduateí - Antiga Várzea do Carmo.....	58
Figura 6: Órgão Oficial da “Frente Negra Brasileira” Jornal - A Voz da Raça (1933-1937) .	63
Figura 7: Flyer da Equipe de Som - Chic Show (1978)	77
Figura 8: Nelson Triunfo & Funk Cia na Praça Ramos (1983).....	80
Figura 9: Nelson Triunfo & Funk Cia na Praça Ramos (1983).....	81
Figura 10: Capa do LP <i>Eletric Boogies – Break Mandrake</i> (1984)	100
Figura 11: Capa do LP <i>Black Juniors – Break</i> (1984)	102
Figura 12: Capa do LP <i>A Ousadia do Rap</i> (1987).....	104
Figura 13: Capa do LP <i>The Culture Of Rap</i> (1989)	108
Figura 14: Grafite no Mural 23 de Maio de os Gêmeos (2002)	132
Figura 15: Logo da Back Spin Crew	137
Figura 16: Emblema da Universal Zulu Nation.....	141
Figura 17: Bastidores da Gravação da Minissérie Lucy Puma pela TV Cultura.....	144
Figura 18: Foto da Capa do Lendário Disco <i>Hip Hop Cultura de Rua</i> em frente ao Mosteiro São Bento.....	147
Figura 19: Vítima Fatal – Dee Mau dá receitas do sucesso do grupo	159
Figura 20: Capa do LP <i>O Som da Ruas</i> (1988)	162
Figura 21: Capa do LP <i>Hip Rap Hop</i> (1988).....	167
Figura 22: Capa do LP <i>Consciência Black Vol. I</i> (1988)	169
Figura 23: Sharylaine (1990)	173
Figura 24: Capa do LP <i>Consciência Black Vol. II</i> (1992)	189
Figura 25: Tháide & DJ Hum - Os pioneiros do rap paulistano contam sua história	197
Figura 26: Capa do LP <i>Hip Hop na Veia</i> (1990).....	198
Figura 27: Foto da Capa do primeiro disco dos Racionais MC’s Disco <i>Holocausto Urbano</i>	204
Figura 28: Logo do Public Enemy	210
Figura 29: Autobiografia de Malcolm X 1º Edição (1965)	212

Figura 30: O <i>Rap</i> é a música dos anos 90 - Entrevista com Brown do Racionais MC's	215
Figura 31: Capa da Coletânea <i>Racionais MC's</i> (1994)	216
Figura 32: Capa do LP <i>Raio - X do Brasil</i> (1993)	218
Figura 33: Câmbio Negro – Vira Brasília do Avesso.....	228
Figura 34: Capa do LP <i>Cada Vez + Preto</i> (1993)	233
Figura 35: Ato “Juventude Negra denunciando o racismo” organizado pelo MNU (Movimento Negro Unificado) em São Bernardo do Campo - Akan Oadq integrante da posse Hausa 1995).....	255
Figura 36: Capa do LP <i>Humildade e Coragem</i>	264
Figura 37: Capa do LP <i>Sobrevivendo no inferno</i> (1997).....	272

LISTA DE MAPAS

1. Mapeamento dos Bailes Blacks de São Paulo nos anos 70, 80 e 90	122
2. Mapeamento dos Grupos e Gangues de <i>Break</i> dos anos 80 e início dos 90 que frequentaram ou conheceram a São Bento.....	178
3. Mapeamento dos Grupos e Gangues de <i>Break</i> dos anos 80 e início dos 90 oriundos da Grande São Paulo e Capital que frequentaram ou conheceram a São Bento	179
4. Mapeamento das posses de <i>Rap</i> em São Paulo no início dos anos 90	257
5. Distribuição demográfica de pretos e pardos na Cidade de São Paulo (anos 2000) e Bailes Black, Grupos de <i>Break</i> e Posses de <i>Rap</i> (anos 70, 80 e 90)	278

*Eu estou vestido com as roupas e as armas de Jorge.
Para que meus inimigos tenham pés e não me alcancem.
Para que meus inimigos tenham mãos e não me toquem.
Para que meus inimigos tenham olhos e não me vejam.
E nem mesmo um pensamento eles possam ter para me fazerem mal.
Armas de fogo meu corpo não alcançarão
Facas e espadas se quebrem sem o meu corpo tocar.*

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa tem como objetivo central analisar e compreender, sobretudo através das memórias de atores sociais, a experiência do *rap* paulistano no município de São Paulo, tendo como marco a transição do período dos bailes *blacks* para o surgimento do *hip hop*, ocorrido entre as décadas de 1970 e 1980, assim como a configuração dessa experiência nos anos 1990 – abordando tais trajetórias em paralelo à própria história da cultura *hip hop*. Almeja-se compreender o protagonismo que tais atores exerceram neste processo e investigar de que modo esse período culminou e/ou se aproximou em articulações espaciais, tendo em vista a conformação de territórios negros na cidade de São Paulo no pós-abolição. Da mesma forma, busca-se averiguar como se deu o processo de produção e formação da “identidade negra” no fenômeno estudado.

Cabe pontuar que, com o passar do tempo, essa experiência tornou-se mais complexa. Não somente as equipes de som estavam envolvidas, mas toda uma rede de práticas, aparentemente desconexas, que ocorriam nas ruas, nos salões de bailes, na produção dos selos independentes, nas rádios comunitárias, nas gangues de *break*, na arte visual dos grafiteiros, na estruturação das posses e, essencialmente, nos próprios grupos de *rap*. A posição dos *rappers* entre ser artista *pop* e a condição de “intelectuais orgânicos da comunidade” é constituída em meio à trajetória de pertencimento à periferia, à etnicidade e à necessidade de viabilizar-se profissionalmente (SILVA, 1998). Nesse processo de expansão, pressões e desafios, a temática étnica e a origem na periferia definiram-se como referências simbólicas através dos quais os *rappers* se autorrepresentam. Na primeira metade dos anos 90, os *rappers* compartilharam experiências no plano musical e político que foram essenciais para a elaboração dessa auto-imagem. “Paralelo à ampliação das fronteiras do movimento *hip hop* o discurso étnico surgiu como forma de não diluir, de não deixar os manos desandar, isto é, perder seus referenciais sociais e políticos em um contexto diferenciado” (SILVA, 1998, p. 91).

A metodologia da presente pesquisa é qualitativa e estruturada a partir da análise documental e da abordagem etnográfica, resgatando memórias que revelam vivências e percepções sobre o *rap* paulistano. Investiga-se quais são os significados de tal processo, objetivando a compreensão de seus significados, principalmente para aqueles que dele participaram, como Sharylaine Bakhita, Kika Maida, Coyote, Clodoaldo Arruda, DJ Marcelo Zulu, Billy Rodrigues, Adomair Ogumbiyi e Akan Oadq, dado que o ato de registrar e analisar esta experiência possibilita trazer à tona práticas sociais ignoradas pela cultura hegemônica.

De tal modo, coloca-se uma problemática: a da urgência do registro textual de tais experiências, que revelam pontos de resistência ao *status quo* e ao silenciamento dos grupos que atuam à margem do poder constituído. Posto isso, a nosso ver, cada vez mais se faz necessária a discussão crítica sobre a memória e a elaboração de experiências sociais de insurgência e criação no espaço urbano implicado aos oprimidos por discriminações sociais de raça/etnia, gênero, orientação sexual e classe social. Neste caso, identificamos como a “referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis” (POLLAK, 1989, p. 07), destacando que as formas de registro e silenciamento da memória são diretamente proporcionais à visibilidade e invisibilidade social de seus protagonistas.

Convém lembrar que, para elaborar a análise cientificamente, com todas as técnicas das quais dispomos atualmente, precisamos de formas para compor um discurso realmente sensível e *interdisciplinar* à pluralidade das realidades. Nesse sentido, diversos autores servem de inspiração, dentre eles, Sinaceur (1977). No tocante à proposta interdisciplinar, como descreve Mynaio (1994) em seu artigo *Interdisciplinaridade: Funcionalidade ou Utopia?*: “A interdisciplinaridade só obtém êxito como forma de conhecimento e prática científica na medida que a disciplina utilizadora (e igualmente, o sujeito que a pratica) se apropria da disciplina utilizada passando rigorosamente por sua problemática”. (MINAYO, 1994, p. 54).

Desse modo, deve-se ressaltar que, conforme nos ensina o geógrafo Milton Santos, com a globalização do mundo, as condições de um trabalho “interdisciplinar tornam-se maiores e mais eficazes na medida em que a análise fragmentadora das disciplinas particulares pode mais facilmente suceder um processo de reintegração ou reconstrução do todo (SANTOS, 2008, p.116). Sendo assim, é a partir do espaço que podemos conceber tal sistema de conhecimento e proposta, ao mesmo tempo que passado e futuro podem ser simultâneos frente às relações sociais objetivadas no presente:

Nesse processo de conhecimento, o espaço tem um papel privilegiado, uma vez que ele cristaliza os momentos anteriores e é o lugar de encontro entre passado e futuro, mediante as relações sociais do presente que neles se realizam. Basta que os enfoques particulares se proponham com uma visão contextual para que através da soma de estudos setoriais, seja possível recuperar a totalidade (SANTOS, 2008, p.116).

Descortinar processos contra hegemônicos, promover contribuições para a historiografia no período alvo do trabalho e estabelecer novos marcos para a discussão

geográfica no que tange a produção do espaço são desafios a que a presente dissertação se propôs. Mediante tais desafios, a leitura dos trânsitos e da conformação das redes negras na cidade de São Paulo foi favorecida graças à incorporação da cartografia à pesquisa.

Ciente do aporte que esta ferramenta oferece e da responsabilidade em usá-la, a cartografia no trabalho transpôs as memórias dos atores envolvidos com a cultura *hip hop* do campo das práticas, da experiência e oralidade para uma perspectiva espacial. Dito isso, reforçamos o caráter da Ciência Cartográfica, dos mapas, como real documento histórico e não mera ilustração ou figura. Os mapas, em qualquer cultura, foram, são e serão uma forma de saber socialmente construída; isto é, uma forma manipulada de saber. São imagens carregadas de julgamentos de valor e não há nada de despretensioso ou passivo em seus registros. (MARTINELLI, 2014).

Uma vez definidas as temáticas de cada mapa, a etapa posterior foi a organização de toda a informação textual num Banco de Dados (Microsoft Excel), como no caso das narrativas dos grupos envolvidos com o movimento *hip hop*. Nesta etapa, para cada grupo, além de dados identitários (nome), do ano/data (quando esta informação estava disponível) e do(s) endereço(s), os quais já haviam sido obtidos, agora era também atribuída a informação geoespacial (latitude e longitude) de cada ponto, com suporte de *softwares* de Geoprocessamento como Google Earth, Google Maps e ArcGis 10.5. A utilização de três programas se deveu, também, à necessidade de checar se os topônimos das ruas não haviam sido alterados com o passar dos anos.

Quadro 1: Excerto da lista dos bailes blacks, já com a inclusão das colunas de geolocalização

Data do Evento	Ano	Salão	Local	X	Y	Equipe
		A Casa do Soul	Av. Conceição, nº 1040	336273,55	7400069,48	Transa Soul
16/10/1977	1977	A.A. Nacional	Rua Madeira, nº 29, Vila Vivaldi, São Bernardo do Campo	341291,37	7381902,52	Black Paulista

Fonte: Anexo 1. Elaboração: Ricardo do Ó Plácido e Jamille Santos Conceição, 2019

Além dos dados levantados, as informações textuais, foram paulatinamente convertidas em *shapefile* (shp) no *software* ArcGis 10.5, onde todos os mapas foram elaborados. Priorizamos utilizar como suporte os arquivos *shapefile* fornecidos gratuitamente por

instituições públicas reconhecidas, tais como: a plataforma Geosampa (Portal de dados geográficos da Prefeitura de São Paulo), o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) e o portal DataSus. No caso específico do limite administrativo dos distritos de São Paulo, referente ao início dos anos 1990 (que compreende o recorte temporal da dissertação), esta informação foi obtida com base em trabalho acadêmico, nível bacharelado, de Bruno Dantas Hidalgo (2013) que investigou a variação das divisões territoriais da cidade de São Paulo.

Por consequência, enxergamos a necessidade da investigação e a análise como condições para o diálogo com diferentes experiências atingidas pela opressão nos seus territórios, ou seja, nos seus termos e lugares sociais. De acordo com a geógrafa Ana Fani Alessandra Carlos, em seu artigo *A metrópole de São Paulo no contexto da urbanização Contemporânea*, na metrópole de São Paulo, o que é perceptível aos olhos de quem observa como diferenciações gritantes no plano da paisagem, ilustra, na verdade, os espaços-tempos da contradição, ora pelos espaços acoplados à economia global, ora pelas imensas periferias subordinadas e em fase de desintegração. “Isso significa, portanto, que é necessário pensar o processo de urbanização em seus conteúdos mais profundos, o que é muito diferente de associá-los ao simples comportamento populacional” (CARLOS, 2009, p.02).

Por essa via, parte-se da proposta em relação aos meios e dificuldades para a amplificação e registro das narrativas das memórias de oprimidos e oprimidas. Trabalhando com as formas encontradas por grupos organizados, assim como a configuração de territórios negros na cidade São Paulo para elaboração de experiências sociais de resistência e criatividade. Nesta direção, é notório que, para além do que podemos observar como sendo notável e reflexo do sentimento de invisibilidade pública, o sentimento dos espaços da cidade como repulsivos e o sentimento de não possuir direitos formam-se a partir de práticas inter-humanas de dominação; precisamente por isso, dependem igualmente de iniciativas políticas coletivas para que sejam confrontados (SVARTMAN; GALEÃO, 2016).

Frente ao discurso racista e alienado, presente tanto na mídia, como no caso da maioria das escolas, o *rap* torna-se um canal de produção de novos elementos e símbolos culturais da população negra, os quais muitas vezes são conflitantes com os elementos aceitos pela sociedade de modo geral, constituindo-se num instrumento de construção, autoconhecimento e questionamento da realidade social, como apontado por Silva:

Os *rappers* afirmaram desde o início a condição de “anti-sistema”. Promoveram sobretudo a crítica à ordem social, ao racismo à história oficial e à alienação produzida pela mídia.

Construíram mecanismos culturais de intervenção por meio de práticas discursivas, musicais e estéticas que valorizaram o “autoconhecimento”. Organizaram não apenas ações concretas nas ruas, mas também interagiram com as escolas oficiais por intermédio de projetos específicos. Na ação concreta dos grupos, percebe-se que a educação formal não respondia a muitos dos interesses dos jovens que, somente por iniciativa própria poderiam reelaborar a “autoconsciência” do processo social. Creio que a ruptura proposta pelos *rappers* pode ser bem compreendida se confrontada à condição juvenil na sociedade contemporânea e à construção do espaço escolar como instância fundamental de socialização da juventude (SILVA 1999, p. 24).

Segundo Duarte (1996), o *hip hop* pode não fazer jus ao reconhecimento “oficial” como movimento cultural por suas origens externas recebidas por intermédio dos meios de comunicação de massa. Em outras palavras, trata-se de forjar uma literatura “para si” e não segundo padrões alheios. É na relação entre aquele que diz e aquele para quem se diz que deve ser pensada a força assumida pelo *rap*. No entanto, como afirma Silva (1999), os *rappers* paulistanos, em toda sua trajetória, internamente empenharam-se no sentido de compreender a história da diáspora negra no novo mundo, uma vez que, pela educação formal, esse objetivo não poderia ser alcançado. Mais do que isso: em grande medida, muito das experiências educacionais apenas confirmam o silenciamento sobre as práticas políticas e culturais relativas aos afrodescendentes, de acordo com Tella:

O *rap* torna-se um canal de produção de novos elementos e símbolos culturais da população negra, os quais muitas vezes, são conflitantes com os elementos aceitos pela sociedade branca, constituindo-se num instrumento de contestação e questionamento da realidade social. Essas novas incorporações podem ser compreendidas de duas maneiras: primeiramente, podem ser colocadas como principal fator para a manutenção, preservação dos valores, estigmas e preconceitos, ou seja, pela estabilidade de um determinado *status quo*; ou podem ser o ponto de partida para gerar inquietações que podem surgir no interior da sociedade, questionando o imaginário idealizado e produzindo um imaginário conflitante (TELLA 1999, p. 58).

Na contramão de valores, estigmas e preconceitos imbricados no *status quo*, entrevistas além de outras fontes, podem inferir a produção de um imaginário conflitante. Por este viés, cabe destacar que, para realização da presente pesquisa, foi essencial a análise e posse de um importante acervo de documentos escritos, cedido por membros da própria experiência. Entre esses documentos, constam atas de reuniões das posses, recortes de jornais, fotos, discos, vídeos, relatos, periódicos, entre outros. Além disso, houve a realização de entrevistas com diferentes membros e referências, oriundas da experiência em questão. Os marcos cronológicos do presente trabalho transcendem a consolidação da organização do movimento, que se inicia

na década de 1980, pois a experiência de vida daqueles tidos como invisibilizados transborda o tempo de existência dos mesmos, antecedendo o processo de sua constituição.

Todavia, projetado às margens na produção espacial de um novo conceito do que seria a cidade moderna, retomando ao trabalho de Silva (2011), aqui se abre a possibilidade de identificar um novo padrão de segregação urbana, que passou a vigorar em São Paulo a partir de meados dos anos de 1980, refletindo a orientação defensiva das elites em relação aos espaços públicos:

O erguimento dos muros e a construção de enclaves fortificados, investimentos em monitoramentos eletrônicos, reclusão em condomínios fechados passaram a integrar um conjunto de ações que utilizam como justificativa o aumento da violência. O esvaziamento dos espaços públicos tem sido uma consequência de tais investimentos de uma arquitetura defensiva. O ideal de moradia, trabalho e lazer intramuros, atingiu também a periferia (SILVA 2011, p 19).

Neste sentido, contempla a ideia de Santos (2007) de que, deixado quase exclusivo ao jogo do mercado, o espaço hoje vivido consagra desigualdades e injustiças e termina por ser, em sua maior parte, um espaço sem cidadãos. Tendo como pressuposto que toda prática e reprodução social se dá no espaço, se faz presente na análise hoje, discursos e práticas que, indissociáveis a determinados tipos de lugares, de certo modo, se opõem a existentes territorialidades hegemônicas, do ponto de vista econômico e ideológico. Daí a cultura *hip hop* como proposição de assumir, através das letras de seus *raps*, a luta contra o racismo, o preconceito e a discriminação racial. O *rap* se transforma num veículo da construção de identidade, tendo consciência da violência praticada contra a população negra em toda a história. Pela denúncia da condição social e geográfica de que vive a juventude negra de baixa renda, além do preconceito racial reflexo histórico de nosso país, o *rap* “desmascara” as deficiências do imaginário constituído a partir do mito da democracia racial, no qual ainda sustenta uma ideia de “nação” (TELLA, 2000). Não por acaso, os integrantes dessa cultura de rua, na maioria pretos, pobres e periféricos, deflagraram com mais força a discriminação que sofrem historicamente por diversos setores da sociedade, dentre eles, o da polícia militar, como vemos abaixo nas palavras do *rapper* Mano Brown:

Eu vejo a injustiça. Falo como vejo as coisas, a polícia é preconceituosa. Preto não pode ter as coisas, tem que ficar toda hora provando de onde veio, de onde comprou, mostrar notas fiscais... Caras da nossa cor, falando gíria em cima de um som discriminado como o *rap*, irrita porque eles não esperavam: “Como é que nós deixamos isso acontecer, ó o tamanho

que os caras tão!” Isso aí vai dar liberdade pra preso falar, favelado.... Então os caras isso é uma conspiração dos pobres, dos pretos, dos favelados¹.

Portanto, parte-se do pressuposto de que o trabalho deve ter como ponto de partida a escolha de territórios ou lugares de experiências sociais compartilhadas. Cabe pontuar que a ocupação dos espaços públicos pelo movimento *hip hop* entre as décadas de 1980 e 1990 é antecedida por diversas práticas negras em São Paulo, que remontam o início do século XX, tais como cordões de carnaval, irmandades, associações negras, times de futebol e etc. Sendo assim, tal projeto localiza-se na relação das redes criadas, sejam elas as ligadas aos Bailes *blacks*, as Grandes Galerias, a Estação de Metrô São Bento, a posse Sindicato Negro na Praça Roosevelt ou ao Instituto da Mulher Negra- Geledés, além das regiões periféricas. A rede que constitui o grupo social a ser pesquisado é a de pessoas ligadas a cultura *hip hop*, essencialmente, ao elemento *rap*. Por fim, compreende-se como a matéria-prima para produção das narrativas as memórias dessas pessoas, evidenciando ao mesmo tempo que,

desse modo, o entrevistador não é um agente passivo nesse processo, sua atuação, a partir das questões colocadas no tempo, é imprescindível para a produção das memórias. Logo, o mesmo tem o papel de reorganizar os fatos do passado e trazer certas memórias à tona, propiciando o acesso às experiências sociais, a partir das memórias perscrutadas. As quais (...) propiciam tangenciar determinadas experiências cuja ausência de investigação, dificultaria ou tornaria praticamente impossível conhecê-las (...) Portanto, verifica-se que a lógica da produção historiográfica a das mesmas possuem o mesmo substrato, onde o tom da produção de ambas são determinadas por questões políticas e identitárias do presente (SILVA, 2018, p. 233).

Logo a transcrição e textualização dessas entrevistas, somado à pesquisa historiográfica, bem como ao diálogo dos documentos mencionados para compreender a historicidade da experiência, consistirão os meios e métodos instrumentalizados na análise dos resultados. Ademais, ressalta-se, dentre as especificidades históricas, instrumentos, linguagens e vetores que possuem diferenças. Mesmo assim, destaca-se que também há elementos de convergência, principalmente no que diz respeito ao processo de valorização da cultura afrodescendente, das memórias e da história das populações negras nelas envolvidas. Direta e indiretamente, isso pressupõe o combate ao racismo. Deve-se lembrar que o presente trabalho não tem o objetivo de ater-se na análise das letras de *rap*, mas sim situá-las a partir do contexto

¹ Revista Caros Amigos: *Mano Brown. Líder dos Racionais MC'S – A Periferia vai à guerra*. Editora Casa Amarela, ed. nº 10, janeiro de 1998, p. 32.

histórico no qual foram elaboradas. Assim, é a partir dessas intersecções que a pesquisa será conduzida. Por conta dos seguintes capítulos, acreditamos ser possível o mote como modo de orientação, a partir da análise de dados, e ao mesmo tempo, o mapeamento das equipes de baile, posses e gangues de *break*, alicerçar teoricamente memórias e redes em relação ao entendimento da experiência proposta.

No capítulo 1, “Debates Historiográficos sobre a Conformação dos Territórios Negros na Cidade de São Paulo, do Século XIX e Pós Abolição”, tentamos analisar o percurso geográficos das diversas formas de resistência e de sociabilidade da população negra, tendo em vista o projeto hegemônico e racista das elites de higienização e branqueamento, inclusive com o apoio e a convivência do poder público, na cidade de São Paulo. De algum modo essas formas de organização e de luta teriam sequência ao longo do século XX?

No capítulo 2, “Bailes blacks: espaços de sociabilidade negra e de conflito estético-musical, a chegada e a origem de uma cultura de rua” a discussão se faz justamente no sentido de perceber uma continuidade histórica dos movimentos, essencialmente culturais, da população negra no pós abolição, a partir da evidência dos bailes *blacks* presentes em plena época do regime militar. Assim como os cordões de samba, as irmandades, além das associações negras, entre outros coletivos negros do passado, estavam presentes de uma forma ou de outra no espaço urbano, como modo de sobreviver e manter uma identidade negra viva e pungente. Vale a pena reforçar que, além do território das ruas, são nos bailes *blacks* onde visualizamos a essência da cultura *hip hop*.

No capítulo 3, “A lendária estação de metrô São Bento como templo sagrado do *hip hop* e a emergência do gênero *rap* na indústria fonográfica”, em meio a uma inicial produção discográfica do gênero *rap* e do embate entre as equipes de baile e os *b-boys*, percebemos a ocupação de novos espaços por parte da cultura *hip hop*. Nesse momento, a questão do conteúdo misógino e sexista de algumas letras já aparece como um dos limites do próprio movimento.

No capítulo 4, “Praça Roosevelt e Sindicato Negro, apropriação dos espaços públicos e o debate racial como enfrentamento social”, observa-se, através da maioria dos grupos de *rap*, um engajamento em prol das questões raciais, reflexo de uma aproximação dos jovens integrantes da cultura *hip hop* com ao movimento negro. Com o apoio do Instituto da Mulher Negra - Geledés, tal encontro que iria proporcionar, na sequência, a elaboração do primeiro periódico em São Paulo, senão do país, voltado ao movimento *hip hop*: a revista *Pode Crê!*. De outro modo, essa ascensão do *rap* enquanto gênero musical resultaria também na

elaboração de novas formas de arranjo coletivo, denominadas “posses”, além da apropriação de novos locais, não apenas na região central, como também nas periferias de São Paulo. Outro aspecto fundamental a considerar nesse momento é a relação do gênero *rap* com a indústria da música, que ora é de aproximação, ora de enfrentamento.

No capítulo 5, “Periferia é Periferia em Qualquer Lugar!”, notamos como a música *rap*, através dos anos 90, resultou na experiência de jovens que habitavam os bairros periféricos da cidade de São Paulo. Dito de outro modo, a associação da cultura *hip hop* junto à posição geográfica reflete-se em experiências. Performance e estética aparecem como reinvenção da realidade vivida. Deve-se ressaltar que é nesse momento, por intermédio de jovens, que o movimento *hip hop* se configura de forma diferente dos movimentos reivindicatórios originados na periferia a partir dos anos 70.

CAPÍTULO 1 - DEBATES HISTORIOGRÁFICOS SOBRE A CONFORMAÇÃO DOS TERRITÓRIOS NEGROS NA CIDADE DE SÃO PAULO NO PÓS-ABOLIÇÃO

1.1 Ideologia do branqueamento: evidências das heranças culturais negras como anômalas?

Corroborando com as ideias de Silva (1999), territórios negros são espaços do urbano em que a cultura negra se inscreve por meio de práticas simbólicas distintas. Tal questão nos faz pensar, então, que a realização humana enquanto ser cultural implica certamente em fazer-se em público e não apenas no interior do seu pequeno grupo. Por este viés, procura-se compreender também os empecilhos que dificultaram a abordagem de suas experiências e a invisibilidade historicamente estabelecida sobre o referido segmento social. Essa invisibilidade constituiu-se como produto das ideologias branqueadoras vigentes, essencialmente no período compreendido entre o fim do XIX e o início do XX, como sugere Azevedo (1987), que possuem ressonância até os dias de hoje, sendo expressas também na produção do conhecimento histórico. Não obstante, a historiografia atual ainda continua a analisar o tema da transição do trabalho escravo para o trabalho livre ignorando a questão racial subjacente e que, em seu tempo, teve um lugar privilegiado entre as motivações imigrantistas.

Ainda assim, alguns trabalhos têm desmistificado tais tendências. Nesse sentido, cabe destacar os estudos de Célia Maria Marinho de Azevedo (1987), Olga Rodrigues de Moraes von Simsom (2007), Petrônio Domingues (2004), José Carlos Gomes da Silva (1990), Salloma Salomão Jovino da Silva e Amailton Magno de Azevedo (1999), Raquel Rolnik (1988), Carlos José Ferreira dos Santos (1998), Nicolau Sevchenko (2004), Maria Cristina Cortez Wissenbach (1997), José Geraldo Vinci de Moraes (1997), Eloisa Maria Neves Silva (2002), George Reid Andrews (1998), entre outros, todos eles centrados em evidenciar a historicidade da população negra em São Paulo.

Ao mesmo tempo, em conformidade com Peres (2016), constatamos que, após a abolição da escravatura, em 1888, aos inúmeros negros que ganhavam a vida pelas ruas de São Paulo, juntaram-se, sucessivamente, os que procuravam uma colocação, abandonando as fazendas e as pequenas cidades. Em um contexto de territórios identificados apenas como espaços privilegiados da gente branca, descendentes tanto dos bandeirantes, como dos colonos tardios chegados ao final do século XIX, populações negras, quando figuram, são como um apêndice ou mero acaso, muitas vezes indesejáveis.

Não podemos omitir que, na virada do século XIX para o XX, o ideal de branqueamento da população entrou na ofensiva em São Paulo, somando-se a antigos instrumentos ideológicos

a serviço do racismo. O estado de São Paulo, em função da cafeicultura, ao final do século XIX detinha a maior concentração populacional de africanos e descendentes, em sua maioria livres, além de uma porcentagem considerável de escravizados. O discurso hegemônico da época se justificava pela necessidade da imigração estrangeira, das quais descendentes dos escravos são “ociosos” e malandros, que se satisfazem com o necessário para sobreviver, pois

preferem vadiar nas cidades a trabalhar na roça; a população local deveria acusar alta taxa de crescimento graças ao grande número de nascimentos, no entanto, são assolados por muitos males e doenças, de forma que o sangue estrangeiro se faz necessário” (LISBOA, 2002, p. 136).

Entretanto, o principal objetivo deste processo migratório era reverter as consequências econômicas da abolição e restaurar o controle do proprietário de terras sobre a força de trabalho. Com efeito, no começo da década de 1890, seus impactos já eram perceptíveis, particularmente entre os beneficiários recentes da abolição - os afrodescendentes.

Dessa forma, visto e adjetivado patologicamente como um problema, o negro, pela ciência, seria reduzido a conceitos biológicos e científicos. A imagem negativa da população negra em relação aos outros tipos raciais, qualificada como “expressão de sua raça”, é demarcada e cunhada pelas despóticas teorias raciais ou ciência evolutiva, disseminadas em grande escala em terras brasileiras, inclusive pela antropologia em voga na época. Dentro de um processo eurocêntrico de marginalização, olhado como objeto de estudo, então são pelas qualidades raciais que a imagem do negro ainda se caracteriza como anormal ao longo do século XIX:

No Brasil particularmente o negro apareceu caracterizado antes de tudo enquanto “expressão de sua raça”. Assim, tendo em mente supostos atributos biológicos interpretados à luz da “prepotente” ciência do período, os teóricos da época impunham como veremos com mais vagar à frente, uma imagem absolutamente negativa do homem de cor perante os outros tipos raciais que compunham a população brasileira. A imagem absolutamente estereotipada e romantizada veiculada pelos abolicionistas, os assim chamados antropólogos brasileiros, entre eles Nina Rodrigues e outros, opunham a representação de um elemento negro totalmente delimitado pela ciência evolutiva, então empregada largamente, e pelas teorias raciais vigentes. O que se impunha, tomando as palavras de João Batista B. Pereira era uma “imagem de homem adjetivada, negativa e patologicamente, pelos seus atributos raciais”, caracterização essa que Sílvio Romero resumia na época ao afirmar: “O negro não é só uma máquina econômica; ele é antes de tudo, e malgrado sua ignorância, um objeto de ciência (SCHWARCZ, 1987, p. 20).

Lembrando Machado (2014), tomando as fissuras deixadas pela demolição da supremacia social, sociológica, e escravista, antes da abolição da escravatura de 1888, os cativos já desenvolviam seus métodos de enfrentamento, ao mesmo tempo que adquiriam “ciência” da condição do (ser) escravo. A abolição aparece para muitos deles, não totalmente silenciados em suas silenciosas formas de resistência. No decorrer do século XIX, as debandadas e as formações de quilombos foram aumentando sucessivamente e “o mesmo ocorreu com as estratégias de obtenção de alforrias, de maneira tal que, quando ocorreu a abolição da escravatura em 1888, a maioria absoluta da população negra ou era livre ou era aquilombada” (SILVA, 2017, p.68).

A transição da escravidão para a abolição não se reflete numa ruptura definitiva, transcorrendo muitas continuidades que, por sua vez, devem ser interpretadas para além das lentes do racismo. “Fazendo a ressalva de que não se trata de atenuar o racismo e a exclusão, mas de problematizar que existem outras continuidades que devem ser vislumbradas em outras chaves de leituras possíveis que não excluem essa” (SILVA, 2018, p. 44). Neste sentido, como analisado por Petrônio Domingues (2006), posteriormente, as associações negras, bem como, bailes, cordões, samba, macumba, time de futebol, grupos de capoeira, órgãos da imprensa e irmandades religiosas, como veremos, contribuíram decisivamente; elas possibilitaram aos indivíduos confrontarem-se com os demais grupos nos espaços públicos e perceberem a sua especificidade. Desse modo, reivindicava-se, igualmente, a emergência de uma literatura negra, em detrimento à literatura branca de base eurocêntrica. Acerca deste processo de discriminação no momento seguinte a abolição da escravatura, portanto, Domingues (2004) reforça que:

Para reagir à marginalização a que ficou submetida no pós-abolição, a comunidade negra paulistana empenhou -se em preservar os laços de união por meio dos grêmios recreativos e culturais (bailes, cordões, samba, time de futebol), dos núcleos de religião afro-brasileira (macumba paulista), das confrarias e irmandades religiosas, dos grupos de capoeira, dos órgãos de imprensa, das “cooperativas”, em suma, das diversas atividades mantenedoras dos vínculos étnicos entre os membros de uma comunidade (DOMINGUES, 2004, p. 313).

Ou seja, ao contrário das ideias do sociólogo Florestan Fernandes, em seu livro *O negro no mundo dos brancos*, que diz que “o negro e o mulato postos à margem atravessam um duro período de desorganização social, de apatia e de desmoralização coletiva” (FERNANDES, 2007, p. 171), diversos grupos especificamente negros estabeleciam um papel educativo, não só de afirmação identitária, mas de consciência racial. Um teórico do calibre de Florestan Fernandes, munido de toda sua sabedoria, de numerosos dados empíricos e de sofisticação no

suporte teórico-metodológico, declara sobre o mesmo negro liberto que ele apresenta “deformações introduzidas em sua pessoa pela escravidão”, “obsessão pelo sexo” e que vivia em um “estado de desorganização permanente de suas condições materiais e morais de existência social²” (CHALHOUB, 1986, p. 114).

Logo, a visão de mundo associada à concepção do liberto é a mesma que se constrói ideologicamente pelas classes dominantes como forma de domínio e disciplina da incipiente força de trabalho em um momento de transição da ordem escravista para a ordem industrial. Nesse sentido o que advém da herança cultural negra é visto em grande parte por esta mesma ideologia como patologia e anomia social. A contradição das ideias canônicas de Florestan Fernandes está justamente por entender também as evidências das heranças culturais negras como anômalas. Por esse motivo, o historiador Sidney Chalhoub em seu livro *Trabalho, lar e botequim – O cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*, nos diz:

Fernandes enfatiza o efeito desagregador da escravidão, que havia destruído quase todo o vestígio da herança cultural negra. A escravidão havia ainda destituído os negros de toda a vida familiar e dificultado a criação de formas de cooperação e assistência mútua baseada na família. Por conseguinte, a herança do escravismo, ao produzir entre negros e mulatos um estado de anomia social, pobreza e despreparo para o trabalho livre, teria sido o principal fator responsável pelo isolamento e subordinação social dos negros e mulatos no período pós Abolição. O problema principal suscitado pela análise de Fernandes é esta noção de que negros e mulatos se encontravam num estado de “anomia” ou “patologia social” no período pós-Abolição, estado este que se explicaria como uma herança direta do escravismo. A primeira objeção séria que se pode levantar neste contexto é a de que a visão que Fernandes passa do liberto – como despreparado para o trabalho livre, destituído de vida familiar, etc. – é perigosamente próxima àquela veiculada pela classe dominante brasileira no momento crucial da transição do trabalho escravo para o trabalho livre, como mostram os debates parlamentares do período. Esta é uma objeção importante na medida em que a concepção do liberto que parecia caracterizar a visão de mundo da classe dominante brasileira no fim do século passado era, em grande parte, uma construção ideológica que visava a atender às necessidades desta classe de controlar e disciplinar a força de trabalho num momento crucial da transição para uma ordem capitalista no país, e especialmente no Sudeste (CHALHOUB, 1986, p. 53).

Nessa direção, é de suma importância atentar para os discursos historiográficos e pensar em que medida os mesmos não coadunam com tendências normativas e higienistas produzidas pelas classes dominantes no período em questão, principalmente quando enquadram tais experiências no âmbito da marginalidade e da exclusão. Nota-se, de acordo com Silva (2018),

² Cf. FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. São Paulo, Ática, vol. 1, 1978, pp. 20, 154-155.

que os modos destoantes dos grupos, vistos em relação ao hegemônico, são pautados por variáveis que, na maioria das vezes, são menosprezadas.

1.2 Irmandades e Cordões: O Sinal Verde para Piraporinha do Bom Jesus

No período pós-abolição, afro-paulistanos adotaram estratégias de combate, numa espécie de “resistência ativa”. De acordo com Petrônio Domingues (2004), há “resistência”, pois tentavam preservar a autoestima e certos valores e símbolos originários da comunidade negra, em meio a um movimento dinâmico de mudança sociocultural. Tal resistência mostra-se “ativa”, uma vez que, de forma contra-ofensiva, esses grupos objetivavam a superação de um imaginário estigmatizador de inferioridade do negro, além de, no mesmo compasso, lutarem pela sua integração à sociedade mais abrangente ou de classes.

“Contudo estas atividades coletivas, e mesmo aquelas em pequenos grupos, não se concretizaram sem os devidos enfrentamentos com o poder público, representado pela Guarda Civil, responsável pela disciplina e ordenação da vida pública paulistana” (SILVA, 1990, p.74).

A redefinição do espaço social do negro, através de uma cidadania precária mesmo em relação a imigrantes pobres, as expressões culturais apresentam-se de forma central: “nessas condições adversas e num espaço social exíguo, suas expressões culturais teriam papéis importantes para minimizar ou ao menos sublinhar os obstáculos impostos pela sociedade e sua nova ordem urbana” (MORAES, 1997, p.62). Por esse motivo, notamos tradições culturais inventadas e ressignificadas, além de práticas sociais e políticas criadas nesse mundo urbano por descendentes de afro-paulistanos. Tais práticas recentemente tem encontrado visibilidade e reverberação em trabalhos que investigam outros sujeitos citadinos, revelando uma multiplicidade de memórias que também identifica o mosaico de histórias da capital paulista. Dessa forma, identifica-se outros personagens que improvisam e sobrevivem como meio de intervir em territórios e situações adversas, além dos já legitimados pela historiografia ou pelos cânones oficiais. De acordo com Azevedo e Silva (1999):

quem vive mergulhado numa cultura metropolitana por vezes habitua-se, em nome da modernidade, às temporalidades aceleradas e à corrente fragmentação de tudo. Preservação e destruição de memórias tornam-se faces da mesma moeda, e os pretos paulistanos livres ou escravizados e seus descendentes, mestres na capacidade de improvisar, de sobreviver em territórios e condições adversas, souberam também burlar o silêncio e o esquecimento. Muitas designações têm sido usadas para se referir aos descendentes de africanos. Tenta-se

definir um termo único, capaz de sintetizar uma multiplicidade de culturas e povos oriundos de um imenso território (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 67-68).

Práticas musicais para os pretos paulistanos livres ou escravizados e seus descendentes estão presentes nos momentos em que se projetaram movimentos, organizaram-se em coletivos, partidos, cooperativas, associações e irmandades. Além disso, “tanto antes, como depois de maio de 1888, a população negra em São Paulo tem utilizado muitos dos espaços ditos públicos, como ruas, praças e galerias, para criar musicalidades” (AZEVEDO; SILVA, 1999, p.68). Pelas irmandades, como a de Nossa Senhora do Rosário, através da narrativa de uma das lideranças negras mais importantes do século XX na cidade de São Paulo, José Correia Leite,³ percebemos uma concentração geográfica da população negra, ora pelas festas na igreja do Remédios, ora nos passeios de domingo, onde se notava a presença de cozinheiras, negras de saia-balão e negros reunidos, sobretudo, nos arredores da região central da cidade, como a Praça João Mendes e inclusive o Pátio do Colégio, lugar de fundação da cidade:

A Praça João Mendes era um ponto de concentração de muitos negros. Constantemente havia festas na igreja dos Remédios, que era bem na praça. Sempre se viam negros reunidos ali. Aqui em São Paulo nunca faltou um ponto de concentração. O principal – eu ainda me lembro quando era menino – ficava ali onde é hoje o Pátio do Colégio. O lugar tinha o nome de Largo do Palácio. Esse palácio era onde funcionava o expediente do Governo do Estado. Havia um jardim com coreto. Muito negros iam lá passear aos domingos para fazer hora e depois ir para os bailes. Era bonito ver negras de saia-balão, redondas, engomadas. Cada uma queria ser mais vistosa que outra. Muitas eram cozinheiras de forno e fogão em casas de família importantes. Os homens também procuravam se trajar bem, e alguns tinham uma boa situação social. Mas era questão de ser chofer, cozinheiro ou funcionário público (situação que dificilmente passava de contínuo) (LEITE; CUTI, 1992, p. 44-45).

O relato de José Correia Leite é imprescindível para pensarmos, principalmente, as formas de ocupação e vivência da população negra nos espaços públicos da cidade nessa época. É igualmente importante observar que, como nos diz Silva (1990), ao longo do tempo o lugar do negro foi sendo definido e redefinido no espaço urbano. Tal dinâmica implicou, no início

³ Livro de memórias *E disse o velho militante*, organizado pelo poeta Luiz Silva, mais conhecido pelo pseudônimo de Cuti. Em relação a José Correia Leite e à experiência de ter organizado a obra, Cuti nos diz: “As lições de vida que tive com este homem admirável e simples, valeram-me o esforço necessário para a organização desse livro, com o qual espero ter contribuído para reatarmos um pouco mais o fio da história do Movimento Negro. O falecimento do depoente, em 27 de fevereiro de 1989, foi uma grande perda. Sua luz, no entanto, sempre apontou para mim o sentido da perseverança. José Correia Leite foi um autêntico “griot” dos novos tempos e um militante da dignidade humana” (LEITE; CUTI, 1992, p. 44-45).

do século, na remoção de uma antiga comunidade negra que datava do século XVIII⁴ do centro da cidade. A visão médico-sanitária, que coordenou a atuação do poder público em relação ao urbano, também foi responsável pela “exclusão social do negro das regiões centrais da cidade, uma vez que este era igualmente entendido como lugar de contaminação e impureza” (SILVA, 1990, p. 40). Nos dizeres de Silva:

com as reformas urbanas patrocinadas pelo poder público, foi concedida à Irmandade do Rosário um pequeno espaço no Largo do Paissandu, para a construção de uma igreja, destinada exclusivamente ao culto religioso onde até hoje permanece (...). Quanto aos espaços públicos recém-construídos pelo poder urbano, a permanência do negro nos mesmos, mesmo que por um breve período, poderia trazer-lhes também dissabores especialmente no centro da cidade. Neste caso eram geralmente vítimas das perseguições policiais que, não raro, culminavam em prisões (SILVA, 1990, p. 41).

Como podemos notar, a lógica preconceituosa também ditou a reforma urbana do centro de São Paulo no início do século, momento em que igrejas e casebres ligados à irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, que agregavam muitos ex-escravos moradores na cidade, foram expropriados e derrubados. Se comparado ao movimento abolicionista, a irmandade do Rosário talvez não tivesse um papel similar. Porém, através de seus membros, observamos que houve um conflito com a prefeitura, com intuito de evitar a demolição da igreja como projeto de reconstrução da cidade inspirada na *belle époque* (ANDREWS, 1998). Essa expulsão dos ex-escravos da área considerada “sagrada” foi acompanhada pela troca de nome, posto que “a construção da velha matriz do Rosário foi obra dos “malungos”⁵, cujos nomes anônimos dormem serenos na poeira dos séculos. Obra paciente e pertinaz, a exigir o brasileiríssimo mutirão” (AMARAL, 1991, p. 41).

Doravante, o antigo Largo do Rosário passou a chamar-se “Praça Antônio Prado”, e a igreja Nossa senhora do Rosário foi reconstruída no largo do Paissandu. A reforma urbana

⁴ Textos de memorialistas, viajantes e alguns artigos de jornal das décadas finais do século XIX, nos falam da “ruidosa e incômoda” presença da população negra nas áreas centrais da cidade, que se estendem atualmente da Praça da Liberdade até a Igreja da Boa Morte (Sede do grupo Quilombo Central dos Agentes de Pastoraes Negros) e daí até o Largo São Bento, lugares onde se encontravam as igrejas das irmandades de São Benedito, Santo Elesbão e Da Boa Morte. As de Nossa Senhora do Rosário e Santa Efigênia foram transferidas para a outra margem do Anhangabaú, após intensa luta jurídica. Todas elas possuíam cobiçados terrenos e cômodos de aluguel anexados aos prédios nas áreas mais valorizadas da cidade. (AZEVEDO; SILVA, 1999, p.68-69)

⁵ Sobre a etimologia da palavra “malungo”, pelos escritos de Slenes, em seu artigo *Malungu, ngoma vem! África Coberta e Descoberta do Brasil*, observamos que, seja como for, mesmo que “malungu”, no sentido de “companheiro (do sofrimento)” tivesse uma origem independente, não pode haver dúvida de que falantes de kimbundu e umbundu, junto com os de kikongo, teriam chegado a “malungo” no sentido de “companheiro da mesma embarcação”, pelo menos em parte através do conceito compartilhado de “meu barco”. (SLENES, 1992, p.53)

ainda motivou a expulsão das quitandeiras da região central, sob queixa de que elas atrapalhavam o trânsito local. É importante mencionar que, em São Paulo, como nos indica o trabalho da professora Maria Odila, *Quotidiano e Poder em São Paulo no século XX*, nunca cessou este confronto entre as quitandeiras e autoridades. “Mesmo por ocasião de festas religiosas e de romarias, como a de Nossa Senhora da Penha, estiveram sempre lutando pelo direito de vender, enfrentando de um lado os estanqueiros, de outra a própria concorrência das vendedoras entre si” (DIAS, 1995, p. 85).

Amparados por Secco (2008), constatamos que, nestes primeiros tempos, acontecia a festa da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, que se iniciava com uma missa muito solene e original. “Mais tarde, autênticas batucadas passaram a ocorrer após as procissões religiosas, quando os negros se reuniam frente ou nos terrenos atrás das igrejas, onde podiam livremente dançar, cantar e tocar seus instrumentos” (MORAES, 1997, p. 76). Ainda no que se refere às procissões religiosas, cabe mencionar que, quanto a lógica que corresponde ao ouvir e fazer música em manifestações públicas, oriundas de ordem religiosa ou não, o etnomusicólogo e historiador “Salloma” (Salomão Jovino da Silva) nos informa:

Seja em sociedade urbanas e industriais, seja em comunidade aldeãs, a complexidade maior, contudo, reside em se buscar entender as semânticas próprias a cada contexto. Os sentidos atribuídos por quem faz e para quem ouve os sons, que podem vir acompanhados de outras inúmeras maneiras de execução, apresentação, performance e representação. Músicas podem constituir como expressões públicas e privadas, situações cotidianas e ordinárias, no trabalho e no consumo, como também em eventos festivos, funerários, religiosos, cívicos, etc (SILVA, 2017, p.32).

No momento seguinte, até homens brancos circulavam aos arredores da Igreja para observar às tradicionais congadas (ou festas de Congos), reminiscências perdidas como legado dos escravos. Na realidade “antes do desenvolvimento do ‘pequeno carnaval’ dos cordões, nos primeiros anos deste século, as festas populares profano-religiosas eram um dos restritos espaços para a criação, difusão e, principalmente, sobrevivência das manifestações culturais dos negros” (MORAES, 1997, p. 117). Cabe destacar ainda, no que se refere à Igreja Rosário, seu aspecto enquanto patrimônio arquitetônico, bem como seu estilo, as paisagens, as datas e a presença e atuação de personagens históricos, cuja importância somos incessantemente lembrados, além das tradições, dos costumes, das regras de interação, do folclore, da música e, por que não, das tradições culinárias (POLLAK, 1989, p. 01). Com o tempo, tudo mudou. As congadas dos homens pretos da confraria do Rosário foram sendo, paulatinamente,

substituídas por festejos tidos como menos subversivos aos bons costumes da sociedade branca e a Igreja do Rosário foi mudando sua essência.

De outro lado, o destacado “progresso” de São Paulo reivindicava a reformulação do Largo do Rosário. A lei 698, de 24 de dezembro de 1903, em seu artigo primeiro desapropriou a Irmandade, frente a uma pequena indenização e um terreno no Largo do Paissandu para a reconstrução da Igreja. “Quanto aos negros que aglutinavam-se em torno da velha igreja, foram obrigados a deslocarem-se para as regiões periféricas, provavelmente indo engrossar os territórios negros do Cambuci, Bixiga, e Barra Funda” (SILVA, 1990, p.41). Vale destacar que analisar o histórico da ocupação negra em tais geografias, bem como entranhar pontos referentes às suas sociabilidades, é um movimento fundamental para a leitura dos eventos realizados por esses componentes da população urbana. Nesse sentido, suas organizações e trânsitos por tais bairros são imprescindíveis para a “compreensão desse processo resultante de diversos encontro entre eles, ou seja, os negros da Barra Funda, Bexiga, Liberdade e Penha [...], configurando, assim um trânsito negro – de experiências socioculturais e ativismo afro-paulistano – nos seguintes redutos” (SILVA, 2018, p. 30).

Figura 1: Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos

Fonte: Foto do autor, julho de 2017

Não subestimando o objetivo *claro* de exclusão, junto ao anseio das elites pela vinda dos trabalhadores imigrantes, neste caso de desapropriação da Igreja da Irmandade do Rosário, é notória a evidência de mais um projeto de “modernização” e branqueamento da cidade. Além

da tentativa de deslocar reminiscências da população negra, tanto no sentido real (físico), como subjetivamente, do perímetro central, relegando-as às áreas da cidade já tidas como periféricas. Dessa forma, esta política de segregação e valorização do solo urbano é também reflexo de um ambiente hostil e preconceituoso para com os descendentes de escravizados que, no dia-a-dia, “transformaram as vicissitudes da discriminação, da escassez de recursos e da ausência de instituições que lhe assistissem, num duro aprendizado da experiência da liberdade” (WISSENBACH, 1998, p.16). Tal qual o processo de desapropriação da Igreja da Irmandade do Rosário, como nos ensina a historiadora Maria Cristina Winssenbach:

A história dos negros em São Paulo não pode ser entendida sem a referência explícita ao preconceito racial que vincou a organização da vida escrava e forra desta época e de suas fases posteriores. Em contraste à proporção relativamente reduzida dos negros no cômputo da população-ou exatamente por isso – enfrentaram, também, fortes intenções de branqueamento da cidade, que acompanhavam os intentos modernizadores a clamar pelos trabalhadores imigrantes. Um clima acentuadamente discriminatório e discricionário, uma política de vigilância constante incidiu sobre os escravos, para redobrar-se nos alforriados e negros livres. Os projetos de modernização da cidade previam o afastamento dessas populações do núcleo central, reservando a elas as primeiras áreas periféricas da cidade, junto à valorização dos terrenos urbanos, a política de segregação e a de inclusão forçada por meio do patronato, do alistamento militar e do aliciamento para as obras públicas, estiveram a demonstrar os propósitos de sua exclusão ou disciplinarização ao longo dos processos socioeconômicos que alteravam a fisionomia da velha cidade de taipa e tabatinga. Nos inícios do século XX, a desapropriação da Igreja da Irmandade do Rosário, mas, sobretudo a das moradias contíguas que se formavam em seu entorno concretizou tais tendências (WISSENBACH, 1998, p.16).

Vale ressaltar que, antes da abolição da escravatura, tanto a irmandade do Rosário como a dos Remédios foram presentes no movimento abolicionista, apesar das circunstâncias contrárias, “ora patrocinando coletivamente a compra de alforrias, através de fundos autônomos de emancipação, ora atuando como sede secreta de redes de suporte a movimentos de libertação de escravos” (ROLNIK, 1997, p. 63).

Ainda, não podemos deixar de apontar, conforme a pesquisa de Simson (2007), que esta divisão territorial estabelecida, como no caso de remoção e desapropriação da irmandade do Rosário, foi realizada também nos instantes de descontração da população negra, que, por sua vez, seriam condicionados pelo segregacionismo racial e de costume.

O carnaval será prova deste fato, da qual a principal festa popular nas décadas iniciais do século XX, não irá escapar à regra. Neste período, à medida que os folguedos negros não obtinham qualquer tipo de subvenção do poder público, “para reunir os recursos necessários à montagem do desfile os cordões criaram a atividades como “passar bandeira” e “bater taça”

que eram reprimidas violentamente pela polícia, criando muitas situações de conflito no período pré-carnavalesco” (SIMSON, 2007, p.197). Em meio a esta realidade, nos dizeres do sambista Zezinho da Casa Verde, existiam cordões somente de negros e a junção entre a população negra e população branca é fictícia, principalmente nos cordões carnavalescos, separada por uma linha indivisível de cor, em que o carnaval não se separava das normas, seja de origem social ou racial. Nas palavras de Domingues:

O preconceito e a discriminação raciais constituíam um dos ingredientes que “adornavam” aquela festa popular. No bairro do bexiga, por exemplo, a simbiose entre negros e brancos era aparente, pois os desfiles dos cordões carnavalescos obedeciam, em geral, à fronteira da cor: de um lado, havia cordões carnavalescos formados por negros e de outro, os brancos, que não passavam de espectadores. “Os cordões lembra Zezinho da Casa verde,” eram só de negros, os brancos não iam porque tinham medo, mas não eram os blocos que excluía” (DOMINGUES, 2004, p. 172).

De outro modo, os cordões paulistanos, além de se constituírem pelo ritmo da “marcha-sambada”, surgiram como uma novidade em sua forma de organização, pois comportavam um núcleo instrumental diferenciado que acompanhava os desfiles (MORAES, 1997). Na prática, eram pequenos grupos de choro ou regional, integrados por violão, cavaquinho e ainda alguns instrumentos de sopro, que, efetivamente, partiam à frente da bateria. “Sua função durante o cortejo era secundária, mas nas sucessivas paradas dos cordões eram justamente os choros que atuavam executando a melodia do desfile e outros sambas e chorinhos” (MORAES, 1997, p.110).

Há que se destacar ainda que a forma musical denominada como “samba” apenas após o surgimento do disco e do rádio na década de 1920 passa a indicar um estilo e ritmo musical, motivado no limite entre a ocorrência do consumo e tradições musicais de matriz essencialmente africanas. Sob a designação de “samba” eram apontadas, “portanto, sonoridades tradicionais que do ponto de vista formal podiam ser Jongo, Batuque⁶, Cantigas Religiosas e de Capoeira e até mesmo ritmos híbridos, cujos instrumentos musicais, estruturas harmônicas e melódicas parecem ligeiramente semelhantes” (SILVA, 2000, p.118).

⁶ “Em São Paulo o batuque adquiriu feição própria e, apesar de gerar outras danças conservou até hoje uma expressão bem próxima de sua primitiva forma, reconhecida ainda pelo nome de “batuque”. O seu principal instrumento musical é o “tambu”, grande tambor feito de tronco de árvore, tão importante que os batuqueiros correntemente chamam a dança de “tambu”. É uma dança de fileiras e a umbigada é praticada indistintamente por todos os pares, sem aspectos solísticos” (MORAES, 1978, p.6-7).

Nesta fase, considerada e tida como heroica dos cordões em São Paulo, por volta de 1910 até 1930, apenas a população, em sua grande maioria afro-paulistana, comparecia nos desfiles carnavalescos ou em bairros em que se concentravam a população negra e pobre da cidade. Pessoas brancas, fossem eles vizinhos de bairro ou amigos de trabalho que ajudavam ou não financeiramente, provavelmente até podiam enxergar algum valor nas práticas carnavalescas negras. “Aplaudindo-as e acompanhando o desfile presentes nas calçadas, embora não participavam mais ativamente. Não que não fossem aceitos: simplesmente não se interessavam por fazer parte de “coisa de negros” (SIMSON, 2007, p. 132).

Figura 2: Cordão do Camisa Verde e Branco em um pic-nic na cidade de Santos. No centro, seu Zezinho tocando clarinete aos catorze anos, com sua mãe à direita da foto

Fonte: Banco de imagens da Universidade de São Paulo – USP

Estes pioneiros cordões carnavalescos paulistanos que surgem no início do século XX nas décadas de 1910 e 1920, e que iriam se ramificar ao longo dos anos seguintes, “tiveram sua origem em três espaços geográficos diferentes, mas que do ponto de vista sociocultural, podem ser definidos como negros: a Barra Funda, a Bela Vista ou Bexiga e a Baixada do Glicério” (SIMSON, 2007, p. 99). Sobre esse momento de fundação dos primeiros cordões na cidade de São Paulo, Domingues (2004) destaca:

O primeiro cordão a nascer foi o grupo Carnavalesco Barra funda, no dia 12 de março de 1914. Os integrantes do grupo desfilavam de calça e sapatos brancos, chapéu de palha e camisa verde; por isso, mais tarde passaram ser identificados pelo público como Camisa Verde. O segundo cordão foi o Grupo Carnavalesco Campos Elísios, igualmente sediado na Barra Funda, que saiu pela primeira vez em 1917 com aproximadamente cinquenta pessoas. O terceiro foi o Cordão Esportivo Carnavalesco Vai-Vai, criado, oficialmente, 1930, no bairro do Bexiga (DOMINGUES, 2004, p. 371).

Outro aspecto a ser destacado reside na situação de que os Bambas de São Paulo nunca desprezaram suas raízes. “Anualmente, encontravam-se em batalhões, na festa de Bom Jesus de Pirapora, o que servia de renovação física, espiritual e cultural aos batuqueiros e sambistas de todo o estado, inspirando muitos cordões carnavalescos da capital” (CUNHA, 2013, P. 45). Para muitos pesquisadores, um dos motivos principais para a composição do samba paulistano se estabelece a partir do movimento migratório da população negra das áreas rurais e pequenas cidades do interior para a capital, algo já sugerido por Eloísa Maria Neves da Silva, em seu trabalho *História de vidas de mulheres negras: estudo elaborado a partir das escolas de samba paulistano*. Conforme a autora, as “tradições rurais, como no caso, as viagens à Pirapora, o samba de bumbo e a dança da umbigada, chegaram à metrópole através da migração dos ex-escravos ainda nas primeiras décadas do século XX. Estas atividades passaram por transformações importantes até alcançarem a forma urbana” (SILVA, 2002, p.6). Ou seja, tratava-se de um samba que incluía como característica principal o “bumbo”, instrumento pouco usual nos “demais sambas” provenientes de outros lugares do país. “Originário da Península Ibérica, foi um instrumento apropriado pelos negros paulistas e usado como veículo de expressão musical, daí além de ser conhecido como ‘samba rural’, esse samba paulista é também conhecido como ‘samba de bumbo’ e ‘samba caipira’” (MARCELINO, 2007, p. 16). Ainda acerca do bumbo, o geógrafo Márcio Michalczuk Marcelino, em sua pesquisa *Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo*, nos diz:

Apesar de ter sido apropriado pelos negros paulistas, manteve fortes vínculos com a musicalidade marcial dos brinquedos populares europeus e com as marchinhas que tanto marcaram os primórdios do samba do Brasil. O bumbo é um instrumento de forte marcação, que conduz toda a rítmica da manifestação desenvolvida pelo “batuque”, sem contar com a atribuição feita ainda pela força religiosa que ele representava na época. É plenamente reconhecido que o samba é, em sua maior influência, originado do “batuque” (um misto de danças rituais de lazer e religiosas), vindo da vertente africana angolana-conguesa, acompanhado apenas por instrumentos de percussão (...) (MARCELINO, 2007, p. 17-18).

Embora a cidade de Pirapora fosse muito pequena, não possuindo hotéis e hospedarias, foram construídos, nessa época, enormes barracões, aonde ocorriam as rodas de samba, ou

seja, a parte considerada como profana da festa. Nos anos 1920, a cidade de São Paulo era referenciada na festa de São Bom Jesus pelo Grupo Carnavalesco da Barra Funda – “o Camisa Verde –, que em Pirapora se tornara conhecido como “Grupo dos Paulistas”, usando no seu estandarte e nas vestimentas as cores preto e branco e participando da procissão como grupo” (SIMSON, 2007, p, 113-114).

Figura 3: Grupo de crianças do Cordão do Camisa Verde e Branco na romaria à Bom Jesus de Pirapora, em 1925

Fonte: Banco de imagens da Universidade de São Paulo – USP

Os integrantes do Camisa Verde iam para a festa de Pirapora no início do mês de agosto. A viagem acontecia de trem até Barueri e, em seguida, o resto do trajeto era cumprido a pé. Famílias inteiras compostas por mulheres, crianças e homens carregavam, além do estandarte, inúmeros instrumentos musicais como forma de representar, durante o tempo em que ficavam em Pirapora, não só a cidade de São Paulo, mas também, mais especificamente, o bairro da Barra Funda. O apogeu do festejo realizava-se entre os dias 3 e 7 de agosto, resultando na procissão em homenagem ao São Bom Jesus (SIMSON, 2007). As atividades nos barracões,

antes das procissões e mesmo além da romaria em si, promoviam não apenas um espaço de sociabilidade negra, mas também de desafios de samba entre os diversos grupos provenientes de geografias distintas, efetivando o momento lúdico vivenciado nas ruas. Simson (2007) argumenta:

Nos barracões tocava-se samba noite e dia, com grandes desafios, principalmente entre grupos de São Paulo, Campinas e Itu. Interrompia-se a atividade só no dia 6, quando todos se arrumavam para participar da procissão. Seu Zezinho do Morro da Casa Verde, que desde 1918, aos 8 anos de idade, participava da festa de Pirapora, relatou: “A única briga que o Camisa Verde tinha era com o pessoal de Campinas. Tinha Lico e Milico, um clarinete e um saxofone. Quando se encontravam, acabava até em briga”. A romaria a São Bom Jesus de Pirapora, apesar de ter como motivação principal a devoção religiosa, propiciava uma ocasião de grande divertimento para os fiéis, com desafios de samba, passeios de barco pelo rio Tietê e desfiles de rua, além permitir um encontro dos membros do Camisa Verde, que produziam mais urbano, com grandes representantes do samba rural (samba de roda, samba lenço, samba de desafio, samba de bumbo). Nos desafios imperava o improviso: “Uma cantava uma demanda amiga, ou um ofendia o outro, mas dentro de uma educação moral”. O improviso vinhas sempre intercalado com o estribilho, mote orientador do desafio, que cantado por todos, permitia aos contendores preparar o próximo ataque. Seu Livinho recordou um dos estribilhos contados em Pirapora: “Oi, Maria, que a serra dá/ Sabiá com araponga/ Querendo demanda” (SIMSON, 2007, p. 114).

Vale enfatizar então que essa festa teve grande importância para o samba paulistano, pois, como nos diz a geógrafa Vanir de Lima Belo, “lá se reuniam pessoas de diversas cidades do Estado, embora os negros participassem de forma marginal, acampados ou reunidos nas casas dos Romeiros - barracões às margens do Rio Tietê” (BELO, 2008, p. 29). Frente ao exposto, por conta das suas memórias de infância junto aos *bambas da Paulicéia*, além das matriarcas do carnaval paulistano, como Madrinha Eunice, Dona Sinhá e Tia Olímpia, o sambista, pesquisador e compositor Geraldo Filme⁷ (ou “Geraldão da Barra Funda”), destacado nome das escolas de samba de São Paulo, eternizou na música “Batuque de

⁷ A despeito do processo criativo de Geraldo Filme, o historiador Amailton Magno Azevedo, na tese *A memória musical de Geraldo Filme: os sambas e as micro áfricas em São Paulo*, nos informa: “Operando no terreno da arte, Geraldo faz uso da ambiguidade de sentidos que é próprio da arte, porque ela não está no mundo para responder e sim para indagar, questionar e romper as formas dominantes de cultura. Nesse sentido, suas letras e músicas vão da direção de provocar sensações e criar mundos que ainda não se cristalizaram como ideologias, convenções ou práticas dominantes. Nelas tem-se a oportunidade de perceber o real e a partir da sua subjetividade, de onde aparecem sinais dos seus sentimentos íntimos, projetos não consumados, perspectivas que tinha visões em mundo em que acreditava e que não se impuseram de todo devido ao campo de forças hegemônicas da cidade. (AZEVEDO, 2006, p. 28).

Pirapora”⁸ este momento de encontro e aprendizado, não só das procissões mas também das festas que ocorriam nos barracões de Pirapora.

Eu era menino/
Mamãe disse: vamos embora/
Você vai ser batizado/
No samba de Pirapora/
(...) Menino preto não sai/
Aqui nessa procissão/
(...) Tudo era alegria/
Nego batia na zabumba/
E o boi gemia/
Iniciado o neguinho/
Num batuque de terreiro/
Samba de Piracicaba/
Tietê e campineiro/
Os bambas da Paulicéia/
Não consigo esquecer/
(...) Cresci na roda de bamba/
No meio da alegria/
Eunice puxava o ponto/
Dona Olímpia respondia/
Sinhá caía na roda.
(GERALDO FILME, “Batuque de Pirapora”, 1992.)

1.3 Samba, Macumba e Futebol de Várzea: nem tudo era italiano na Barra Funda, Bexiga e Liberdade

Na mesma direção de Rolnik (1989), destacamos que na Barra Funda, ponto geográfico da cidade de São Paulo, além da construção da estação ferroviária e de diversos armazéns visando especificamente a estocagem do café, em meio ao feito penoso de carregamento e descarregamento de mercadorias, se concentrava um considerável segmento da “população de cor”. Advinda de pequenas cidades do interior do estado, o movimento migratório dessa população para a metrópole paulistana se estruturava pela busca de emprego e condições de vida mais favoráveis no pós-abolição.

Os sambistas da Barra Funda nesse período, como não poderia deixar de ocorrer, também mantinham um modo de vida precário e inseguro. Se rapidamente analisarmos a trajetória

⁸ Cf. FILME, Geraldo. **Batuque de Pirapora**. Intérprete: Geraldo Filme. In _ *A MÚSICA BRASILEIRA DESTA SÉCULO POR SEUS AUTORES E INTÉRPRETES - GERALDO FILME*. São Paulo: Sesc, 1992. CD, faixa 1.

de vida de alguns desses sambistas, poderemos averiguar o elo comum da sobrevivência precária (MOARES, 1997, p.106).

No tempo livre, esta “população de cor” realizava, próximo aos botequins da Alameda Glette, jogos de pernada, umbigada, samba e tiririca no saudoso Largo da Banana:

Na Barra Funda, foram construídos, além da estação ferroviária, grandes armazéns para estocar especialmente o café. Os homens negros constituíam a mão de obra básica, realizando as tarefas mais penosas de carregamento e descarregamento de mercadorias, seja nesses armazéns, seja naqueles situados no porto de Santos, para onde se deslocavam sempre que escasseava o trabalho em São Paulo. Já as mulheres prestavam serviços como domésticas nas casas das famílias ricas da cidade. No tempo livre, estratos da “população de cor” realizavam batuques em torno dos botequins da Alameda Glette, rodas de samba, jogos de pernada, umbigada e tiririca (espécie de capoeira) no Largo da Banana e comemoravam os dias de Momo por meio dos Grupos Barra Funda, Campos Elísios e Flor da Mocidade – os primeiros cordões carnavalescos de São Paulo. Assim, não é de estranhar que a Barra Funda já tenha sido identificada como um dos “territórios negros” da cidade nas primeiras décadas do século XX (DOMINGUES, 2015, p. 370).

Além do Largo da Banana, “essa modalidade de samba, com nítida influência da capoeira, também era praticada na Praça da Sé e na “prainha”, como era chamado um local no Vale do Anhangabaú, esquina com a Avenida São João” (CUNHA, 2013, p. 301). Historicamente, a Barra Funda não se configura inicialmente como um território negro, nem se transformou numa região majoritariamente negra, como um gueto. Ao contrário, o bairro, a princípio, foi obra dos imigrantes italianos do século passado. Desde 1897, as plantas da cidade indicam que a área já se encontrava, em grande parte, urbanizada.

Além dos italianos, o bairro constituía-se, no começo, de um número menos expressivo de portugueses. Igualmente a outras regiões da cidade de São Paulo, que se transfiguravam em bairros operários, a Barra Funda era, no início, uma chácara, a famigerada “Chácara do Carvalho”. Esta foi, em outros tempos, moradia do primeiro prefeito da cidade, Antônio Prado (1889-1911). “Porém, em função da região ter sido cortada pela linha ferroviária da São Paulo Railway e da Sorocabana, o local tornou-se rapidamente o centro das especulações imobiliárias” (SILVA, 1990, p. 48). Como na Barra Funda, principalmente nas margens do rio Tietê, encontrava-se areia e argila, podemos notar o aumento expressivo da construção de casas no bairro nesta época. Lembrando que o perfil da maioria destas casas se igualava, em grande medida, no tocante ao espaço projetado, com a finalidade para guardar o que não era possível de colocar dentro dos quartos, ou seja, os porões. Adiante, seria justamente nestes porões que a população negra conseguiria residir e se fixar na Barra Funda.

Assim o rito de urbanização do bairro foi intenso entre o final do século passado e o início deste. As casas foram quase todas construídas pelos campomastri, (mestres-de-obra italianos) cujas técnicas de construção tornaram-se dominantes em todo o bairro. Estes ao contrário dos pedreiros portugueses que preferiam os alicerces de pedra, utilizavam alicerces de tijolos e pregos no lugar de parafusos (...) Também a Barra Funda dispunha de areia e argila em grande quantidade. Estas eram exploradas nas margens do rio Tietê, o que de certa forma contribuiu para acelerar a construção das casas no bairro. O estilo destas eram semelhantes: pequena frente, muito fundo, com quartos enfileirados, uma entrada lateral, com cozinha e banheiro nos fundos e a oficina em muitos casos. O campomastri, todavia, jamais se esqueceria dos porões, para guardar aquilo que não cabia nos quartos. Estes porões, mais tarde, seriam locados para os negros que fixaram-se no bairro. Quanto a areia retirada do Tietê para a construção destas casas, aos poucos, originaram importantes olarias, controladas pelos italianos. Estes as exploraram por várias décadas subsequentes, pois faltava construir a baixa Barra Funda, do outro lado da São Paulo Railway. A intensidade do processo de urbanização não foi, contudo, suficiente para equacionar o problema habitacional na região, que entre 1910 e 1915 já assumia níveis preocupantes. A propósito, jornais anarquistas do bairro, A Fanfulha, foi pioneiro nas críticas ao prefeito Antônio Prado. Acusavam-no de preocupar-se mais com obras de embelezamento da Paulista e do Anhangabaú que propriamente em criar um programa habitacional nos bairros operários (SILVA, 1990, p. 48-49).

Neste momento, italianos endinheirados por conta das pequenas fábricas e oficinas, se deslocam para regiões mais ricas da cidade, como os bairros da Santa Cecília e Perdizes. Na troca desta elite paulistana, próspera e italiana, vieram os negros de origem agrária e interiorana do estado, que, junto com novas levas de migrantes brancos e imigrantes pobres, tornaram velhos casarões de Campos Elíseos em verdadeiros cortiços. “Ao tornar-se densamente povoada por negros, a região da Barra Funda passa a ser palco das atividades ligadas às suas tradições e cotidiano, pois nela iriam se instalar toda sorte de homens e mulheres negras” (MORAES, 1997, p.63). Trabalhavam esporadicamente nas funções de carregadores, serventes de pedreiros, perfuradores de poços. “Contrastavam com a elite negra que vivia há mais tempo na cidade, trabalhando em serviços domésticos ou burocráticos, gozando quase sempre dos favores de uma outra família nobre paulistana” (SILVA, 1990, p. 49).

Logo, diversas atividades acabaram motivando uma atuação necessária e não menos importante no território negro da Barra Funda, assim como os jogos de futebol, os botequins e a capoeira, “além do surgimento de três importantes Associações Culturais no bairro: O grêmio Barra Funda, o Campos Elíseos e o Flor da Mocidade” (SILVA, 1999, p. 61). Destacando que, destas atividades lúdicas e recreativas, nem todas se originavam pela matriz africana, como por exemplo, o futebol. Naquele período, as várzeas da cidade foram ocupadas por campos e times de futebol que, em seguida, “desapareceram com as transformações dessas várzeas em grandes avenidas, a partir da segunda metade do século XX. Por toda a cidade, onde houvesse um

riacho, córrego ou rio, havia um campo de futebol” (STREAPCO, 2016, p. 35). A respeito deste momento de transformação da cidade, assim como dos campos de várzeas que se espalhavam pela cidade de São Paulo, Ecléa Bosi, em seu livro *Memória e Sociedade - Lembranças de Velhos*, acrescenta:

Nos bairros de trabalhadores as crianças ocupavam as várzeas do Tietê, do Tamanduateí, cheias de moitas e arvoredos, para acampar, chutar bola, pescar lambari com litro e com peneira. As várzeas tiveram papel importante na história paulistana. Na Vila Maria, no Canindé, na várzea do Glicério, cada um tinha mais ou menos cinquenta campos de futebol. Penha, pode pôr cinquenta campos. Barra Funda, Lapa, entre vinte e 25 campos. Ipiranga, junto com Vila Prudente, pode pôr uns cinquenta campos. Vila Matilde, uns vinte. Agora tudo virou fábrica, prédios e apartamentos. O problema várzea é o terreno. Quem tinha um campo de sessenta por 120 metros acabou vendendo para fábrica (BOSI, 1994, p. 448-449).

Importante pontuar que os times de futebol da várzea tiveram, desde o início, destacada relação com as agremiações carnavalescas. “As partidas e campeonatos realizados nas várzeas eram momentos de encontro onde se tocava samba, e, a partir desses encontros, surgiram diversos cordões ou escolas de samba” (BELO, 2008, p. 28-29). Pela parte alta do bairro, próximo ao Bom Retiro, notava-se a presença de vários campos de futebol de várzea. Na propagação entre os negros da Barra Funda, estabeleceram-se dois clubes significativos da comunidade do bairro: O São Geraldo e o *escrete* de futebol do Grêmio Barra Funda. “Os times negros foram uma resposta à linha de cor imposta pelos clubes dos brancos em geral e das colônias estrangeiras em particular. A exclusão dos negros nesses clubes (...) era rigorosa” (DOMINGUES, 2004, p. 370).

Devido à garra e à habilidade de seus jogadores, o São Geraldo tornou-se o clube mais reconhecido e falado. O time disputava torneios contra clubes do bairro e até mesmo de outros territórios negros da cidade de São Paulo, além daqueles oriundos de outros estados. Porém, apesar de disputar torneios e campeonatos com clubes advindos de outras cidades, sendo mais frequentes os do Rio de Janeiro, seu grande rival estava ali no mesmo bairro: o time de futebol do Grêmio Barra Funda.

Referenciando os pretos da capital paulista, em São Paulo, no centenário da independência do Brasil em 1922, a imprensa negra relatou mais uma vitória indicada à associação da Rua Vitorino Camilo, que, diante de mais um corajoso adversário numa disputada e acirrada partida, obteve o título de “Campeão do Centenário”. A respeito do proeminente time de futebol São Geraldo, Domingues relata:

No dia 28 de julho de 1929, o jornal da “imprensa negra” Progresso publicou uma matéria na qual definia a Associação Atlética São Geraldo como “uma das agremiações mais respeitadas de São Paulo” no tocante à prática do futebol. Tanto seus “quadros principais” como “secundários” vinham se empenhando em “jogos de valor”, cuja “vitória lhes seria difícil se os onze (jogadores) que possuíam na sua vanguarda não fossem mestres na sua posição. Segundo o periódico, “de há muito que o São Geraldo se impôs nos meios esportivos de Piratininga”. Os seus duelos em tempos no campo do Pacaembu, teriam marcado tardes cujas “recordações os anos não conseguiram esquecer”. Dali para cá, os “anais esportivos vivem cheios, não só da disciplina, com o qual se caracteriza a associação da Rua Vitorino Camilo, como com as derrotas que o São Geraldo inflige nos seus denodados antagonistas”. Em 1922, nas comemorações alusivas ao centenário da independência do Brasil, o “clubes representa os pretos da capital e do Estado de São Paulo ocupou capítulo à parte”, destacou o jornal. Com muita valentia, o São Geraldo “conquistou o disputado título de campeão do Centenário”, o que “honrava sobremaneira” os editores do Progresso (DOMINGUES, 2015, p.368).

Na hipótese de que o futebol e o samba, teriam sido as duas atividades de lazer da população negra da cidade de São Paulo durante as cinco primeiras décadas do século XX, é relevante salientar que, com o passar dos anos, entretanto, “as atividades carnavalescas foram ganhando mais importância nas agremiações negras e o futebol passou a ser encarado apenas como lazer complementar, que podia ou não ser financiado, dependendo da situação econômica da entidade” (SIMSON, 2007, p.206). Não é à toa que o investimento dos cordões no futebol amador diminuiu com o tempo: tal prática esportiva proporcionava fraco retorno financeiro; além disso, a maioria dos jogadores migraram para times profissionais.

Pé rachado, que dirigiu o Vai Vai na década de 1950, assim explicou a extinção das atividades futebolísticas do cordão: “Comprei material, fiz futebol, tudo. Aliás o time começou muito bem, tava bom, mas depois venderam as camisas e eu me aborreci. Aí não comprei mais. Futebol dá dor de cabeça, nego não quer pagar condução. A sociedade [cordão] já não tinha nem sede, morava na casa dos outros. Com muito trabalho conseguimos uma sede, e ainda tem que pagar condução pra jogador? Aí eu parei com o futebol”. Na verdade, o rápido processo de profissionalização do futebol, que se iniciou nesse período, com crescente absorção de jogadores negros, acabou esvaziando a atividade realizada amadoristicamente. Não havia, portanto, um retorno econômico suficiente, que justificasse investimentos dos cordões carnavalescos no futebol amador, e esse acabou funcionando simplesmente como celeiro de bons jogadores para o futebol profissional (SIMSON, 2007, p. 206).

Apesar de discussões e intrigas, além do futebol e da música, outro espaço que também contribuiu para o diálogo entre os territórios negros da cidade foi o botequim. Este espaço estabeleciam de forma permanente, uma maior troca no plano cultural entre os bairros próximos da Barra Funda, bairro que, nesse momento de mobilização das redes, atuava como

locus, por excelência, de agregação dos indivíduos das mais diversas matrizes de lugares espalhados pelos pontos da Paulicéia, conformados como “pontos de negros”.

Foi assim que surgiram os batuques no fim da Conselheiro Nébias coma a rua Conselheiro Brotero. Ali podiam praticar o morão-morão, hoje conhecido como tiririca, ou nos círculos mais amplos, como capoeira (SILVA, 1990, p. 95).

Por sua vez, um dos pontos negros mais emblemáticos deste período localizava-se no fim da Alameda Glette, quase no Bom Retiro, região de limites e de encontros e, por isso, imparcial. Ali era o terminal das linhas de bondes elétricos, e a proximidade da Estação da Luz propiciava principalmente os encontros e o fluxo das pessoas.

Neste local, havia campos de futebol, além de um considerável cortiço de negros no número 60 da Glette, no qual o batuque “comia” solto. A presença e a vivência dos negros nos botequins desta região e certamente as desavenças que patrocinaram, valeram-lhe o termo genérico de os “bambas da Glette” (SILVA, 1990). No Arouche, por vários anos sede do Campos Elíseos, havia também muitos botequins, frequentados por negros de vários territórios da cidade. Era tido como um dos locais mais *perigosos*, no sentido de ser um lugar muito movimentado. “Para lá convergiam negros do Cambuci, Bixiga, e Barra Funda. Ali trocavam experiências, jogavam bilhar, dançavam no salão do Campos Elíseos, quando este ainda se situava na rua Jaguaribe e fartavam-se de cachaça de litro” (SILVA, 1990, p. 69).

Desde o início do século XX, por meio de batuques, tais redutos, principalmente em dias de festas religiosas (vistas como formadoras das associações negras), é aonde depois se organizariam eventos carnavalescos. “Além do treze de maio, que movimentava diversos pontos da cidade, no Glicério havia encontros de três de maio quando acontecia a Festa de Santa Cruz na Igreja dos enforcados na Liberdade, e na Igreja de Santa Cruz, na Rua Espírita, no Glicério” (ARAÚJO, 2012, p. 11). Com relação às festas religiosas que aconteciam em São Paulo, a Festa de Santa Cruz é uma das que mais se destacava pela efetiva participação dos negros por intermédio de suas danças e sambas. “Geralmente várias igrejas a promoviam, como a capelinha de Santa Cruz do Pocinho, na Rua Vieira de Carvalho, a igreja dos Enforcados, na Liberdade e na baixada do Glicério” (MORAES, 1997, p.99). Por isso, assim como região baixa alagadiça do bairro da Liberdade, o Glicério, junto com a Barra Funda e o Bexiga, eram tidos como espaços da população negra. Nesse local encontramos um dos registros mais antigos de expressão carnavalesca de São Paulo, ocasião em que o grupo “Zuavos” formado por escravos alforriados, desfilava no bairro já na segunda metade do século XIX:

O Glicério região baixa e alagadiça do bairro da Liberdade é considerado um dos principais redutos negro da capital paulista do final do século XIX e começo do século XX, junto a a Barra Funda e do Bexiga. Segundo o sambista e pesquisador Osvaldinho da Cuíca em seu álbum “História do Samba Paulista I – narrada e cantada por Osvaldinho da Cuíca. Participação de Aldo Bueno, Germano Mathias e Thobias da Vai-Vai, lançado em 1999, o registro mais antigo de manifestação carnavalesca da cidade de São Paulo vem desta região, quando o grupo “Zuavos” formado por escravos alforriados, desfilou pelo bairro em 1857 (ARAÚJO, 2012, p. 10).

Como nos indica Araújo (2012), a partir da década de 1930 ocorreria uma nova migração da comunidade negra para bairros mais distantes e com pouca estrutura, para a ocupação de pedaços de terra (lotes) iniciados nos limites da cidade, conquistados pela população negra, que almejava novas possibilidades para a constituição de espaços familiares. Os principais e primeiros bairros ocupados foram: Casa Verde, Vila Formosa, Parque Peruche, Cruz das Almas e Bosque da Saúde. Desta maneira, o bairro da Liberdade, assim como a região ao lado do Bexiga (Glicério) e a Barra Funda são locais importantes para compreendermos a presença da comunidade negra paulistana após a abolição da escravidão no Brasil e a expulsão dos negros do centro velho para os arredores, devido ao plano de urbanização e ocupação da elite.

A Barra Funda, o Bexiga ou Bela Vista e o Glicério foram os principais redutos da população negra paulistana no início do século XX por estarem próximos à região central e aos poucos postos de trabalho que tinham acesso. Porém suas moradias localizavam-se nas partes menos valorizadas desses bairros, mais degradadas e acidentadas, como a parte alagadiça próxima ao córrego do Lavapés na Liberdade, chamada Várzea ou Baixada do Glicério (ARAÚJO, 2012, p. 19).

Nesse delinear do tecido urbano, não podemos negligenciar que a cidade de São Paulo se expande, em função da presença da ferrovia, para as regiões do além-Tamanduateí (bairros do Brás, Moóca, Pari e Belezinho) e além-Anhangabaú (bairros de Campos Elíseos, Santa Cecília e Consolação). Em direção ao rio Tietê, também condicionados pela presença da ferrovia, desenvolveram-se os bairros do Bom Retiro e da Luz. Ao mesmo tempo, a expansão também se verifica nas porções superiores do interflúvio Anhangabaú-Tamanduateí, bairros como a Liberdade, Bela Vista e Glória (Figura 4).

Figura 4: Planta da Capital do Estado de São Paulo (Jules Martin - 1890)

Fonte: <http://www.arquiamigos.org.br/info/info20/i-1890.htm>. Acesso em 14/09/2017

A propósito, por conta de terrenos baratos advindos da época do império no bairro do Bexiga, também é significativa a diversidade social e étnica da população pobre da cidade. Lugar de ocupação antiga, delimitada pela presença de redutos de escravizados fugidos entre forros e africanos livres, pela existência de casarões, portugueses, espanhóis e sobressaindo italianos se configuram um dos traços tradicionais do bairro. Em vista desta ocorrência, o território negro do Bexiga foi resultado de um duplo desenvolvimento: “Por um lado, foi fruto da expansão do próprio Lavapés, na direção do caminho de Santo Amaro. Por outro, núcleo original do Saracura, de ocupação semi-rural onde existia um quilombo no final da escravidão, cresceu e urbanizou” (ROLNIK, 1997, p. 76).

No Bexiga residiam os negros que afluíam às mansões da região da avenida Paulista e dos Jardins, ao mesmo tempo que na Baixada do Glicério habitavam aqueles ligados às famílias importantes que ainda moravam na Liberdade, bairro estimado como elegante a partir de meados do século XIX. Vale mencionar que “as senhoras das elites solicitavam as trabalhadoras brancas para todo e qualquer tipo de trabalho, alguns anúncios de jornais da época não dissimulavam tais preferências” (AZEVEDO; SILVA, 1999, p.70). Do mesmo

modo que os territórios negros da Barra Funda e da Baixada do Glicério, na Bela Vista, ou Bexiga, tais territórios eram vistos como um espaço desvalorizado da cidade. Esses bairros indicavam visível distinção interna: nas ruas mais urbanizadas habitavam famílias brancas e as ruelas e becos, com topografia muito irregular e sujeitas a constantes alagamentos, eram ocupadas por famílias negras.

Assim, dentro de cada uma dessas regiões, havia setores brancos e redutos exclusivamente negros (SIMSON, 2007). Originário do quilombo da Saracura, da Avenida Brigadeiro Luiz Antônio até a Nove de julho, morava uma quantidade significativa de negros. No início do século XX, o bairro tornou-se o “maior viveiro fornecedor de empregados domésticos negros para os serviços das residências da região mais aburguesada da *belle époque*: a Avenida Paulista e imediações. Naquela época, o Bexiga ainda era conhecido pelo quilombo que o originou” (DOMINGUES, 2004, p.319). Ao contrário da comunidade italiana, que já possuía residência própria, os negros da Bela Vista, em sua grande maioria, habitavam cortiços e porões da mesma maneira que na Barra Funda. Procedente da cidade de Campinas, Francisco Lucrécio, importante personalidade do movimento negro deste período, a partir das suas memórias, nos orienta um pouco mais sobre este momento de ocupação do bairro do Bexiga pela população negra, neste caso vinda do interior:

Quando cheguei em São Paulo, eu estranhei porque a colônia italiana era forte no Bexiga, mas o que eu notei foi que italianos não hostilizavam negros, se davam bem, jogavam futebol juntos e contavam histórias nas ruas, de noite embaixo dos lampiões. Os negros moravam em sua maioria nos cortiços, e os italianos tinham suas casas próprias, moravam em cima e alugavam os cortiços para os negros. Ali todos os casarões tinham porões e os cortiços. São Paulo ainda era uma província. Em Campinas havia mais negros e brasileiros de quatrocentos anos. Campinas era uma cidade tradicional e havia recebido muitos negros que foram para a plantação de café em toda a mogiana. Era completamente diferente, mas não me senti muito deslocado aqui porque tinha muitos negros também e, na verdade mesmo, os negros foram que povoaram inicialmente a Bela Vista. Desde a Brigadeiro Luiz Antônio até aquela parte da saracura grande que é para lá da Nove de Julho residia grande número de negros. Já no triângulo da Paulista moravam muitos italianos. Mas na marques Leão, principalmente, lá onde passava o rio Anhangabaú, naquela baixada morava o maior contingente negro (BARABOSA, 1998, p.38-39).

Neste mesmo período ocorreu no bairro o surgimento de outro reduto de negros paulistanos: o Vai-Vai, cordão fundado e idealizado por dona Casturina e seu Benedito Sardinha, também em bases a priori, essencialmente familiares. Podemos inferir, portanto, que os dois elementos essenciais no aparecimento das entidades carnavalescas negras foram os grupos familiares e vizinhança: “o primeiro fornecendo uma base inicial e um local para as

primeiras reuniões da agremiação, e o segundo, mais acionado no momento seguinte, de expansão da entidade” (SIMSON, 2007, 128). Deve-se destacar que, a partir dos agrupamentos familiares e de vizinhança, se originam os diversos cordões carnavalescos espalhados pelos bairros, historicamente discriminados e ocupados pela população pobre e negra da cidade. Acerca disso, Moraes (1997) nos aponta:

A exemplo do que ocorreu primeiramente na Barra Funda e depois no Bexiga, inúmeros outros cordões também se organizaram já na década de 1930, a partir dos núcleos familiares e de vizinhança, sempre baseados nos bairros mais pobres da cidade: o Esmeraldino surge na Pompéia, As Caprichosas, na Casa Verde, a Mocidade Lavapés, no Lavapés, os Marujos Paulistas, no Cambuci, e assim por diante. Parece-nos então ser nítida a origem desses cordões naqueles bairros que nasceram nas regiões marginalizadas pelo crescimento urbano, onde se alojaram as populações mais pobres, segregadas e discriminadas pela cidade que pretendia crescer a partir de um modelo estático e urbano europeu (MORAES, 1997, p. 107).

Geograficamente encastado entre os vales dos afluentes do Tamanduateí-Anhangabaú e os riachos do Saracura Grande e o pequeno “e as partes altas da Bela Vista e do espigão da Paulista, era o Bexiga nesta época espaço ainda aberto, cortado por descampados e poucas ruas, relativamente amplas e pavimentadas” (WISSENBAACH, 1997, p.78). Vale mencionar que, nesta época, por conta do aparecimento destes territórios negros específicos, tais lugares teriam a fama de serem espaços de desclassificados. Imbricados de uma marginalização associada à ideia de desorganização, contrastava-se uma “outra” norma de disciplina e regularidade de trabalhos assalariados, vinculados à não-proletarização de sua população, na maioria negra. Ainda assim, por uma soturna “radiografia social, em que figuram as estranhas composições familiares, a excessiva proximidade dos corpos, nos lares dirigidos por mulheres, gente sem parentesco, lugares de orgia, de batuques e cânticos de *malungos* em estranhas línguas” (SILVA, 2005 p. 11-12).

Esta marginalidade é condicionada a um conjunto de gestos, um jeito de corpo e também a intensidade de uma vida em grupo não familiar, além da densidade dos contatos no dia-a-dia do cortiço, se contrapondo à organização da casa burguesa. Como sustentação do código coletivo, é nesta linguagem do corpo que identificamos a existência de terreiros. Além das práticas religiosas africanas, contrastando de certa forma aos padrões morais que se afirmam por meio de (outro) código de postura (oficial), da qual as quituteiras precisam sair, pois afrontam e cutucam a cidade, junto com pais de santo, inspirados por entidades “sobrenaturais”, como nos afirma Rolnik:

Se para a comunidade negra, a linguagem do corpo é elemento de ligação e sustentação do código coletivo que institui a comunidade, para a classe dominante branca e cristã, a frequência com que se dança umbiga, requebra e abraça publicamente desafia os padrões morais. A presença dos terreiros e práticas religiosas africanas completa o estigma: candomblé é marginal porque é “crendice”, é “religião primitiva”, que afronta a religião oficial. Na cidade que se quer civilizada, europeizada, o quilombo é uma presença africana que não pode ser tolerada. Isso se manifesta desde a formação de um código de posturas municipal em 1886, visando proibir essas práticas presentes nos territórios negros da cidade: as quituteiras devem sair porque “atrapalham o trânsito”; os mercados devem ser transferidos porque “afrontam a cultura e conspurcam a cidade”; os pais-de-santo não podem mais trabalhar porque são “embusteiros que fingem inspiração por algum ente sobrenatural” (ROLNIK, 1998, p.7).

Ou seja, as ditas práticas mágico-religiosas produzem no mundo da “incultura” das classes populares, “dimensões em que os papéis normativos são rompidos e nas quais, desde figuras consideradas limítrofes da sociedade – deficientes físicos, portadores de anomalias físicas e anomias sociais às mais domésticas, são alçadas à categoria de magos” (WISSENBAACH, 1997, p.125). Deste modo, a cidade de São Paulo do início do século XX urbaniza-se, também, por atores sociais considerados “inconvenientes”. Nesta direção, entre as diversas modalidades religiosas discriminadas, havia uma que recebia o nome de “feitiço”, que se criava e se espalhava pelos negros de São Paulo.

No entanto, segundo Teresinha Bernardo, em seu livro *Memória em branco e negro – Olhares sobre São Paulo*, é a urgência do tempo mítico, o tempo das origens que envolve a memória do feitiço, pois deve haver um tempo vazio entre da ocorrência do feitiço, e o tempo das velhas negras. Praticado por mulheres tidas como “feiticeiras”, os produtos que compunham os despachos, entrega ou oferenda eram: “barrigadas de animais, farofa, panos coloridos, pimenta. O feitiço era realizado na casa da feiticeira, que morava em lugares com poucos habitantes, a maioria negros, como Casa Verde ou Freguesia do Ó” (BERNARDO, 1998, p. 70). Nessa perspectiva a interlocutora de Teresinha Bernardo (1998) D. Cacilda Geraldo narra que:

O feitiço sempre foi segredo, praticava-se escondido. Havia uma perseguição terrível contra a nossa religião. Existiam muitas mães-de-santo só que não se falava este nome e nem o nome delas abertamente, mas lembro bem de Enedina, Ercília e Paula. Somente no fim da década de 30, início de 40, que se têm notícias da primeira casa, só que já era umbanda, com placa na porta e tudo. Era no centro, na Rua Cesário Mota, era o homem o dono da tenda e só conseguiu porque era oficial de justiça (BERNADO, 1998, p. 71).

Nesse sentido, observa-se a diversidade de práticas e o papel fundamental que as mulheres possuíam na dinâmica de tais organizações negras – em suas várias naturezas e significados –, a saber, agremiativas, religiosas e coletivas:

De tal modo, essas articulações coletivas e políticas conformam estratégias de enfrentamento a um projeto político excludente, mas que, antes disso, refletem modos de vida e relações manifestadas na continuidade e no caráter processual de laços e experiências gestadas, nas estratégias criadas, no período escravocrata e no pós-abolição. Não há, portanto, como compreender tais territórios negros e as articulações sociais e políticas professadas pela população negra sem esclarecer ou determinar a importância e o papel político nevrálgico desempenhado pelas mulheres negras em seus vários e distintos contextos. Logo, os territórios negros e os seus contornos extrapolam delimitações geográficas e abrangem formas específicas de organização demarcadas em laços afetivos, e formas de sociabilidade personificada na metáfora real do núcleo familiar extenso, evidenciando as características sociais e políticas que imprimem ao sítio a alcunha de território negro (SILVA, 2018, p. 50-51).

Da mesma maneira que “no processo de urbanização da cidade, houve tensão permanente entre lavadeiras e saúde pública: as posturas municipais sucediam-se umas às outras, reiterando proibições de lavar em chafarizes públicos ou de quilar roupa nas guardas das pontes” (DIAS, 1995, p.234). Existia o intuito de classificar certas regiões como lugares de “vadiagem”, além da intenção de excluir e invisibilizar socialmente estes atores em locais próximos ao perímetro urbano central da Paulicéia, assim como no Glicério, e a sua baixada (zona menos valorizada do bairro por ser muito alagadiça), “pois por ela passava o córrego Lavapés – era o local onde residiam as famílias negras. Neles se formavam o bloco Baianas Teimosas, o cordão Paulistano da Glória e, em 1937, a famosa escola de samba Lavapés” (SIMSON, 2007, p.101). Pelo processo de reurbanização, principalmente em áreas alagadiças, como a Várzea do Carmo, o cotidiano “entre os tipos mais populares nessa área, ganham destaque as Lavadeiras da Várzea, as Lavadeiras do Carmo ou simplesmente as Lavadeiras - com suas trouxas de roupas, dirigindo-se ao Rio Tamanduateí” (SANTOS, 2000, p. 5). Para o autor:

Não se trata aqui de negar ou afirmar a existência de tal comportamento por parte daquelas mulheres, mas sim acompanhar a tentativa de ressaltar ou descrever como negativos aspectos de um modo de vida considerado inconveniente. A intenção as lavadeiras a algo indigno para a Paulicéia que se urbanizava. Porém as lavadeiras, em sua maioria “ex-escravas e mamelucas”, trabalhavam e manifestavam nuances de seus costumes e tradições culturais em um espaço público, transportando o resultado de seu trabalho pelas ruas (SANTOS, 2000, p. 7).

Dessa forma, cabe pontuar que a ocupação, além da expansão caótica do solo urbano, potencializada com a explosão demográfica

instalou-se nos interstícios das cidades – fundos de vales, várzeas dos rios, mangues, acompanhando as linhas de estradas de ferro, subindo pelas escarpas dos morros, invadiu as zonas centrais, tomou conta da periferia e atingiu as adjacências rurais (WISSENBACH, 1997, p.67).

No ano de 1916, o prefeito Washington Luiz refletia a fala comum da época em relação a esta região, não economizando caracterizações pejorativas, com intuito de remodelar a “vasta superfície chagosa, mal cicatrizada em alguns pontos e ainda, escalavrada, feia e suja, repugnante e perigosa” (TORRES, 1981, p.182). Por sinal, o prefeito destacava ainda a urgência da reforma, tendo em vista a proliferação e a presença na Várzea do Carmo de uma promiscuidade nojosa constituída de todas as idades a priori, de uma mestiçagem viciosa, nociva e embriagada, amontoada sobre o véu da noite, ausente de “iluminação pública”:

É aí que, protegida pelas depressões do terreno, pelas voltas e banquetas do Tamanduateí, pelas arcadas das pontes, pela vegetação das moitas, pela ausência de iluminação se reúne e dorme e se encachoa, à noite, a vasa da cidade, numa promiscuidade nojosa, composta de negros e vagabundos, de negras edemaciadas pela embriaguez habitual, de uma mestiçagem viciosa, de restos inomináveis e vencidos de todas as nacionalidades, em todas as idades, todos perigosos (SANTOS, 1995, p.182).

De outro lado, o local das fontes, bicas d’água e rios, em que os escravos domésticos iam buscar água e escravas forras iam lavar roupa, estabelecia também nódulos de um território feito de diversos pontos de contato que “acabavam por desenhar um fio invisível ao redor do espaço das casas senhoriais: sul da Sé, largo da Força, paredão do Piques, bica do largo do Carmo, várzea do Carmo, mercado do Acu, largo do Rosário, tanque do Zunega” (ROLNIK, 1997, p. 62-63). Nos ditames da engenharia, assim como da arquitetura, por sua vez etnocêntrica da época, além do movimento de valorização cumulativa presente, via concentração de riqueza, o preconceito das elites no tocante aos rios e as várzeas se fazia a partir de uma ideia de cidade estigmatizada. Daí o surgimento cada vez mais visível de pontos segregados e degradados, ambientalmente na então região cunhada como a linda Piratininga.

Figura 5: Rio Tamanduateí - Antiga Várzea do Carmo

Fonte: Fotos do autor, setembro de 2017

Na virada do século XIX para o XX, o espaço público foi alterado. “Iluminado” pela recém-instalada iluminação urbana a gás, repensado pela regularidade das fachadas e convertido em espaço de circulação exclusiva, sem a incomoda presença dos chamados “profissionais de rua”, o espaço público foi desfigurado pela sociedade do café. “Trata-se, porém, de um novo espaço público, limpo, exclusivo e onde impera a respeitabilidade burguesa. A partir desse momento seria uma das metas essenciais da política urbanística expressa na legislação” (ROLNIK, 1997, p, 34). O código civil de 1886 já é um reflexo dessa nova égide urbanística de pensar e ver a cidade. Os cortiços aparecem diante da lei como os principais alvos do poder público. O intuito é proibir, mesmo que genericamente, a presença de pobres no centro da cidade:

As primeiras referências legais aos cortiços apareceram em 1886, embora sob dois tratamentos distintos – um no Código de Posturas do Município, o de São Paulo de 6 de outubro, e outro no Padrão Municipal de 11 de agosto. No Código, o artigo 20 proibia a construção na capital, a não ser que ocupasse um terreno com mais do que 15 metros de largura, tivesse uma separação de pelo menos 5 metros entre cada linha de cortiços; no caso de constar de uma só peça deveria ter pelo menos 5 metros quadrados de área, janelas de no mínimo 90 centímetros, pé direito de 4 metros, e 20 centímetros de elevação em relação ao solo. Já no padrão municipal os cortiços inauguraram um capítulo à parte intitulado “Cortiços, casas de operários e cubículos”. O efeito dessas regulações foi a demarcação de um zoneamento urbano, correspondente a área central da cidade onde a construção de cortiços foi proibida (ROLNIK, 1997, p. 35-36).

Reconhece-se, desse modo, que as políticas urbanas da virada do século XIX para o século XX em São Paulo edificaram uma plêiade de narrativas sobre moradias e formas de sociabilidade, marginalizando de forma precisa moradias coletivas, os cortiços, costumes e valores dos quais a população negra elaborava um relevante expoente. “Delineando-se uma das faces de um projeto eugênico e coadunando com princípios branqueadores, visando à eliminação da população negra, física e simbolicamente” (SILVA, 2018, p. 52). Entretanto, então pudéssemos questionar se há apenas uma forma de ver e determinar a essência de uma cidade. Talvez poderíamos tentar entendê-la por aquilo que ela esconde ou camufla. Existem brechas na cidade, espaços e visibilidades que são como que restos jogados para debaixo da poeirenta paisagem urbana (SEVCHENKO, 2004). São seus pontos-cegos, pois desmascaram o seu contrário. “Eles são o contraponto da identidade pretendida, são a sua mais completa negação, mas, por isso mesmo, também são a revelação daquilo que ela mais teme revelar: não a máscara exuberante, mas o rosto nu por trás da fantasia” (SEVCENKO, 2004, p. 19).

O fato é que, a partir de Rolnik (1989), ao pensarmos e falarmos a respeito de territórios negros, nos referimos não apenas a uma história de exclusão, mas também de construção de particularidades e a criação de um repertório único. “Nesses bairros, os negros sobreviviam a partir das atividades marginais, do subemprego e dos baixos salários, morando instavelmente, mas sempre arrumando tempo e disposição para manterem vivas suas histórias e memórias” (MORAES, 1997, p.62).

1.4 Associações e Bailes: espaços de resistência como afirmação da identidade negra

Analisando as experiências a partir dos territórios negros, o que podemos identificar até então é que, no pós-abolição, são presentes as evidências de organizações e coletivos independentes voltados também para o enfrentamento do preconceito racial. Logo, esta dinâmica irá nos permitir dizer, também conceitualmente em tal momento da história afro-paulistana já de um possível e emergente *Movimento Negro*.

Dessa maneira, a presente forma de produção espacial nos remete a pensar numa tradição no qual a elite brasileira estaria condicionada em políticas públicas alicerçadas nos postulados do “racismo científico e do darwinismo social e lançadas no Brasil numa campanha nacional (...) para substituir a população mestiça brasileira por uma população branqueada e fortalecida por imigrantes europeus” (DOMINGUES, 2006, p.120). Deste modo, egressos do cativo, afro-paulistanos de um modo geral foram privados do acesso ao emprego, à moradia, à educação, à saúde pública e à participação política. É esta situação que leva, em seguida, a

diversas formas de protesto, desde o início do século XX, com as Associações Negras, isto é, movimentos de motivação racial negra no Brasil. Além do Grêmio Dramático e Recreativo Kosmos⁹, surgiram, em seguida, Elite da Liberdade, 15 de Novembro, São Geraldo, Flor da Mocidade, Princesa do Norte, União da Mocidade, 13 de Maio dos Homens Pretos, Auriverde, Califórnia, Barão do Rio Branco e dezenas de outras sociedades recreativas (DOMINGUES, 2009). Destaca-se que as Associações Negras com mais estrutura mantinham sede social, situação contrária às menores, sem sedes próprias e forçadas a alugar salões para festas, conferências entre outros eventos. A principal fonte de recursos de tais associações era o pagamento das mensalidades, feito pelos sócios. Por conta disso, adotavam-se métodos diferenciados para a aquisição de fundos: a arrecadação de bilheteria dos bailes, a circulação do livro de ouro e a realização de eventos beneficentes (DOMINGUES, 2004). Nunca é demais lembrar que, nestes salões, a população negra “estabelecia contatos e conhecimentos que serviram de base para a criação e manutenção de muitas entidades carnavalescas paulistanas surgidas nas décadas subsequentes” (SIMSON, 2007, p.103). Por este motivo, os salões da raça foram espaços importantes não apenas de socialização e de encontro, mas também de articulação e organização da comunidade negra em diversas esferas e redes, presentes na cidade:

Os salões da raça funcionaram também como importantes pontos de peregrinação dos desfiles dos primeiros cordões carnavalescos, que faziam questão de ali realizar evoluções, trocando homenagens com a jovem comunidade negra da cidade. Esses salões mito numerosos na década da 1920 a 1950, localizavam-se na zona imediatamente circundante ao centro velho paulistano, distribuindo-se pelas ruas Florêncio de Abreu, do Carmo, Quintino Bocaiúva, 25 de Marco, largo do Piques e praça da Sé. Eles parecem ter representado um papel importante, embora indireto na formação dos folguedos carnavalescos negros, além de terem sido fundamentais para a formação de uma identidade negra entre a facção jovem da população paulistana negra (SIMSON, 2007, p. 103).

É importante acentuar também que estas associações negras conservavam uma importante e necessária vida social, uma vez que muitas delas se realizavam todos os dias da

⁹ Ressalva-se a partir do artigo do professor Petrônio Domingues *Os clubes e bailes blacks de São Paulo no pós-abolição: notas de pesquisa* que: “O Grêmio Dramático e Recreativo Kosmos foi fundado em São Paulo no dia 15 de novembro de 1908, por iniciativa de um grupo de jovens negros que, cientes do racismo praticado por vários clubes de brancos, resolveram investir energia, tempo e vontade na construção de um espaço próprio para animar as atividades sociais da comunidade negra. A partir de 1909, quando a primeira diretoria tomou posse, o Kosmos – como era mais conhecido – começou a despertar a atenção de uma parcela da “população de cor” e, aos poucos, tornou-se uma espécie de referência a ser seguida pelas demais. Promovia freqüentemente bailes, convêscotes, saraus e sessões teatrais com atores da própria agremiação. Suas atividades recreativas e culturais eram caracterizadas pelo espírito de elegância e moralidade (DOMINGUES, 2009, p.01).

semana. “Havia muitas delas pela cidade, promovendo bailes e festas em ocasiões pontuais e especiais; não raro, cada uma tinha como obrigatório seu próprio grupo musical, naquela época denominado *Regional*” (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 70-71). Além disso, tinham como objetivo principal assegurar o lazer de seus integrantes, de preferência através dos bailes dançantes.

Embora certamente o baile era a atividade social mais anunciada no meio negro, tendo-se constituído em objeto de polêmica entre lideranças negras, pois muitos consideravam essa prática prejudicial ao negro, à sua elevação cultural e social (PINTO, 2013, 83).

Apesar disso, conforme Domingues (2004), é de suma importância ressaltar que os bailes da raça surgem como resposta à proibição arbitrária aos negros de frequentarem os diversos bailes dançantes dos brancos (nacionais e imigrantes) presentes em São Paulo:

Malgrado serem um evento lúdico, os bailes desempenhavam a função de elemento de agregação racial. Como se afirmava em o *Clarim da Alvorada*, “as sociedades dançantes têm um certo quê de utilidade pois, estreitando as relações entre homens, cultivam, *ipso facto*, a amizade”. Os bailes eram um dos eventos que mais faziam sucesso no meio negro. Surgiram, por sinal, os negros profissionais dos bailes da “raça”. Um que ficou famoso foi o Zé da taça. Nesses bailes, um conjunto musical animava a festa tocando valsa, mazurcas, *ragtime* e *jazz*. Dos grupos musicais, a orquestra de negros Liberdade, dirigida por Benedito Viana, era uma das mais famosas da cidade (...) Não só as sociedades dançantes, mas também as demais associações cumpriam, fundamentalmente, o papel de produtoras de uma identidade específica, de um “nós”, negros, em oposição a “eles, brancos. As demais atividades desenvolvidas pelas associações eram piquenique, excursões, leilões de prendas, concursos, recitais de poesias, sessões literárias, quermesses, gincanas, almoços, competições esportivas, encenações teatrais, apresentação de bandas musicais negras (DOMINGUES, 2004, p.327-328).

Em decorrência do esforço pretendido ao incentivo cada vez maior às associações e a dedicação para atividades ligadas ao reerguimento da raça negra, praticamente todas as associações promoviam bailes e a maioria direcionava-se principalmente para essa prática de lazer. “Mesmo aquelas que se propunham a realizar as atividades de caráter educacional tinham que desenvolver um grande esforço para manter esses objetivos e não se limitar a promover bailes” (PINTO, 2013, p.84). Do mesmo modo que as associações da Barra Funda, estas associações da elite negra,¹⁰ possibilitaram aos seus integrantes vivenciarem uma extensão da

¹⁰ A utilização do termo elite negra nas palavras de José Carlos Gomes da Silva em sua dissertação de mestrado *Os suburbanos e a outra face da cidade: negros em São Paulo 1900-1930, cotidiano, lazer e cidadania*. se faz na medida que: “esta elite negra, sobretudo suas lideranças, ocupava geralmente na cidade funções de caráter burocrático. Atuava também no setor de serviços, como motoristas particulares e fundamentalmente como

vida pública em um dos alternativos espaços da cidade em que a discriminação provavelmente não se constitui em um limite (SILVA, 1990). Eles conseguiram, no âmbito das suas associações étnicas, romper com a dimensão privada da vida familiar e exercitar em seu interior a condição de homens públicos. É certamente isto que revela o incrível número de sociedades dançantes que surgiram naquela época (SILVA, 1990).

Nestes eventos associativos de domingo, seja no Treze de Maio ou no Kosmos, em meio a mestres-salas e marchinhas, como forma de evidenciar esta experiência dos bailes, novamente recorremos às memórias de José Correia Leite. Lembrado como uma das figuras atuantes da comunidade negra paulistana da época, antes de ir aos bailes, acabava por apreciar uma boa *pelada* de futebol nos campos de várzea existentes daquele período. A propósito, o futebol de várzea ainda era uma prática esportiva muito presente nestes espaços da cidade naquele momento. Segundo a geógrafa Odette Seabra, no texto *São Paulo: a cidade, os bairros e a periferia* “o futebol foi em São Paulo a primeira grande festa do povo fora da perspectiva da Igreja” (SEABRA, 2010, p. 296). Justamente em consequência deste evento, nosso personagem em questão teria motivado a atenção de um dos mestre-sala presente no salão, mesmo estando com uma acompanhante ao seu lado:

Quando eu comecei a frequentar o meio negro, os bailes de domingo começavam em geral 15 horas e avançavam para depois da meia-noite. Isso porque na segunda-feira a negrada tinha de trabalhar. Do contrário, amanhecia dançando. Para dar um exemplo de baile de domingo: entrava-se no “Elite” às 15 e ia até as 18 horas. Em seguida havia o “Pendão Brasileiro” e a “União da Mocidade”, das 18 às 21 horas. Das 21 até meia-noite (ou mais) havia o “Treze de Maio”, o “Kosmos”, o “Paulistano” e outros salões. Nesses bailes havia pessoas que eram populares, sobretudo os chamados mestres-salas, pessoas que anunciavam as contradanças. Havia um revezamento: uma hora os cavalheiros tiravam as damas, outras as damas tiravam os cavalheiros. E, geralmente, terminava com uma quadrilha, em que se tocava música semelhante às marchas e a marcação era feita em francês: “Cherchez la dame...” e todo mundo atendia. Isso era anunciado pelo mestre-sala, o que tomava conta dos bailes. E ele também fiscalizava os elementos que estivessem se portando mal. Não fazia segredo – parava o baile e chamava a pessoa publicamente à atenção, como eu certa vez fui chamado. Um tal de Alfredinho era mestre-sala do “Elite Flor da Liberdade”. Ele subiu numa mesa e fez uma preleção: - Antes de ir para a sociedade a gente precisa se limpar engraxar os sapatos... Aí eu olhei meu sapato e vi que o negócio era comigo. Todo mundo estava olhando para mim, pro meu pé. E eu com a dama do lado!... É que eu tinha passado

profissionais liberais: advogados, jornalistas, dentistas, técnicos de nível médio, artistas e etc. Por isso, não pode ser considerado uma elite no sentido sócio econômico, como empregamos para a burguesia cafeeira, pois não eram detentores dos meios de produção. Esta parcela da coletividade paulistana constitui uma elite, apenas em função do papel dirigente que exerceu naquele período, ou seja, de intelectuais engajados” (SILVA, 1990, p. 103).

num campo de futebol, antes, e dado uns chutes numa bola, lá na Várzea do Glicério (LEITE; CUTI, 1992, p. 46).

Pelas palavras de José Correia Leite, constatamos então uma importante e necessária relação da população negra com os bailes, no qual, por meio da análise dos periódicos produzidos pelos clubes e associações negras, é possível averiguar a existência desses bailes já durante as primeiras décadas do século XX. Quanto a isso, cabe frisar que são nesses órgãos informativos, como o Menelick, Clarim da Alvorada, Kosmos e Voz da Raça, reconhecidos depois como *Imprensa Negra Paulista*, o espaço de divulgação e comentários a respeito das festas dançantes que ocorriam entre os negros paulistanos (MACEDO, 2007). “Eram jornais de circulação restrita e inserção limitada à própria comunidade. Sua distribuição era feita nas associações negras, nos bailes e eventos sociais, ou vendidos pelos editores em suas casas” (DOMINGUES, 2004, p. 344).

Figura 6: Órgão Oficial da “Frente Negra Brasileira” Jornal - A Voz da Raça (1933-1937)
Edição nº 04 - São Paulo 8 de abril de 1933

Fonte: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=845027>. Acesso em 23/08/2018.

Tais jornais, com número reduzido, resultam de grandes esforços e sacrifícios individuais, por meio de coletivos de pensadores negros que tinham conquistado educação formal, além de empregos no setor de serviços, evidência da presença, já nesse momento, de uma embrionária classe média negra (MALTIAN, 2015). Convém não esquecer que, após a abolição em 1888, percebemos evidências de que o negro coletivamente edificou formas e organismos independentes dedicados ao combate do “preconceito de cor”, como se dizia na época (DOMINGUES, 2004). Nessa conjuntura destacamos ainda que, nos anos 30, a Frente Negra Brasileira (FNB), tida como umas das organizações políticas mais importantes deste momento formada pela população negra, também tem como costume a realização de festas dançantes ao som de conjuntos musicais compostos por associados (MACEDO, 2007). Ainda a respeito dessa associação negra, Malatian (2015), nos ilustra:

A Frente Negra Brasileira foi uma organização que entre 1932 e 1937 buscou reunir a população negra na cidade de São Paulo para defesa da chamada “segunda abolição”, a qual deveria resultar na superação do preconceito e, conseqüentemente, na sua integração com plenos direitos, na sociedade brasileira. Da capital irradiou-se para o interior e para outros estados, num contexto de polarização ideológico entre movimentos e partidos políticos norteados pelo socialismo ou comunismo e aqueles inspirados no fascismo. O confronto se fez presente também nessa organização, pois em todos os matizes políticos o processo negro contra as iniquidades sociais esteve presente (...) A solução foi buscada por vários caminhos e a luta levantava sempre as bandeiras da educação, dignidade de tratamento e igualdade de oportunidade no mercado de trabalho (MALATIAN, 2015, p. 16-17).

Inclusive, é na Frente Negra que temos o baile da Rosas Negras, no qual um grupo de mulheres, todas vestidas de branco e com uma rosa preta no peito organizam festas dançantes. Sobre as práticas de lazer elaboradas pelas associações negras, assim como o baile das Rosas Negras e as entidades recreativas 28 de setembro e Som de Cristal entre outras, em relato para o livro *Frente Negra Brasileira: depoimentos* Aristides Barbosa como um dos influentes nomes do movimento negro nesse período exemplifica que:

O Som de Cristal. A gente gostava do Som de Cristal, os grandes bailes da época era lá. Puxa, a gente ia no Som de Cristal, o pessoal da Frente também. Agora, havia os bailes mensais da Frente Negra, mensais ou até de dois em dois meses. A Frente tinha o grupo das Rosas Negras, um grupão assim de moças que uma vez em cada período marcado realizava um baile que desbancava outro. Quer dizer, você dava um baile como o das Rosas Negras, de madrugada o pessoal já saía pensando: “Puxa, quando é o próximo?...” Era um senhor baile, né? Tínhamos também o “28 de setembro”, que era uma sociedade recreativa, mas estou falando do meu tempo, antes da minha época já havia em São Paulo outras entidades que só conheço por história. Agora a Frente era não só o centro político do negro em São Paulo, quando ela dava uma festa era pra valer mesmo, entende? O Rosas Negras era um grupo de moças que davam bailes todas vestidas de branco com uma rosa preta no peito.

Elas organizavam tudo, um negócio fabuloso, umas orquestras assim que marcaram época ... (BARBOSA; RIBEIRO, 1998, p. 20-23).

Dessa maneira, cabe salientar ainda que a divisão dos bailes por classe e grupo étnico/racial estava em sintonia como a maneira que a sociedade paulistana estava concebida. Essa separação das festas também era mantida por meio da restrição deliberada da entrada de pessoas que não pertencessem ao grupo realizador do evento ou através de preços excessivos que inviabilizavam a entrada da população menos favorecida financeiramente (MACEDO, 2007). Essa restrição impedia muitos negros de frequentar os famigerados bailes de orquestras, realizados na década de 1950. A solução foi, então, a organização de festas próprias, tidas como baile de quintal, limitada a conhecidos e família. O barateamento e, conseqüentemente, a popularização das vitrolas facilitaram a conformação desses eventos, que cresceram até o ponto de deixar as áreas disponíveis da residência e se estender para salões de festas (MACEDO, 2007).

De outra forma, não podemos deixar de apontar ainda que, segundo consta a informação de alguns periódicos da época, tais como O Alfinete, o lar, as festas e os bailes negros estavam expostos às iniquidades policiais (DOMINGUES, 2004). A qualquer momento, a polícia, alegando estar cumprindo seu ofício, poderia invadir a residência do negro. Assim, no instante que moradores das imediações dos bailes da comunidade negra moviam a polícia, esta comportava-se energicamente. Chegando ao local, requeria-se licença para a realização do evento. Era comum, nesses casos, dispersar o agrupamento dos “homens de cor” em frente ou no próprio salão. “Havia casos de policiais que espancavam e prendiam os negros, sob acusação de crime de vagabundagem ou de atentados à ordem pública. A música e o baile, então, eram encerrados e todos obrigados a voltar para casa” (DOMINGUES, 2004, p. 147). Expõe-se, assim, a história da vida associativa dos negros da cidade de São Paulo, bem como formas organizativas por eles adotadas secretamente – como a capoeira, e o candomblé; outras, como as irmandades religiosas, organizadas sob o status canônico da igreja católica, eram públicas e consentidas pela sociedade em geral. Todas tinham como objetivo satisfazer as necessidades culturais, religiosas econômicas e humanas de uma população negra que vivia e trabalhava em condições de exploração humana. “Esses eventos produziram uma notável tensão entre as irmandades e a hierarquia da igreja católica, que considerava a música e a dança de origem africana tolices públicas barulhentas que aviltavam a dignidade da igreja” (ANDREWS, 1998, p.219).

Sendo assim, faz-se latente, entender de que modo, no pós-abolição, essas organizações negras variavam relevantemente seu caráter de acordo com a origem geográfica e dos objetivos em comum de seus componentes. Assim, os territórios negros concebidos na cartografia paulistana apreendem “mais do que limitações geográficas, sendo fundamentalmente caracterizados pelos laços de sociabilidade, solidariedade e afetividade, manifestas nas múltiplas formas de associativismo negro no pós-abolição” (SILVA, 2018, p. 48). Se faz urgente, não só entender, mas evidenciar outras formas de elaboração de sistemas de sociabilidade negra, denotando, assim, sentidos alternativos aos propagados pelos valores tidos como hegemônicos:

Essas distintas formas de organização da população negra, evidenciam outras noções de privacidade, bem como a elaboração de padrões de solidariedade – sobretudo na edificação de seus lares – delineando significados diferentes dos atribuídos ao lar burguês. Essas noções redimensionam a compreensão das trajetórias de vida da população negra e coloca em xeque concepções hegemônicas, propiciando vislumbrar tais realidades por prisma que não se alicerçam nos valores dominantes, haja vista que estes reduzem todas essas experiências sociais a concepção de degenerados, decadente, marginal e etc (SILVA, 2018, p.46).

Muitas agregações eram informais de pobres negros, trabalhadores que se aglomeravam frequentemente para tocar música, dançar e conversar. Desses encontros, surgiram os primeiros cordões de samba – prógonos das atuais escolas de samba, como Barra Funda, atual Camisa Verde (1914), Campos Elíseos (1917) e Vai-Vai (1920). “Os pontos altos de suas atividades eram competições anuais de bateria, dança e desfile, que ocorriam no carnaval, em fevereiro, e no festival de Bom Jesus de Pirapora, na pequena cidade de mesmo nome, em agosto” (ANDREWS, 1998, p. 220).

Exceto as irmandades religiosas, a maioria das organizações negras perscrutadas nesse momento convergem suas ações, além do esporte, no lazer e na recreação. Nessa direção, há a criação de clubes dos negros, muitos dos quais conseguiram importante reconhecimento na cidade, tais como Associação Atlética São Geraldo (1910), Clube Cravos Vermelhos (1916) numa realidade onde clubes sociais, sociedades de dança, e os clubes atléticos dos brancos praticavam uma intensiva exclusão dos pretos e dos pardos. Apesar disso, visando a profissionalização, o objetivo de muitos jogadores de futebol negros era jogar para os times dos brancos mais conhecidos. Quando a segregação dos times de São Paulo começou a enfraquecer na década de 1930, os principais jogadores saíram dos clubes negros para jogar em times de brancos. Mesmo assim, “nesta ocasião, ainda era negada aos pretos a condição de

sócios nas organizações brancas, que, além de manter times profissionais, funcionavam como clubes sociais e atléticos. Em vez disso, eram admitidos como empregados pagos, sem nenhum dos direitos dos sócios” (ANDREWS, 1998, p. 222).

Isto posto, os clubes e bailes também foram resultado do desejo de autodeterminação da “população de cor”, de sua opção objetiva por estabelecerem espaços próprios, onde pudessem participar da vida pública e cultural da cidade, mesmo que “isso refletisse em se manter nos limites de sua fronteira étnica” (DOMINGUES, 2009). Dito de outra forma, esses clubes e bailes permitiram aos negros viverem, pelo menos no plano do entretenimento, algo que eles não poderiam dispor em diversos estabelecimentos da cidade, “pois não era qualquer pessoa que poderia frequentar determinados clubes, bares, cafés e bailes. Ou seja, a história dos clubes e dos bailes de negros foi, também, uma resposta à ‘linha de cor’ da metrópole” (DOMINGUES, 2009, p. 6). Convém reforçar que, no caso dos territórios negros de São Paulo, constatamos que poderia, da mesma forma, tratar-se de uma compreensão não apenas subjetiva, mas também vinculada a uma dimensão experiencial das práticas de solidariedade, das contradições e das dificuldades vividas nos processos comunitários. “Nesse processo, a noção de comunidade aparece simultaneamente como o vínculo que apoia a reflexão e como uma utopia ainda não alcançada, mas que orienta a práxis, apontando no horizonte a construção de uma organização social que efetivamente sustente a experiência de uma comunidade democrática” (SVARTMAN; GALEÃO, 2016, p.19). Em outras palavras, dessa forma, ter a experiência coletiva de nossa condição de humanidade e da elaboração de sofrimentos sociais implica contraditoriamente a formação de comunidades de resistência que apontam para a compreensão da necessidade radical de transformação social. (SVARTMAN; GALEÃO, 2016, p. 17).

Por isso, além da omissão de uma historicidade da presença negra, se faz urgente, ao mesmo tempo, a negociação do movimento negro para conseguir colocar *movimentos negros* na cidade, ou seja, espaços assertivos de identidade étnica. Embora para além das entidades e movimentos negros eminentemente considerados políticos, “outras sociabilidades negras do início do século XX, na cidade de São Paulo, podem ter sido importantes para a elaboração dessa identidade e pertença étnica negra” (SILVA, 2018, p. 164). A experiência a ser analisada mais adiante, do *rap* paulistano, assim como a formação das periferias presentes na metrópole e dos bailes *blacks*, espaços, além da rua, por excelência de origem da cultura *hip hop*, faz parte portanto, dessa construção de; resistência, cultura negra, exclusão, racismo e etnicidade, que permearam a formação das áreas de várzea, assim como dos territórios negros ao longo do

século XX no município de São Paulo. Nessa direção, da mesma maneira que grande parte dos movimentos culturais analisados até o momento, a partir dos anos 1970, equipes de som como Chic Show, Zimbabwe, Black Mad, Kaskata's, Os Carlos, Fórmula 1 Ademir, Cash Box, Eduardo, Amauri, Club Homs entre inúmeras outras, teriam também sua importância dentro dessa trajetória. Cabe lembrar que são nos espaços dessas equipes de som que a cultura *hip hop* inicialmente teria visibilidade e em meio ao som, essencialmente composto de música negra americana, figuras como Nino Brown, além de Nelson Triunfo e a *Funk & Cia* já estariam presentes.

CAPÍTULO 2 - BAILES BLACKS: ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE NEGRA E DE CONFLITO ESTÉTICO-MUSICAL, A CHEGADA E A ORIGEM DE UMA CULTURA DE RUA

2.1 Segue o baile: orquestras invisíveis, o fenômeno James Brown e o início da *Funk & Cia*

A produção cultural que se estabelece a partir das equipes de som e através da cultura *hip hop* pode ser caracterizada como parte de um processo maior de elaboração musical e estética, realizada por jovens da periferia cujos marcos foram, sem dúvida, os bailes *blacks* no início dos anos 70. Na prática, em certos espaços da região central de São Paulo é importante ressaltar de que forma os *rappers* paulistanos se apropriaram das experiências vividas pelas gerações anteriores, sobretudo a juventude negra dos anos 70. “Época em que jovens negros frequentadores dos bailes soul se reuniam no viaduto do Chá e em frente à loja Mappin aos sábados à tarde para negociar discos e depois ir às festas que ocorriam por toda a cidade” (MACEDO, 2007, p. 191). Lembrando Azevedo e Silva (1999), colocaram-se como continuidade da geração do *Black Soul*, além do movimento *Black Rio*, mantendo conexões com diversos sons e lugares, tornados espaços de gente preta, como o Largo São Francisco, a Rua Direita e a Galeria 24 de Maio. Vale destacar que o as Grandes Galerias, no Centro de São Paulo, concentra a maioria das lojas de discos de *black music* e *rap* nacional e localiza-se na rua 24 de maio, segundo o síndico Antônio, mais conhecido como Toninho da Galeria:

A Galeria 24 de maio de certo modo serviu como plataforma para o *hip hop*, foi aqui que o movimento primeiramente se organizou através das lojas de disco e tal. Pessoas ligadas ao movimento começaram a se encontrar aqui, mas isto tem uma explicação histórica. Já nos anos 70 através da cultura negra com o corte black as calças boca de sino enfim pelos alfaiates o pessoal já tinha a galeria como local de encontro. A proximidade da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Preto localizada em frente a galeria no largo do Paissandu contribuiu também para esta concentração de pessoas na sua maioria negra que ficavam próximo a igreja e depois não tinham para onde ir, ou seja, ficavam perdidos no centro aí vinham para a galeria¹¹.

No movimento *Black Soul* paulistano, eram referência as equipes de som como a Chic Show, Kaskata's, Zimbabwe, Black Mad, Transa Negra, Soul Humanité, Watergate, The Brothes of Soul, Força Tropicália, J.B.S, Soul Train, Soul Power e Black Board. São espaços importantes da vivência negra na cidade e revelam toda uma capacidade de organização e

¹¹ Entrevista realizada em setembro de 2008.

economia, indicando concepções de cultura que se refletem nos bailes (AZEVEDO; SILVA, 1999). Podemos evidenciar, no caso paulistano, que o Movimento Black Rio também foi agente e representou a ponta de resistência, o fio condutor de uma revolução de ideias. Foi a elaboração de toque para uma tentativa de transformação da civilização brasileira no que diz respeito às questões da cultura negra e contra a discriminação racial - e talvez a mais importante. O movimento Black Rio, nesse sentido, foi estratégico e apareceu como a liga que sistematizou um conjunto de ideias que estavam em plena ebulição nos contraditórios anos 1970 (SEBADELHE; PEIXOTO, 2016).

Em certos lugares, assim como no passado, através da música, novas formas de interação são realizadas na cidade. Bem como os cordões carnavalescos, associações negras e as irmandades, tais espaços, uma vez apropriados pela juventude negra, “adquirem a feição de territórios, pois sentimentos e valores culturais são expressos por pessoas que encontravam nesses eventos a possibilidade de evocar tradições, reinterpretá-las e transformá-las em novas linguagens” (AZEVEDO; SILVA, 1999, p.76-77).

Dentre as maneiras de tomar a vida possível diante das adversidades, os pretos urbanos têm dedicado especial atenção à música. As práticas musicais ou musicalidades têm sido um canal fundamental para criar novas formas de sociabilidade, que podem ser entendidas como expressão dinâmica de pertencimento. É um estar entre os iguais, sejam eles os patrícios de anteontem, os brothers de ontem ou os manos de hoje. Os bailes, as festas de rua, de salão ou fundo de quintal são também os lugares apropriados para isso. São referências que vêm de longe, como das rodas de pernada, reaparecem refiguradas no *break*, o estilo de dança do *hip hop*, que combina gestos de capoeira e imitações dos movimentos mecânicos das máquinas. Remetem-se aos cordões carnavalescos dos primeiros anos do século, atravessam as atividades das sociedades e associações negras, se fazendo presente na formação das escolas de samba após a década de 1940 (AZEVEDO; SILVA, 1999, p. 72).

Essa consciência negra, deixada nos anos 1970 por movimentos musicais, como o citado *Black Soul* paulistano, é, a nosso ver, uma das fontes de influência do *hip hop*¹². Enquanto a juventude branca de classe média, em sua grande maioria, ouvia o novato filho do

¹² No livro em formato de quadrinhos *Hip Hop Genealogia* escrito por Ed Piskor, o *rapper* Emicida anuncia de que maneira a cultura *hip hop* tida como reminiscência africana, auxiliou e emancipou a sua geração, assim como da importância deste movimento para as futuras gerações: “O *Hip Hop* (re)nasce mesmo pela primeira vez, como um fruto da diáspora africana, e a quilômetros e quilômetros de onde os orixás descenderam do orum, repete aos seus a expressão sul africana “sawabona”! Poderia listar aqui tudo o que o *Hip Hop* significa para mim em termos de arte, de revolução, sociocultural, de quebra de paradigmas ou como um estilo de vida livre dentro de uma sociedade que constrói prisões sem perceber mas tudo isso são subentendidos da cultura. O mais incrível do *Hip Hop* é que ele continua, após tantos anos sendo um código aberto de compartilhamento. Como uma sociedade de cientistas, evoluímos e colaboramos, para que os próximos deem continuidade ao que foi iniciado muitos anos, antes de nós” (PISKOR, 2016, p. 6).

ritmo *Blues*, o *Rock and Roll*, no Brasil adaptado para o iê-iê-iê, conhecido depois como “jovem guarda”, a juventude negra se ligava ao som do *funk* e do *soul* importado da música afro-americana. As palavras do DJ Tony Hitz expressam de modo contundente a grande diferença sonora e estética entre os bailes brancos e os bailes negros da época:

Eu comecei a prestar atenção nesta cultura que era a cultura dos bailes, eu comecei a prestar atenção em outras músicas. A gente via festinha de casa de família, eu definia muito os bailes da seguinte forma. O baile do negro e o baile do branco. As músicas que você ouvia no baile dos brancos era uma, você ouvia lá Beatles, você ouvia Rollins Stones, você ouvia uma série de bandas dos anos 60, Monks, bandas que eram a referência direta do branco. (...) E quando você ouvia tocando Ray Charles, quando você ouvia tocando Sarah Vaughan, quando você ouvia tocando Aretha Franklin, aí você já tinha uma definição do que era baile black e também o movimento, o povo! ¹³

Tendo em vista a grande visibilidade da música branca e saindo de *cima do muro* a partir das suas lembranças de quando ainda era criança, o instrumentista, compositor e cantor Luís Vagner Dutra Lopes, mais conhecido como Luís Vagner, o Guitarreiro, renomado nome da música negra brasileira, assim como do samba rock, registrou este momento na música “Guitarreiro”¹⁴, comentado anteriormente entre as músicas que eram tocadas distinguido assim o baile do branco de um baile do negro.

Naquele tempo,
eu gostava dos Beatles/
Mas tinha os nego véio/
que eu gostava muito mais/
(...) Sou guitarreiro, brasileiro,
toco samba, transo nego e futebol./
Sou guitarreiro, brasileiro,
toco samba e ainda pago aluguel./
Sendo guitarreiro, brasileiro,
toco samba, represento meu papel.
(...) Naquele tempo, eu gostava dos Beatles /
Mas tinha os nego véio que eu gostava muito mais.
(LUÍS VAGNER, “Guitarreiro”, 1977.)

¹³ Excerto obtido em entrevista de DJ Tony Hitz ao documentário *Mil Trutas e Mil Tretas*, Racionais MC's, Direção: Ice Blue, Mano Brown, Roberto T. Oliveira, Produção Sindicato Paralelo Filmes. Realização: Cosa Nostra, São Paulo, 2006. DVD 92 (min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=slwalSi03g8>. Acesso em 08/11/2017.

¹⁴ Cf. VAGNER, Luís. Guitarreiro. Intérprete: Luís Vagner Guitarreiro. In _ *Luís Vagner*. Rio de Janeiro: Selo/Label - Copacabana, 1976. LP, faixa 1, lado A.

A história da música negra norte-americana nos autoriza uma aproximação à ascendência do *rap*, deixando, ao mesmo tempo, evidentes as similaridades entre essa música e o seu ambiente social. É uma história que se inicia com as *work songs*, transitando por estilos conceituados como o *blues*, o *jazz*, o *soul* e também o *funk* (GUASCO, 2001). Importante lembrar que no *jazz*,¹⁵ música feita em “ato”, a influência da plateia é igualmente fundamental. Os exemplos são diversos, como as palmas dos espectadores pontuando o ritmo da música, os movimentos do corpo ou até mesmo a dança, ou ainda os aplausos, gritos e assobios ao fim e durante um improviso, que motivam o músico e fazem-no sentir esse retorno vivo e “quente”, instaurando uma dimensão onde a criatividade do músico tem campo aberto para se expandir (CALADO, 1990). Esses estilos aparecem em situações diferentes, dados por transformações históricas que indicaram diretamente as condições de vida do povo negro nos EUA:

Ao longo das primeiras décadas do século XX a migração foi responsável por fusões e transformações culturais. Os músicos de blues passaram a atuar nas ruas e posteriormente em casas noturnas, que surgiram nos guetos negros urbanos que se formavam. A temática também foi mudando tanto na música quanto na poesia, incorporando o cotidiano das ruas. Mas foi nas igrejas protestantes dos negros que se desenvolveu o *spiritual*. E o crescimento dessas igrejas nas cidades possibilitou também que esse gênero musical se eletrificasse, gerando o *gospel*. A fusão do *spiritual* e do *gospel* ao *rhythm and blues* representa a comunicação entre o universo da igreja e o universo da rua, levando à criação do *soul* (GUASCO, 2001, p. 43).

Nessa época, apareceram as equipes de som e os primeiros *DJs*, ao mesmo tempo em que “negros paulistanos criavam o samba-rock: um estilo de dança que misturava passos oriundos do rock, do samba e de ritmos caribenhos, como a rumba e a salsa” (MACEDO, 2007, p. 18). De acordo com a história legada pelos chamados *nego véio*, frequentadores dos bailes, o samba rock ocorre nas festas onde tocava o Sr. Oswaldo, considerado um dos primeiros *DJ* da cidade de São Paulo. Suas performances eram conhecidas como apresentação da “orquestra invisível”, uma vez que sua vitrola era adaptada atrás de uma cortina, causando a impressão para os presentes no baile, pois não conseguiam ver, que se tratava de fato de uma orquestra real tocando. Por meio das lembranças do Sr. Oswaldo, ainda é possível visualizar o clima,

¹⁵ ” Tanto o *jazz* como o samba encontram a sua especificidade musical na sincopação. Só que o *jazz* realiza, além do ritmo, um aproveitamento especial de harmonia: a exploração de efeitos de retardos em síncopas, que lhe confere um grande rendimento harmônico e orquestral. Além disso, a polirritmia (dada pela mistura de instrumentos, timbres etc.) cria a oportunidade para o improviso melódico ou para a mudança dos valores da linha melódica. Através desses recursos, o *jazz* pôde renovar tecnicamente instrumentos europeus como o piano, o trompete, o trombone e outros, além de enriquecer a harmonia e os timbres“ (SODRÉ, 1998, p. 26).

além do ambiente que se tinha nos bailes daquela época, inclusive com a presença de alguns brancos:

As pessoas iam aos bailes para paquerar e dançar, mas a maioria ia para dançar. A negrada dançava mesmo, eu ficava mesmo encantado; ver o pessoal dançando me motivava muito. Eu ia lá no palco, olhava o pessoal, estava todo mundo brincando e, na madrugada, todo mundo conversando e tal. Era das dez da noite às quatro da manhã. Eram raros os salões que permitiam até as cinco horas. Às cinco já tem ônibus, então facilitava. Os bailes eram bastante concorridos, umas 300 pessoas, dependendo do tamanho do salão. Tinha bastante mulheres e os homens conseguiam dançar sossegados. No começo, os brancos vinham meio inibidos, mas depois iam convivendo, porque não tinha racismo; teve antes em alguns salões, como no Paulistano da Glória. O meu irmão mais velho dançava, então precisava alguém levar ele como convidado, se não, não entrava. Mas na minha época não, era bastante social. Eu sempre tive felicidade nesse sentido, todos os salões aonde eu fui, sempre fui muito bem recebido (BARBOSA; RIBEIRO, 2007, p.116).

Certamente, é inegável esse momento de efervescência do movimento *soul* paulistano, que agregava orgulho negro e dança como resultados da presença das grandes massas frequentadoras dos salões. Aliás, a partir deste momento, as equipes que organizavam os bailes, investiriam cada vez mais nos equipamentos de som e na compra de discos raros e importados para serem tocados nas festas. Desde então, além das *pick-ups* de toca disco, a realização dos bailes contaria com apresentações ao vivo de bandas como a Banda Black Rio¹⁶, Tim Maia¹⁷, Cassiano¹⁸, Jorge Ben¹⁹, Gerson King Combo²⁰, Tony Tornado²¹, Lady Zú²², Carlos Dafé²³, União Black²⁴, Dom Salvador e Abolição²⁵, Tony Bizarro²⁶ e Hyldon²⁷. A originalidade dos arranjos, com destacada pressão dos metais e piano Fender Rhodes na máxima potência; a cozinha rítmica e *swingada* das tradições das gafieiras; “a percussão marcada das escolas de

¹⁶ Cf. BANDA BLACK RIO. *Maria Fumaça*. Rio de Janeiro: Atlantic, 1977, LP.

¹⁷ Cf. TIM MAIA. *Tim Maia*. Rio de Janeiro: Polydor, 1976. LP.

¹⁸ Cf. CASSIANO. *Imagem e Som*. São Paulo: RCA, 1971, LP.

¹⁹ Cf. JORGE BEN. *África Brasil*. São Paulo: Philips, 1977. LP.

²⁰ Cf. GERSON KING COMBO. *Gerson King Combo*. Rio de Janeiro: Polydor, 1977. LP.

²¹ Cf. TONY TORNADO. *Tony Tornado*. Rio de Janeiro: Odeon, 1972. LP.

²² Cf. LADY ZÚ. *A noite vai chegar*. São Paulo: Philips, 1978. LP.

²³ Cf. CARLOS DA FÉ. *Pra que vou recordar*. Rio de Janeiro: Warner Bros. Records, 1977. LP.

²⁴ Cf. BANDA UNIÃO BLACK. *União Black*. Rio de Janeiro: Polydor, 1977. LP.

²⁵ Cf. DOM SALVADOR E ABOLIÇÃO. *Som, Sangue e Raça*. Rio de Janeiro: CBS, 1971. LP.

²⁶ Cf. TONY BIZARRO. *Nesse Inverno*. Rio de Janeiro: CBS, 1977. LP.

²⁷ Cf. HYLDON. *Na Rua, na Chuva, na Fazenda*. Rio de Janeiro: Polydor, 1975, LP.

samba, com surdo, tamborim e cuíca; o baixo costurando o *groove* – elementos que faziam a Banda Black Rio soar com uma verdadeira usina sonora” (SEBADELHE; PEIXOTO, 2016, p. 151). Apesar das equipes serem de São Paulo, os artistas contratados eram do Rio de Janeiro. Ou seja, mais uma vez, não tem como negar a influência do movimento *Black Rio* sobre os bailes *blacks* de São Paulo, até porque a maioria dos discos, usados para tocar nos bailes pelos DJs, eram trazidos do Rio de Janeiro, segundo Willian Zimbabwe:

Os artistas que surgiram nessa época, como Tony Bizarro, Gerson King Combo, são uma rapaziada que veio nessa moda do soul. Banda Black Rio, União Black. E tinha um lance de fazer baile e trazer os artistas também, como Carlos Dafé. A gente trazia tudo do Rio. Na verdade, São Paulo não tinha nada, não tinha ainda esse poder para lançar um artista. O Rio de Janeiro foi criado de muita coisa (BARBOSA; RIBEIRO, 2007, p. 187).

Desse modo, percebendo que o grande público dos bailes se concentrava na periferia, estas equipes se deslocariam, num movimento nem sempre uniforme, rumo aos rincões da cidade, com o objetivo de se aproximar de mais pessoas. É neste instante que estes bailes tem um peso, além de uma importância sobre os pioneiros de um movimento, que evidenciaria a atenção em especial de jovens moradores dos limites da malha urbana nas décadas seguintes. “O *tagarela* ou *funk falado*, forma como o *rap* seria chamado em São Paulo no início dos anos 1980, se tornou conhecido dos jovens negros paulistas através dos bailes *blacks*, organizados por equipes de som” (MACEDO, 2016, p. 27). Desse modo, talvez não seja possível negar a ingerência dos bailes como Chic Show, Zimbabwe, Kaskatas, Black Mad, Circuit Power, entre outras, mesmo sendo uma cultura de rua, ao eminente movimento *hip hop*:

É uma coisa interessante: as pick-ups, que tinham passado a ser soberanas, tiveram que dividir espaço com o som de bandas como o Black Rio. Os shows ao vivo voltam a fazer parte do calendário dos bailes. As grandes equipes foram para a periferia e foi lá que se alimentou um movimento que iria crescer nas décadas de 1990 e 2000: o *hip hop*. Precusores desse movimento, como Thaide e DJ Hum, beberam na fonte das equipes e dos bailes. O nível profissional que as equipes alcançaram teve um impacto positivo no movimento *hip hop*, pois este passou a contar com uma independência e uma postura profissional que permitiu o surgimento de uma classe de artistas, inclusive alguns com um respeitável potencial de vendas de discos e com uma grande capacidade de fazer circular suas ideias, como os Racionais MC’s, revelados em bailes das equipes Zimbabwe e Chic Show. Também há o surgimento de gravadoras, como a própria Zimbabwe, selos musicais, tudo isto de forma independente (MACEDO, 2007, p. 12).

Os grandes meios de comunicação, assim como canais de televisão, revistas e jornais, lentamente foram descobrindo milhares de jovens negros que, performaticamente, se faziam

notar nas noites da metrópole rumo aos bailes. Equipes de som, como Chic Show, Zimbabwe e Black Mad, que animavam e organizavam os bailes *blacks* dos anos 70, cresceram e, algumas, se tornaram pequenas gravadoras e produtoras musicais, sendo imprescindíveis para a formação do público consumidor de *rap* (AZEVEDO; SILVA, 1999). Ressalvando-se que os primeiros e pioneiros dançarinos de *Break* ou – *b-boys* do país estariam presentes em festas e eventos organizados por equipes de baile *black*, como a Chic Show, a Zimbabwe e a Kaskata's. “Nas festas além do som *funk* que saía das *pick-ups* dos *DJs*, ao pessoal era apresentado aos primeiros videocliques de *rap*, nos quais eram projetados em imensos telões. Dali copiaram os primeiros passos do que viriam a chamar de *break*” (ASSEF, 2008, p. 121). Em relação a exibição de videocliques nos bailes *blacks*, nos informa Camargo:

O *rap* chegava ao público também pelos bailes blacks, nos quais o forte eram canções *funk* e soul. Por ser um estilo musical que se utilizava de fragmentos e texturas sonoras de outras composições, às vezes já conhecidas pelo público, e pela sua semelhança com o Miami bass, era chamado, ironicamente, de “*funk* falado” ou “tagarela”. Embora o idioma fosse o inglês, aquelas músicas eram compreendidas em parte a partir dos videocliques exibidos nas festas, que estabeleciam, com base no discurso imagético, um vínculo de identidade capaz de sintonizar parte do público e aquela produção cultural (CAMARGO, 2015 p. 43).

Por certo, a Galeria 24 de maio configurou-se como um lugar de encontro e difusão deste momento, junto aos bailes *blacks* espalhados pela cidade na época. É, também, referência, do ponto de vista espacial, que depois, nos anos 80, implicaria, entre outros aspectos, no surgimento do *hip hop*. Também foi nas Grandes Galerias que “se instalaram as lojas de discos, das vestimentas e os salões de cabeleireiros *black*, que tendo servido anteriormente aos amantes do *soul music*, neste momento passavam fazer a ponte com os novos tempos do *hip hop*” (AZEVEDO; SILVA, 1998, p. 23). Cantores de *rap* que frequentavam o Centro de São Paulo e a Galeria, como é o caso do *rapper* Thaíde, relembram também desta época de bailes, televisão e de uma personalidade importante para a cultura *hip hop* no período em questão: o dançarino de rua Nelson Triunfo e sua equipe de dança a *Funk & Cia*²⁸:

No centro da cidade, na rua 24 de maio, já estava rolando as apresentações de *break* com o Nelson Triunfo – que foi muito importante para mim – juntamente com sua equipe a *Funk Cia*, uma das primeiras do Brasil. A história é até engraçada, porque o primeiro contato que eu tive com o *break* foi através da televisão. Foi no programa Comando da Madrugada, do Goulard de Andrade. (...) Estava tocando “The Big Through Down” e o Goulard de Andrade falou assim: “E nós estamos aqui num baile da Chic Show – tradicional equipe de

²⁸ Cf. NELSON TRIUNFO & FUNK CIA. *Se Liga Meu!* São Paulo: TNT Record's, 1990. LP.

som dos anos 70 e 80 – e vocês não tem ideia do que estes crioulos fazem lá embaixo. Vem comigo!”Aí a câmera foi descendo, e aquele som aumentando. Foi quando eles mostraram o Nelson Triunfo e outros caras dançando *break*. Falei comigo, táí, é isso aí que nós somos. Não tem nada a ver com “Sessão da Tarde”. É isso aí que nós somos. Eu fiquei louco pra tentar entender o que era aquilo. Comecei a ver algumas imagens na televisão e me perguntava o que aquilo representava. Eu tinha certeza de uma coisa: eu tinha que aprender a dançar aquela dança. Via aqueles neguinhos virando chão, imitando robô, loucura total. Era aquilo que eu sempre busquei pra mim. Acho que posso marcar esse dia como meu primeiro contato com o *Hip Hop* (CÉSAR, 2004, p. 24).

Ratificado na primeira edição da revista *Caros Amigos*, dedicada ao movimento *hip hop*, constatamos que, originário da cidade de Triunfo, Pernambuco, no final da década de 1970, este personagem, presente nas lembranças do *rapper* Thaíde, se desloca para residir com alguns irmãos na cidade paulistana. Aproximou das equipes de soul, que realizavam bailes nos salões e clubes, e começou a *abrir roda*, isto é, dançar nos bailes. “No ano seguinte, formou o grupo Black Soul Brothers e em 1979 formou a *Funk e Cia*, com dançarinos que escolheu em rodas de soul, e com eles passou a excursionar pelo país”.²⁹ No ano de 1978, lembrando que o *soul* e o *funk* já destoavam como principais ritmos em São Paulo e tendo em vista a primeira visita de James Brown³⁰ ao Brasil, Nelson Triunfo, já nesta época, andava por diversos salões. Nesse show de James Brown, inclusive, uma das grandes dificuldades seria conseguir adentrar o espaço da realização de tal evento, como acentua Grand Master Ney³¹ presente no dia:

Eu cheguei já na hora do auge, já tinha dado super lotação, então o portão já estava fechado e aquela multidão do lado de fora. Quebraram o portão, teve muita gente que foi pisoteada, eu lembro que naquela situação que quando estourou o portão a minha atitude rápida foi segurar no portão e ir junto com ele, porque o portão abriu e corri junto. O pessoal ia entrando e nisso eu fiquei igual uma bandeirinha tremulando assim pendurado no portão, até que aquela multidão terminasse de passar.³²

²⁹ Revista Caros Amigos Especial: *Movimento Hip Hop: A periferia mostra seu magnífico rosto novo*. Editora Casa Amarela, ed. nº 03, 1998, p. 29.

³⁰ Cf. JAMES BROWN. *The Payback*. EUA: Polydor Records. LP, 1973.

³¹ DJ Grand Master Ney destacado nome dos bailes black em São Paulo, conforme a pesquisa da jornalista Cláudia Assef em seu livro *Todo DJ já sambou: A história do disc-jockey no Brasil* seria um dos primeiros DJs da Chic Show a migrar para a equipe concorrente Zimbabwe, em sua opinião: “Normalmente, o DJ de black nascia e morria dentro da mesma equipe. Eu escolhi outro caminho. Passei pela Zimbabwe e pela Chic show. Foi ótimo, mas escolhi não ficar eternamente numa equipe” (ASSEF, 2008, p. 93).

³² Depoimento extraído do documentário *Triunfo*, direção de Caue Angeli e Hernani Ramos. Documentário remonta a história assim como a trajetória de Nelson Triunfo. Oriundo do sertão Pernambucano, o dançarino, compositor e ativista social radicado em São Paulo neste filme, é tido como um dos precursores da *black music* no Brasil. Disponível em <https://vimeo.com/115718252>. Acesso em 09/11/2018.

Figura 7: Flyer da Equipe de Som - Chic Show (1978)³³

Fonte: <http://lemad.fflch.usp.br/node/7401>. Acesso em 10/10/2017

Pontuando que James Brown já era um grande nome da música negra norte americana nesse período, sua vinda ao Palmeiras consolida uma forma de viver e a pensar música, principalmente por parte da população negra via baile *black*. Contudo, essa mudança de paradigma não ocorre somente no plano musical e subjetivo, mas também no plano estético e performático presente no vestuário e nas formas de perceber a dança que era praticada dentro dos salões. A indústria cultural saiu lucrando também, uma que vez que as rádios antes do *funk* e do Fenômeno James Brown não tocavam esse tipo de música, a menos que houvesse um enorme retorno financeiro de vendas e de sucesso. Não podemos deixar de lembrar que o ritmo *funk* se faz pela batida acentuada da bateria em sintonia com as linhas melódicas do contrabaixo.³⁴ É, então, a partir da ascensão da música negra por conta do iconoclasta James Brown, que as gravadoras começariam a se interessar cada vez mais, não apenas na execução do *funk*, como da produção e gravação de discos dentro desse gênero musical. Conforme podemos notar no depoimento a seguir de DJ Hum,

³³ No auge dos bailes da Chic Show, James Brown, acompanhado pela JB's Band realizou um show na quadra do Palmeiras em novembro de 1978. “O maior balanço do mundo”, anunciava o material promocional sobre a única apresentação para os black's paulistas. A antiga “discoteca do Luizão”, iniciada informalmente no bairro do Butantã, recebeu um dos músicos mais influentes do século. Mais informações relacionadas aos bailes além do movimento negro. Disponível em: <http://lemad.fflch.usp.br/node/7401>. Acesso em 10/10/2017.

³⁴ Cf. MACEO & ALL THE KING'S MAN. *Doing Their Own Thing*. EUA: Charly Records, 1970. LP.

A música negra no Brasil já vinha desde a década de 70 sendo sucesso de público com o *soul music*. O movimento que dominou essa época chamava-se *Black Power*. O cabelo era *Black*, calças boca de sino, sapatos plataforma, coletes e jaquetas transadas com cores berrantes. O ídolo da massa era nada menos do que James Brown (como é até hoje). O sucesso da música negra no Brasil era devido aos bailes que as equipes de som promoviam. Frequentadores compravam os discos de seus artistas preferidos, pois as rádios não incluíam esse tipo de música em sua programação (a não ser que fosse estouro de vendagem). Porém algumas rádios tocavam *funk*, mas era aquele *funk* mais *soft*, que na época chamávamos de balanço. Para nós, o *funk* mesmo era paulada, o peso do som do baixo com a bateria. Lembro quando garoto que meus tios ouviam programas que tocavam *soul e funk*. Era nas rádios difusora e Excelsior (AM). Acredito que eram os únicos do gênero. Com o sucesso crescente da música negra, em especial o *funk*, as gravadoras começaram então a lançar várias coletâneas de *funk music*, e discos solos dos maiores do *funk*.³⁵

Nino Brown³⁶, nome reconhecido dentro da cultura *hip hop* pelo rico acervo que possui (não apenas da cultura *hip hop*, como da cultura negra no geral), além de frequentador assíduo dos bailes dessa época, nos explica, sobre a história de James Brown, que certamente se confunde com a sua:

Então, eu comecei através de um cara chamado James Brown, graças aos Orixás ele entrou na minha vida. São 30 anos e eu tenho o maior orgulho dele, do trabalho que ele fez ... Eu sei que tem algumas coisas que ele fez de ruim, porque eu acho que não é por ele ser o James Brown que ele não é imperfeito, mas pelo que ele fez pelos irmãos, ajudou muitos irmãos, deu emprego... Aí o sistema foi lá e roubou tudo dele, então ele falou assim: “Eu queria ser preso porque eu estava cansado de tudo isso, eu pago um preço muito caro por ser James Brown”!. Existem só três bês na música: Brahms, Beethoven e Brown. Estou falando aqui de sentimento e, se falar em soul, já sabe, né é alma (BARBOSA; RIBEIRO, 2007, p. 164).

No início de sua carreira, em meio ao clima das equipes de baile e a descoberta do *rap* americano, o *rapper* Mano Brown, por sua vez, também nos indica essa influência daquele que até hoje é considerado o “pai” do *Funk*:

Vieram então as equipes de baile, o *rap* foi a TV pela primeira vez com Thaíde & DJ Hum e surgiram os concursos de *rap*. Entre as influências dessa época estavam Ice-T, Run DMC, LL Cool J e Beastie Boys. Mas a que mais peso teve em Brown foi aquela que, à revelia,

³⁵ Revista Pode Crê!: *Funk - A Essência do Rap*. Ano I, ed. nº 2, 1993, p. 7.

³⁶ “Nino Brown nasceu em 31 de março de 1962, em Canhotinho, Pernambuco. Veio para São Paulo em outubro de 1974. Inicialmente morou no bairro de Pinheiros, com a mãe e dois irmãos. Nesse período assistia aos ensaios da Escola de Samba Pérola Negra. Com aumento do aluguel em Pinheiros, ele e a família foram obrigados a se mudar para a favela Calux, em São Bernardo do Campo. Nesse local, entrou em contato com os bailes blacks que ocorriam na sede da União de Moradores da Vila Calux (...) De lá, passou a frequentar os bailes do salão São Paulo Chic, na Barra Funda, o salão Blum, no centro de São Paulo, e os bailes da Chic Show, no ginásio da S.E. Palmeiras” (FÉLIX, 2005, p. 82-83).

lhe emprestou o nome.”Eu falava: Mano com esse som aqui (“*Make It Funky*”) do James Brown dá pra sair na mão com dez caras”. A música bate diferente em cada pessoa e, em mim, batia igual ao “Mike Tyson”, descreve. “Estava cheio de vontade. Pobre, feio, braço fino ... só tinha maldade. É assim que nascem os grandes vilões da História”.³⁷

Construindo uma rede de contatos, além de participar e assistir os vários concursos de dança existentes nos bailes, o objetivo era formar a já citada equipe de dança *Funk* e Cia., salientando que o *funk* trouxe ao ritmo *soul* uma batida mais pujante e dançante. Os pioneiros dessa nova vertente musical também lançaram mão de sintetizadores e outros recursos eletrônicos (PESSOA, 2000). Também ocorreu nesta época a explosão da *disco music*, em que a transformação dos bailes viria a ser rapidamente percebida. Esse momento, cunhado também como *discoteque* para algumas pessoas ligadas a geração *soul*, foi encarado com certa resistência (SANTOS, 2001). Paralelamente, nos bailes *blacks* o *funk* se tornou no ritmo mais prestigiado e a moda em destaque trouxe *pessoas diferentes* para dentro dos salões, na mesma medida que desestimulou a outros frequentá-los:

Os donos de equipe de baile, por sua vez tiveram certa dificuldade em compreender a proposta do *Hip Hop*. A princípio, a maior agressividade das músicas, da dança e do estilo de vestir eram motivo de incômodo e preocupação. A ideia dominante era a de que esse tipo de movimento provavelmente iria afugentar os frequentadores tradicionais dos salões. A maior agressividade simbólica dava a impressão de que a nova onda representaria mais confusões e conflitos, pondo a perder, dessa forma, um trabalho cuidadoso de construção de um ambiente de fruição, que atravessa a história dos bailes *blacks* de São Paulo. (GUASCO, 2001, p. 58)

Como podemos observar, de fato, é neste período que se inicia uma possível ruptura. O movimento que começou nos bailes, lentamente se deslocou para as ruas. Para o dançarino de rua Nelson Triunfo, já havia a eminência de fenômeno parecido, ocorrendo “não só na matriz norte-americana, como em outros países por onde o *breaking* se disseminara. Não lhe parecia lógico que uma dança nascida nas ruas se confinasse dentro de salões que limitavam sua visibilidade “ (YOSHINAGA, 2014, p. 180). Em 1983 a *Funk & Cia*, depois de levar o *break* para as ruas do Centro Velho da cidade, seria assunto de várias matérias em jornais e revistas. Mesmo com o calçamento inadequado para a realização dos passos da dança, “em meados de 1984, estes dançarinos tentaram ficar em frente à antiga loja do Mappin na escada do teatro

³⁷ Revista Rolling Stone: *Racionais MC's - As revelações, as contradições e as polêmicas do grupo mais relevante da música brasileira*. Ed. nº86, p. 76, novembro de 2013.

Municipal, depois de uns meses foram para a 24 de maio com Don José de Barros, lá foram perseguidos pelos lojistas e agredidos pela polícia” (SHETARA, 2001, p. 19).

Figura 8: Nelson Triunfo & Funk Cia na Praça Ramos (1983)³⁸

Fonte: Arquivo pessoal de Billy Rodrigues.

Isto é, a rotina robótica da cidade era de alguma forma contestada, junto ao olhar atento dos transeuntes ou de trabalhadores sobre os corpos que trajavam roupas coloridas e extravagantes, ao mesmo tempo em que, efetuavam sequências performáticas, já adotando aqueles movimentos meio “quebrados”, defronte à antiga loja Mappin:

A rotina era mesma: com seus trajes aberrantes os dançarinos levavam seus imensos *boomboxes* (como se denominam os enormes aparelhos de som portáteis) para o ponto escolhido, apertavam o *play* e, sem qualquer cerimônia formavam uma roda. Em poucos minutos uma multidão de curiosos os cercava, de forma a colorir e desconstruir a mecânica rotina da área central da cidade. Isso numa época em que a poluição visual e a presença de ambulantes e outros informais eram inferiores ao que se vê na atualidade. No horário do almoço a aglomeração ganhava, por alguns minutos, a adesão dos sempre apressados

³⁸ Nesta imagem por volta de ano de 1983, temos Nelson Triunfo no centro, Defh Paul à esquerda e Don Billy à direita dançando em frente ao antigo Mappin. A propósito Don Billy chegaria a gravar suas músicas em duas das primeiras coletâneas de rap feitas por equipes de bailes – *Ousadia Rap* pela Kaskata's (1987) e *O Som das Ruas* da Chic Show (1988). O que impressiona ainda é o fato de Dom Billy, pouco antes da conclusão da presente pesquisa, estar trabalhando na rua 24 de maio, evidenciando talvez esta relação com a região central da cidade desde da época que já dançava na Funk & Cia. Sobre este momento principalmente no tocante a ida da Praça Ramos para rua 24 de maio, pesquisar o documentário *Marco Zero do Hip Hop*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g4f5Hwz6Voc>. Acesso em 22/11/2017. Além do livro do jornalista Gilberto Yoshinaga, *Nelson Triunfo – Do Sertão ao Hip hop*. São Paulo: Shuriken Produções / Literarua, 2014.

trabalhadores do comércio local e office-boys – que, em muitos casos, admiravam aquele estilo de dança ou até chegavam a participar da roda, mesmo com o receio de serem flagrados a burlar o horário de serviço. Anos mais tarde alguns deles se tornariam nomes conhecidos na cena *hip hop*. Alguns funcionários do Mappin apreciavam a roda de dança e até colaboravam com a equipe de Nelson Triunfo. Como o piso do calçadão era irregular, eles costumavam separar e guardar caixas de eletrodomésticos de grande porte, como geladeiras e fogões, para que os *b-boys* as improvisassem como tablado. Macio e escorregadio, o papelão amortecia o impacto dos movimentos mais radicais e permitia que os dançarinos fizessem a festa até mesmo na mais áspera das calçadas. (YOSHINAGA, 20104, p.182).

Percebe-se nesse momento, nas ruas, a existência de uma vivência tensa com o poder público. Nelson Triunfo ficou até mesmo conhecido por um delegado, devido às inúmeras vezes que tinha sido levado pela polícia para a mesma delegacia, de acordo com o próprio:

Era uma loucura, as pessoas paravam de trabalhar, fechavam a roda. Aí, a gente tinha problemas, porque a polícia baixava, prendia a gente dispersava. Eles pediam carteira de trabalho. Eu virei freguês da delegacia, tinha um delegado que gostava de mim e quando eu chegava lá ele perguntava: ‘Por que trouxeram esse cara aí de novo? Vai embora’. O cara estava de saco cheio de mim.³⁹

Figura 9: Nelson Triunfo & Funk Cia na Praça Ramos (1983)

Fonte: Arquivo pessoal de Billy Rodrigues

³⁹ Revista Caros Amigos Especial: *O Triunfo é do Nelson*. Editora Casa Amarela, ed. nº 24, 2005, p. 13.

Nesse caso, a partir da experiência vivida e relatada de Nelson Triunfo, notamos que, de certa forma, se a memória é socialmente constituída, fica evidente que toda documentação também o é e, portanto, não há distinção fundamental entre fonte escrita e fonte oral. “A crítica da fonte, tal como todo historiador aprende a fazer, deve (...) ser aplicada a fontes de tudo quanto é tipo. Desse ponto de vista, a fonte oral é exatamente comparável à fonte escrita. Nem a fonte escrita pode ser tomada tal e qual ela se apresenta” (POLLAK, 1992, p. 08). Por esse processo de relação entre a memória individual e memória coletiva, motiva-se, assim, um modo de identidade que é mediada e negociada por conflitos sociais, como nos aponta Pollak:

Podemos portando dizer que a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. Se assimilamos aqui a identidade social à imagem de si, para si e para os outros, há um elemento dessas definições que necessariamente escapa ao indivíduo, por extensão, ao grupo, e este elemento, obviamente, é o Outro. Ninguém pode construir uma auto-imagem isenta de mudança, de negociação, de transformação em função dos outros. A construção da identidade é um fenômeno que se produz em referência aos outros, em referência aos critérios de aceitabilidade, de admissibilidade, de aceitabilidade, e que se faz por meio da negociação direta com outros. Vale dizer que memória e identidade podem perfeitamente ser negociadas, e não são fenômenos que devam ser compreendidos como essências de uma pessoa ou de um grupo. Se é possível o confronto entre a memória individual e a memória dos outros, isso mostra que a memória e a identidade são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos (POLLAK, 1992, p. 05-06).

Àquela altura, a roda de dança na rua 24 de Maio tinha mais de trinta frequentadores regulares, “alguns habituais e outros mais assíduos. Eram nomes como Deph Paul, Mister Lila, Raul, Isac, Pierre, Billy e Fred, todos integrantes da *Funk & Cia*, além de Pepeu e MC Jack, entre outros” (YOSHINAGA, 1914, p. 206). Então, com a alegação de que a aglomeração presente em volta dos *breakers* no momento das rodas incentivava o aumento de furtos, o grupo era perseguido por policiais, que eram incentivados por comerciantes. Nesse contexto, Nelson Triunfo, com toda sua experiência de dançarino de rua, negocia constantemente com o poder público, com o objetivo de manter sua equipe de dança, a *Funk e Cia.*, no espaço da rua. Essa iniciativa se faz em meio à sua popularidade, pois em 1984 sua imagem e sua dança eram exibidas todas as noites, em horário nobre, para milhões de pessoas diante da televisão, uma vez que suas performances compunham a abertura da novela “Partido Alto”, apresentada pela Rede Globo de Televisão. No decorrer do mesmo ano, nosso personagem ficou doente devido a uma enchente que invadira sua casa na região da Penha (zona leste de São Paulo), retirando-o de cena até o ano seguinte (GUASCO, 2001). Entre as diversas motivações por parte da Rede

Globo junto a *Funk & Cia*, para gravar a abertura da novela Partido Alto, destaca-se a participação da escola de samba Mangueira e a trilha sonora da cantora Sandra de Sá. Não podemos deixar de enfatizar, também, a relação que existia entre Nelson Triunfo e a escola de samba do Bexiga, a Vai-Vai. De acordo com Nelsão:

Na verdade, a gente precisava de um destaque e a gente vinha fazendo revistas e umas coisas a mais. Eu sai na Vai-Vai (escola de samba), misturando um samba e *break* e acho que foi isso que levou a globo convidar a gente ai nos fomos e fizemos aquela mistura de samba com *Break* e a partir daí começou a nossa cobertura.⁴⁰

De todo modo, nessa experiência, fica evidente que este começo do movimento, com *b-boys* no centro da cidade, em espaços como a Praça Ramos e em frente ao Teatro Municipal, não se configurou de maneira harmoniosa, como nos indicam Rocha, Domenich e Casseano:

O *break* começou a ser praticado na Praça Ramos, em frente ao Teatro Municipal, no Centro de São Paulo....Os *breakers* no entanto, ficaram pouco tempo lá porque o calçamento da praça não era adequado para os passos da dança. Eles se mudaram para a rua 24 de Maio, esquina com a Dom João de Barros, Também na região central de São Paulo.... Os *breakers* eram perseguidos pelos policiais, que incentivados por comerciantes das lojas do centro da cidade, procuravam inibir suas apresentações. Os policiais alegavam que a aglomeração formada em torno dos *breakers* facilitava o aumento do número de furtos. Os *breakers* também foram discriminados em alguns bailes blacks, em que era proibido dançar *break* (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001 p. 49).

Em virtude do suposto endereço fixo, já sabido pelas autoridades que faziam a ronda da região, “os dançarinos do *Funk & Cia* raramente passavam um dia sem que fossem intimidados, expulsos daquele espaço público ou levados para intermináveis chás de cadeira em algum distrito policial, sob tabefes, botinadas e seguidas acusações de vadiagem ou desacato” (YOSHINAGA, 2014, p. 207). Don Billy ex-integrante da *Funk Cia* em entrevista nos concedida na rua 24 de maio, nos situa um pouco a partir de suas memórias sobre esses momentos de tensão e conflitos com a polícia, envolvendo a figura de Nelson Triunfo. Mediante as palavras de Don Billy notamos que andar pelas ruas do centro da cidade nos anos 80 podia ser muito arriscado, dependendo da indumentária e profissão daquele que fosse revistado:

Tinha repressão na rua, colocar som na rua era uma coisa diferente. Demorou um pouquinho para as pessoas aceitarem. A polícia vivia espirrando a gente da 24 de maio. Uma vez a

⁴⁰ Revista Rap Brasil: *Nelson Triunfo*. Editora Escala, ed. nº 2, 1999, p. 21.

gente ensaiava na Roosevelt, ia fazer um show. A gente ia para um lugar mais tranquilo para poder ensaiar, ficávamos na Roosevelt. Aí um dia a gente fez o *break* na 24 e saímos para a Roosevelt, subimos a rua Marconi. Pô a gente andava num visual que nós gostávamos e achava bacana, que na época era muito colorido, rádio na mão, Nelsão. A polícia parou a gente na Marconi, era horário de almoço, 12:00hs, resolveram parar a gente naquele dia, e todo mundo encostou na parede, uns 8 caras e pá. Aí foram dá geral no Nelsão, aí o Nelsão falou, - P (...) meu, tô trabalhando aqui! - Mão na cabeça, encosta! Aí o Nelsão não gostou e falou, - Vc quer me revistar? Desceu as calças. O PM ficou olhando falou assim, - Mano! Aí já enquadrou, aí falou, - Esse aqui vai para a viatura! Já algemaram o Nelsão, e a gente tinha show, era uma sexta feira, o show ia ser no domingo lá em São Matheus. Aí eu fui trocar ideia com o capitão lá, aí ele falou, - Isso não tem jeito é desacato, vamos ter que levar! Não teve jeito levaram ele preso, ficou até terça feira preso, entrou numa sexta feira tá ligado né, os caras vão dar aquela canseira. O Nelsão pegou até uma pneumonia lá na cadeia. Aí a gente teve que fazer o show sem ele, foi ruim pra caramba. Foi a única vez que fizemos show sem ele, foi f (...)!⁴¹

Destaca-se, por meio da narrativa de Don Billy, mais um conflito entre a polícia e a *Funk & Cia*, ficando evidente que a violência simbólica e real praticada pela polícia não era gratuita e sim proposital. Com efeito, Nelsão, como é chamado pelos companheiros, tornou-se nessa época uma figura fundamental para o surgimento da cultura *hip hop* em São Paulo. Foi ele quem levou o *break* pela primeira vez às ruas, protagonista de transformação do *funk/soul* para o *hip hop*, no final de 1983 (MONTEIRO, 1999). Igualmente, no que se refere à transição dos bailes para as ruas do centro e às novas formas de dança que estavam surgindo com o advento do *hip hop*, em relação ao *Funk*, Nelson Triunfo enuncia:

Na verdade, não foi fácil. Hoje vemos vários manos organizando eventos por aí, mas naquele tempo era difícil. Se você parar para pensar, naquela época estávamos no militarismo, era embaçado. Na época do Soul nos encontrávamos no viaduto do Chá, ligávamos o som alto, tocava James Brown e dançávamos. Mas na época que foi para a rua já era o *Funk & Cia* num estágio mais avançado, porque muitos do *Funk & Cia* não se adaptaram às novas danças como o Poppin, o Lockin, o próprio Footwork, Freeze que estavam começando; as informações estavam chegando. A partir da Fantasy (antiga casa noturna) achamos que já estávamos preparados para a rua, já tinha bastante gente e passamos daquele momento mais *Funk* para o *Hip Hop*.⁴²

Quando o *rap* brasileiro começou a gravar discos, conquistar espaços nas rádios e em eventos, na virada dos anos 80 para a década de 1990, grande parte do público que já acompanhava o *hip hop* conhecia Nelson Triunfo e tinha conhecimento de sua importância,

⁴¹ Entrevista realizada em 20/07/2018.

⁴² Revista Rap Brasil: *Nelson Triunfo Reconstruído o Hip Hop no Brasil*. Editora Escala, ed. nº 31, 2006, p. 12.

desde os tempos do *soul* e do *funk*, para a divulgação da música negra no Brasil. Essas pessoas sabiam que ele fora um dos responsáveis por direcionar a dança para as ruas de São Paulo e era um dos pioneiros da cultura de rua no país (YOSHINAGA, 2014). Deste modo, o *rap* paulistano e a cultura *hip hop* como um todo, praticada por pessoas comuns, com as suas formas artísticas de intervir no urbano, o *break* como dança, a pintura mural grafitada e a música *rap* têm deixado seus registros, dançando, pintando, compondo *raps* que são, entre outras coisas, interpretações críticas da cidade de São Paulo na última década do milênio (AZEVEDO; SILVA, 1999). Com sua gênese nos guetos das grandes cidades norte americanas na década de 70, oriundo das *block parties* (festas de quarteirão) jamaicanas e, depois, já nos anos 80 em São Paulo, a cultura *hip hop* seria a expressão de pessoas excluídas socialmente de lugares que contemplassem suas identidades pelo viés artístico e cultural, implicando isto, de alguma maneira, numa postura política de subversão a uma condição em que os espaços na cidade aparecem cada vez mais apartados.

2.2 Que batida nova é essa no baile?

Ao encontro do que nos diz Macedo (2016), constatamos que a não só presença como o deslocamento para lugares abertos e públicos estabeleceu, assim, “um movimento que se esquivava dos constrangimentos do espaço regulado dos bailes. Ao mesmo tempo, apresentações em vias públicas poderiam render pequenos ganhos monetários ao se “passar” o chapéu no final das performances” (MACEDO, 2016, p. 28). Elemento de afirmação e identidade, o espaço da rua se torna essencial neste momento para os *b-boys*. Destacando que este encontro com espaço da rua é resultante dos conflitos existentes no baile por conta das gangs de *break* e os organizadores de bailes. O *break* nasceu nos bailes com a dança robotizada, “mas ao ser aprimorado nas ruas transformou-se em uma expressão cultural, ou seja, de um simples movimento de dança evoluiu para uma verdadeira organização em torno de diversos movimentos de dança” (ANDRADE, 1996, p. 129). A respeito desse período de transição, no que diz respeito não somente a dança *break* e as suas variações, mas ao *break* da música, o *b-boy* Marcelinho Back Spin nos diz:

O DJ Kool Herc, na década de 70 foi o DJ que descobriu o *break* da música, a parte instrumental de um disco de *funky*. Como esta parte instrumental era curta, ele pegava dois discos iguais e desenvolvia uma forma suave de passar de um disco para o outro e aumentava esse *break*. Nisso ele começou a chamar essa rapaziada que dançava no *break* da música de *breaks boy*, de *b-boys*. Então, taí o início dessa dança. Top rock, footwork e freeze são os três fundamentos da dança dos *b-boys*. Esse é o elemento do *hip hop*, o *b-*

boying ou *breaking*, que não é *break* dance. Quando a mídia descobre o *hip hop* em 80, 81 começa a chamar essa dança de *break* dance. Não é só uma confusão de nomenclatura, é uma questão histórica. Por que nós começamos a levantar isso aí? Porque tem que respeitar quem criou, de onde veio. Os caras falam que o giro de cabeça foi inventado por causa da guerra do Vietnã: meu, o giro de cabeça é da capoeira, cara que é muito mais anterior à guerra do Vietnã, capoeira Angola da época do Brasil colônia.⁴³ ”

Nessa explanação de Marcelinho Back Spin, denota-se não apenas os estilos possíveis e presentes na dança *break*, mas também a importância da figura do DJ Jamaicano Kool Herc, tanto para a evolução como para a história da cultura *hip hop*. Aliás, atribui-se ao jamaicano Clive Campbell, conhecido como Kool Herc, uma das principais contribuições para as *block parties*. Herc migrou-se para os EUA em 1967 e trouxe consigo a cultura dos *sound system*⁴⁴ usado nas festas ao ar livre em seu país de origem. Nesse instante, Kool Herc torna-se a principal referência da cultura *hip hop*. Nas palavras de Silva (1998), além da introdução do *soud system* no universo *hip hop*, Herc passou a elaborar as primeiras colagens, basicamente de música eletrônica, *break beats* que possibilitavam o prolongamento da base musical. Com isso, tem início uma nova fase musical, onde o espaço público, por excelência, aparece como lugar possível para esse momento, caracterizado por experimentações sonoras:

Nos anos 70, as técnicas do *dubbing*, associadas à tradição do *toast* e os recursos proporcionados pelo *sound system*, foram reinterpretados no contexto do Bronx. O desenvolvimento da técnica pelo DJ, o mago capaz de recriar sonoridades, complexificou-se através das novas tecnologias disponíveis no contexto norte-americano. Dessa forma, o *sound system* contribuiu para uma nova etapa no desenvolvimento musical que vinha se processando. O apogeu dos *sound system* foram as festas nos bairros dirigidas pelo Mestre de Cerimônia, o MC. Em meados dos anos 70, as *block parties*, festas nos bairros espalharam-se nos guetos nova-iorquinos. Surgiram de forma improvisada. Tornou-se prática comum levar *pick ups* para o espaço público, emprestando-se a energia dos postes de luz. Dessa forma, conseguia-se o suprimento necessário para o desenvolvimento das

⁴³ Revista Caros Amigos Especial: *Hip Hop Hoje - O grande salto do movimento que fala pela maioria urbana*. Editora Casa Amarela, ed. n° 24, 2005, p. 23.

⁴⁴ “O mesmo problema do *status* desfrutado pelas fronteiras nacionais na elaboração da história cultural é evidente em debates recentes sobre a cultura *hip hop*, o poderoso meio expressivo dos negros urbanos pobres da América, que criaram um movimento jovem global de considerável importância. Os componentes musicais do *hip hop* são uma forma híbrida nutrida pelas relações sociais no South Bronx, onde a cultura jamaicana do *sound-system* foi transplantada durante os anos de 1970 e criou novas raízes. Em conjunto com inovações tecnológicas específicas, essa cultura caribenha expulsa e reenraizada acionou um processo que iria transformar a autopercepção da América negra e igualmente uma grande parcela da indústria da música popular. Nesse ponto, devemos perguntar como uma forma que se gaba e exulta em sua própria maleabilidade, bem como seu caráter transnacional, passa a ser interpretada como expressão de alguma essência africano--americana autêntica? Como discutir o rap como se ele brotasse intacto das estranhas do blues?” (GILROY, 2012, p. 89).

festas e os espaços públicos passaram a ser ocupados de forma positiva“ (SILVA, 1998, p. 39-40).

Ademais, destaca-se que, segundo os proprietários de equipes de som, a presença de *b-boys* nos bailes, assim como os passos de dança executados por estes, “roubava” a atenção da maioria dos frequentadores, prejudicando, desta forma, o bom andamento das festas, além de retirar o foco da música tocada pelos DJs e músicos contratados. Outro fator de estranhamentos e incômodos estaria também no vestuário dos dançarinos de *break*, composto por tênis, jaquetas esportivas e bonés, algo distante da vestimenta padrão utilizada e valorizada nos bailes, a vestimenta e traje social:

O espaço da rua constituiria um elemento de afirmação e identidade do *break* e, posteriormente, do *hip hop* nesse período. A formação de *gangs* de *break* (mais tarde chamados de *crew*) trouxe conflitos com os organizadores de bailes. As reuniões de *b-boys* nos bailes e os passos de dança por eles executados atraíram a atenção dos frequentadores, algo que, de acordo com os proprietários de equipes de som, atrapalhava o bom andamento das festas, pois retirava o foco das atrações, como a música tocada pelos DJs e músicos contratados para a apresentação. A indumentária dos praticantes de *break* também, incomodava, uma vez que seu tênis, jaquetas esportivas, bonés e calças jeans não se enquadravam no padrão *sport chic* valorizados nos bailes *black* e que se aproximava da vestimenta social (MACEDO, 2016, p. 28).

Para alguns integrantes do movimento *hip hop* da época, os bailes deveriam ter uma função mais conscientizadora, evidenciando, para o seu público, quem eram os responsáveis pelas péssimas condições de vida submetida a maioria de seus frequentadores, proibindo a venda de bebidas alcoólicas e barateando o preço dos ingressos. Diante de tais posturas, consideradas radicais pelos organizadores dos bailes, dificultava-se ainda mais a abertura dos bailes para apresentações e performance de pessoas ligadas ao *hip hop*.

Por outro lado, a polícia também dava suas batidas nos bailes *blacks*, tendo como argumento somente a suspeita de que supostos “marginais” frequentavam aquele lugar. Os próprios proprietários das equipes de baile, além de revistarem todos os seus frequentadores, com o objetivo de evitar que alguém estivesse armado e causasse problemas legais, também solicitavam que os policiais cobrissem as entradas e as saídas dos seus bailes, muitas vezes remunerando-os paralelamente. Esse tipo de prática dos empresários negros resultava por diminuir a resistência do público frente às ações da polícia. Isso será apontado como um dos responsáveis pelo distanciamento dos participantes do movimento *hip hop* dos bailes *black* (FELIX, 2015). Podemos constatar que o sucesso que alguns tiveram fora dos bailes foi o que resultou, em um momento seguinte, nas apresentações nesses locais; isto é, foi a pressão do

público que garantiu, especificamente ao *rap*, um espaço nos bailes *blacks*. Por volta dos anos 1980, por exemplo, a equipe Zimbabwe visualizou no *rap* uma maneira de lucrar mais, por conta de suas letras e ritmo que já contagiavam o seu público, predominantemente constituído pela população negra. Para tanto, os responsáveis desta equipe, que tinham uma gravadora, decidiram organizar diversas coletâneas de grupos. Por meio dessas coletâneas, surgiram alguns grupos bem-sucedidos da cultura *hip hop*, “entre eles, Racionais MC’s, DMN, Ndee Naldinho.”⁴⁵ O crescimento do espaço nos bailes resultou, por sua vez, no surgimento de vários outros grupos de *rappers*. Muitos destes grupos, porém, optaram por não ficar restritos somente aos bailes” (FÉLIX, 2000, p.157).

Organizara-se por volta do final da década de oitenta e início de noventa, inúmeras posses – reunião de grupos de *rap*, *break* e grafite – que tinham como principal função proporcionar um espaço onde eles pudessem discutir os problemas do movimento *Hip Hop*, dos “pretos”, da sociedade em geral e, em especial, dos pobres e marginalizados, tais como violência policial, desemprego, moradia, etc. Outra função foi a de perfeição de seus dotes artísticos e organizar atividades em que fosse possível expor, sem qualquer censura, suas aptidões artístico-políticas. Em algumas dessas posses existem pequenas bibliotecas formadas por doações dos participantes, para que os seus militantes possam se informar sobre as condições de vida dos “pretos”, oprimidos e, também, sobre como melhor fazer política no Brasil. Quando não há uma biblioteca, as pessoas costumam trocar livros e revistas entre si (FÉLIX, 2000, p.157).

Atento a um emergente público consumidor presente nas festas, no final da década de 1980 inúmeras coletâneas de *rap* seriam financiadas pelas equipes de baile. Mesmo que, ao longo do tempo, a relação de apadrinhamento imposta pelas gravadoras das equipes de som desencadeassem uma falsa relação de confiança, pois os músicos eram constantemente enganados quanto aos lucros das vendas do disco (AZEVEDO, 2000). Este período é associado ao momento de transição dentro dos bailes entre uma geração oriunda do movimento Black Soul e a ascensão do gênero *rap*. Até a chegada do *hip hop*, nos bailes “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” (SANTOS, 2002, p. 57).

Embora seja justamente o tênis junto ao agasalho a marca principal da indumentária dos *b-boys*, além da repulsa em relação aos jovens dançarinos que chegavam nos bailes, nessa época algumas situações serviram de pretexto para que as equipes pudessem proibir a entrada

⁴⁵ Cf. NDEE NALDINHO. *Bem Vindo ao Hip Hop*. São Paulo: TNT Records, 1996. LP.

de pessoas que não estivessem trajados socialmente. Uma das razões para tal conduta por parte dos donos dos bailes era de que muitas pessoas tinham seus tênis roubados na saída do baile. Mediante a esse fato, era comum, no final da festa, visualizar inúmeras pessoas descalças indo embora.

O dia da festa era considerado um evento, principalmente para aquelas pessoas que se deslocavam de lugares distantes para poder chegar nos grandes bailes, geralmente localizados próximos da região central. Nesse dia, em alguns pontos de ônibus situados nas regiões periféricas, como no bairro da Penha, pelo tipo de vestimenta já era possível perceber também quem estava indo ou não, para o baile. A partir das suas memórias em relação a esse período, de forma nostálgica, Don Billy nos diz:

Nos bailes antigamente não podia entrar de tênis, e o *break* você não consegue dançar de sapato, tem que ser de tênis. Então eu lembro que tinha uma barreira muito grande pra gente começar a dançar no baile o *break*, porque os caras não entendiam o que era, tinha uma indumentária toda vinculada ao visual e tal. Depois que o pessoal começou a entender começaram a surgir as rodas de *break* nos bailes, mas a princípio era complicado ir de tênis para o baile. Tinha bailes que era mais social mesmo tipo Musicália. O Palmeiras, Chic Show não entrava de tênis entendeu? Na época também tinha muito aquela coisa do função, então se você ia de tênis para o baile chegava na saída, os caras queriam tomar, entendeu? Tinha muita morte na saída de baile, então para evitar isso aí também um pouco, proibia a entrada de tênis. Tinha muita gente indo pegar ônibus depois do baile descalço, rolava bastante sem contar morte né mano. Imagina, no Palmeiras vinha neguinho de tudo que é lugar, Guarulhos, ABC, Zona Leste, todo mundo lá, era centralizado (...) Colava todo mundo, o Palmeiras era o baile mensal que todo mundo ia, não tinha “boy”, e era lindo. Pegava o ônibus do Lapa lá na Penha que era o Penha/Lapa, chegava lá na Penha umas 21:00hs da noite, era só o pessoal que estava indo para o baile no Palmeiras, vinha apinhado, era incrível. Chegava na porta do Palmeiras esvaziava na frente da rua Turiassú, era um acontecimento mensal, o pessoal ia nas lojas mandava fazer roupa, sapato, comprava roupa e cortava cabelo na Galeria, cultura totalmente diferente. Hoje em dia tudo é marcado pela internet, tá muito estranho fazer o quê? Cada época tem sua peculiaridade.⁴⁶

Perante o exposto, cabe ressaltar, então, através das lembranças de Don Billy, a importância do baile, não apenas por agregar pessoas oriundas das diversas regiões da metrópole de São Paulo, mas também pela mobilização motivada basicamente em função das festas realizadas nas Grandes Galerias, em termos de visual, além da visível satisfação pertinente aos momentos que antecederiam aos bailes, por conta dos encontros espontâneos entre periféricos identificados pelo traje de festa pelo trajeto, nos inúmeros pontos de ônibus espalhados pela cidade. Logo, é necessário não só considerar o baile, mas todo o ritual que o

⁴⁶ Entrevista realizada em 20/07/2018.

antecede, assim como as relações que se estabelecem fora desse lugar e nele assumem formas diferentes. O baile é o epicentro, o espaço central, no qual se manifestam os mecanismos de inclusão e exclusão, onde se constituem os laços sociais e as disputas (HERCHMANN, 2005). Nessa época, aliás, as diferenças entre as gerações dentro do baile não se apresentavam apenas no figurino, mas também no que se refere à parte musical. Diferentemente do *Funk* e do *Soul*, elaborados a partir de sofisticadas harmonias, por meio de muito teclado e naipe de sopros, o *rap* trazia outra proposta sonora. Música elaborada através de sintetizadores, bateria eletrônica, e *scratches*, o ritmo novo que chegava nos bailes impactou os antigos ouvidos. Sobre este estranhamento nos bailes, do qual se percebe que a música negra estava mudando, Clodoaldo Arruda, ex-integrante do Instituto da Mulher Negra - Geledés e um dos fundadores da posse Sindicato Negro, em entrevista nos concedida na Vila Joaniza, Zona Sul de São Paulo, afirma que

O principal vetor dos bailes comerciais era a elegância. Mal eles não sabiam que aquela jaqueta, aqueles bonés eram muito mais caros do que as camisas e os sapatos que eles compravam nas Grandes Galeria. O *hip hop* trouxe uma outra estética. Chocava vê 4 pretinhos chegando de boné, calça larga quase caindo, um agasalho e o tênis, boné na cabeça. – Não vai entrar né parceiro! O espírito era o mesmo estilo, estética e elegância. Só que as gerações se chocavam quando perceberam que elegância era outra coisa nos anos 90. O tênis branco tinha que está branco, se tivesse mancha você era chamado de pé de barro. O agasalho da Adidas tinha que está limpinho (...) *Funk*, *Soul*, grandes vozes, muito teclado, muito naipe de sopro. O *rap* traz uma outra estética musical. Bateria muito forte, pouca ou nenhuma harmonização. Música feita em sintetizador e bateria eletrônica, o *scratch*, o disco indo e voltando com mais velocidade, então também chocou os ouvidos. As coletâneas de *rap* feita pelas equipes de som, momento de transição, ainda tinha muito Black Soul, nestes discos. Racionais, *Consciência Black Vol. 1*, o choque começa aí! O Thaíde era uma cara que tráfegava até por ser desta geração do Black Soul do Charme. O Thaíde transitava nestes dois lugares e faz uma música que ficou palatável nestes dois lugares. Os Racionais já é ruptura. Nossa geração Racionais, DMN, por exemplo a galera do Projeto *Rappers* é ruptura. Nessa época a gente fica proibido de entrar no baile. Por conta da vestimenta quando a gente passou a ser assimilado esteticamente. Porque o pessoal do baile começou a se vestir como a agente aí a dificuldade começou a ficar na musicalidade. As vezes as equipes tocavam versão instrumental, verborragia ritmada, também incomodava o ouvido. Tocavam a batida sem o vocal, eles tocavam single no lado B que era só instrumental, só a batida. Toda a equipe tinha um responsável para ficar no microfone para cantar refrão com duplo sentido, Muitas vezes com palavrão para manter o clima do baile e ninguém perceber que não tinha nada tocando. Então tinha MC disfarçado. *Rap* nacional de jeito nenhum, a não ser o Thaíde. Corpo Fechado virou hit nacional, inclusive, qualquer lugar do Brasil, cara com 40 anos conhece a música, sabe cantar o meu nome é Thaíde. Mas tirando o Thaíde

nesta faixa específica só começa a tocar *rap* nos bailes das equipes, quando cada equipe começa a lançar seus próprios artistas⁴⁷.

Segundo nos narra Clodoaldo, o ritmo *rap* era deixado, na maioria das vezes, para o final do baile. Essa situação só começaria a mudar a partir do momento que as equipes lançassem seus próprios artistas, ligados à cultura, ou especificamente ao elemento *rap*. Assim como em épocas anteriores, a simbologia do ténis está presente também, pois não se trata apenas de uma questão estética, mas sim identitária, que expressa uma forma de estar nos bailes. É importante frisar mais uma vez que o conflito existente entre as gerações nestes espaços é perceptível até o momento que as equipes de baile, apesar do estranhamento em relação ao movimento *hip hop*, começa a visualizar uma possível brecha para lucrar, principalmente através do *rap*, um novo gênero musical que se destacava entre a juventude advinda das periferias da cidade e que frequentava as festas. A *rapper* Sharylaine, ex-colaboradora do Projeto *Rappers* pelo Instituto da Mulher Negra – Geledés e uma das primeiras cantoras do gênero *rap* na cidade de São Paulo (tendo gravado inclusive na coletânea de *rap* *Consciência Black Volume I*⁴⁸ pela equipe de som Zimbabwe), salienta:

Para mim os bailes já faziam um diálogo com a questão racial, até porque, eu posso dizer que foi absorvido o movimento Black Power. Então os meus irmãos mais velhos do movimento Black Power usavam black. Então tinha esta coisa de afirmação da negritude ainda que alguns fossem mais clarinhos, tinha essa coisa da afirmação ou reafirmação da negritude, da pretitude, do negro é lindo. Quando vem o movimento *hip hop* com o *rap*, que assim, isso eu vejo hoje com o *funk*. Sempre quando chega uma coisa nova as pessoas ficam ressabiadas. E aí acha que sempre acharam que a agente estava copiando ou imitando alguém. Mas o movimento Black Power, copiou e imitou alguém também. Não foi um movimento que nasceu com raízes brasileiras. A maior parte dos movimentos eles nasceram fora e eles são absorvidos por nós brasileiros. Sejam brancos, pretos quaisquer etnias. Eu senti assim, que os brasileiros, e eu nem vou falar, vou começar falando do brasileiro do *break*. Porque os brasileiros, eles tiravam os dançarinos. Eles falavam, - Os caras vêm aí limpar o chão! Não entendiam a cultura. Num segundo momento também para eles o *rap* não é música. O que que é este negócio aí. E a minha geração tocou muitas casas, chamava casas de playboy, que eram os lugares que abriam espaço. Que eram os lugares que já sabiam o que estava acontecendo fora do país, com toda a movimentação do *hip hop*. Então as casas de boy que abriam espaço para gente. Então a gente cantava muito na região central, Praça Roosevelt, Mambembe e Pinheiros, região aonde tinham as casas, grande parte das casas noturnas. Então tinha um pouco deste embate, de entender e quando as equipes começaram a ver a questão financeira ou seja - Como é que eu posso ganhar dinheiro com isso? Inclusive de não ter que trazer de fora, pois, a maioria dos artistas eram do Rio de Janeiro. Na época, então eles começaram a investir nas produções de São Paulo e aí fazerem

⁴⁷ Entrevista realizada em 20/07/2017.

⁴⁸ Cf. V.A. *Consciência Black Vol I*. Zimbabwe, 1990. LP.

Por via desse depoimento, verifica-se que o debate racial já estava indiretamente presente nos bailes, seja pela estética visual, seja pela afirmação de uma identidade negra. Novamente, há o estranhamento dos mais antigos frequentadores dos bailes perante o surgimento do *break* assim como da música *rap*. Nota-se, também, uma certa consciência em relação a assimilação de outras culturas musicais, oriundas de outros países, independente da etnia, além da forte resistência por parte da geração anterior em compreender a novidade sonora e visual inserida nos bailes a partir de então, através do *hip hop*. A exceção talvez fossem algumas casas noturnas localizadas em bairros próximos da região central. Devemos lembrar que essa dinâmica diminuiu conforme o potencial financeiro apareceu como possibilidade frente ao gênero *rap*, que no primeiro momento não era considerado nem música pelos donos das equipes de som. No entanto, apenas a música teria destaque dentro desse processo, relegando cada vez mais os outros elementos do movimento *hip hop* para as ruas. Isso quer dizer que, a partir dessa cisão daquilo que, em sua gênese, se constituía de uma forma cultural integrada, apenas em poucos casos eventuais, os elementos da cultura *hip hop* estariam juntos novamente.

2.3 Chic Show, Zimbabwe e Black Mad: a importância das ondas sonora

Sublinha-se que a equipe de som Chic Show foi uma das primeiras a organizar grandes eventos, uma vez que os custos eram muito altos, por conta do valor de salões, panfletos e lambe-lambe. Se a festa não reunisse muitas pessoas, a equipe de som, por sua vez, terminava ficando endividada, podendo até chegar à falência, a depender da proporção do prejuízo. De outra parte, cumpre dizer que, geograficamente, a Chic Show se inicia como equipe no salão da Cooperativa do Carvão, zona oeste do município de São Paulo. Logo depois, passaria pela Mansão Azul, no Jabaquara, consolidando-se, em seguida, no saudoso São Paulo Chic, situado na rua Brigadeiro Galvão. Nesse local, aos domingos, o baile da Chic Show conseguia reunir cerca de 2 mil apreciadores da *black music*. Vale salientar ainda que uma das características principais da equipe seria o par de *pick-ups* para os DJs, até então tido como novidade em bailes *blacks* (ASSEF, 2008). Todavia, destaca-se que o auge da equipe da Chic Show se

⁴⁹ Entrevista realizada em 28/07/2017.

realizaria na quadra do Palmeiras, situado na rua Turiassu, no bairro de Perdizes, quando aproximadamente 20 mil pessoas estariam presentes tanto nos shows de Tim Maia⁵⁰ como no de Jorge Ben⁵¹, considerados até hoje ícones da música negra:

Em 1975, com o início dos bailes no Palmeiras, que passava a acomodar até 18 mil pessoas, a Chic Show se firmou como a maior equipe de São Paulo. Pela primeira vez, uma equipe usava lambe-lambe (cartazes de rua) para promover um baile, mídia que até hoje é tradição das festas black. Com show de Jorge Bem, a primeira festa no Palmeiras reuniu 12 mil pessoas. O baile seguinte teve como artista convidado Tim Maia. Reza a lenda que havia 18 mil pagantes do lado de dentro e outras 40 mil pessoas do lado de fora, tentando entrar. A Chic Show gravava seu nome na história (ASSEF, 2008, p. 92).

Já na década de 80, a Chic Show norteava toda a cidade de São Paulo através de seus bailes, seja na zona leste, sul, oeste e norte, embora a Blac Mad tivesse uma certa presença pela zona oeste, a Kaskata's pela região do ABC e a Zimbabwe pela zona norte (SANTOS, 2002). No seguinte relato, DJ Hum nos descreve esse percurso geográfico realizado pela equipe de som Chic Show, principalmente junto aos grupos de *rap*:

A Chic Show foi a maior equipe, era um “*Hip Hop na Veia*” em dez bairros no mesmo dia; São Miguel tinha duas mil pessoas onde tocava o Sampa Crew; tinha Thaíde & DJ Hum em Osasco e no mesmo sábado tinha o Racionais no Clube da Cidade fora os outros bailes que existiam em 83/84.⁵²

Naquela época, de forma itinerante ou se mantendo em espaços fixos, a média de permanência em um local por uma equipe era de três anos. “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 vir para o exterior” (SANTOS, 2002, p. 57). Como forma de ampliar o público assim como a divulgação das festas ainda nesta mesma década as equipes de som se deslocam para as grandes emissoras de rádio FM, como Santos (2002) aponta:

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 “Projeto *Rap* Brasil”, “Doutor *Rap*”. Através da Nova FM temos o “*Rap Attack*”. Além disso, tínhamos “O Som dos Baixinhos” com DJ Luciano e o filho do Luizão,

⁵⁰ Cf. TIM MAIA. *Disco Club*. Rio de Janeiro: WEA, 1978. LP.

⁵¹ Cf. JORGE BEN. *Tábua da Esmeralda*. Rio de Janeiro: Philips, 1974. LP.

⁵² Revista Rap Brasil: *Humbatuque Club*. Editora Escala, ed. nº 24, 2004, p. 13.

dono da Chic Show. Pela Zimbabwe, 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 (SANTOS, 2002, p. 59).

A Chic Show foi pioneira no desenvolvimento de uma programação voltada para o público jovem, conseguindo sucesso junto a esse segmento. Intitulado *Sambarilove* e apresentado pela Rádio Bandeirantes FM, o programa tornou-se referência do ponto de vista da divulgação da música que já era apreciada nos bailes. Na sequência, a equipe Circuit Power, com programação na Rádio Brasil 2000, passou a disputar com a Chic Show. O rádio se notabilizou como um espaço essencial para a divulgação da música negra, além de importante instrumento de comunicação com o público. Neste instante, portanto, verificamos, de certa forma, esta experiência estabelecida a partir dos programas de rádio produzidos pelas equipes de bailes, que tinham como objetivo alcançar melhores posições no Ibope. Pelo relato a seguir, Luizão, principal dirigente da Chic Show, a respeito de sua passagem na coordenação de inúmeras rádios nos informa que:

Eu tenho feito sucesso de várias rádios em São Paulo. E a prova é que quando eu cheguei na Bandeirantes, ela era rock’n roll e 19º lugar no Ibope e em poucos meses conseguimos passá-la para o 4º lugar. Saímos de lá, ela ainda foi para o 2º lugar e hoje praticamente não existe. Fui para a Transcontinental e com um ano de trabalho hoje a rádio é o 1º lugar no Ibope. E nos últimos seis meses eu dei a prova a São Paulo. Fui para a 105 que não existia, não era respeitada, que era vista como uma emissora qualquer. Em seis meses eu consegui tirá-la do 18º lugar e colocá-la em 2º quase virando para o 1º lugar no Ibope. É claro que tudo isso foi com muita pesquisa de tendência musical, nada de bancar o Luizão “porraloca” que tem que segurar a bandeira do *rap* ou a bandeira de não sei o que.⁵³

É inegável que a presença da Chic Show em diversas rádios colabora para o crescimento do ibope dessas emissoras, conseguindo superar até mesmo outros estilos musicais presentes diariamente na programação, como o *rock in roll*, pois havia um processo identitário com o público ouvinte, na medida que a programação seguia as tendências musicais já presentes nos bailes. Sobre a trajetória do empresário e discotecário Luizão, assim como a passagem do baile enquanto espaço de lazer para empreendimento, o antropólogo João Batista de Jesus Félix, nos informa:

O Luizão, da Chic Show, que é um dos primeiros a fazer grandes bailes aqui em São Paulo, organizava festas de fim de semana na casa dos outros, na casa de amigos. Ele tinha um grande aparelho de som e essa atividade foi tomando cada vez mais o tempo dele; ele acabou

⁵³ Revista Pode Crê!: *Luizão da Chic Show*. Ano II, ed. nº 3, 1994, p.35.

transformando aquilo que era uma coisa de lazer numa coisa profissional (BARBOSA;ESMERALDA, 2007, p.33).

Maurício, dono da equipe Black Mad, também nos orienta, a partir das suas memórias, no tocante a este instante de relação das equipes de baile black em São Paulo, com as principais estações de rádio. Em um período, a Chic Show liderava a preferência dos ouvintes, além de ter exclusividade dos horários nos programas que eram transmitidos, principalmente pela rádio Bandeirantes. A importância de ter o espaço radiofônico ocorria mediante a promoção e divulgação dos bailes que as equipes realizavam e que se espalhavam geograficamente cada vez mais pela cidade. Com o apoio dos programas de rádio, como da 105, Bandeirantes e Record, o número de bailes aumentava exponencialmente, ainda mais nos finais de semana. Porém, devido à enorme concorrência que existia entre as principais equipes de baile *black*, e a individualidade de alguns personagens, muitos projetos em parceria com essas emissoras de rádio não terminavam de forma satisfatória para todos os empresários afro-paulistanos envolvidos:

A Chic Show começou fazendo o primeiro programa de rádio, e a gente queria divulgar os nossos eventos na Bandeirantes, mas não conseguia porque a Chic Show tinha exclusividade nos horários. Eu conseguia dar a volta por cima, comprar um horário na Bandeirantes, consegui entrar na Bandeirantes pra fazer um programa. Foi por isso que a gente conseguia fazer 15 bailes por final de semana, através do rádio a gente conseguia. Foram oito anos na Bandeirantes. Depois entrou o William, aí a Bandeirantes resolveu mudar o segmento e acabou com todo o movimento; eu descobri a 105, comecei a trabalhar na 105, levei a Zimbabwe, levei a Kaskata's; a Chic Show tinha ido para a Record, brigou na Record, foi para a Transcontinental, brigou na Transcontinental e eu levei o Luizão para a 105 e descobri que a gente podia fazer uma gravadora. Eu falei: "Vamos criar uma Motown, o Luizão vai cuidar da rádio, o William vai cuidar da gravadora, eu vou cuidar de bailes. Vou ser empresário de todos artistas". E assim era: o William gravava, eu vendia o show, fizemos a estrutura, aí quando nós conseguimos colocar o Luizão como nosso diretor, ele me mandou embora, eu e o William... E tentou fazer tudo sozinho, ele não conseguiu, não dá, um precisa do outro (BARBOSA; RIBEIRO, 2007, p. 158).

Frequentador do baile do Amauri, tido antigamente como um dos primeiros da rua Vinte e Quatro de Maio, quando ainda tinha de 14 para 15 anos, além de sair na avenida pela já citada Escola de Samba Mocidade Camisa Verde e Branco no início dos anos 70, a trajetória de William Santiago da Zimbabwe também nos ajuda a analisar a relação das equipes de baile *black* com as grandes emissoras de rádio de São Paulo. Devido à enorme concorrência que existia com a Chic Show, a Zimbabwe foi uma das principais equipes a migrarem, como tantas outras depois, do centro para a periferia, inicialmente em um pequeno salão da Zona Leste de

São Paulo. Soma-se a isso que o nome do programa de rádio da Zimbabwe, exibido nos finais de semana, era o Som das Massas, pela Record FM. Assim como no caso de outras equipes de som, tal empreitada foi imprescindível para o aumento, assim como da promoção, das famosas *domingueiras*, ou bailes que a Zimbabwe realizava aos domingos.

Na sequência, é a partir desse ensejo que se compreende, pelas palavras de William, sobre as dificuldades de manter o programa no ar em meio aos conflitos e às negociações com os proprietários das rádios, além da falta de patrocínio e de anunciantes. Sem ignorar que tanto os empresários brancos, como grande parte dos donos das emissoras, ainda não se certificavam quanto a um possível mercado consumidor, dentro do público ouvinte dos programas produzidos pelas equipes de som, que, em sua grande maioria, eram constituídos por pretos, pobres e periféricos. Tendo em vista todo esse contexto, ainda na opinião de Willian Santiago, a opção mais cabível, seria, portanto, ter uma rádio própria. Isso quer dizer, na época, uma rádio alternativa ou “pirata”, da qual não se tem concessão pública⁵⁴, podendo ocasionar por esse motivo, o fechamento da rádio a qualquer instante:

O nome do programa que a Zimbabwe tinha era o “Som da Massa”. A gente fazia aos domingos. Depois que passamos a fazer o programa, a Zimbabwe deu uma estourada, a gente fazia uma média de dez domingueiras, um negócio meio louco. A gente fazia em dez lugares, dividiu a equipe, a equipe ficou grande. Eu ia em três ou quatro cada domingo, era muito legal! Tinha que contratar os DJs, os MCs, eram mais de 50 pessoas, cada baile tinha que ter porteiro, bilheteiro, dois DJs no mínimo. Então era um negócio meio puxado, tinha muita gente mesmo. O programa de rádio durou três, quatro anos. Acabou e a justificativa era sempre a mesma: ou é porque é um tipo de produto que eles dizem que não tem retorno nenhum, não dá para vender nada, nem para a classe A e nem para a classe B. Eles acham que o negro não consome. A gente não tinha muitos comerciais no programa, os que tinham eram de baile, ninguém queria investir nisso. Tinha audiência, segurava a gente lá, mas não tinha anunciantes, era difícil, hoje tem cremes de cabelo para negro, tem sabonete para negro, hoje tem um monte de coisa. Se tivessem dando muito dinheiro, os programas existiriam até hoje. Já pensamos em montar uma rádio, esse é o nosso sonho, estamos lutando para isso. Vai ser legal, a gente vai fazer nossa programação, colocar a nossa música e não vai correr risco nenhum de ser mandado embora, a rádio é nossa! O problema de você ter rádio, quer dizer, se eu tenho uma rádio, Black Mad tem uma rádio, até o Luizão da Chic Show tem um rádio, é um negócio, agora você tem a rádio na mão de um cara que quer lhe

⁵⁴ A ideia dessas rádios sem concessão estaria, a priori, na conscientização de realidades locais e regionais, de pessoas localizadas próximas a elas, preservando assim, entre outros objetivos, identidades culturais se contrapondo desta maneira à uma informação oficial, fabricada e concentrada espacialmente. Como nos informa o geógrafo Milton Santos em seu livro *O espaço do cidadão* verifica-se que: “Por conseguinte, a informação fabricada é econômica e geograficamente concentrada. Dispondo da exclusividade dos canais da difusão, os responsáveis pela informação descem até aos indivíduos, ao passo que estes não podem fazer subir suas aspirações até eles. Essa desigualdade é tanto econômica e social quanto geográfica. Quanto mais longe dos centros do poder, mais difícil é fazer ouvir a própria voz” (SANTOS, 2007, p. 118).

explorar... A rádio pirata é alternativa, mas a qualquer momento pára, a qualquer momento não está mais no ar. Precisa de um negócio mais seguro, precisa de uma rádio com a concessão do Governo mesmo (BARBOSA; RIBEIRO, 2007, p. 191).

Diante das palavras de Willian constatamos então que, de forma estratégica, ter um programa na rádio colaborava não apenas para o aumento da audiência dessas emissoras, mas também para a divulgação dos bailes realizados todos os finais de semana pelas equipes de som. Tendo em vista o preconceito por parte dos donos das rádios em relação ao potencial consumidor da população negra, é justamente essa audiência que legitima a continuidade desses programas. Importante pontuar que, mesmo havendo esse conflito, reflexo da prática discriminatória e racista dos empresários brancos donos das rádios, é por esse veículo de comunicação que os donos das grandes equipes de bailes de São Paulo conseguem não somente divulgar a música negra, como também expandir seus negócios. A propósito, *Domingueiras* também era nome dado aos encontros realizados todos os domingos pela Frente Negra Brasileira. Retratando os bastidores dos momentos que antecediam aos bailes, assim como de sua vivência nesses espaços, em entrevista realizada na região central da cidade de São Paulo, DJ Marcelo Zulu, ex- *b-boy* pela crew Nação Zulu, relembra e destaca, de certo modo, também este período, não apenas da Chic Show, mas das inúmeras equipes de som que haviam sido espalhadas pela cidade naquele período:

Os bailes vieram crescendo, então você tinha a Chic Show, a Zimbabwe, Black Mad, a Circuit Power, Kaskata's, Os Carlos, então Os Carlos era mais social, roupa social, Club Homs. Eu nunca fui no Homs assim, uma única vez que eu fui no Homs foi para ver o cantor de *rap* norte americano Kurtis Blow. Nesta vez, poderia ir a vontade, aí eu falei beleza! Mas em si quando anunciava Homs, só vai os “nego véio”. Eu não peguei a nostalgia, eu peguei a galera que ia para o baile para curti um som e vê as mulheres. Era muito bom aquela época né cara, não tinha desavença com os caras que estavam no baile. Você tinha que tomar cuidado para não chutar os caras, pisou no pé, pedir desculpas até o máximo tá ligado. Porque os caras vinham com tênis novinho (...) A poderosa aqui de São Paulo era a Chic Show, Luizão, os irmãos dele. Os caras se candidataram a deputado, tinham casa no Morumbi e o cacete. Para você ter uma ideia como eles ganhavam dinheiro nesta época imagina, eles trouxeram Earth Wind e Fire, James Brown (...) Quando você falava Chic Show no Palmeiras amigo imagina, 10 mil, 15 mil pessoas dentro daquele clube do Palmeiras.⁵⁵

Percebe-se, mediante o exposto, além dos códigos velados de respeito e convivência presentes que a exigência do tipo de vestuário como condição para adentrar ao salão variava

⁵⁵ Entrevista realizada 29/08/2017.

de equipe para equipe. Aliás, a questão do tênis nos faz lembrar, no tocante ao paradigma do calçado, que, da mesma forma, estava posto para a comunidade negra no período do pós-abolição nos salões da raça, relatado nas memórias de José Correia Leite, onde a vestimenta se fazia também através de um signo de dignidade e, ao mesmo tempo, identidade. Além do mais, o fato de muitos empresários negros e donos das equipes de baile se candidatarem para cargos políticos simboliza nesse momento, de certa forma, o resultado do investimento feito por anos não somente nos programas de rádio, mas na produção das festas. Além da articulação realizada por parte desse empresariado negro na vinda de diversos artistas estrangeiros, como no caso de James Brown, contratado pela Chic Show. Ou seja, a presença de artistas de outros países, principalmente norte-americanos, nos eventos realizados pelas equipes de baile denota a sagacidade e a capacidade organizativa desse empresariado negro.

Deve se acentuar, portanto, que, por meio das equipes de bailes, emergiram as primeiras gravadoras independentes, que viriam a gravar posteriormente as primeiras coletâneas de *rap*. Asa Branca, Dama Xoc, Sandália de Prata, Sedinha da Vila das Belezas, Leste I, Palácio, Esporte Ball, Clube da Cidade, entre outros, contribuíram e muito para a propagação e desenvolvimento do *rap* em São Paulo (SANTOS, 2002), ainda que este processo não ocorresse sem contradições, uma vez que “muito lucro foi repassado para as gravadoras e muitos *rappers*, com isso, foram enganados na repassagem dos seus direitos autorais” (SANTOS, 2002, p. 88). Além disso, fora a discriminação nos bailes para com os dançarinos de rua, durante algum tempo muitos *rappers* cantaram nos bailes sem ganhar absolutamente nada, nem mesmo o dinheiro da passagem. De posse de diversos discos importados, havia também o risco de serem roubados no caminho de volta para casa, sem falar na iminente tensão motivada por conta de um possível encontro com outros grupos identitários presentes pela cidade.

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 a 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 (...) A maioria das vezes os grupos e *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 para terminar o baile. Além disto, 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

representações por um certo período para novamente poder comprar os discos (SANTOS, 2002, p. 107-108).

Notamos então o quanto os *rappers* eram espoliados nos bailes, além das vaias proferidas mediante o não entendimento por parte do público no que se refere ao gênero musical *rap*. Cabe lembrar que a música, entendida como produto mercadológico, é motivo de interesse e lucro na medida que o potencial criativo dos *rappers* se insere dentro de uma relação de troca. Apesar de todas essas contradições expostas, será a partir do investimento das equipes de bailes que os *rappers* iriam conseguir propagar e desenvolver a sua arte.

2.4 Quando tudo era *break*: os primeiros ensaios de produção discográfica da música *rap*

A divulgação do *breaking* no Brasil atinge seu auge no início do ano de 1984, a ponto de se tornar uma verdadeira “febre” popular, como resultado de uma tendência mundial. A transformação dessa nova manifestação em modismo, além de criar estereótipos que a dança obteve da mídia em todo o mundo, e que não seria diferente por aqui, gerou dois efeitos para o *breakdance*, ou *break*: de certa forma, massificou a dança, abriu as portas para ela e permitiu sua projeção nos veículos de comunicação; por outro lado, banalizou-a, impedindo, ou, no mínimo, dificultando que ela pudesse ser compreendida e assimilada como parte de uma cultura mais ampla, chamada *hip hop*, com preceitos que, além da diversão, incluíam conscientização, transformação e reinserção social (YOSHINAGA, 2014).

Consequentemente, a indústria da música também se interessou em tirar proveito. Logo, não demoraria muito para surgir os primeiros registros fonográficos em torno da “dança do momento”. Os discos eram colocados no mercado como produto de divulgação, embora raramente a palavra *rap* fosse pronunciada; a música ficava em segundo plano em relação à dança. Ainda em 1984, o grupo de *break* Electric Boogies atingiu a popularidade, se destacando inclusive em programas de grande audiência da televisão, tais como Xuxa, na extinta TV Manchete (atualmente Rede TV), além da participação em alguns shows, juntamente com alguns representantes da MPB, como Caetano Veloso, Djavan e Marina Lima. “O *break* tinha se tornado realmente uma mania. Até nas páginas do gibi da Turma da Mônica os personagens apareciam com roupas meio robóticas, fazendo os célebres movimentos do estilo” (TEPERMAN, p. 61, 2015).

Convém destacar que grande o responsável pelos passos de *break* que eram exibidos na TV pelo Electric Boogies é o dançarino Ricardo Moreira. Recém-chegado dos EUA, onde

tivera contato com o *breaking*, após mostrar a novidade em bailes, conheceu outros jovens interessados na dança, entre eles Renilson Nascimento. Em seguida, ele formaria o grupo, com o qual aliás lançaria o LP *Break Mandrake*⁵⁶. No mesmo ano, quatro garotas brancas formaram o Buffalo Girls, lançando o compacto *Quero Dançar Break*⁵⁷. O novato grupo ficaria em evidência aproximadamente pelo intervalo de um mês, por conta do programa *Barros de Alencar*, exibido todos os sábados através da Rede Record. Deve-se pontuar que, nesse momento, outro importante disco presente entre os primeiros registros fonográficos, incentivado pela tamanha visibilidade da nova dança urbana, foi *Break de Rua*⁵⁸, do grupo Vila Box. “Lançado pela gravadora CBS naquele mesmo ano, o trabalho traz na produção as assinaturas de Tony Bizarro, um dos principais representantes do *soul* brasileiro, e de seu amigo Frankie Arduini” (YOSHINAGA, 2014, p. 196).

Figura 10: Capa do LP *Electric Boogies – Break Mandrake* (1984)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

⁵⁶ Cf. ELETIC BOOGIES. *Break Mandrake*. São Paulo: RCA, 1984. EP.

⁵⁷ Cf. BUFALO GIRLS. *Quero Dançar O Break*. São Paulo: Young, 1984. Compacto 7”.

⁵⁸ Cf. VILLA BOX. *Break de Rua*. São Paulo: CBS, 1984. EP.

Mesmo com esses nomes na produção do disco, o som do Villa Box não consegue o mesmo êxito que o Black Juniors. Vale a pena citar que, no caso dos Black Juniors, é através de Nelson Triunfo e a *Funk & Cia* que estes aprimoram suas exhibições. Conforme as palavras de Santos (2002), na sequência se apresentado em vários programas de auditório da época, como o do Raul Gil, recebendo vários prêmios e sendo considerados pioneiros em levar a música cantada juntamente à performance de coreografias:

Criados em uma família muito modesta no bairro Educandário, próximo à divisa de São Paulo com Osasco e Taboão da Serra, os irmãos Adilson, Beto, Frank Bruno e Laércio Oliveira, com idades entre treze e dezessete anos, foram alguns dos muitos adolescentes que se apaixonaram pelo *breaking* à primeira vista. Na época, o pai Paulo era contra a dança, que via como coisa de desocupados, e os proibia de praticá-la. Os garotos, então costumavam seguir para o campinho de futebol do bairro para treinar os movimentos“ (YOSHINAGA, 2014, p. 193).

Foi nos palcos dos grandes eventos realizados pela equipe de som Chic Show, ao lado de artistas internacionais como Chaka Khan⁵⁹, Koll Moe Dee⁶⁰ e Zapp⁶¹ que o Black Juniors fez boa parte dos seus shows. Naquele momento, o grupo tinha em torno de 9 a 11 anos de idade e, não sabendo lidar com o lado financeiro da profissão, até mesmo pelo fato do pai dos meninos não possuir experiência na área artística e musical, o grupo teve muitos problemas com a gravadora e com os empresários que vendiam seus shows. Diante do exposto, em seguida, Don Billy, dançarino da *Funk & Cia*, nos conta sobre este momento na rua 24 de maio e de como Nelson Triunfo conheceu os jovens do Black Juniors, que ainda eram chamados de *Funk Juniors* e trabalhavam como feirantes de rua, além da relação do grupo com as gravadoras, assim como das coreografias e do vestuário inspirados no grupo norte americano do qual fazia parte Michael Jackson⁶² antes de sua carreira solo, The Jacksons Five:

Black Juniors já eram dos bailes, eles faziam abertura do nosso show da *Funk Cia*, era *Funk Juniors*, era um grupo de dança de *Original Funk*, os moleques dançavam muito. O Laerte era o menorzinho, eles eram tudo feirante. O Nelsão quando morava na Bela Vista eles faziam feira ali perto, o Nelsão conheceu eles e falou – Monta um grupo e vamos fazer um show com a gente! Aí os moleques começaram a ensaiar (...) Os moleques ficaram bom né. Tudo pivetinho, era atração, tudo gravatinha borboleta os trajes pá. Na época era muita influência dos Jacksons Five. Eles faziam abertura, lembro que o Nelsão vinha com o

⁵⁹ Cf. CHAKA KHAN. *What Cha' Gonna Do For Me*. EUA: Warner Bros. Records. LP, 1984.

⁶⁰ Cf. KOOL MOE DEE. *Players*. EUA: Jive Records. LP, 1986.

⁶¹ Cf. ZAPP. *Zapp*. EUA: Warner Bros. Records. LP, 1980.

⁶² Cf. MICHAEL JACKSON. *Thriller*. EUA: Épic, 1982. LP.

Laércio no colo, levava no meio do palco, soltava ele no chão e o moleque arrebatava. Depois entrava os irmãos dele com coreografia e tudo. E aí na época do *break* na 24 de maio eles começaram a aparecer. Eles não pegaram muito essa história do *break*, o negócio deles era mais *Original Funk* mesmo, eles não tinham uma pegada do *break*, mas eles iam na 24, tentavam dançar (...) Aí viraram Black Juniors, antes era *Funk Juniors*, caíram na mão errada. Muitas vezes por serem moleques e não ter noção de *buzines*. Foram para a *Globo* facilmente, não sei o que rolou, gravadora é uma coisa muito complicada. Comprava seus direitos para ninguém lançar, pagar engavetar e deixar no *gelo*, tinha muito disso. Até hoje eu não sei o que aconteceu com eles, cada um fala uma coisa.⁶³

A partir das memórias de Don Billy, notamos como alguns grupos de dança que se apresentavam na rua tiveram problemas com gravadoras, principalmente em relação aos direitos autorais, como no caso dos Black Juniors. Efetivamente, a falta de experiência e habilidade para poder lidar com assuntos ligados ao mercado fonográfico, entre outros fatores, é o que impede, na maioria das vezes, a continuidade da carreira de muitos artistas. Novamente, ressaltamos a importância dos espaços concebidos pelas equipes de baile para que tanto a *Funk & Cia* como os Black Juniors pudessem apresentar suas performances.

Figura 11: Capa do LP *Black Juniors – Break* (1984)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

⁶³ Entrevista realizada em 20/07/2018.

Nessa época, portanto, nos palcos das equipes de baile, junto as performances dos grandes nomes da música negra internacional, se destacavam os grupos que dançavam *funk* e não aqueles que cantavam *rap*. A música de maior sucesso dos Black Juniors seria, “Mas Que Linda Estás”⁶⁴, presente no disco *Break*⁶⁵. Nessa faixa, de composição do produtor argentino Mister Sam, através da letra podemos perceber a ideia do sonho de adentrar o universo da TV e do rádio por meio da música, assim como de fazer sucesso atraindo a atenção, no caso, do olhar feminino.

Mas que linda estás, mas que linda estás/
Eu quero te namorar/
Mas que linda estás, mas que linda estás /
pra você eu vou dançar/
(...) Eu vou aprender a dançar legal pro meu sonho conquistar/
E quando eu souber cantar muito bem na TV vou me apresentar/
Vou ganhar mil prêmios e vou ser famoso com meu show na TV/
E quando crescer vou chegar pra ela e assim eu vou dizer/
Vou tocar na rádio em todas as rádios assim ela vai escutar/
Quando eu for cantar esse caso amor meu balanço é mais legal/
Ela vai ficar toda chapadinha e na minha vai entrar /
(BLACK JUNIORS, Trecho de “Mas Que Linda Estás”, 1984.)

Outro ponto marcante deste período é uma das coletâneas gravadas a partir de um concurso de *rap* realizado no baile do *Club House*, na cidade de Santo André, região do ABC. Trata-se do primeiro disco da Kaskata's, *A Ousadia do Rap*⁶⁶. A produção fonográfica foi pensada para as festas realizadas pelas equipes de som, assim como para os DJs, à medida que o ritmo e as batidas se sobrepõem às mensagens. Nesse disco, o canto falado típico do *rap*, não é foco. O *beat* seco e os efeitos eletrônicos produzidos pelos DJs são predominantes na maioria das faixas, refletindo a experiência referenciada nos bailes. Daí a visualização dessa produção musical dos *rappers* em um produto a ser comercializado no mercado via selos independentes. Essa possibilidade aparece como opção econômica para muitos empresários e, de certa maneira, para alguns *rappers* que começavam a fazer dessa atividade artística sua profissão. No que concerne a elaboração desta obra Santos (2002) reforça:

⁶⁴ Cf. SAM, Mister. **Mas Que Linda Estás**. Intérprete: Black Juniors. In _ *Break*. São Paulo: Young RGE, 1984. LP, faixa 4, lado A.

⁶⁵ Cf. BLACK JÚNIOR. *Break*. São Paulo: Young RGE, 1984. LP.

⁶⁶ Cf. V.A. *A Ousadia do Rap*. Vários Artistas. São Paulo: Kaskata's Records, 1987. LP.

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; Eletro Rock, com Musicar e De Repent com Hey DJ (SANTOS, 2002, p. 94).

Figura 12: Capa do LP A Ousadia do Rap (1987)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

O principal articulador para a gravação desse disco foi DJ Carlinhos, que, como dono da equipe de som Kaskata's, naquele instante já visualizava o potencial tanto comercial como estético do gênero musical *rap*. Contando com a ajuda do produtor DJ Cuca, conseguiram, juntos, gravar aquele que é considerado até hoje o primeiro vinil de *rap* lançado nacionalmente. Em relação aos bastidores da produção assim como da gravação do disco além dos grupos de *rap* que estavam envolvidos DJ Carlinhos aponta que:

Naquela época o *break* estava começando muito forte em São Paulo, metrô São Bento já tinha aquela galera lá, o *rap* estava chegando devagarzinho. Naquela época cinquenta por cento o *rap* já estava tocando no baile. Aí eu tive a oportunidade de fazer um concurso de *rap*, começou com um concurso de dança, o pessoal cantando, aí eu já emendei um concurso de *rap*, onde os melhores iriam lançar um disco. E naquela ocasião eu nem sabia produzir disco, depois que a gente foi atrás para saber o que acontece. Já conhecia um DJ grande amigo meu, DJ Cuca, quem não lembra do DJ Cuca da época da Bandeirantes, fazia as montagens. Conhecia ele e tal, aí eu falei para ele - Tô fazendo uma parada assim e eu

quero fazer o *rap*! Daí ele falou, - Tem um estúdio lá em casa, um estúdio caseiro, uma bateria eletrônica *Boss DR 110*, um teclado! Aí eu falei, - A gente faz! Fizemos o concurso aonde resultou no primeiro vinil de *rap* nacional. Até então não existiu nada de *rap* até esse disco (...) o *rap* voltado para o *hip hop*, usando toda tecnologia da época, tentando igualar os americanos (...) que são os precursores desse estilo. E aí a gente fez esse disco com Mister Théo o *rap* da cerveja, o grupo De Repent, Eletro Rock. A gente fez esse disco e foi um sucesso, a gente fez mil cópias, vendeu rapidinho e aí mais mil, de repente a gravadora Kaskata's estava fundada a partir desse disco (...) Esse disco até hoje é um marco do *hip hop* no Brasil, na América Latina, a gente teve informação a respeito disso porque nós fomos duas vezes depois no Chile fazer uma festa da Kaskata's e o pessoal lá conhecia o disco foi muito bacana.⁶⁷

Por intermédio das palavras de DJ Carlinhos, notamos que os concursos de *rap* estavam presentes nos bailes, entretanto imbuídos de outro espírito. O *rap* se anunciava neste momento como *balanço*. A expressão “curtir um balanço”, tanto nos bailes como na audição dos programas de rádio comandados pelos DJs da Chic Show (Rádio Bandeirantes) ou da Circuit Power na Brasil 2000 era a forma através da qual este segmento entrava em sintonia com os clássicos do *rap* norte americano (SILVA, 1998, p.81). Pelo lado de quem cantou e participou do concurso da Kaskata's, Don Billy que naquela época cantava no grupo de *rap* De Repent. também nos ajuda, com seu depoimento, a entender o processo de gravação e produção do disco *A Ousadia do Rap*, além do pioneirismo do DJ Carlinhos em relação às outras equipes de baile black daquele período. É neste momento que tanto Billy como Fred, outro componente da Funk & Cia, haviam parado de dançar junto com Nelson Triunfo, inclusive pela Chic Show, para começar a cantar *rap*:

Várias músicas que a gente lançou no Palmeiras, e o *break* né mano, nós fomos o primeiro grupo a levar no palco de um baile black, ninguém conhecia nas rodas de soul do Palmeiras. A cultura de baile era diferente da rua. O pessoal que ia no baile, ia uma vez no baile. Era o que a gente fazia na rua, na rua a gente trazia um box. No Palmeiras a gente sempre fazia com a Chic Show, lá no palco histórico, a gente fazia a abertura de show de Tim Maia, vários shows que a gente fez a abertura. A abertura no Palmeiras era o grupo que uma época era exclusivo da Chic Show, tinha uma parceria, viajava muito com eles também, bailes no interior. Aí depois teve uma abertura, começamos a fazer com a Zimbabwe (...) Isso já na época depois do *break*, da abertura do *break*, mas na época do *funk* mesmo, era mais a Chic Show mesmo. Kaskata's a gente fazia também abertura para o Carlinhos. A Kaskata's conseguiu fazer um disco se não me engano (...) a primeira coletânea de *rap* e eu participei com o De Repent DJ Cuca que produziu (...) A Kaskata's entendeu primeiro essa coisa do *rap*, Carlinhos antenado, ele fez um dos primeiros concursos, depois que o Luizão fez (...) Da 24 de maio o *break* migrou lá para a São Bento, finalzinho de 85, eu já cantava né.

⁶⁷ Trecho retirado em entrevista de Carlinhos concedida a DJ Rick. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=u854J0U1xAQ>. Acesso em 24/09/2018. Tal entrevista visa a explanação além do entendimento a respeito da época dos bailes, assim como dos bastidores da equipe de som Kaskata's.

Quando eu sai do *Funk* Cia o projeto era cantar, tentei escrever e tal o Fred também escrevia. Aí a gente combinou de fazer um show com dança e *rap*, a gente foi para o Paraná. Quando a gente voltou rolou um concurso do Carlinhos da Kaskata's em 86, ele chamou a gente, a gente pegou segundo lugar, quem pegou primeiro foi o Théó, Cerveja, o terceiro foi o Catito. Aí o Carlinhos falou os três primeiros a gente vai fazer um disco, coletânea. Aí a gente gravou em 87, produção do Cuca. Foi a primeira produção de *rap* do Cuca, foi muito legal, foi um cara que surgiu daí né, foi lançado.⁶⁸

Em meio às memórias de Don Billy, constatamos, então, que era no palco das equipes de som que a *Funk & Cia* tentava reproduzir o que já era praticado nas ruas em termos de performance. É nesse processo que se configura a passagem do *funk* e do *soul* para o *break*. A propósito, as apresentações da *Funk & Cia* ocorriam nas diversas festas que eram realizadas na época. Importante ressaltar ainda que a trajetória de Don Billy não se limita apenas à dança. Enxergando a ascensão da cultura *hip hop*, a partir da metade da década de 80, ele começaria a se destacar cantando nos concursos realizados pelas equipes de baile e, na sequência, conseguindo até mesmo, através do grupo De Repent, registrar sua música em uma coletânea de *rap*.

Face ao exposto, como podemos notar, além do grupo De Repent, de Don Billy, estavam presentes, tanto no concurso de *rap* realizado pela equipe de som Kaskata's, como no disco *A Ousadia do Rap*, DJ Cuca, Eletro Rock e Mister Théó, o mesmo do clássico *rap* “Cerveja”⁶⁹. Aliás, por meio do seguinte relato, Mister Théó evidencia esse período inicial do *rap* paulistano e da grande São Paulo, inclusive comparando-o com a cena atual, lembrando que tanto ele como a equipe de som Kaskata's eram geograficamente oriundos da região do ABC, especificamente (como já citado anteriormente) na cidade de Santo André:

O início é uma história, é uma história que está aí, foi feito foi gravado, foi cantado, foi divulgado, e hoje você vê que o pessoal do *hip hop* nacional, os atuais esquecem de falar sobre isso, falar dos primeiros. Tudo isso que está acontecendo hoje no *rap*, foi por causa que a gente começou. Quando a gente começou, a gente estava no palco, os caras falavam - Ê negão, desce aí e canta um pagode! Os caras não queriam ouvir *rap* nacional (...) O *rap* está aí hoje, mas teve todo um início, o início foi a gente, foi eu também (...) Hoje tem muito cara bom, mas tem muita gente que não dá nem para você ouvir. Tá muito comercial, os caras acham que é só abrir a boca e falar entendeu? Tem muito cara que abraça e está gravando, virou um mercado né cara. Quanto mais tiver gente de calça larga que canta *rap*, os caras estão aí gravando, ganhando dinheiro em cima. Ao mesmo tempo tem muitas produções boas, o *rap* hoje tem uma consciência de estar politizando as pessoas e educando entendeu. Mas tem muito *rap* que não está transmitindo nada. Em termos de som, tem muita

⁶⁸ Entrevista realizada em 20/07/2018.

⁶⁹ Cf. THÉO, Mister. **Cerveja**. Intérprete: Mister Théó. In_ *A Ousadia do Rap*. São Paulo: Kaskata's Records, 1987. LP, faixa 2, lado A.

qualidade hoje, você tem que está sempre descobrindo coisas novas. Hoje o *rap* nacional deu um salto muito grande, as pessoas têm muito conhecimento agora, conseguem produzir muita coisa, sem deixar desejar para as produções de fora. Tem coisa que tá assim bem igual, antigamente era difícil, você falava – Que som americano loko! *Rap* nacional já ... hoje se colocar os dois para tocar no mesmo baile estão no mesmo nível.⁷⁰

Percebe-se, frente ao depoimento de Mister Théo, portanto, as dificuldades postas no início para aqueles que se aventuravam a cantar *rap*, além da enorme influência do *rap* norte americano, por conta das bases instrumentais importadas que eram usadas para cantar. Mesmo o *rap* americano estando em evidência, havia uma dificuldade para conseguir espaços onde se pudesse cantar *rap*. Frente ao pioneirismo das primeiras gerações, que cantavam tal gênero, o sucesso do pagode romântico já era visível. Não por acaso, o imaginário criado por boa parte do público era de que todo artista negro necessariamente fosse cantor de pagode.

O caso de Mister Théo é emblemático e igual a tantos outros, ainda mais na forma como eram projetadas e elaboradas as músicas, ou seja, totalmente em sintonia com a concepção estética e performática presentes nos bailes *blacks*. Isto quer dizer, a partir de letras talvez que não tivessem apelo ao lado reivindicatório ou alguma contestação social, ficava nítido que havia uma influência das equipes de bailes sobre o som que alguns *rappers* faziam naquele momento. Por esta razão, alguns grupos de *rap* se vincularam, grosso modo, à preferência musical do público dos bailes, se enquadrando no estilo festivo da dança, de forma lúdica no desafio das rimas, enfatizando melodia e ritmo no lugar de letras mais críticas ou de contestação social. Destaca-se que na segunda metade da década de 80, uma das composições mais representativas neste sentido, sem dúvida nenhuma foi o *rap* “Nomes de Meninas”⁷¹ presente no disco *The Culture Of Rap*⁷² produzido pela equipe de som Kaskata’s, do *rapper* Pepeu.

Fiquei sabendo, tem um tal de Pepeu/
Que canta *rap* bem melhor do que eu/
(...) Estou pintando, estou chegando agora/
Se a guerra não termina juro que não vou embora/
Só quero ver se você não desafina/
Me levando no *rap* quatro nomes de meninas/
Rute, Carolina, Bete, Josefina/

⁷⁰ Relato presente em entrevista de Mister Théo para DJ Rick. Disponível: <https://www.youtube.com/watch?v=eKZ4xrWWrhg>. Acesso em 25/10/2018.

⁷¹ Cf. PEPEU. **Nomes de Meninas**. Intérprete: Pepeu. In _ *The Culture Of Rap*. São Paulo: Kaskata’s Records. 1989. LP, faixa 5, lado B.

⁷² Cf. PEPEU. *The Culture of Rap*. São Paulo: Kaskata’s, 1989. LP.

Acabei de lhe dar quatro nomes de meninas/
Rute, Carolina, Bete, Josefina
Acabei de lhe dar quatro nomes de meninas/
(...) Me dê sua resposta ou saia de fina/
Se não souber levar oito nomes de meninas/
Rute, Carolina, Bete, Josefina/
Marcela, Ivete, Rosa e Regina/
Rute, Carolina, Bete, Josefina/
Marcela, Ivete, Rosa e Regina/
(...) Meu nome é Peu, sou Pepeu para você/
Sempre estive ao seu lado, só você que não me vê/
Se somos um, eu só quero saber/
Se me acompanha no bop que agora vou fazer.
(PEPEU, “Nomes de Meninas”, 1989.)

Os primeiros discos gravados pelos *rappers* paulistanos no final da década de 80 resultam em termos musicais as duas tendências mais características no seu processo de elaboração. Ou, dito de outra forma, os discos refletem as experiências que vinham se desenvolvendo tanto nas ruas, via cultura *hip hop*, quanto na vivência dos bailes.

Figura 13: Capa do LP *The Culture Of Rap* (1989)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

A partir desse momento, no ambiente dos bailes, observa-se relações participativas do público, soltando refrões em meio às músicas. Essa dinâmica redefiniu o papel que até então o DJ, reduzido apenas a discotecagem, tinha dentro do baile. Em meio a este cenário no Club

Homs e no baile da Sanshine, a partir das experiências de Pepeu e Mike teríamos o início da produção do gênero musical *rap* em termos fonográficos. Nesse contexto de mudança, a música “Sebastian Boys *Rap*”⁷³, produzida pelo DJ Cuca, assinala um novo período na história do *rap* em São Paulo: a primeira gravação de um *rap* paulistano. Mesmo que em fita de rolo, a música seria destaque na programação da Rádio Bandeirantes entre os anos de 1985/86.⁷⁴

O registro em LP só seria lançado em 1987, no álbum *Remixou? Dançou!*⁷⁵. O título do disco, que na verdade se tratava de uma coletânea, sintetiza o que, de fato, acabou acontecendo com a música, embora a gravadora tenha atuado de forma artesanal, isso quer dizer, sem recursos técnicos que garantissem uma qualidade melhor dos sons. *Sebastian Boys* tinha como marca a levada, assim como o ritmo característico do *rap*. Entretanto, por sugestão dos produtores, seriam feitas alterações na versão final já em vinil. A ideia inicial era deixar a música mais comercial, ou próxima ao modismo *new wave*, que, de certa forma, imperava naquele instante. A transformação, porém, resultaria na descaracterização da música. Pela ausência do formato inicial, *Sebastian Boys* não consegue obter em vinil o sucesso almejado (SILVA, 1998). Antes de ser gravada em estúdio, a música era conhecida como “Melô do Bastião”. De maneira sintomática, em depoimento à revista *Rap Nacional*, o próprio Pepeu, quando questionado sobre a década de 80, quando o *rap* começou no país e se toda letra de *rap* teria que ser de protesto, nos diz:

Foi uma época de glória, por não haver tanta estrutura a nossa disposição, tanto na questão de imprensa como equipamentos eletrônicos também (...) O *rap* é música e música é expressão. Eu particularmente não consigo enxergar o *rap* nacional somente como uma bandeira de protesto; até porque em *rap* fala-se de amor e isso não é político e social, fala-se de alegria, festa e muito mais. E não foi dessa forma que surgiu o *rap* aqui no Brasil?⁷⁶

Desse modo, de acordo com as palavras de Pepeu, mesmo com a falta de apoio da mídia, além da escassez de recursos técnicos, a década de 80, efetivamente, foi de grande importância para a cena do *rap* nacional. Ressaltando que a forma de se pensar e elaborar o

⁷³ Cf. PEPEU; MIKE. **Sebastian Boys Rap**. Intérprete: Pepeu & Mike. In _ *Remixou? Dançou*. São Paulo: CBS, 1987. LP, faixa 3, lado B.

⁷⁴ Cumpre pontuar que através da figura do apresentador de TV Miele no início dos anos 80 seria gravado aquele que é considerado o primeiro rap produzido no país até hoje. Na verdade, o “Melô do Tagarela” seria uma versão da música “Rapper’s Deligth” do grupo de rap norte americano Sugar Hill Gang. A música de modo crítico e satírico aborda questões como, inflação, pobreza além de evidenciar a situação econômica na qual se vivia naquele momento no Brasil.

⁷⁵ Cf. V.A. *Remixou? Dançou!* São Paulo: CBS, 1987. LP.

⁷⁶ Revista Rap Nacional: *Por Onde Anda?! Ed. nº 4, 2012, p. 29*

gênero musical *rap* nesse instante, pode ser considerado político e social também, apesar de fazer alusão, em suas letras, a temas relacionados à diversão e à festa. De outro lado, abordado quanto ao fato do qual possivelmente muitos *rappers* estariam deixando de retratar em suas letras, questões sociais, defendendo, ao mesmo tempo, que o *rap* nem sempre precisa conter em suas mensagens temáticas de protesto, Thaíde opina:

Respeito que tem essa opinião, acredito que sejam pessoas que já estão cansadas de ouvir o *rap* falar a verdade. Eu só espero que a pessoa não faça um escudo de mentiras para ficar se defendendo por aí. Os problemas existem e o *rap* nasceu para falar desses problemas. Assim como o *rap* deve falar de todos os outros aspectos da vida, felicidade, alegria, diversão. O *rap* pode fazer e falar o que ele quiser. Só não pode deixar de falar a verdade.⁷⁷

Não há limites com respeito aos assuntos que os *rappers* devem tratar em suas letras. Na sua essência, a cultura *hip hop*, através da figura dos DJs, nasceu a partir de uma festa. E com a música *rap* não seria diferente, ainda mais dentro dos espaços das equipes de baile, onde o clima de lazer e entretenimento se sobrepunham às outras questões. Contudo, durante o processo de amadurecimento dos jovens dentro da cultura, houve a necessidade de abordar outros temas nas letras de *rap*. O que no início surgia, em tese, apenas como diversão, já não dava mais conta de interpretar legitimamente o que acontecia nas ruas. Foi preciso, então, novas leituras sobre a realidade vivida, essencialmente em relação ao modo de vida no qual as populações excluídas e marginalizadas dos centros hegemônicos como um todo, presentes no espaço urbano, viviam. Era a “brecha” que o *rap* queria.

2.5 Movimento Negro: quem dança não pensa?⁷⁸

O que chama nossa atenção é que, conforme a pesquisa de Felix (2000), em meio ao processo onde se negocia a construção de identidade na década de 1990 nos espaços dos bailes, os grupos de *rap* são considerados como movimento negro pelos entrevistados, quando

⁷⁷ Revista Rap Nacional: *Thaíde 30 Anos de Hip Hop*. Ed. nº 12 - Ano III, 2015, p.33.

⁷⁸ A partir dos relatos de pensadores e ativistas importantes como Beatriz Nascimento, Eduardo Oliveira & Hamilton Bernardes Cardoso o documentário *O negro da senzala ao soul* registra a rearticulação do movimento negro brasileiro, no final da ditadura militar. Logo evidencia como a soul music norte-americana, por meio dos seus temas e sua cultura influenciaram a juventude negra do final dos anos 1970 e serviram como eixo sistematizador de um sentimento de orgulho e pertencimento, que resultou na mobilização política contra o racismo e em favor dos direitos raciais. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5AVPrXwxh1A>. Acesso em 27/05/2018.

questionados se conhecem nomes vinculados a entidades negras. Segundo relata o próprio Félix, em sua pesquisa:

Ao realizar nossa pesquisa, para além da descoberta do papel político desempenhado pelos bailes blacks, chamou-me atenção o fato de que ao serem indagados se conheciam o Movimento Negro (MN), oitenta por cento dos entrevistados afirmou que sim. Solicitou-se aos que responderam positivamente que citassem nomes de entidades negras. Quase todos os nomes mencionados foram os grupos ligados ao *Hip Hop*, como: Racionais MC's; Posse; Jabaquara *Breakers*; Sampa Crew, Câmbio Negro e Fação Central. Este fato demonstra que o *Hip Hop*, para aquele público, representava uma posição política ativa. Algumas pessoas, ao serem interrogadas sobre suas opiniões acerca destas entidades assim responderam:” - Acho uma boa, é através deste pessoal que a gente sabe que existe o racismo (no Brasil). Se não houvesse eles a gente nunca saberia que o racismo existia”, ou – É um movimento bom. Espero que ele consiga acabar com a discriminação que existe no Brasil”, ou então “- Acho que eles querem acabar com o racismo. Eles estão batalhando para um apoio que não temos (FÉLIX, 2000, p. 130).

Não é estranha, por sua vez, a fala do *rapper* paulistano Mano Brown, componente do grupo Racionais MC's, em entrevista ao próprio Félix (2000). Questionado se o *rap* era tido como movimento negro, Brown afirma imediatamente: “Lógico que somos movimento negro! Não existe dúvida enquanto a isso”. Certamente, as informações que o público dos bailes obtém sobre as lutas contra as discriminações existentes contra o negro vêm pelos *rappers*, que, ao descrever o *rap* como movimento negro, não demonstram falta de informação sobre a instituição, mas sim revela uma nova expressão dela (FELIX, 2000). Já para a *rapper* Sharylaine, mesmo respeitando e considerando as organizações negras mais antigas, uma das falhas do movimento negro, em sua opinião, é justamente não estar em todos os lugares, ficando restrito, na maior parte, aos espaços institucionais, tais como universidades. Por este motivo, o *hip hop*, visto no lugar do movimento negro e dos espaços tradicionais de ensino, como possibilidade de debate e enfrentamento ao racismo:

Eu sinto que os movimentos estão um pouco stand by (parados), os movimentos negros hoje. Eles eram mais ativos. E porque eu digo que o *hip hop* é movimento negro? Enquanto o movimento negro estava discutindo nas salas, entre estudiosos, teóricos e etc, nós falávamos a mesma coisa que eles sem ter tido contato com eles, com os livros didáticos e com a academia, para quem tinha que receber a ideia ou a mensagem. Por isso eu tenho o *hip hop* como movimento negro e não só como movimento cultural, que olha para o movimento negro, movimento que dialoga com a política, educação, gênero, raça, com tudo. Eu família negra sempre se entendeu como negra, e o que é ser negro no Brasil. Mamãe não saber da existência do movimento negro é porque movimento negro não estava em todos os

lugares. Isto eu senti falta do movimento negro. Eu considero o movimento *hip hop* como movimento negro justamente nisto.⁷⁹

Nessa perspectiva, a respeito das diferenças entre o movimento negro e a cultura *hip hop*, essencialmente no tocante as especificidades, assim como os limites de cada segmento em relação ao processo de conscientização racial da população negra, DJ KL Jay evidencia, de certo modo, a importância do grupo de *rap* Racionais MC's. Não desconsiderando a história do movimento negro, KL Jay pontua, da mesma forma, a relevância das mensagens enunciadas pelo grupo, essencialmente para os jovens, em meio a uma realidade caracterizada, ainda, pela naturalização do racismo, tanto institucional como social:

Eu não vou falar do movimento negro, eles chegaram antes e têm a luta deles. Vou falar do Brasil e do que o Racionais fez. O *rap* no mundo, resgatou os pretos de um genocídio espiritual e mental. Deu um levante. Aqui no Brasil, com o Racionais – falando como se eu não fosse parte disso – ele deu a dose de autoestima de que o preto precisava: “eu gosto de mim, tenho orgulho do que sou, da roupa que visto, do meu cabelo, da cor da minha pele”. A mensagem foi convincente e as pessoas começaram a se identificar. O orgulho, a autoestima, o levante que aconteceu na década de 1990 se deu também por conta dos Racionais. Depois outros grupos vieram falando. Mas as meninas com cabelo afro, assumindo isso começaram a aparecer nas ruas depois do Racionais. E isso foi decorrente do *rap* mundial.⁸⁰

Considerando a relevância das mensagens enunciadas através das letras, na mesma direção o *rapper* Edi Rock nos auxilia, também, no sentido de constatarmos, nesse instante, o gênero *rap* em consonância política com o movimento negro. Mencionado inclusive um trecho da música “Racistas Otários”⁸¹ do grupo de *rap* Racionais MC's:

Dessa nossa geração, o *rap* sempre participou... na real, o *rap* é movimento negro também, sempre estivemos presentes, em debates palestras, passeatas, participando da luta. A gente tem uma caminhada construída nessa história. O *rap* é uma geração do movimento negro, uma geração político-musical. Já tiveram muitas gerações musicais do movimento negro, mas acho que essa foi muito forte, uma das mais contundentes. Pelas palavras, pelas músicas, pelo estalo na mente das pessoas. Um chacoalhão. “Racistas otários nos deixem em paz. Pois as famílias pobres não aguentam mais, pois todos sabem e elas temem, a indiferença por gente que se tem, e eles veem, por toda autoridade o preconceito eterno, e de repente o nosso espaço se transforma num verdadeiro inferno e reclamar direitos de que forma? Se somos meros cidadãos e eles o sistema, e a nossa desinformação é o maior

⁷⁹ Entrevista realizada em 28/07/2017.

⁸⁰ Revista Cult: *A Liberdade Criativa de KL Jay*. Editora Bregantini, ano 17, ed. nº 192, 2014, p. 47.

⁸¹ Cf. BROWN, Mano. **Racistas Otários**. Intérprete: Racionais MC's. In _ *Holocausto Urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1991. LP, faixa 5, lado B.

problema, mas mesmo assim, enfim queremos ser iguais, racistas otários nos deixem em paz! Sacou? O *rap* se tornou movimento negro, tá ligado? Racionais MC's⁸²

A partir desta relação do *rap* paulistano com movimento negro, podemos destacar que, através do movimento *hip hop*, se pode expressar uma politização da juventude negra. Tendendo a modificar o perfil dos ativistas do movimento negro, no qual seus adeptos procuram resgatar a autoestima do negro, com campanhas do tipo “Negro Sim!” e “Negro 100%”, bem como transmitir o estilo sonoro *rap*, música cujas letras de protesto se caracterizam pela denúncia racial e social, reunindo, assim, “a aliança do protagonismo negro com outros setores marginalizados da sociedade em que para se diferenciarem do movimento negro tradicional seus adeptos estão cada vez mais substituindo o uso do termo negro pelo preto” (DOMINGUES, 2006, p.119). Entretanto, mesmo estando em curso um processo de transição nas formas de engajamento e luta antirracista, segundo Domingues (2006) é precoce afirmar que a agitação do *hip hop* sela uma ruptura na plataforma do movimento negro:

Primeiro porque ele ainda é um movimento desprovido de um programa político e ideológico mais geral de combate ao racismo. Segundo, porque o *hip hop* no Brasil não tem um recorte estritamente racial, ou seja, não visa defender apenas os interesses dos negros. Daí o discurso ambivalente. Se de um lado, esse movimento tem um discurso radicalizado de rebeldia contra o sistema (termo sempre usado de maneira abstrata!), de outro, não define explicitamente qual é o eixo central da luta. Desde que chegou ao país, o *hip hop* adquiriu um caráter social. Embora seja esposado pelos negros, ele também tem penetração nos setores da juventude branca marginalizada que vive na periferia dos principais centros urbanos do país (DOMINGUES, 2006, p.120).

Até a o surgimento do MNU (Movimento Negro Unificado)⁸³, em 1978, as sociedades dançantes ou bailes da raça, para muitos ainda se vinculava, em grande medida, a um ideário onde os negros fossem incorporados à sociedade brasileira. Por isso, o MNU, ao procurar juntar a luta de classe com a luta do racismo, trouxe também um novo paradigma para o campo de atuação das entidades negras. Em suma, o Movimento Negro Unificado veio para defender que

⁸² Revista Caros Amigos: *Entrevista Edi Rock – O que a gente faz é música negra*. Editora Casa Amarela, ano XVI, ed. nº 181, 2012, p. 39.

⁸³ O Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial (MUCDR) foi fundado em 1978, ainda durante a ditadura militar. Na época de sua criação nenhum segmento social podia fazer qualquer manifestação pública sem o consentimento dos responsáveis pela “segurança” do sistema político vigente. Ele surge, em um primeiro momento, como forma de protesto contra a discriminação racial sofrida por quatro atletas negros, no clube de regatas Tietê, localizado no bairro do Bom Retiro, zona central da cidade de São Paulo. Outro motivo foi a tortura que resultou na morte do operário Robson Silveira da Luz, ocorrida no 44º distrito Policial de Guaianazes. (FELIX, 2000, p.39)

a necessidade da revolução socialista no Brasil levaria também à superação do racismo. Sua plataforma ou programa enxergava “o racismo como uma consequência inevitável do desenvolvimento capitalista, e argumentava que a única maneira de criar uma genuína democracia racial no Brasil era substituindo o capitalismo pelo socialismo” (ANDREWS, 1998, p.303). Não obstante, tal projeto diminuía a influência que as entidades culturais tinham junto à população negra. Ou seja, na visão desses militantes, o conceito cultural nada mais é do que a arte pela arte. Lembrando que essa instituição foi proposta por um partido de ideologia marxista-trotskista e, por essa razão, essa entidade mostrava-se refratária aos grupos negros mais voltados a cultura:

A criação do Movimento Negro Unificado – MNU representa uma tentativa de um grupo racial negro conquistar o máximo de espaço público junto à população negra da cidade de São Paulo. Na tentativa de alcançar seu objetivo político inicial, aquela entidade entra em choque com o Aristocrata Clube e com o Clube 220, sob a argumentação de que eles não estavam defendendo os interesses dos negros pobres brasileiros. Por terem metas exclusivamente culturais e voltadas para o lazer, eles segundo o MNU, não conseguem perceber o que de fato oprimia os trabalhadores negros no Brasil e no mundo. Para o MNU, eles não assumiam um embate direto contra o racismo e o capitalismo e com isso se mantinham alienados (FELIX, 2005, p.167).

Entretanto, esta relação do movimento negro com a esquerda brasileira não se fazia sem contradições. Além da ausência do estudo com base na literatura produzida por teóricos negros, para muitas pessoas ligadas aos partidos de esquerda, como a Liga Operária, composta quase em sua totalidade por brancos da classe média, a discussão racial contribuía para a dispersão da luta de classe. Milton Barbosa, um dos fundadores do MNU, nos diz:

A esquerda, naquele contexto, não era capaz de compreender a importância da nossa luta. Eu era parte da Liga Operária (organização operária trotskista nascida em 1972), e sempre tentava mostrar ali a necessidade de estudar Frantz Fanon e outros intelectuais negros, mas isso não se discutia. Nós (militantes negros) dizíamos que era necessário um trabalho de inserção social junto as prisões, junto à população negra – que era e ainda é a maioria da população do Brasil. Defendíamos que essas populações tinham que ter espaço na mídia. mas nossos companheiros na Liga Operária não conseguiam entender isso porque eram brancos e de classe média. Alguns chegavam a dizer que estávamos nos distraíndo da luta de classes. Só mais tarde, quando muitos foram exilados, entenderam que no Canadá, nos Estados Unidos e na Europa, não eram considerados brancos, no máximo latinos, porque fora do Brasil ser branco é ter a pele rosada e cabelos dourados. Nossa aliança com a esquerda ficou prejudicada pelo racismo introjetado, e a própria esquerda ficou prejudicada porque não levou a questão racial em conta naquele momento.⁸⁴

⁸⁴ Revista Cult: *Milton Barbosa e Regina dos Santos - Os 40 anos do Movimento Negro Unificado*. Editora Bregantini, ed. nº 237, 2018, p. 16.

Ainda que antes de afirmar que pelo caráter conservador ou contestatório das manifestações de cultura e entretenimento populares, é preciso estar atento para os significados de que estão investidos (MAGNANI, 2003). Sob outra perspectiva, é essencialmente destas entidades consideradas como alienadas e exclusivamente culturais pelo MNU tais como os bailes blacks de São Paulo que através da dissertação de mestrado intitulada *Chic Show e Zimbabwe e a Construção da identidade nos Bailes Blacks Paulistanos* notaremos que estes espaços são também locais de práticas políticas. Pois mediante a eles as pessoas constroem suas próprias identidades, nestes espaços aquele público não vai ao baile somente para ouvir música e dançar, “mas também porque lá se sentem entre iguais e não são discriminadas. Nestes locais, construções sociais são articuladas de maneira e sob o aspecto da diferenciação” (FELIX, 2000, p. 18).

Principal dirigente da equipe de som Zimbabwe, Willian Santiago, na revista *Pode Crê!*, quando questionado se os espaços dos bailes, teriam também essa função no tocante a discussão racial, argumenta que para tal objetivo seria necessário a parceria entre as equipes de bailes e as entidades do movimento negro, tendo em vista que são espaços em comum. Ao mesmo tempo o empresário esclarece também que não seria justo os responsáveis pelas festas, serem cobrados em relação a um trabalho mais específico pertinente a uma conscientização racial dentro dos bailes, pelo simples motivo de em sua grande maioria serem negros:

Willian diz que gostaria de ajudar as pessoas em questões amplas e profundas como a conscientização racial. Mas isso só acontecerá quando houver uma união de movimentos negros e equipes de som. Ele compreende que um é complemento do outro e que seus espaços são comuns, coabitáveis. Nos bailes se reúnem os jovens e lá eles deveriam ser trabalhados em suas consciências políticas e sociais. O que falta é um trabalho efetivo de conscientização. O que ele não admite é ser cobrado só por ser negro. Lembra que também é um empresário e que com isso sobra pouco tempo para o trabalho de conscientização. Diz que um dos problemas do racismo em São Paulo é falta de cultura das pessoas. “Os paulistas são naturalmente apressados e “largados”. Nada aqui, lembra os trabalhos feitos na Bahia, as manifestações culturais e grupos Olodum, porque lá as pessoas nascem sabendo que são negros e vivem toda sua vida trabalhando nisso” (...) William acha que os negros deveriam se unir para eleger seus próprios políticos porque assim talvez comessem a se conseguir as coisas.⁸⁵

Mesmo entendendo o baile como um complemento do movimento negro, em outro momento novamente Willian argumenta sobre os limites desta relação. Como podemos

⁸⁵ Revista Pode Crê!: *Willian Zimbabwe*. Ano I, ed. nº 2, 1993, p.39.

observar em sua fala, o movimento negro estaria distante da população negra por ser uma instituição ainda calcada, em grande parte, por questões debatidas no âmbito universitário, além dos laços afetivos estabelecidos estritamente entre os mesmos dentro de gabinetes e escritórios. Sua argumentação, por sinal, se faz perante a menção de uma das figuras importantes da Escola de Samba Camisa Verde e Branco. Compreende-se, então, frente à sua narrativa, uma relação de lugares e sociabilidades negras dentro da cidade de São Paulo, assim como já existia em épocas anteriores, do qual interagem, ora por proximidades, ora por distanciamentos, objetivando não apenas a instrução ou a informação, mas também a possibilidade do encontro:

Os movimentos negros só ficavam dentro da sede deles, discutindo o problema da longe. Não iam até as equipes para poder debater, pedir espaço, porque era fácil você fazer um movimento negro, juntar de domingo um que estava fazendo faculdade de Direito, outro que ia ser engenheiro, outro vai ser não sei o quê, ficar lá discutindo de domingo ou de segunda, terça, que seja, à noite, pegar uma daquelas meninas lá e sair. Muitos iam mais por hobby mesmo, porque se falasse para os caras: “Vamos pegar na ferramenta, vamos resolver de verdade”, corria todo mundo. Isso eu sei porque, na época da Camisa Verde, era assim, o Tobias falava: “Pô, vamos para cima dos caras, pedir show de graça, vamos montar uma cooperativa, vamos mostrar para os negros que a gente está fazendo alguma coisa!” Tem muita teoria e nenhuma prática” O negro tende a ir até o movimento, o movimento não vem até ele, então isso ficou desse jeito. O baile era o único lugar que poderia reunir dois mil negros. O MNU ia em algumas reuniões eles iam no meu baile de vez em quando e falavam alguma coisa, conscientizavam, e no final do baile sempre vinha um conversar comigo: “Que legal, né meu, prestei atenção naquilo que o cara falou lá. Pô, é mesmo, a gente precisa estudar...”. Era muito legal isso aí, porque de dois mil a gente conscientizava 10, 15, mas é assim que tem que ser (BARBOSA; RIBEIRO, 2007, p. 192).

De outro ponto de vista, o empresário Luizão, da Chic Show, enxerga o sucesso de sua equipe justamente por não abordar e tencionar a questão do racismo; pelo contrário, deixando um pouco de lado o problema racial desta vez, a própria população negra, a partir de objetivos consistentes e não esperando absolutamente nada do homem branco, passa a ser dona e produtora de seus negócios, criando assim uma rede única e específica, no qual administradores e empresários negros comercializem entre si:

Luizão atribui todas as suas conquistas pessoais e empresariais a uma única coisa: “saber de onde viemos e para onde vamos”. A partir daí ele acredita que todos podem traçar objetivos e, organizados, alcança-los, mas sem esperar nada do homem branco. Assumidamente capitalista até os ossos, Luizão vê a possibilidade de ascensão de uma burguesia negra, quando os negros acordarem para o fato de que “o mundo hoje é dinheiro e dinheiro ninguém dá a ninguém”. Ele atribui as vitórias da Chic Show em todos esses anos, ao fato de não ter se preocupado em ficar brigando contra o racismo. Na sua concepção, os negros têm que parar com os discursos de que branco não lhes dá emprego e

que isso é racismo. Luizão acha que esse problema vai acabar no dia que os negros montarem suas próprias organizações, abrirem seu banco e com ele incentivarem as pequenas empresas de negros. Para ele, negro tem que comprar de negro, usar o sapateiro negro, o mecânico negro, o eletricitista negro, etc.... Enquanto isso não acontecer, Luizão e seus irmãos dizem que o povo negro será como uma máquina quebrada com peças espalhadas, que só funcionarão quando juntadas adequadamente.⁸⁶

Observamos, pelas palavras de Luizão, que o sucesso da Chic Show se deve ao fato de a questão racial não aparecer como tema prioritário e fundamental dentro do processo de desenvolvimento e ascensão da equipe. De certo modo, em sua opinião, seguir por esse caminho acabaria por atrapalhar a empresa. Isso quer dizer, portanto, que a sua visão resulta do olhar característico de um empreendedor da música negra e não a de um ativista do movimento negro.

2.6 Natanael Valêncio: o *rap* é o som!

No universo do empresariado negro existente nos bailes, uma das poucas exceções sem dúvida, é Natanael Valencio. DJ da Chic Show por muitos anos, nas festas de *rap* que realizava, como a SP/DJ no espaço Santana Samba (zona norte) no início dos anos 1990, era comum Natanael colocar o máximo de pessoas para dentro do evento, mesmo aqueles que não pudessem pagar. O *rapper* Clodoaldo Arruda, do grupo Resumo do Jazz, participava dos eventos da SP/DJ naquele momento e relembra aqueles instantes vividos ao lado deste importante incentivador do gênero *rap*. Numa época de forte discriminação por parte de algumas pessoas ligadas aos bailes, como pudemos ver anteriormente, motivada, entre outros fatores, pelo pouco retorno comercial que o *rap*, principalmente tematizado a partir das questões raciais, possibilitava ainda em tal contexto, o *rapper* nos diz:

Cansei de ver terminar o baile e não ter dado renda nem para o Natanael ir embora para o ponto de ônibus com a gente. Ele ia embora do baile de ônibus. Ele fazia uma festa de *rap* que não rendia grana, ele conhecia tanto grupo, era amigo de tanto grupo, que ele colocava todo mundo de graça no baile dele. E o *rap* não tinha um público, tinha só a galera do movimento, todo mundo entrava de graça (...) Natanael era da Chic Show, depois que ele saiu da Chic Show, ele começa a se dedicar quase exclusivamente as festas de *rap*, ele achava o *rap* importantíssimo, ele tinha esta visão, ele sabia da importância social que o *rap* tinha, diferente dos empresários. Se o *rap* não desse grana eles estavam contra o *rap* até

⁸⁶ Revista Pode Crê!: *Luizão da Chic Show*. Ano II, ed. n°3, 1994, p. 35.

hoje, eles começaram a abraçar o *rap* quando o *rap* deu grana. O Natanael fazia festa de *rap* quando o *rap* não dava dinheiro nenhum e ia embora de ônibus.⁸⁷

A partir da observação de Clodoaldo, constamos que, enquanto a maioria do empresariado negro visava o investimento em face do possível lucro que poderia ser obtido em relação ao produto musical, Natanael Valêncio realizava eventos de *rap* sem recursos. É emblemático o fato do Santana Samba, local onde ocorria o evento SP/DJ, estar situado numa região da zona norte, afastada do centro da cidade. Importante considerar que, nessa época, o gênero ainda era muito pouco compreendido e assimilado por grande parte dos donos das casas de festas e eventos, que estavam, de certo modo, espalhadas por São Paulo. Todavia, os jovens que frequentavam especificamente os eventos de *rap* nesse momento eram comprometidos não só com a música, mas com a cultura *hip hop*. Lembrado como um dos principais DJs da Chic Show, inclusive a abrir a cortina na época das orquestras invisíveis, no qual os DJs ainda eram tidos apenas como coadjuvantes nas festas, além do talento na área da comunicação, é inegável a singularidade e o pioneirismo de Natanael Valêncio, como demonstra a jornalista Cláudia Assef:

O principal DJ da Chic Show foi Natanael Valêncio, uma lenda absoluta da black music de São Paulo, que morreu em 2001. Ele teria sido o primeiro DJ de black music a tocar com a cortina do palco aberta num baile de orquestra invisível, no começo dos anos 70. Estudioso da cultura black, Natanael cursou até o terceiro ano de jornalismo e era, além de disc-jóquei, responsável pela comunicação da equipe (ASSEF, 2008, p. 92).

DJ Grand Master Ney, filho do já citado Sr. Osvaldo, realizava o baile SP/DJ junto a Natanael Valêncio no espaço do Santana Samba. Ele também nos fala sobre esta experiência de produzir uma festa naquele momento de ascensão do *rap*, assim como levar a música negra que era tocada nos bailes *blacks* como a Chic Show para apresentar nas festas que ocorriam em regiões consideradas nobres da cidade:

Aqui em São Paulo, posso dizer que tive a maior participação dentro disso. Eu fiz a transição de tocar *Hip Hop* e *RAP* dentro das casas porque isso não acontecia, não se podia dançar *break* dentro dos bailes, porque eles mandavam parar. Dentro dessa cultura, em algumas festas, mais especificamente dentro da Chic Show, a última grande equipe que trabalhei, consegui convencer que isso era viável e podia ser feito (...) O Natanael naquela época não tinha cabeça muito aberta para o *RAP* e começou a se interessar porque ele era futurista e levantou a bandeira, tanto é em seguida criamos o projeto SP DJs, a primeira casa específica

⁸⁷ Entrevista realizada em 20/07/2017.

de *RAP* em São Paulo. Dentro dessa cultura toda, minha contribuição foi a mais expressiva, porque eu levei a música Black do gueto para os Jardins.⁸⁸

Don Billy, dançarino da *Funk & Cia*, reforça, de certo modo, o pioneirismo de Natanael Valêncio, não apenas em relação ao gênero *rap* como na arte de discotecar. No início da carreira de Natanael, época das orquestras invisíveis, ainda eram poucos os discotecários de baile que se aventuravam a, além de tocar as músicas, realizar performances diante do público. A partir da cultura *hip hop* há uma mudança estética na forma como os DJs se apresentavam nas festas realizadas pelas equipes de som. Natanel Valêncio não somente presenciou essa fase de transição, como serviu de inspiração para muitos DJs dentro desse processo, inclusive agenciando e divulgando diversos grupos de *rap*. No caso dos DJs que surgiam nesse momento de gênese da cultura *hip hop*, não se tratava mais simplesmente de entreter a plateia, com a música, como a maiorias dos discotecários faziam antes nos bailes, através das novas formas de mixar; era preciso ir além:

Natanael era da Chic Show, era o cara né mano. Ele era o papa dos DJs, essa coisa do DJ de baile. Uma coisa é DJ de baile antes do *hip hop* e depois. Discotecário, era o cara que ficava escondido, você só via a sombra dele colocando som, não falava. A participação era tocar, fazer o baile, mas ele não aparecia. Depois o DJ virou um show né, teve essa mudança que foi radical no surgimento do *hip hop*. Natanael era o cara que começou a Chic Show, lá nos anos 70 e tal, e ele foi o cara que permitiu muito grupo de *rap* cantar, produziu muito grupo de *rap*, falava nos bailes, enaltecia os artistas, deu uma força muito grande para o *rap* e para os DJ s também, fez uma escola. Natanael foi visionário, ele viu a cultura acontecendo e falou: - É por aqui!⁸⁹

Em suma, há décadas envolvido com a música negra ou *nostalgia*,⁹⁰ não foi difícil para o DJ e empresário Natanael Valencio perceber que tanto a cultura de rua *hip hop*, como um dos seus elementos, o gênero musical *rap*, eram os grandes acontecimentos estéticos, musicais e performáticos vindos da periferia no final do milênio e que poderiam adentrar a indústria

⁸⁸ Revista Rap Brasil: *Os DJs no comando*. Editora Escala, nº27, 2004, p. 24.

⁸⁹ Entrevista realizada em 20/07/2018.

⁹⁰ “Os jovens negros paulistanos estavam deixando o cabelo crespo crescer e viajando nas músicas cheias de ritmo de James Brown, Curtis Mayfield, Marvin Gaye, Stevie Wonder, Isaac Hayes, entre outros. Usavam calças boca de sino, camisas com gola em “V” e repetiram a frase “Black is beautiful”, reinterpretada no título da canção de Jorge Ben (e não ainda Benjor!) “Negro é lindo!”. A incompatibilidade geracional entre os públicos fez com que, no fim dos anos 1970, as equipes criassem bailes específicos: os bailes soul para os jovens e os bailes nostalgia para os mais velhos. A primeira equipe a fazer isso foi a Chic Show, dando o nome de “Musicália” para as suas festas nostalgia. As grandes festas que aconteciam do Esporte Clube Palmeiras, no começo dos anos 1980, eram bailes soul, enquanto os bailes nostalgia aconteciam – e ainda hoje acontecem, como se pode comprovar pelos *flyers*, - em espaços tidos como mais requintados” (MACEDO, 2007, p.196).

fonográfica como um todo. E, nesse ponto específico, não por acaso, como profissional da comunicação, enxergou a necessidade da apropriação dos veículos áudio-visuais, seja na televisão ou nas rádios pelo *rap*, como forma de democratizar o acesso para um público cada vez maior as diferentes propostas musicais. Desse modo e constatando, como no caso de tantos outros DJs das equipes de baile, a influência da música negra norte-americana, em sua trajetória, conforme o depoimento do próprio Natanael:

Bom, tudo começou no radinho de pilha Philco que o meu pai comprou, e eu escutava rádio, então eu sempre fui louco por música, desde a época da Let's Twist Again do Chubby Checker e I Can't Stop Loving In You do Ray Charles, quer dizer, naquela época I Can't Stop Loving You eu só cantava e hoje eu sei pelo menos o que significa “Eu não posso parar de amar você” (...) Um programa de *rap* nacional é algo de minha própria índole, pois desde a época que eu trabalhava na Chic Show eu sou uma pessoa que gosta de ajudar as pessoas colocando elas para dançar e cantar em bailes, foi aí que praticamente surgiu o *rap* aparecendo nomes como Mc Jack e muitos outros. Eles chegavam e pediam para cantar e eu como sempre gostei de inovações procurava expandir o movimento, o *rap* é isso um ajudando o outro (...) Devemos esperar tudo, os blacks já assimilaram isso, agora estamos aguardando que os brancos assimilem que o *rap* é uma música negra e se conscientizem que juntos podemos formar uma igualdade musical e racial. Nós negros queremos mostrar nossa cultura para todas as pessoas (...) Nostalgia, eu gosto de músicas radicais assim como o *rap*, e a nostalgia não deixa de ser uma música radical e no que se refere a programas de rádio tanto os *rappers* quanto os nostálgicos eles são muito fiéis.⁹¹

Cabe pontuar, a partir da explanação de Natanael Valêncio, que o público que frequentava as festas das equipes de baile já havia assimilado a música *rap*. O importante agora era expandir e divulgar o novo gênero em outros lugares e, conseqüentemente, para outras pessoas. Logo, a importância do rádio na formação musical de Natanael é imprescindível e denota também uma forma específica de lidar com a música. Posteriormente, seria a partir desse veículo de comunicação que o DJ faria um programa essencialmente de *rap*.

Dessa forma, apesar de presenciarmos as pioneiras gravações dos *rappers* na cidade de São Paulo no final da década de 80, foi a partir dos anos 90 que a cultura conseguiu visibilidade e se ampliou também como movimento cultural. Como consequência dessa dinâmica, com as rádios comunitárias, este universo irá se espalhar para os espaços mais próximos da periferia. Na região sul da cidade São Paulo, são diversas as rádios que tratam do cotidiano e do lazer junto aos jovens. As rádios comunitárias transformaram-se em espaços singulares de circulação de informações, interligando experiências produzidas no plano local. “Através das informações via rádio, dos “lambe-lambe” fixados nos muros, os jovens se movimentam através do urbano

⁹¹ Revista Rap Brasil: Natanael Valêncio - Divulgando o Rap Nacional. Editora Canaã, nº 1, 1999, p. 8.

e partilham experiências comuns que estão sendo desenvolvidas em espaços diferenciados da cidade” (SILVA, 1998, p. 75). Com a crise dos programas que eram realizados pelas equipes de baile nas rádios FM, por volta dos anos 90, as rádios comunitárias tornaram-se o essencial meio de divulgação do *rap* paulistano.

Na sequência, como forma de visualizar a localização no qual as equipes de som estavam presentes, não apenas na capital, como na Grande São Paulo, a partir da coleta de aproximadamente 80 *flyers* (circulares), conseguimos sistematizar e mapear grande parte dos bailes referentes ao período em questão. Interessante observar os espaços onde eram realizadas as festas – clubes, associações, grêmios esportivos, comércios tradicionais etc –, uma vez que a ocupação desses locais se realizava mediante a negociação entre os produtores dos bailes e os verdadeiros proprietários. Assim, é possível perceber que, mesmo com a existência de alguns bailes na periferia, a maioria se concentra próximo aos bairros no entorno da região central, além da Zona Leste e da Zona Sul. Através dessa cartografia, vale enfatizar também a importância da região do ABC, não somente pelo número considerável de bailes constatados no mapa, mas como observamos anteriormente, seria essencialmente nos espaços das equipes presentes nessa região, que o gênero *rap* começaria a ter visibilidade aos olhos do grande público.

Por intermédio do mapa, notamos como as equipes de baile *black*, do mesmo modo que a população negra no passado, a partir de movimentos culturais, também se espacializam pela cidade. Nesse sentido, por meio dessa dinâmica, averiguamos formas específicas de estar presente na cidade ora através da música, ora por esses espaços de diversão e de encontro. Os lugares pontuados no mapa pela presença das equipes de bailes evidenciam, de certo modo, uma geografia negra com origens no passado. Ou seja, a localidade dos bailes ilustra justamente esse espraiamento feito pelos afro-paulistanos pela cidade desde o início do século XX até a década de 70.

Mapeamento dos Bailes Blacks de São Paulo nos anos 70, 80 e 90

Legenda

- Salões dos Bailes Black
- Limite distrital de São Paulo (anos 90)
- Limite Municipal

1:180.000

0 2 4 8 Km

Macrolocalização

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES,
DIREITOS E OUTRAS LEGITIMIDADES
"Territórios Negros: Cartografias e Etnicidades
na Experiência do Rap Paulistano (1970-1990)"

Organização: Ricardo do Ó Plácido (autor), Thaís Fernanda
Alves Avelar e Marcelo Vitale Teodoro da Silva.

Cartografia: Jamille Santos Conceição. Data: Maio/2019.

Sistema de coordenadas: Coordenadas Planas (UTM).

Datum: WGS 1984 Fonte: Geosampa, Divisas Municipais PMSP-SAR
(1991), Fonte da relação dos bailes em ANEXO.

Ano	Salão	Local
1	A Casa do Soul	Av. Conceição, nº 1040
2	A.A. Nacional	Rua Madeira, nº 29, Vila Vivaldi, São Bernardo do Campo
3	Álvaro Production	Av. Diógenes Ribeiro de Lima, nº 2000, Lapa
4	Antigo Cine Roxy	Av. Brasil, Parque das Nações - Santo André
5	Aquarius	Rua Rui Barbosa, nº 268
6	Asa Branca	Pinheiros
7	Associação Atlética 5 de Julho	Rua Cumai nº 204, Vila Esperança
8	Associação Atlética São Paulo	Rua General Carmona, 131 Em Frente ao Clube Tietê
9	Az de Ouro	Av. Casa Verde, nº 2209
10	Baile das Camisetas	Av. Nacionalista, nº 800, Santo Eduardo - Vila Formosa
11	Canequinha Danças	Via Anchieta, nº 111, Sacomã
12	Casa de Portugal	Av. Liberdade, nº 602
13	Choppapo	Rua Jurubatuba, nº 750, Centro, São Bernardo do Campo, Centro s/n
14	Club Homs	Av. Paulista, nº 735
15	Club House	Rua Oratório, nº 1196, Parque das Nações - Santo André
16	Clube Atlético Califórnia	Av. Francisco Rebelo, nº 306
17	Clube da Cidade	Av. Mário de Andrade, nº 31, Barra Funda
18	Clube do Taboão	Rua Chile, nº 1000, Zoológico
19	Clube dos Artistas	Estrada de Parelheiros, nº 900, Cidade Dutra, Santo Amaro
20	Clube dos Estudantes	Rua Xavier Curado, nº 356, Ipiranga
21	Commodores	Alameda Ribeira da Silva, nº 270, Centro
22	Diamante Lapa	Rua Engenheiro Fox, nº 62, Lapa
23	E. C. Nacional	Rua Alfazemas, nº 31, Vila Alpina
24	Elite Itaquense	Rua Augusto Carlos Bauman, nº 300, Itaquera
25	Embaixador	Av. Celso Garcia, nº 2726
26	Esporte Clube Pinheiros	Av. Brigadeiro Faria Lima, nº 999
27	Esporte Clube Vila Mariana	Rua Domingos de Moraes, 1768 - Vila Mariana
28	Excelente Banco do Brasil	Rua Afonso Sardinha, nº 25, Lapa, Esquina c/N.S. da Lapa
29	Fly	Rua Reims, nº 476, Bairro do Limão
30	Grêmio Recreativo Astro	Av. Cupecê, nº 1925, Cidade Ademar
31	Guilherme Giorgi	Av. Guilherme Giorgi, nº 885
32	Lar Croatia	Av. Gal. Waldomiro de Lima, nº 650, Parque Jabaquara
33	Lega Italica	Praça Almeida Júnior, nº 86
34	Macho Man	Av. Rio das Pedras, nº 4021
35	Meninos Futebol Clube	Av. Caminho do Mar, nº 3223, Rudge Ramos, São Bernardo do Campo
36	Nectar Club	Av. Portugal, Centro - Mauá
37	New Tom Tom	Rua Prudente de Moraes, nº 580, Centro de Suzano
38	Okinawa	Av. 7 de setembro, nº 1670
39	Olaria Club	Rua, Belarmino Francisco Vasconcelos, 424, Vila Baeta Neves - São Bernardo do Campo
40	Parayso Club	Av. Celso Garcia, nº 609, Belém
41	Pauliceia/Sociedade Amigos Vila Pauliceia	Rua Álvaro Alvim, nº 856, Vila Pauliceia
42	Poli Esportivo	Av. Conceição, nº 7000
43	Projeto Radial	Rua Tuiuti, nº 547
44	Quadra Mocidade Alegre	Av. Casa Verde, nº 3498, Bairro do Limão
45	Roller Flamingo	Rua Jua, nº 179, Praça da Árvore
46	Rosas de Ouro	Rua Coronel Euclides Machado, nº 1604
47	S.R.E. Vila Maria Rua	Rua Prof. Maria José Borone Fernandes, nº 283
48	Salão Aleph	Alameda Santos, nº 2214
49	Salão Buffet	Rua Tabatinguera, nº 294, Centro
50	Salão do Blum	Rua Guainazes, nº 198, Centro
51	Salão Estrela	Av. Itaberaba, nº 5067, Cachoeirinha
52	Salão Primavera	Av. Amador Bueno, nº 3883
53	Salão Saveiro Club	Av. Mascote, nº 159
54	Salão Soc. Amigos do Taboão	Rua Alfredo Bernardo Leite, nº 1181
55	Salão Terraço's	Av. São Miguel, nº 8559, V. Jacui
56	Salão União Fraterna	Rua Guaicurus, nº 1, Lapa
57	Sambarylove	Rua Rui Barbosa, nº 42, Bela Vista
58	Sandália de Prata	Rua dos Pinheiros, nº 1376, Pinheiros
59	Santana Samba	Av. Cruzeiro do Sul, nº 3454
60	São Paulo Chic	Rua Brigadeiro Galvão, nº 723, Barra Funda
61	Sede da Sideral	Av. Guapira, nº 146, Tucuruvi
62	Shelton 3 Club	Estrada da Vila Ema, nº 3001, V. Ema
63	Sindicato dos Aeroviários	Av. Washington Luiz, nº 6979
64	Soberano	Rua Chile, nº 1000, Taboão - São Bernardo do Campo
65	Soc. A. Santa Izabel	Av. Norberto Mayer, nº 264
66	Soc. Amigos do Bairro do Taboão	Rua Alfredo Bernalte Leite, nº 181
67	Sociedade Amigos da Vila Vivaldi	Rua dos Meninos, nº 142
68	Sociedade Esportiva Palmeira	Rua Turissu, nº 1840
69	Stock	Av. Cruzeiro do Sul, nº 3320, Santana
70	Summer Dance	Av. D.ª Eugênia Machado da Silva, nº 43, Vila Galvão
71	Zimbabwe Disco Club	Av. Cruzeiro do Sul, nº 3320, Santana

Vale lembrar que os circulares analisados, visando a elaboração do mapa, atualmente são considerados como registros raríssimos e geralmente apenas encontrados na posse daqueles que frequentavam os bailes dessa época, ou seja, colecionadores que acabaram guardando esses convites. Por esse viés, através dos convites analisados cronologicamente para a elaboração do presente mapa, destacam-se as seguintes equipes de baile: Musicalia, Black Paulista, Big Soul Fórmula 1 & Ademir, Chic Show, Alma Negra, Poder Negro & Soul Power, Princesa Negra, The Brothers Of Soul, Traffics Soul, Soul Wattergate, Tropicália & Gallote, Harlem Soul Brother's Soul, Grand *Funk*, Panthera & Transa Negra, Sombras Negras, Amauri, Maravilha Negra, Abilio, Eduardo, Os Carlos, Black New's, Zimbabwe, dentre outras.

Desta maneira, portanto, constatamos o baile como *locus* do surgimento e divulgação do gênero *rap*, apesar dos inúmeros conflitos observados, sejam eles de ordem estética, geracional ou mesmo no quesito musical. A partir dos bailes clássicos do *rap*, concursos foram realizados e propagados. Ao mesmo tempo, através das equipes de baile surgiram as gravadoras independentes, responsáveis em grande medida pelo gerenciamento da produção fonográfica dos anos 90. Nesse período, onde as gravadoras independentes controlam a produção musical, aumentam-se as possibilidades de gravação para os grupos. Mesmo com as primeiras gravações dos *rappers* na cidade de São Paulo, sobretudo a partir da segunda metade da década de 80, foi nos anos 90 que o movimento *hip hop* conseguiu visibilidade, além de se expandir como movimento cultural.

A estrutura constituída pelas equipes de som, em termos de organização, foi fundamental, uma vez que foi a partir delas que a produção musical do gênero *rap* efetivou-se via mercado fonográfico, em meio à grande indústria. Esta ida e vinda dos bailes configura-se também pelo reencontro do *rap* aos outros elementos do *hip hop*, além da volta para o seu local de origem, ou seja, a rua. E seria por um espaço conquistado dentro de uma estação de metrô, que este encontro consolidaria definitivamente na década de 1980 uma específica e importante cultura de rua em São Paulo, a partir do chão das ruas do centro da cidade.

CAPÍTULO 3 - A LENDÁRIA ESTAÇÃO DE METRÔ SÃO BENTO COMO TEMPLO SAGRADO DO HIP HOP E A EMERGÊNCIA DO GÊNERO RAP NA INDÚSTRIA FONOGRÁFICA

3.1 Luz Câmera Ação: encontramos um lugar para dançar.

Além dos bailes e do espaço de encontro da Galeria 24 de maio, outro lugar do Centro de São Paulo emblemático ao *hip hop* foi a estação de metrô São Bento. Em 1985, o *point* dos *b-boys* se transferiu para a estação São Bento do metrô, também no centro da cidade. Além da área ampla e do piso liso, mais adequado que a calçada da Vinte e Quatro de Maio com a Dom José de Barros, o fato de ser tratar de uma estação de metrô trazia um alto valor simbólico e referencial. Afinal, as estações e os vagões do metrô nova-iorquino eram cenário para os paradigmáticos filmes *Wild Style*⁹² e *Beat Street*,⁹³ que tanto haviam influenciado aquela geração. O filme *Beat Street*⁹⁴ foi um ícone para o *hip hop* no Brasil, principalmente para os dançarinos. Muitos chegavam a ir às sessões de cinema diversas vezes num mesmo dia, para poder depois imitar ou tentar fazer igual os passos de dança vistos no filme, que até então eram raros aqui no Brasil.

O momento mais emblemático do filme, sem sombra de dúvida, é o confronto por meio da dança no salão *Roxy* entre a Rock Steady Crew e a New York City Breakers⁹⁵. A propósito, considerada uma das mais importantes *crews* de *break*, a Rock Steady Crew, era predominantemente composta por porto-riquenhos. A cultura *hip hop* não começa, portanto, como uma expressão homogênea do ponto de vista étnico ou artístico-cultural. No seu desenvolvimento inicial de constituição, estão inseridas contribuições diferenciadas de jovens migrantes, latinos, caribenhos, afro-americanos que contribuem, através de experiências estéticas relativas à dança, às artes visuais e basicamente à música. Sobre este momento, DJ Marcelo da crew Nação Zulu narra de forma saudosista o entusiasmo daquela geração,

⁹² Cf. AHEARN, Charlie. *Wild Style*. EUA, 1983.

⁹³ Cf. LATHAN, Stan. *Beat Street: A loucura do Ritmo*. EUA, 1984.

⁹⁴ Esse lendário filme foi produzido pelo conhecido ator negro Sidney Poitier, em 1984. Nos cinemas brasileiros, foi lançado com o nome de “Na onda do *break*”, em vídeo como “A loucura do ritmo”. A história mostra o início do *Hip Hop* em Nova York, e há a participação dos grupos New York City Breakers e Rock Steady Crew, além de Afrika bambaataa na trilha sonora. (PIMENTEL, 19997, p.23).

⁹⁵ No filme *Beat Street*, somente o momento ilustrando a batalha épica entre Rock Steady Crew e New York City Breakers no clássico salão de dança *Roxy*, encontra-se disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=c_Shwo10d6g&list=RDzNsMEP0i8aM&index=4. Acesso em 22/03/2019.

principalmente dos *b-boys* espalhados pela cidade, que chegavam a permanecer dentro do cinema da primeira até a última sessão do filme *Beat Street*:

Aí depois começamos a ver televisão, de repente estava eu e meu irmão fantastic chic, que é o Gerson Venâncio. Falei mano que muito louco, estava vendo os caras dançar *break*, aí já venho sabe quem? O *Beat Street*, *Beat Street*, mas aí antes do *Beat Street* tinha o *Wild Style*, só que a gente não viu o *Wild Style*, a gente viu o *Beat Street*. Quando a gente viu o *Beat Street*, a gente falou - Meu amigo! Eu lembro até hoje, o meu irmão estava doente, estava com febre, na hora que ele viu o pessoal dançando no filme aquele negócio meio elétrico tá ligado? Aí ele falou caramba é isso que eu quero fazer, depois viu os caras fazer moinho de vento, que muito louco isso aí mano, eu quero fazer também! Daí começamos a treinar, treinar e treinar. E quando falaram que ia vim para o Brasil este filme. Nós fomos no cinema pornô ali na aurora, só que aí não tinha, transformou depois que acabou aquela sessão que eles tinham vários cinemas em São Paulo. Nós fomos no Cine Aurora e ficamos das 9:00 hs da manhã até as 22:00 hs da noite. Pegamos todas as sessões, a gente assistia um filme depois assistia outro filme, um filme e *Beat Street*. Aí este filme saiu de cartaz do Cine Aurora, a gente foi lá para Pinheiros, começou a passar lá. A gente viu Conan o Bárbaro, depois do Conan o Bárbaro, vinha quem? *Beat Street*. Era uma coisa louca né cara. Toda vez que passava uma parte da entrada do começo do *Beat Street* tinha uma roda lá fora, pessoal dançando de branco e de vermelho, depois tem a parte da roda, então tinha a parte no filme que eles de gladiavam, desafiavam, agente se encontra no Bronx, no Roxy. Roxy é um salão famoso na época, tem até hoje, mas eu não sei como que está hoje. Então nesse Roxy se encontravam lá, e quando a gente viu a primeira parte, depois a parte da hora a coisa mais linda do mundo, os caras fazendo moinho de vento, giro de cabeça e provocação pra lá provocação pra cá. A gente pensou, vamos ter que fazer isto e começamos a curtir a cultura *Hip Hop* na verdade naquele momento, sabíamos o que era e não tinha lugar para a gente dançar, vamos ter que ir ao baile. Nos bailes tocava música black, a gente pensou vamos dançar nos bailes.⁹⁶

Tendo em vista as palavras de DJ Marcelo Zulu, nesse momento é fundamental a importância do cinema como instrumento de divulgação da cultura *hip hop* para os *b-boys* que já dançavam nas ruas ou nos salões, não apenas em São Paulo como em todo o país. Após o término das sessões de *Beat Street*, era comum presenciar, na frente dos cinemas, a performance de vários *b-boys* tentando reproduzir grande parte dos movimentos vistos durante a exibição do filme. A partir da obra cinematográfica de *Beat Street*, muitos jovens que até então apenas enxergavam o *break* como moda, passariam a entender e a viver de forma muito mais intensa o movimento *hip hop*. Através do vídeo podia-se observar não somente a presença do *break*, mas a exibição de todos os outros elementos pertencentes a cultura *hip hop*. Por sinal, o filme mostra também o modo de vida dos jovens que moravam no Bronx, considerado um dos lugares onde o *hip hop* teve início, pontuando também que *Beat Street* surge numa época

⁹⁶ Entrevista realizada 29/08/2017.

em que qualquer informação referente ao fenômeno cultural *hip hop* ainda era muito escassa. Em edição especial da revista *Caros Amigos* sobre o movimento *hip hop*, Marcelinho Back Spin, lendário dançarino da São Bento, argumenta acerca da influência que o longa metragem *Beat Street* gerou naquele momento, não somente para ele, mas para aquela geração de *b-boys* como um todo, principalmente no tocante a uma nova cultura de rua que surgia:

Com o lançamento do filme *Beat Street*, em 1984, o *break* explodiu e Marcelinho descobriu uma cultura por trás da dança. Ele perdeu a conta das vezes que assistiu ao filme. “Cada vez que via, aprendia algo novo.” Ora “pegava” um novo passo e uma mensagem. Ora prestava atenção à tradução das letras de *rap* e absorvia novas informações sobre o movimento. “Sacamos que o *hip hop* era um movimento e que podíamos fazer parte”.⁹⁷

Pelas palavras de Marcelinho, observamos que além dos *b-boys* poderem perceber os novos passos referente ao elemento *break*, era possível apreender também a partir da apreciação do filme o significado do conteúdo das letras de *rap*. Após essa descoberta sobre o valor semântico das letras traduzidas em *Beat Street*, um novo olhar se estabelece também em relação a cultura *hip hop*. Primeira dançarina de *break* da São Bento, Kika Maida, em entrevista nos concedida na rua 24 de maio, fala de sua chegada ao novo espaço encontrado para dançar e também da importância do filme *Beat Street*, reforçando a necessidade de informação que aqueles jovens *b-boys* e *b.girls* ansiavam naquele instante:

Eu e mais dez meninos somos o início da São Bento. Nós que começamos na São Bento. Eu não era de nenhuma crew na época. Era eu e mais dez meninos a maioria já morreu. João *break*, Luisinho, Kika e mais oito iniciamos a São Bento em janeiro de 84, dançamos lá sozinhos por muito tempo. A São Bento é minha casa é um espaço que aprendi amar pois foi lá que aprendi a dançar. *Beat Street* foi o primeiro filme de *break* que vi no cinema. Eu fiquei muito feliz quando esse filme chegou no Brasil, me motivou a continuar nessa dança que eu amo até hoje. Esse filme marcou nossa época. *Beat Street*, abriu nossas mentes pra informações que não tínhamos na época.⁹⁸

Não foi apenas a *b.girl* Kika que aprendeu a amar através do *break* a cultura *hip hop*. O mesmo aconteceu com milhares de jovens, em sua maioria periféricos, que passaram pela São Bento. Como continuação da rua 24 de maio, além dos bailes principalmente do Palmeiras, esta descoberta de um novo espaço para dançar se faz também em face à trajetória de Nelson

⁹⁷ Revista Caros Amigos Especial: *Movimento Hip Hop: A periferia mostra seu magnífico rosto novo*. São Paulo: Editora Casa Amarela, nº 03, 1998, p.29.

⁹⁸ Entrevista realizada em 26/08/2018.

Triunfo, que, devido à sua condição de saúde, se ausentava do público neste momento. Analisando cronologicamente os espaços até então possíveis para dançar, sobre a ida para a São Bento, o dançarino de rua argumenta:

Quando cheguei em São Paulo, em 1977 eu participei de bailes *Funk* no Palmeiras e outros lugares. A partir de 1979, começou a chegar na minha mão, materiais como do *Rappers Delight*. No início dos anos 80 começou a rolar discotecas e daí começamos a ir para fora. No final de 84, quando paramos a Rua 24 de maio, onde ficávamos, tivemos a ideia de ir para a São Bento. Foi o Luizinho e o irmão dele, o João Preto que tiveram a ideia de ir para lá. Eu tinha parado um pouco, estava com problemas de saúde e tive que me recuperar para voltar depois, já na São Bento.⁹⁹

No delinear deste momento, portanto, dois irmãos, citados tanto na fala de Kika como de Nelson Triunfo, Luizinho e João *Break* munidos de rádio gravador e motivados pela ausência de Nelson Triunfo, saíram à procura de um novo espaço onde pudessem dançar, sendo que, por um tempo, até chegaram a ficar na estação de metrô Tiradentes, porém foram impedidos pelos seguranças de permanecer no local. Por esta razão, o destino rumou à São Bento (SANTOS, 2002). Não devemos menosprezar, no entanto, que, antes da ida para a São Bento, segundo o próprio Luizinho, que trabalhava de *office boy* pelas ruas do centro da cidade, seu primeiro contato com o *break* foi na rua 24 de maio, observando a performance de Nelson Triunfo & Funk Cia:

Eu trabalhava de office boy na época né e eu andava muito por essa região fazendo os bancos entendeu, e quando eu me deparei uma certa ocasião com uma roda aberta na rua 24 de maio, uma par de gente, eu fiquei curioso em saber o que estava acontecendo. O que foi pra mim chocante, foi ver aqueles caras dançando ali na roda dançando entendeu mano. Ali foi a coisa mais magnífica que eu nunca tinha visto, uma coisa tão sobrenatural que foi a dança do *break* né meu. Porque a primeira coisa que eu vi foi um cara com um óculos cheio de luzinha, com boné de lado assim, uma roupa toda quadriculada e fazendo um movimento tipo de robô. Aquilo ali foi o que meu encantou.¹⁰⁰

A história de Luizinho é igual a de muitos outros *office boys* que tiveram contato pela primeira vez com o *break* trabalhando nas ruas do centro. Em outro momento, novamente,

⁹⁹ Revista Rap Brasil: *Nelson Triunfo - Reconstruído o Hip Hop no Brasil*. Editora Escala, nº 31, 2006, p.12.

¹⁰⁰ Depoimento registrado no documentário *Nos Tempos da São Bento*, direção de Guilherme Botelho. Produção: SUATITUDE. Rodado entre os anos de 2007 e 2010, 90 (min). Neste filme pela busca da memória coletiva do *hip hop*, somos conduzidos a conhecer não apenas a história da São Bento como "berço" do movimento *hip hop* em São Paulo, mas também os bastidores bem como a narrativa das inúmeras pessoas que ajudaram a realizar esta história. Disponível em: . Acesso em 13/09/2018. <https://www.youtube.com/watch?v=z8FtIypGeVs>. Acesso em 13/09/2018.

Luizinho, de forma mais detalhada, fala dos primeiros contatos com os *b-boys* que dançavam pelas ruas do centro da cidade antes da descoberta do espaço da São Bento, assim como das suas primeiras tentativas de dançar na rua. O fato é que, apesar da vergonha de dançar em público, Luizinho ensaiava em casa os passos iniciais que observava na rua. Contudo, certa vez, foi o olhar atento de Nelson Triunfo que, ao perceber a vontade do *office boy* em também dançar, que fez com que Luizinho saísse de sua aparente timidez e definitivamente, a partir dos movimentos de *popping*¹⁰¹, adentrasse para a cultura de rua *hip hop*:

Eu vi um cara com cabelão né meu, uns caras passando talco no chão, uns outros fazendo tipo um robozinho, uns outros fazendo tipo espelho, eu falei – Que negócio legal cara, que dança que é essa? Eu nem sabia, não tinha identificação. Aí surgiu o *break*. Eu por ser office boy, eu já largava todos os meus trabalhos rapidamente nos bancos para pegar mais tarde, para poder estar indo lá na 24 de maio presenciar essa dança entendeu. E isso eu treinava em casa com alguns movimentos, os caras nem sabiam disso. Então quando os caras abriam a roda lá, que eu vi o Nelsão, todo aquele pessoal ali envolvido, eu ficava doido para entrar na roda, mas eu era tímido, tinha aquela timidez. Eu não conseguia encarar os caras, porque eu via que os caras eram bons no que eles faziam né. E eu falei assim - Pô, mas eu tenho que fazer! Aí um dia eu ali participando com os caras numa bela tarde, comece dar uns tic de *break*, algumas coisas, aí o Nelsão de dentro da roda, ele presenciou isso, ele viu que eu tinha umas cadências. Aí do nada começou a dançar daqui a pouco ele me chamou e todo mundo olhando para mim eu falei – E agora o que eu faço, ou eu vou ou eu não vou, aí fui. Entrei na roda tipo um robô, fazendo uns movimentos robóticos, fazendo umas coisas nítidas mesmo. Aí o pessoal vibrou, legal. Foi primeira participação no movimento.¹⁰²

De outra parte, assim como seu irmão Luizinho, João *Break*, por sua vez, também nos auxilia com sua versão a respeito da descoberta de um novo local para dançar, uma vez que na estação de metrô Tiradentes se tornava cada vez mais inviável a permanência, embora não contassem na chegada a São Bento com a presença de um outro grupo:

Eu e meu irmão participava de uma gangue na época se chamava *Dynamic Bronks* lá no Bom Retiro, a gente treinava dentro de uma igreja de padres. E aí teve uma época que os padres disseram que a gente não podia continuar treinando lá porque lá era um lugar sagrado atrapalhava um pouco a visita das pessoas que vinham participar. Aí a gente conseguiu através do metrô Tiradentes, dentro do espaço tinha umas cabines telefônicas e lá a gente

¹⁰¹ “O Popping pode ser considerado a evolução de uma dança antiga, o Robot (que era apenas a cópia dos movimentos mecânicos de um robô), também utilizado por artistas de vitrine viva. Mas a dança Popping ficou mais elaborada e complexa, pois, não se restringe ao Robot, tem mais energia e musicalidade, além de se apropriar de movimentos de ilusão, mímica, clow (palhaço), desenhos animados e dança indiana, também foram inspiração para passos usados pelo cantor James Brown que ele mesmo chamava de Boogaloo (fazendo ondas pelo corpo)” (RIBEIRO; CARDOSO, 2011, p.40).

¹⁰² Fala de Luizinho *Break* presente no documentário *Triunfo*. Direção: Caue Angeli e Hernani Ramos. Disponível em <https://vimeo.com/115718252>. Acesso em 05/11/2018.

conseguiu treinar todos os sábados ali e junto com essa mesma gangue, e até que chegou um momento que o pessoal da segurança do metrô pediu que a gente evacuasse do local. E aí a gente saiu na caminhada dali da Tiradentes e fomos até o metrô São Bento. Quando a gente chegou lá se deparamos com alguns punks que a gente teve que fazer os caras entender qual que era do nosso movimento. Isso aí foi em 1985. Pô naquela época quando começou foi eu, meu irmão mais esses meninos aí que era da *Dynamic Bronks* e depois apareceu o pessoal de Jundiaí, o Baianinho, e teve um outro pessoal também da Nação Zulu, apareceu a Back Spin.¹⁰³

A partir da narrativa de João *Break*, constata-se, então, que na São Bento, os *b-boys*, em um primeiro momento, passariam a dividir o espaço com jovens *punks*¹⁰⁴ já frequentadores do local. Em seguida, no pátio da estação de metrô São Bento, “todos os sábados à tarde, legiões de jovens se encontram [...]. Usando um aparelho de som ou mesmo batucando nas latas de lixo, as gangues de *b-boys* passavam horas se desafiando em rachas de *break*” (TEPERMAN, 2015 p.34). Ou seja, proibidos de dançar nas ruas do centro, na maioria das vezes, os *b-boys* logo se concentrariam nesta estação, que, por sinal, é bem próxima da Galeria. Segundo Macedo (2016), a mudança ocorreu devido a conflitos intermináveis entre *b-boys*, comerciantes e polícia. As performances aglomeravam um número relativamente grande de pessoas, o que, de acordo com a polícia também atraía e estimulava a ação de batedores de carteira, trombadinha e dificultava o trabalho dos comerciantes. A respeito das primeiras impressões na chegada ao pátio da Estação São Bento, assim como o inevitável conflito com os seguranças do metrô conhecidos como “urubus”, Thaíde, a partir de suas lembranças, assinala esse instante da seguinte forma:

O lugar era perto da rua 24 de maio. Era o metrô São Bento, perto do mosteiro de São Bento. Fomos até lá para ver e decidimos: “É aqui mesmo”. Ficamos por lá e logo o espaço virou point. (...) Logo todos estavam indo para a São Bento e este movimento começou chamar a atenção. (...) No começo dava pra fazer os rachas numa boa. Ninguém embaçava. Mas com o tempo, os seguranças – que a gente chamava de “urubus”, porque eles usavam uma roupa toda preta, como usam até hoje - começavam a implicar com o fato de a gente usar a energia elétrica do metrô. Então começamos a fazer um esquema que era o seguinte: ficávamos

¹⁰³ Depoimento de João *Break* arquivado no documentário *Nos Tempos da São Bento*, direção de Guilherme Botelho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z8FtIypGeVs>. Acesso em 13/09/2017.

¹⁰⁴ “Nascido no meio do movimento operário na Inglaterra, o movimento punk logo se espalhou pelo mundo, tendo aportado no Brasil na década de 1980, em que se enraizou nos bairros populares de São Paulo ao pregar uma radical crítica antissistema. Com grande riqueza e originalidade cultural, em geral os participantes e coletivos desse movimento se orientam politicamente por meio do anarquismo. Dentre várias, uma das características salientes dos *punks* era a posse de dois elementos: a pertença, e a decorrente crítica ao mundo do trabalho, e a presença organizativa em bairros populares, por eles denominados quase sempre como subúrbios. Cabe destacar, no entanto, que o movimento punk também teve ramificações em bairros de classe média, fato que ocorreu de maneira apenas residual no movimento *hip hop*” (D’ANDREA, 2013, p.145).

usando a energia do metrô, mas já levávamos o som com pilhas. Quando um deles se aproximava, desligávamos o som do plug de energia deles e o som continuava rolando com pilhas. Isso funcionou durante um tempo, mas depois eles começaram a perceber. Além disso, não era sempre que a gente tinha dinheiro para comprar as pilhas e foi aí que eu tive a ideia de usar as latas de lixo. Como não dá para dançar sem som, por que não produzi-lo nós mesmos (ALVES, 2004, p. 44).

Nessa época, Thaíde, além de dançar no espaço natural do *b-boy*, ou seja, a rua, frequentava também algumas danceterias localizadas principalmente em áreas nobres da Zona Sul. Por coincidência, seria em um desses salões que Thaíde começaria a se *esbarrar* com seu futuro parceiro artístico e musical, oriundo da cidade de Ferraz de Vasconcelos, Humberto Martins Arruda, mais conhecido como DJ Hum. Frente a este episódio, Thaíde anuncia:

Outro lugar que o pessoal começou a frequentar foi a danceteria Archote, que ficava em Moema, bairro de classe média, também na Zona Sul da capital. No início, eu me recusava a ir, porque eu nunca gostei muito dessa história de dançar em pista, meu negócio sempre foi a rua. Mas depois de um tempo, todo mundo estava indo lá e num domingo eu acabei indo. Acabei gostando e passei a frequentar. A Archote tem um papel importante na minha história, porque foi lá que eu conheci o Humberto, que depois seria meu parceiro como DJ Hum. O Humberto era o DJ da casa e a história do meu primeiro encontro com ele é até engraçada, pois naquela época eu ainda era meio invocado e um pouco malandro. Fui ao banheiro e o Humberto estava lá, usando um puta tênis da hora. Fiquei na febre de tomar ele, mas sabia que o Humberto era amigo de todo mundo lá e ia queimar meu filme. Então fiquei encarando, ele me cumprimentou e eu disse: “Tênis da hora hein!?” e ele: “Só”. E o papo morreu aí. Depois disso a gente só foi falar um tempo depois (ALVES, 2004, p. 32-33).

Do mesmo modo que Thaíde, em artigo escrito na primeira edição da revista de *rap* *Pode Crê!*, DJ Hum relembra o clima tenso que havia no início entre as próprias *crews* de *break* no pátio da São Bento. Pela tensão constante, por conta da presença efetiva e hostil da segurança do metrô, a mando da direção daquela própria estação para com os *b-boys*, chegando até mesmo a proibir durante certo tempo a realização de qualquer roda de *break* naquele local. Havia uma autoridade ali que não entendia a cultura *hip hop*. Pelo contrário, associava aquela cultura ao vandalismo e à contravenção, além de não compreender que era a partir dessa cultura que jovens moradores da periferia estavam reinventando formas de perceber, olhar e interagir com os espaços públicos do centro da cidade:

Na época do *break* surgiram muitas *gangs* mas depois a febre passou. Aos poucos o *break* foi saindo de cena porque tida moda é descartável. Ela foi dando lugar a outro modismo. As ruas não eram, mas as mesmas. Não se podia mais fazer roda de *break*. Não se podia mais dançar no centro de São Paulo. Mas o para alguns tinha acabado, para outros estava

começando, porém de outra maneira. As poucas *gangs* que ficaram se aprofundaram no assunto, na música, na arte, na palavra, e descobriram que o *Hip Hop* não podia parar na moda. Teria que continuar, pois só havia sido cumprida uma etapa, da do *break*. Foi aí que surgiu a São Bento, com as quatro *gangs* mais tradicionais de São Paulo: Back Spin Kings, Street Warriors, Nação Zulu e Crazy Crew. A São Bento era o palco dos rachas. Mas no começo não foi fácil pois nenhuma *gang* se entrosava com a outra. Era cada um para o seu lado, cada um tinha o seu lugar. Os grandes rachas eram feitos no Parque do Ibirapuera e depois ficaram centralizados na São Bento. Todas as *gangs* começaram a formar uma união. Os rachas iriam continuar, mas era preciso a união pois as *gangs* já tinham os seus próprios *DJs*, *MCs* ou *Rappers* e até grafiteiros (artistas de rua, desenhistas de alto nível, mesmo sem nenhum curso profissional). Tudo por amor à arte de expressar os sentimentos de quem vem do subúrbio para alcançar um lugar na sociedade. A São Bento começou a virar um palco de *breakers* que deixaram a rivalidade e começaram a treinar para dar shows à parte nas tardes de sábado. E mais: passaram a sua experiência de anos de conhecimento sobre *Hip Hop* para os novos *breakers* que apareciam por lá. Houve uma época em que era difícil ficar na São Bento, pois a segurança do Metrô não permitia. Muitas confusões foram formadas e até brigas aconteceram. A direção do Metrô não entendia que muitos frequentavam a São Bento para mais vida ao centro de São Paulo, com arte e dedicação. Não existem vândalos entre o pessoal do *break*. Mas mesmo assim, através da violência e também pela força policial, eles foram impedidos de formara qualquer roda de *break* nas redondezas do Metrô. Foi a época mais triste. Os sábados já não eram como antes. Durante alguns meses, eram poucos os que se atreviam a pintar por lá. Depois de um tempo a situação se normalizou e até surgiram mais adeptos, novos dançarinos, *DJs*, *Rappers* etc.¹⁰⁵

Na São Bento, portanto o espaço era dividido pelas *crews*. Cada gangue realizava o controle simbólico do seu espaço por meio da dança e formação das respectivas rodas em torno do *boombox*¹⁰⁶. A partir do momento que alguma desavença precisava ser resolvida, promoviam-se os “rachas”, rivalizando-se em confrontos através da dança. Todavia, a disputa que deveria ocorrer no plano da arte, por vezes, resultava em confronto real; logicamente, porém, não era esse o principal motivo pelo qual os *b-boys* se encontravam. Ao contrário, no espaço da São Bento a expressão artística e performática acabava se destacando como prioridade. Se comparada às ruas centrais, o espaço da estação de metrô São Bento refletia um avanço, pois era coberta, um pouco mais livre da repressão policial que havia nas ruas e com um piso mais apropriado para a prática da dança. Foi neste espaço que a cultura *hip hop* começou a apresentar uma maior diversificação para outros elementos, como DJ, o MC e até mesmo o Grafite¹⁰⁷. De modo semelhante aos *b-boys* e aos *rappers*, os grafiteiros também se

¹⁰⁵ Revista Pode Crê!: *Estação São Bento – Primeiro Palco dos Rappers*. Ano I, nº 1, 1993, p.6-7.

¹⁰⁶ “Boombox é o nome do aparelho de som portátil, geralmente carregado sobre um dos ombros, que se tornou uma das marcas registradas para dançar *break*” (YOSHINAGA, 2016, p.70).

¹⁰⁷ Em Nova York, na década de 1970, a cultura *hip hop* surge e começa a se desenvolver em torno de ousadas e expressivas formas refletidas na arte do graffiti, do rap e da dança *breaking*. Logo na década de 1980 essa cultura já é visível inclusive no mundo do entretenimento. Ao mesmo tempo, o graffiti cobria cada vagão de trem –

apropriaram do espaço da rua como forma de expressão artística via mensagens que revelam a necessidade de práticas autônomas face às transformações urbanas. O grafite, apesar de manifestar-se individualmente, desenvolveu-se na cultura *hip hop* por meio das *crews*. Grande parte dos jovens grafitavam nomes próprios e símbolos das *crews* nos espaços públicos e nos locais tidos como mais imprevistos da cidade:

Desde o início a rua a apareceu como palco, espécie de lugar síntese, para a expressão da cultura *hip hop*. De fato, nas metrópoles contemporâneas, a rua tem surgido como espaço mais visível das transformações sociais. Este espaço, por vezes caracterizado pela segregação social e o medo, pelo esvaziamento do espaço público e refúgio na vida privada foi reinventado pelo movimento *hip hop*. A partir da ação juvenil, as ruas e praças passaram a ser apropriadas de forma positiva sendo recriadas em termos culturais. O grafite resgatou com suas cores alegres e multicoloridas o espaço da rua como lugar de produção e reinvenção das artes plásticas. Também, a rua foi apropriada pelos *breakers* como palco para as performances robotizadas e acrobáticas da dança. A rua tem sido também o palco de tantas ações narradas pela poética do *rap*. Por isto, o termo cultura de rua tornou-se popular entre os *rappers* no sentido de designar o próprio movimento *hip hop* em nosso meio (SILVA, 1998, p. 52-53).

Figura 14: Grafite no Mural 23 de Maio de os Gêmeos (2002)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Nesse período, é notória também uma diversificação do público encontrado na São Bento e o conceito de uma cultura de rua constituída por quatro elementos de forma mais sólida

trazendo notoriedade a seus criadores em grande parte da cidade. O documentário *Style Wars* trás as raízes assim como a essência dessa cultura, ao retratar os jovens que a criaram, registrando também como contraponto, a opinião dos pais, da polícia, e até mesmo de nomes reconhecidos no universo dito oficial da arte americana, além de personalidades públicas da *Big Apple*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wuRr4n1ZTRM>. Acesso em 05/05/2019.

(MACEDO, 2016). Nesse espaço, era comum aos correligionários do *hip hop* passarem pela prática de dois, três ou mais elementos. “A São Bento era um local onde *b-boys*, MCs, DJs e grafiteiros de todas as partes da cidade se dirigiam no sentido de se socializar, praticar sua arte e trocar algo bastante escasso à época: informação” (MACEDO, 2016, p. 29). Essa época ainda é considerada como a época da qual as pessoas, na falta de equipamentos de som mais adequados, reproduziam efeitos sonoros batendo na lata presente no próprio espaço do metrô:

Muitos associam essa época ao “bater lata”. Na falta de equipamentos de som apropriados para fazer a batida instrumental que acompanha o *rap*, MCs, DJs e *b-boys* produziam a mesma com o *beat Box* (efeito de imitar as batidas com som produzidas pela boca) ou batendo nas latas de lixo do metrô. Ter “batido na lata” é, até hoje, usado como sinal de prestígio e distinção no *hip hop* paulista, que traz autoridade e respeito (MACEDO, 2016, p. 30).

DJ KL Jay, do grupo de *rap* Racionais MC’s, em uma passagem interessante presente no livro *Bailes: Soul, Samba-Rock, Hip Hop e Identidade em São Paulo*, fala sobre a prática de bater lata na São Bento, assim como do improvisado que acontecia nessa hora, inclusive entre ele e Mano Brown:

A São Bento era o ponto de encontro do *hip hop* em São Paulo. Por lá passaram grandes nomes, como Thaíde, MC Jack... Eu ia na São Bento e foi lá que eu encontrei o Brown (...) No dia que eu conheci o Brown na São Bento, ele pediu para eu bater na lata, fazer um som, fazer uma batida porque ele ia cantar um *rap*. Eu fiz a batida e ele começou a cantar, falei: Meu, esse cara é f...!“, e foi assim que eu conheci o Brown. Aí ele me apresentou o Blue e eu apresentei o Edy Rock; um apresentou para o outro, a gente uniu as forças“ (BARBOSA; RIBEIRO, 2007, p. 106).

Na mesma lógica, em relação a este momento histórico sobre o começo do movimento *hip hop* em São Paulo, DJ Hum, que na época discotecava em uma das maiores equipes *black* de São Paulo, a Kaskata’s, além de competir (rachar) também na São Bento como *b-boy* da Back Spin, diz: “a gente se reunia ali para trocar informação, mas também para disputar quem dançava mais, quem soltava mais versos. Mas a gente era unido na hora em que a polícia aparecia para a acabar com a festa” (ASSEF, 2008, p. 124). No início da carreira de DJ Hum, era evidente a influência dos DJs norte-americanos, sobretudo na questão das técnicas de mixagem e de *scratch*. As informações desse período se realizavam por meio dos periódicos que chegavam de outros países, além dos vídeos de *rap*, quase todos americanos, que eram exibidos nos bailes *blacks*. No tocante ao seu processo de aprendizagem, referente a técnica

dos toca discos, assim como de inspiração, por conta da figura iconoclasta do DJ Grand Master Flash, DJ Hum relembra:

Quando eu estava começando a discotecar, eu achava interessante aquele barulho dos discos de música americana, a gente via, e falava: “isso é feio com o disco” porque a gente percebia voltar. Em algumas festinhas, a agente colocava, e os manos falavam: Pô Humberto, você fez igual aquele disco de fulano de tal“. Eu não tinha tanta técnica, era mais por fazer, volume aberto, e quando ficava feio eu abaixava o volume, mas não tinha mixer nem nada, tudo 3 em 1. Depois fiquei sabendo que o barulho do disco chamava “scratch“, quando eu vi numa revista importada uns desenhos de scratch ilustrada na mão do Grandmaster Flash (...) porque foi o cara em que eu me inspirei para fazer as coisas, o cara com quem eu aprendi foi o Grandmaster Flash, aí descobri o lance com o volume, através disso fui desenvolvendo a técnica e meu próprio estilo de discotecar, mas sempre foi com muito treino, o scratch que foi o mais difícil de aprender porque a gente não tinha referência nenhuma, então descobri isso numa revista e fui desenvolvendo meus cortes e meus estilos até pegar a manha e depois ir modificando isso e transformando esses scratches num estilo meu de discotecagem.¹⁰⁸

Cabe destacar que DJ Grand Master Flash, de certa forma, contribuiu com técnicas que ao longo do tempo influenciariam na textura musical do *rap* e redirecionariam as funções do DJ. Uma das principais técnicas criadas por Flash foi o *scratch*. O *scratch* se caracteriza pela apreensão do som, girando manualmente o disco sob a agulha em sentido contrário. Dessa maneira, conforme a cadência rítmica, efeitos sonoros de fricção e quebras são produzidos na pulsação da música. Desde então, rupturas diferenciadas no ritmo musical se estabeleceram e o DJ passou a ter destaque na estruturação da base musical onde se harmoniza a poética do *rap*:

Ao manusear os aparelhos eletrônicos como *mixer* e a *pick up*, o DJ precisa ter internalizado o sentido do tempo para processar no momento preciso as mixagens. Sem a dimensão rítmica inevitavelmente fracassará. Realizar performances complexas de mixagens e *scratches* servindo-se do mixer ou da *pick up*, no tempo exato da música, implica sempre em treino específico e marcações nos discos, para sintonizar-se com o pulso musical (SILVA, 1998, p. 212-213).

Até o início da década de 80 o DJ atuava quase que inteiramente na parte de discotecagem. Era normal o momento inaugural da trajetória de um DJ se realizar nos bailes de escola ou em casa de amigos. Com o tempo, a profissão de DJ é ampliada. Na sequência, o DJ começou a elaborar performances de palco com o MC, a comunicação com o público nos bailes tonou-se mais frequente e a estratégia de enunciar um refrão no meio da música e outra

¹⁰⁸ Revista Rap Brasil: *Thaíde & DJ Hum*. Editora Canaã, nº 1, 1999, p. 9.

como preparação para as sequências entre as músicas foram se consolidando também como premissa importante. Ao mesmo tempo em que as músicas eram tocadas, os DJs passaram a tentar algumas mixagens, evitando as interrupções entre uma música e outra. A maneira própria de se escolher as músicas e o modo particular de comunicar com o público foi se configurando uma das características principais do trabalho de um DJ. Nessa direção, é importante relevar ainda que a história do *hip hop* se inicia a partir da festa conduzida pelo DJ. Ao ser indagado a respeito da importância dos DJs para a cultura *hip hop*, DJ Hum argumenta:

Na história do *Hip Hop*, o DJ sempre esteve no ponto de conduzir o equilíbrio do manifesto social e cultural envolvendo a música. A alma do DJ e do *Hip Hop* está na festa, o *Hip Hop* foi criado dentro de uma festa, por dois DJs. Quando deixamos o DJ de lado, abandonamos a criação. Quando você passa mensagem, faz uma música e precisa de um suporte, uma banda, um DJ e quando deixa de existir isso, sinto uma falta de respeito. Eu que venho da primeira geração do *Hip Hop* brasileiro nunca vou aceitar que grupos de *Rap* não tenham DJs.¹⁰⁹

Por consequência, na estação de metrô São Bento é inegável que o *break*¹¹⁰ se sobrepõe, de certa maneira, aos outros elementos do *hip hop*, motivando a formação de diversas equipes de dança, dentre as quais destacam-se as mais conhecidas: Back Spin, Crazy Crew, Nação Zulu e Street Warriors. A formação da Back Spin, inicialmente com 25 *b-boys*, ocorreu a partir da união da extinta Dragon *Break* com a Furious *Break* e o Fantastic Duo em 1985:

Aqui coincide com o momento em que vários integrantes das próprias gangues resolvem partir para a música, assim a Back Spin sai o Thaide, da Crazy Crew sai 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 vídeo-clipes como Malcom Maclaren e Lionel Richie, com a música *All Nith 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 jovens de todas as partes de São Paulo. Assim, “nessa onda”, é que surgiram muitas equipes em vários locais de São Paulo. Na Vila Missionária, surgiu o Dragon *Break*, que era formado por

¹⁰⁹ Revista Rap Brasil: *Humbatuque Club*. Editora Escala, nº 24, 2004, p. 12.

¹¹⁰ A partir dos depoimentos de quem viveu a história da cultura *hip hop* em sua gênese no Bronx, sobretudo, o elemento *break* o documentário *The Freshest Kids: The History of B.Boy* evidencia o começo de tudo e ilustra vários aspectos que envolveram a dança, como as principais *crews*, atendo-se especialmente à *Rocky Stead Crew*, a contribuição para a dança vinda de diferentes áreas do país e de variadas etnias. Assim como a referência aos filmes que retratam o movimento, como *Wild Style* e *Beat Street*. O surgimento do *breakbeat* e as principais músicas para o *breakdance*, o espírito competitivo das batalhas, a comparação com outras danças. Além do espírito combativo dos *b-boys* e das *b.girls*, tendo em vista os problemas com a polícia, não esquecendo também de pontuar a atuação das novas gerações. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKb1vszkeC8>. Acesso em 05/05/2019.

Hélio, Cícero, Valter, Grilo, Thaíde, Mário e Xavier. No Taboão, 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 (SANTOS, 2002, p. 61).

O *b-boy* Marcelinho Back Spin, no seguinte relato, corrobora também para pensarmos sobre esse início das Gangues de *Break*, numa época de poucos recursos técnicos, ainda mais para aqueles que dançavam na rua. A São Bento apresenta-se não apenas como lugar de dança, mas também como um espaço de formação, troca e conhecimento em relação a cultura *hip hop*. Vale ressaltar que, além da São Bento, outros locais eram ocupados pelos *b-boys* na cidade de São Paulo. Marcelinho nos diz:

Foi nessa época que começamos a frequentar a São Bento, pois sabíamos que a dança *break* era um estilo de vida. Na época, nós *b-boys* desenvolvíamos a dança na raça, praticamente um com o outro. Não tínhamos vídeo-cassete, para estudar as novas técnicas, e os discos eram caros demais e também muitos raros. Mesmo com todas essas dificuldades, lá nós conhecemos e descobrimos a Cultura *Hip Hop* (...) Dentro dessa história alguns acontecimentos marcaram nossa trajetória. Fazíamos rodas em bailes como Asa Branca de Pinheiros, Clube da Cidade da Barra Funda e muitos bailes de quintal. Começamos a frequentar as “quebradas” um do outro e trocar ideias. 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.¹¹¹

Importante lembrar que nesse período as crews se diferenciavam uma das outras através dos agasalhos personalizados. A partir do som de “*breakbeats*”, (batidas eletrônicas específicas para dançar *break*), emitidos de um *boombox*, as gangues constataavam, por meio dos rachas ou rodas de *break*, quem eram os melhores dançarinos. Nessa perspectiva, recorreremos mais uma vez às memórias de Thaíde. Fora a experiência de ter frequentado durante muito tempo o espaço da São Bento, o *b.boy* foi um dos fundadores da Back Spin.¹¹² Pelo seu relato, observamos que foi na São Bento que se formaram figuras importantes para o movimento *hip hop*, como os grafiteiros “Gêmeos”¹¹³ e um dos maiores fenômenos do *rap* nacional, o grupo de *rap* paulistano Racionais MC’s:

¹¹¹ Revista Rap Brasil: *Back Spin Crew*. Editora Escala, nº 4, 2000, p. 58

¹¹² Cf. THAÍDE & DJ HUM. **BSK (Vinheta)**. Intérprete: Thaíde & DJ Hum. In _ *Brava Gente*. São Paulo: Brava Gente, 1994. LP, faixa 6, lado A.

¹¹³ “Otávio e Augusto Pandolfo eram dois irmãos gêmeos brancos e de classe média, que em 1986 estavam com doze anos de idade e também frequentavam o lugar. Interessaram-se primeiro pela dança e até chegariam a se

Imagine a cena: todos os sábados, o imenso pátio do metrô São Bento ficava lotado de bboys, *b-girls*, admiradores e curiosos. Várias rodas se formavam e, em cada uma delas invariavelmente havia um imenso boombox rolando *funk* de raiz, *rap* e *breakbeats*. Cada gangue tinha agasalhados personalizados, com suas cores e nomes... e rolavam vários “rachas” disputas. Era muito legal! Tive a honra de ser um dos fundadores da Back Spin Crew, umas das gangues mais respeitadas da cena, que já passou dos 30 anos de existência e resistência. Mas também havia dançarinos muito bons em gangues como Nação Zulu, Crazy Crew, Jabaquara *Breakers* e muitas outras. Também havia DJs, MCs e grafiteiros. No *rap* no graffiti, muita coisa boa também saiu da São Bento. Os Racionais MC’s frequentaram lá inclusive também dançaram *break*. Os gêmeos também eram presença constante, e até chegaram a dançar *break* e cantaram também (YOSHINAGA, 2016, p.70).

Figura 15: Logo da Back Spin Crew

Fonte: Arquivo pessoal Back Spin Crew.

Pontua-se assim, a relevância que o termo “gangue” usado pelos próprios jovens, não implicava na realização da baderna, crimes ou provocações – era uma maneira provocadora de se aproximar de um vocabulário que designava uma associação de pessoas” (TEPERMAN,

arriscar a cantar rap alguns anos depois, mais tinham sido chamados de Tico e Teco por alguns frequentadores da São Bento, em referência aos esquilos dos desenhos de Walt Disney. Mas um rapaz chamado Humberto Martins, que começava a se interessar por técnicas de discotecagem, deu aqueles irmãos, que mais tarde se tornariam grafiteiros, um apelido óbvio: Os Gêmeos. O nome da dupla começaria a ser levado a sério a partir de 1989, após ter sido grafado desta forma nos agradecimentos do álbum Pergunte a quem Conhece, primeiro LP da dupla de rap da qual Humberto viria a fazer parte: Thaide & DJ Hum. Anos mais tarde aqueles dois irmãos adotariam Osgemeos como grafia oficial de seu nome artístico e se tornariam artistas plásticos de renome internacional, com obras expostas em ruas, prédios, galerias de arte e até monumento de diversos países do mundo – incluindo até mesmo a pintura do castelo de Kelburn, medieval construção escocesa erguida no século XIII que foi totalmente coberta por graffiti” (YOSHINAGA, 2014, p. 226-227).

2015, p.35). Não é exagero afirmar a existência de uma rivalidade entre estas *crews*, que através da dança disputam os espaços simbólicos da estação, potencializando um sentimento de rixa entre as equipes, que visavam sempre superar a rival, embora as práticas de disputa estranhamente apresentassem um viés agregador, de aproximar tais atores sociais e fortalecer um movimento crescente de aprendizado pertinente à cultura *hip hop*. “Como sabido, São Paulo da década de 1980 estava longe de propiciar acesso aos produtos ligados ao *hip hop*, devido à pouca abertura do país ao comércio exterior de produtos culturais, como uma dinâmica econômica centrada no mercado local” (LOPES, 2015, p. 27).

A maioria das pessoas que frequentavam a São Bento pertenciam às classes menos favorecidas financeiramente, oriundas das periferias da cidade e dificilmente adquiriam recursos materiais que facilitassem o contato com produtos importados. Deste regime de precariedade, vivido pelos jovens da São Bento, no entanto reflete em um processo criativo, auxiliando no desenvolvimento de uma autonomia local no tocante ao conhecer e viver o *hip hop* devido à dificuldade para acessar o contexto americano (LOPES, 2015). Morador do bairro do Capão Redondo, Zona Sul de São Paulo, Mano Brown, de certa forma, corrobora a partir de sua narrativa, no sentido de pensarmos também, de que maneira o Largo São Bento não se faz somente por um espaço de formação do movimento *hip hop*, mas, ao mesmo tempo, de encontro e correspondência das periferias da cidade:

Eu ia na época do *rap* mesmo, ia para ver. Quer dizer, quando eu comecei na São Bento, ela já existia fazia tempo, tinha bastante tempo já, tinha bastante cara muito antes de mim. Ia para ver, praticamente era o único aqui na área que fazia *rap*, né, meu? Tinha reunião de uns caras que faziam, mas era tudo cara de longe, da zona sul era um ou outro. Eu ia lá, via como é que era. Era uma referência do movimento.¹¹⁴

Mano Brown, em outro relato, expõe, ao mesmo tempo, os conflitos existentes na São Bento entre os *b-boys* e aqueles que eram considerados *Função*, *Pizza* ou ainda *Dibirô*. Na realidade, os *Dibirôs* eram os pretos que moravam na periferia e que frequentavam os bailes *blacks* daquela época. Deve-se pontuar que justamente nesses bailes, como já dito anteriormente, os *b-boys* eram proibidos de dançar e, devido essa rivalidade, todos aqueles que chegavam na São Bento oriundos esteticamente dos bailes eram tachados como tal, embora fosse através do patrocínio de algumas das principais equipes de som daquele momento, tais

¹¹⁴ Revista Caros Amigos Especial: *Movimento Hip Hop: A periferia mostra seu magnífico rosto novo*. Editora Casa Amarela, nº 03, 1998, p. 16.

como Chic Show e Zimbabwe, que alguns grupos de *rap*, como os Racionais MC's conseguiriam gravar seus discos:

Chegamos na São Bento, tipo os últimos da fila, cheguei de pizza na São Bento, o pessoal não gostava. Tinha uma rivalidade com o pessoal da pizza com o pessoal da São Bento, tinha uma rivalidade, eles não gostavam dos pizza. Os pizza eram os Dibirô. - Ó os Dibirô aí! Eu era um dibirô, vamos dizer assim. Neguinho de vila, curtia Chic Show pá, eu não dançava *break*, nunca fui *b-boy*. Não que eu não tentei, não deu morô, até tentei. E a gente veio de outra cultura né, essa cultura do baile na São Bento foi praticamente eu o Blue que levamos, eu o Blue, porque na real, eles não gostavam muito dessa rapaziada que ia no baile. Porque no baile era meio que proibido dançar *break* (...) - Os caras do baile é contra nós, então se eles é contra, nós é contra, e quem anda com os caras é do contra. Tinha uns caras do *rap* lá no início que batia sujo - Pô os caras gravaram com a Zimbabwe, equipe de baile não respeita nós! Mas não tinha alternativa, a mídia negra era Chic Show, Zimbabwe, era o sonho meu e do Blue, gravar com um desses caras.¹¹⁵

Essa dinâmica conflituosa entre os membros da São Bento e as equipes de baile resultaria, depois, no distanciamento do gênero *rap* em relação aos outros elementos da cultura *hip hop*. Deve-se ressaltar que o espaço da São Bento era majoritariamente composto por *b-boys*, e o interesse das equipes se fazia essencialmente com relação à música *rap*. O fato dos *b-boys* estarem dançando na São Bento lhe davam certa autonomia frente à hegemonia dos bailes, porém no caso dos *rappers* a realidade era outra. Nesse instante, sem a estrutura e o patrocínio das equipes de som, ficava praticamente impossível conseguir gravar um disco. Não podemos esquecer também que foi nos palcos dos bailes que grande parte dos *rappers* começaram a cantar. Nesse sentido, pertencente a uma família que já frequentava os bailes *blacks*, outro importante *rapper* de São Paulo, do grupo PMZ (Posse Mente Zulu), Rappin Hood, também nos ilustra este momento de descoberta de um novo local para dançar no centro da cidade e de surgimento do *break*, em meio também ao grande sucesso daquele momento do artista *pop* Michael Jackson:

Minha mãe conta que quando eu era garoto ela colocava um radinho de pilha para eu dormir. Desde garoto sempre mexi com discos, porque meus tios faziam bailes no interior. Fui criado vendo muito disco, ouvindo muita coisa, meus pais ouvem muita música. surgiu o Michael Jackson, o *break* e eu me interessei por essa dança. daí conheci o metrô São Bento

¹¹⁵ Entrevista realizada para a Rádio Atual 98,9 FM no dia 17 de novembro de 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OmT63ju_nSI.. Acesso em 29/11/2018.

e comecei a dançar. conheci a Back Spin, Street Warriors, Estilo Selvagem. Comecei a fazer *rap* e me engajei nisso.¹¹⁶

De acordo com os relatos anteriores, constatamos que a falta de lazer e de equipamentos culturais na periferia implica, de certo modo, em observar e discutir o legado histórico de prática de seus habitantes diante deste quadro explícito de desequilíbrio no espaço urbano. Bem como ressalta Herschmann (1997), o *hip hop* emergiu, nos anos 70, nos EUA, como fonte de formação de uma identidade alternativa para os jovens das “comunidades negras e latinas”. Tais identidades alternativas locais, elaboradas por esses jovens, tinham como referencial o cotidiano das ruas – linguagem, rituais, vestuário – dos grupos e gangues do bairro de Nova York e, posteriormente, de Los Angeles. “As nações são gangues reunidas em torno de diferentes correntes do *rap*. Em Nova York está a maior organização de *hip hop* de mundo, que existe desde os anos 70, a Zulu Nation” (PIMENTEL, 1997, p. 18). Há de se esclarecer que, através da “The Zulu Universal Zulu Nation”, o DJ Africa Bambaata difundiu a cultura *hip hop* pelo mundo, assim como a importância da união e consciência. Aqui no Brasil, a Zulu Nation busca fortalecer a cultura e transmitir esses valores para todos os adeptos do *hip hop*. O importante a enfatizar é que, segundo Nino Brown, porta voz da Zulu Nation no Brasil:

Em especial aos moradores dos bairros periféricos e núcleos habitacionais, como forma de educação na busca do despertar de uma consciência crítica em relação à situação e modo de vida ao qual estão submetidos. A Zulu Nation tem como objetivo promover o fortalecimento e a união dos 5 elementos do *hip hop* que são a base, disseminando-a através de encontros. Palestras, seminários, congressos, festivais, workshops e shows, possibilitando o seu desenvolvimento”.¹¹⁷

O objetivo de África Bambaata, através da *Zulu Nation*, era colocar em prática a filosofia pacifista, almejando o fim dos violentos confrontos existentes entre as gangues em sua comunidade¹¹⁸, ao mesmo tempo que desenvolvia as bases do movimento artístico e

¹¹⁶ Revista Rap Brasil: *PMZ - A volta do tape perdido*. Editora Escala nº 25. 2006, p.14.

¹¹⁷ Revista Rap Brasil: *O que é a Zulu Nation Brasil*. Editora Escala, nº 25, 2004, p.42.

¹¹⁸ Entre 1968 e 1975, Nova York foi dominada por diversas gangues. A ação do poder público foi insuficiente para evitar o confronto entre elas. Entretanto, em meados de 1971, após o assassinato de Cornell Benjamin, respeitado gangster conhecido por ser “o conselheiro da paz”, tem início o período de trégua no Bronx. O documentário *Rubble Kings – Os Reis do Bronx*, se dedica a essa parte da história e joga luz sobre a verdadeira guerra que existia no bairro. Dessa forma o diretor Shan Nicholson ilustra através de entrevistas e imagens de arquivo a origem dos conflitos e os seus detalhes mais minuciosos até chegar ao seu fim, que culmina com o surgimento da cultura *hip hop*. *Rubble Kings* denota importância especial ao grupo dos Guetto Brothers, gangue que apareceu como uma organização e que almejava agir como um movimento político assim como os *Black*

político conhecido como *hip hop*. O conceito de cultura *hip hop*, em tese elaborado por ele, se caracteriza por um conjunto de atitudes, gestos, linguagens e forma específicas de se vestir vinculadas à cultura de rua.

Figura 16: Emblema da Universal Zulu Nation

Fonte: Arquivo pessoal da Back Spin Crew.

No Brasil, desde os anos 80, quando tem início o movimento *hip hop* especificamente no centro da cidade de São Paulo, com os *b-boys* dançando nos bailes *black* onde teriam os primeiros contatos com o *rap* norte americano e, depois, nas ruas do centro ou em estações de metrô como a lendária São Bento, já poderíamos destacar aí a simbiose do movimento em relação a alguns espaços da cidade de São Paulo. Félix nos diz:

Em São Paulo o movimento *hip hop* surgiu fora dos bailes, embora tenha adquirido seus primeiros contatos com *rap* norte americano neles. Nos bairros periféricos aparecem várias posses— reunião de grupos de *rap*, grafiteiros e dançarinos de rua – e a maioria dos bailes *black* abriu espaço para esses grupos se apresentassem. No início, os responsáveis pelos bailes, em troca da apresentação garantiam o acesso gratuito dos cantores do evento. A equipe Zimbabwe, por exemplo, percebendo que havia uma grande aceitação das apresentações nos bailes, lançou no mercado uma coletânea com a participação dos

Panthers e pontuar a identidade porto-riquenha da mesma maneira que os *Young Lords*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4rByG8zeD7I>. Acesso em 31/03/2019.

melhores grupos – Racionais MC's, Thaíde DJ Hum, DMN, principalmente (FÉLIX, 2000, p. 11).

Estando presente tanto nos bailes como nas ruas, o movimento *hip hop*, especialmente falando, sempre foi dinâmico. Embora esses deslocamentos fossem resultado, ora de situações de conflitos, ora de aproximações de interesse comum, a apropriação de qualquer espaço por um grupo envolve situações, tanto de negociação como até mesmo de enfretamento. No caso dos *rappers* e principalmente dos *b,boys* não seria diferente.

3.2 Chegou a TV e o pessoal do rock in roll: será que vai virar um disco?

No ano de 1986, atraídos pela força do movimento na São Bento, músicos da cena *underground* paulistana, como o grupo Fábrica Fagus e o cantor Nasi, do grupo Ira!¹¹⁹ além de Skowa, que no ano seguinte montaria a Banda Skowa e a Máfia¹²⁰ passaram frequentar a estação. Vale ressaltar que em meio a essa diversidade presente no espaço da São Bento, na sequência, alguns *b-boys* chegariam até mesmo a participar do primeiro disco do grupo Skowa e a Máfia. Aliás, a respeito dessa experiência, Skowa recorda:

Estive na São Bento e conheci a rapaziada que desenvolvia esse movimento por aqui, o pessoal da Back Spin, MC Jack, Thaíde e DJ Hum. Por gostar pra c....!, sempre estive interessado em trabalhar com grupos de *rap*, mas infelizmente poucos apareceram “. Dessa sua vontade de trabalhar com *rap*, Skowa só conseguiu Thaíde, DJ Hum, Mc Jack e do grupo Código 13, no seu primeiro disco, na faixa de nome São Bento.¹²¹

Com melhores condições econômicas, esses novos parceiros, junto da TV Cultura, organizariam a produção de uma minissérie chamada *Lucy Puma*¹²², com a participação de diversos *b-boys* e *b.girls* originários das gangues Back Spin e Nação Zulu. Na sequência, os *b-boys* paulistas que participaram do projeto seriam convidados pela TV Cultura para a festa de lançamento da minissérie, que seria realizada no Rio de Janeiro. É a primeira vez que *b-boys*

¹¹⁹ Cf. IRA! *Psicoacústica*. São Paulo: WEA, 1988. LP.

¹²⁰ Cf. SKOWA E A MÁFIA. *La Famiglia*. São Paulo. EMI, 1989. LP.

¹²¹ Revista Pode Crê!: *Skowa: O amigo do Samba, Rock, Funk, Soul etc ..* Ano II, ed. nº 4, 1994, p. 35.

¹²² Direção de Ninho Moraes e exibido pela TV Cultura no ano de 1987, o filme *Lucy Puma – A Gata da Pesada* por meio da história de três personagens, retrata a cultura black e ao mesmo tempo o surgimento da cultura *hip hop* na cidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V1bis3TN-cs>. Acesso em 20/11/2017.

paulistas e cariocas se encontrariam, estando presente nos toca-discos, o ainda jovem e pouco conhecido DJ Malboro. No ano de 1989, este DJ seria o primeiro DJ nacional, campeão do DMC World, na época já tido como um dos campeonatos de DJ mais conceituados do mundo. Sobre o início de sua carreira, de acordo com o antropólogo Hermano Vianna, percebemos o novato DJ influenciado pelos DJs norte-americanos, ao mesmo tempo que começava a se aventurar pelas técnicas de mixagem, sendo, inclusive, conforme a pesquisa de Vianna, considerado o precursor de tal recurso técnico e performático nos bailes de *funk*¹²³ do Rio de Janeiro:

Através de amigos de escola, Malboro entrou em contato com os bailes e com pessoas de várias equipes. Logo quis treinar sua "técnica" de mixagem nos toca-discos profissionais. Nessa época, a mixagem era usada apenas nas discotecas da Zona Sul. Nos bailes, os discotecários usavam a técnica do corte: num momento determinado da música, mudavam o seletor de entrada para o outro toca-discos, que já estava com o "outro balanço no ponto". Malboro foi um dos pioneiros na introdução da mixagem nos bailes, o que provocou reações diversas tanto do público quanto dos antigos DJs, que não queriam aderir, mas acabaram aderindo, à nova técnica. Malboro também foi pioneiro na utilização do scratch - até hoje atacado como mero barulho por vários discotecários sob o argumento de que o público não gosta de scratch, o que não parece verdade, pois muitas vezes os dançarinos, demonstram, com grito de satisfação, seu gosto pela nova técnica de baterias eletrônicas, sintetizadores e samplers nos bailes cariocas. Sua curiosidade por esses aparelhos, que consegue dominar a atitude do DJ norte-americano Grandmaster Flash, que também tem grande fascínio pela parte técnica de sua profissão" (VIANNA, 1988, p. 47-48).

Com relação ao evento *Lucy Puma*, Kika Maida, na condição de umas primeiras dançarinas de *break* da São Bento nos anuncia também sobre a importância de ter participado desse projeto junto à TV Cultura, que, aliás, ajudaria a impulsionar em seguida, entre outros feitos, a carreira e o sucesso de seu companheiro na época o *b-boy* Thaíde, assim como de sua *crew*, a *mítica* Back Spin:

Entrei na Back Spin por volta do ano de 1987. Entrei nessa *crew* porque meu namorado Thaíde me pediu. A Back Spin com a fama do Thaíde nos trouxe muitas oportunidades. Uma delas foi o *Lucy Puma*. Antes do sucesso do Thaíde era uma *crew* conhecida por ter

¹²³ No livro *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*, a linguista Adriana Carvalho Lopes em relação as proximidades assim como as supostas diferenças entre o funk e o movimento *hip hop* analisa que: "Por seu tom diferenciado, no qual a referência é muitas vezes a festas e a dança, o funk carioca levou os seguidores do *hip hop* a considerá-lo "alienado", refletindo uma perspectiva menos crítica sobre a condição social e racial de seus adeptos. Nessa linha, o movimento *hip hop* passou a negar as produções do funk carioca. Os próprios estudos e análises sobre essas duas manifestações utilizam, de saída, tal diferenciação. Ainda que essa distinção seja importante, pois revela o que os jovens e as jovens que produzem funk ou *hip hop* no Brasil pensam sobre as suas próprias práticas, separar o funk do *hip hop* apaga certa historicidade negra comum que essas práticas culturais encenam, cada qual à sua maneira" (LOPES, 2011, p. 28-29).

ótimos dançarinos e de início chegaram na São Bento com imponência. Depois do sucesso de Thaíde ficou uma crew ainda mais famosa e com várias oportunidades como *Lucy Puma* viagens etc (...) Abrimos a roda e dançávamos muito. Inclusive nesse dia a equipe da tv cultura do *Lucy Puma* gravaram algumas cenas nossas dançando e gravaram eu com o Thaíde no camarim e depois gravaram Nasi cantando com Thaíde (...) Simulamos um *racha* nesse dia para a gravação com Nação Zulu.¹²⁴

**Figura 17: Bastidores da Gravação da Minissérie Lucy Puma pela TV Cultura
Thaide & Dj Hum, Kika e Skowa (1987)**

Fonte: Arquivo pessoal de Kika Maida.

Após a experiência de *Lucy Puma*, Nasi convidaria Thaíde para gravar uma faixa e apresentá-la na festa May Baby, que aconteceria no famigerado espaço Mambembe. Um dos resultados dessa parceria foi a elaboração do rap “Consciência”¹²⁵, produzido por Nasi e André Jung, baterista do Ira!. (TERPEMAN, 2015). Uma das primeiras letras escrita por Thaíde, “Consciência” se faz por uma tentativa, segundo o *rapper*, de alertar e comunicar a juventude, principalmente periférica, dos males causados pelas drogas, além do desejo desenfreado pelo consumo de bens materiais, induzidos em grande parte pelos meios de comunicação. A propósito, tal pulsão por esse desejo de consumo é o que motivaria, em seguida, muitos jovens a incorrerem para o mundo do crime, como descreve Thaíde:

¹²⁴ Entrevista realizada em 26/08/2018.

¹²⁵ Cf. THAÍDE. *Consciência*. Intérprete: Thaíde & DJ Hum. In *— Pergunte a quem conhece*. São Paulo, Eldorado, 1989. LP, faixa 2, lado A.

Gosto dessa música por ela ser uma das primeiras letras que eu escrevi. É também uma das primeiras gravações que eu fiz, ainda na época da festa My Baby. Na verdade, foi a primeira letra que eu escrevi seriamente. Me dediquei a ela com seriedade, pensando num problema de maneira plural e não singular, como eu normalmente fazia. Era uma letra que buscava falar a todo o país assim: “Tem um camarada que está indo pro céu/ e olha que eu tenho certeza que não serei eu/ se você quiser descobrir/ preste atenção no *rap* que eu fiz pra ti/ se você pensa que é esperto/ lagartixa é mais/ porque ela sobe na parede/ coisa que você não faz/ também não pise na bola/ porque ela pode estourar/ com o ar que sai de dentro você pode se acabar.” É uma música que fala muito do envolvimento dos jovens com as drogas. Do desejo dos jovens pelos bens materiais. A questão de querer demais. De querer consumir e consumir. Muitas vezes o jovem não tem condições e preparo para conseguir os bens que deseja. Ele quer esses produtos que as emissoras mostram na televisão, mas não está pronto para conquistá-los. E muitos caem na vida do crime. E muito roubam, praticam assaltos, acabam mal. E o jovem mata e morre. A música trata desse universo. A ideia era dizer, e eu disse, para as pessoas que elas também devem estar prontas para receber um não. A questão não é só adquirir bens de consumo, mas sim aprender a conquistá-los. Eu quero que os jovens tenham consciência, que eles se preparem para a vida, e assim possam se desenvolver sem o crime (ALVES, 2004, p.66).

Por essa via, em sua biografia *A Ira de Nasi*, o roqueiro fala pela primeira vez de sua grande paixão pela cultura *hip hop*, de sua descoberta da São Bento juntamente com Skowa, e de como era interessante observar, nos trópicos, elementos típicos norte-americanos, pessoas usando roupas coloridas, óculos escuros, tênis de cano alto, luvas, bonés e um enorme rádio gravador para embalar o *break - o ghettoblaster*. No trecho a seguir de sua biografia, Nasi, de forma minuciosa, nos fala, em meio ao ambiente de estúdio, do processo de elaboração do disco *Hip Hop Cultura de Rua*¹²⁶, um dos seus primeiros discos de *rap* onde os grupos da época misturavam *rap* com *rock*, tais como Run DMC¹²⁷ e Public Enemy¹²⁸, além da *Festa My Baby*, que se realizava no antigo espaço Mambembe, no bairro do Paraíso. Aliás, seria nesse espaço que, para Nasi, a ideia de produzir um disco de *rap* começava a ser consolidada, lembrando que é nesse instante também que, Thaíde pela primeira vez diante da presença de vários *b-boys*

¹²⁶ “No ano de 1988 as vésperas do lançamento LP *Hip Hop Cultura de Rua*, os jornais já falavam até de uma linguagem própria que os *breakers* da São Bento se comunicavam. Não era mais uma onda, mas agora era um estilo. O nome das gangues nos revela uma grande diferença no que concerne o viver intensamente e o que foi moda. *Nação Zulu* é a tradução direta do nome da organização de Africa Bambaata, indiscutivelmente o grande papa do *Hip Hop*. *Backspin*, outro exemplo, é o nome de um passo específico da dança - por sinal um dos mais lindos movimentos que é o giro de costas. Manter o nome da equipe o mesmo do passo originalmente, aponta que a dança não é um frenesi de movimentos aleatórios, mas possui fundamentos, então passível de estudos. Assim fizeram os primeiros dançarinos, estudaram os passos procuraram saber quem inventou, como era e numa época que eram raras as informações. Ou seja, as gangues estavam sempre um passo a frente na informação que, muitas vezes, conseguiam de forma épica” (DIAS; MOTA, p. 98, 2011).

¹²⁷ Cf. RUN DMC. *Rasing Hell*. EUA: Profile Records, 1986. LP.

¹²⁸ Cf. PUBLIC ENEMY. *It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back*. EUA: Def Jam Records, 1988. LP.

e *rappers* cantava pela primeira vez para um grande público, resultando, depois desse evento, no surgimento da histórica dupla de *hip hop*: Thaíde & DJ Hum:

Nasi já curtia *rap* desde a época em que dividia o apartamento com André em Pinheiros. Os primeiros discos do Public Enemy e Run DMC, com mais frequência. A gravação *hip hop* de *Walk this way*, do Run DMC, em 1987, ajudou a tirar o Aerosmith do limbo. Era todo um novo som excitante, surpreendente, que pirava metade do Ira! Nasi: Eu enxerguei ali, naquele movimento, o novo punk. Na estética, na novidade, sabia que aquela música ia mudar tudo. Nasi se empenhou na produção de uma megafesta em São Paulo, *Festa my baby* alusão ao Espaço Mambembe. Juntamente com Skowa, Theo Werneck e Otávio Rodrigues. Tinha como mote reunir várias tribos dançantes, de gêneros diferentes. Nasi e Skowa passaram o domingo vendo a molecada dançar no centrão de São Paulo. No meio deles, Nasi observou um talento em especial, um tal de Altair Gonçalves, mais conhecido como Thaíde, que fazia parte da gangue Back Spin. Na época, André tinha um pequeno estúdio em casa. Aproveitou para alugar uma bateria eletrônica, comprar um baixo e começou a compor algumas bases. Mais tarde, Nasi levou um gravador de quatro canais, juntaram uns periféricos e microfones e começaram a gravar o *groove* que faziam. Chamaram Thaíde e começaram a unir ritmo à poesia. Outros artistas da mesma turma e que estavam na mesma situação, com boas letras e sem uma boa música para sustentar, também começavam a frequentar o estúdio e fazer gravações por ali. A *Festa my baby* acabou sendo um sucesso com a presença dos *rappers* e *b-boys*. Foi nela que Thaíde cantou para um grande público pela primeira vez. Nascia ali, pelas mãos iradas, uma lenda. Ainda mais empolgado, Nasi se dedicava minuciosamente ao *rap*. Conseguiu fazer vários temas, adaptar e emular diversas bases, trabalhar com jovens talentos. Começou a cristalizar o que poderia se tornar um disco. E se tornou, graças ao apoio financeiro da gravadora Eldorado. A coletânea *Hip Hop - Cultura de Rua* foi lançada e é o histórico registro inicial do *rap* brasileiro. Produzido por Nasi, Skowa e Akira S. a bolacha reunia nomes pioneiros como MC Jack, Código 13 e, claro, Thaíde, ao lado de um novo parceiro, um *deejay* conhecido da periferia: Humberto Martins, vulgo ... (BETING; PETILLO, p. 136-137, 2012).

Partindo desta experiência, pouco tempo depois, em 1988, a Gravadora Eldorado organizaria a coletânea *Hip Hop Cultura de Rua*¹²⁹, com *b-boys* da São Bento, que além de dançar e grafitar, cantavam *rap*. Esse disco, de forma simbólica, foi o primeiro registro da produção musical no contexto do movimento *hip hop*, uma vez que reúne as experiências dos pioneiros do *rap*, que se encontravam na São Bento (SILVA, 1998). Anteriormente, no entanto, mesmo que sem toda força de movimento que acompanhou a coletânea da gravadora Eldorado, outros registros do gênero *rap* já haviam sido feitos. Em trabalhos como do grupo de irmãos Black Juniors e também de artistas que estavam claramente sintonizados com os bailes, como Pepeu (RICHARD, 2005). O disco teria músicas dos grupos Código 13, O Credo e Mc Jack, produzidos por Dudu Marote e Akira S. O Credo havia sido convidado pela gravadora Eldorado

¹²⁹ Cf. V.A. *Hip Hop Cultura de Rua*. São Paulo: Eldorado, 1988. LP.

para gravar um disco solo, mas, como não havia músicas suficientes, convidaram outros grupos para participarem da coletânea. “Os idealizadores do LP foram Ruberval Marcelo (MC Who, do credo), Gilson Fernandes e Vagner Garcia, da Gravadora Eldorado” (SANTOS, 2013, p. 31). Nesse período, questões envolvendo contratos, divulgação e o próprio limite do mercado fonográfico não possibilitaram que o *rap* conseguisse a “projeção constatada no contexto norte-americano após os lançamentos dos primeiros discos de *rap*. Mas o disco *Hip Hop Cultura de Rua* foi um passo importante do ponto de vista da viabilização do *rap* em termos fonográficos” (SILVA, 1998, p. 79).

Figura 18: Foto da Capa do Lendário Disco *Hip Hop Cultura de Rua* em frente ao Mosteiro São Bento com os grupos Thaíde & DJ Hum, MC Jack & DJ Ninja, Credo e Código 13 (1988)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Destacou-se desta gravação o sucesso da dupla Thaíde e DJ Hum, com a música “Corpo Fechado”¹³⁰ inclusive nas rádios, projetando a apresentação destes artistas em diversos lugares do país, além de aparições na TV. “Foi o primeiro disco de *rap* que ganharia repercussão

¹³⁰ Cf. TELESFÓRO, Marcos Tadeu; THAÍDE. **Corpo Fechado**. Intérprete: Thaíde e DJ Hum &. In _ *Hip Hop Cultura de Rua*. São Paulo: Eldorado, 1988. LP, faixa 1, lado A.

nacional, vendendo mais de 30 mil cópias e se tornando referência para grande parte da produção posterior no gênero” (TEPERMAN, 2015, p. 37).

Em face desta experiência, juntamente à Gravadora Eldorado, em uma época que o *rap* nacional ainda tinha pouco espaço pela indústria fonográfica, havia a ausência de equipamentos profissionais, inclusive na mão daqueles jovens que frequentavam a São Bento, Thaíde e DJ Hum, em depoimento a revista *Pode Crê!* relatam:

Thaíde: Se a gravadora Eldorado não existisse, talvez não existisse o *Hip Hop*. Poderia até existir, mas não na São Bento com gente ainda batalhando por alguma coisa. A Eldorado que deu a força, acreditou no *Hip Hop*, no *rap* nacional e abriu as portas. DJ Hum (...) DJ Hum: A Eldorado nos ajudou muito no conhecimento musical, na experiência profissional. Aprendemos como são as contas das gravadoras, como se faz para gravar, assinar contrato e recebemos muitos toques de como se faz um show. Eles arrumaram muitos lugares e equipamentos bons para fazermos apresentações. Aeroanta, Dama Shock, Circo Voador foram lugares onde mesmo naquela época sem o *rap* ter credibilidade, a Eldorado fez a divulgação.¹³¹

Além dos depoimentos expostos, denota-se também que o disco *Hip Hop Cultura de Rua*, entre outros motivos, se realiza também pelo encontro de DJ Hum e Nasi em um momento do qual as *tribos juvenis* não se misturavam muito. Ou seja, não havia muita interação entre o pessoal do *rock*, oriundo da classe média, e o grupo da *black music*, advindo da periferia. Tal junção, no entanto, é o que permite aos jovens da periferia nesse período terem contato aos mecanismos de gravação. Nessa época, não eram todos que tinham condições de adentrar um estúdio e muito menos gravar e produzir um disco, as dificuldades nesse processo eram ainda maiores para aqueles que moravam distantes da região central. Nesse sentido, o apoio do roqueiro Nasi também foi fundamental para o movimento *hip hop* presente naquele instante na São Bento:

Dj Hum: Eu fazia bailinhos em casa de família. Era uma baita distância para o mundo de Nasi e para o centro de São Paulo. Mal tínhamos transporte. Mas pelo meu trabalho na São Bento, acabei convidado para ir a uma festa onde estava o Nasi, o Skowa, o jornalista Otávio Rodrigues [...]. Foi uma quebra de barreiras. Existia uma linha imaginária que dividia as rádios e as festas de negros e brancos, em 1986. Não tinha miscigenação ou integração como hoje. Tinha muita diversão cultural e social. A hora em que eu vi o Nasi foi demais! Foi a primeira pessoa vez que eu tive contato que tinha fama, glamour. O jovem de 18 anos de Ferraz de Vasconcelos ficou impressionado com o roqueiro branquelo que conhecia James Brown e tocava *hip hop* como DJ. Ele queria impressionar Nasi com o remix que fizera de

¹³¹ Revista Pode Crê!: *Thaíde e DJ Hum – Os pioneiros do rap paulistano contam sua história*. Ano I, ed. nº 4 1993, p. 19.

Pobre paulista. Dj Hum: Ele estava tocando na festa e eu disse que tinha vindo especialmente para entregar a minha fita cassete com o remix da música do Ira! Era a grande oportunidade de mostrar meu trabalho. Quando ele me deu atenção, o mundo mudou para mim. Ele me apresentou um monte de gente, me deixou tocar na cabine de DJ que eu nunca tinha chegado perto. Foi demais. Nasi o aconselhou a trabalhar com Thaíde. Convidou o DJ Hum para tocar na casa dele, mexer nos equipamentos. Ele pintava no pedaço mesmo se o dono da casa estivesse dormindo. *DJ Hum:* Eu era office-boy. O Nasi me abriu as portas. Também na formação cultural e emocional. Era muito avançado para a época. Não sei qual era o lance dele, mas foi muito integrador em um momento em que era rock de um lado contra black music do outro. Ter feito o meio-campo com gravadoras e mercado ajudou muito. *DJ Hum:* O Nasi influenciou toda geração de *rappers* dos anos 80. Pela ousadia, pelo interesse, pela ajuda mesmo, ele plantou a semente do movimento. Ele nos deu condição técnica e até o espaço físico. A banda foi muito importante para todos nós. Para mim, então, foi demais quando o Nasi me convidou para ser DJ num show do Ira! Foi a primeira vez que usaram ao vivo no Brasil um toca-discos como instrumento musical. Devo a ele a chance de ter acreditado num cara da periferia para dividir alguns minutos de um show de uma banda superpopular“ (BETTING; PETILLO, 2012, p.137-138).

Diante das recordações de DJ Hum, observamos, mais uma vez, como foi imprescindível a influência do roqueiro Nasi para a aproximação do elemento *rap* junto à gravadora Eldorado.

No que se refere à letra de “Corpo Fechado”, esta foi escrita por Thaíde e por Marcos Telesphoro, que seria seu grande parceiro não só nesta canção como em outras, conforme nos diz o próprio Thaíde no livro *Thaide 30 Anos Mandando a Letra*, organizado pelo jornalista Gilberto Yoshinaga (2016). Neste livro, Thaíde relata de que forma ocorreu o processo final de criação e escrita da música e de sua identificação com o tema, dada sua formação no candomblé. Além disso, o fato de ter sido preso por ter dançado em espaços públicos, assim como Nelson Triunfo, é lembrado e incorporado à letra minutos antes de sua gravação:

Acredito que “Corpo fechado” disputa com o “Sr. Tempo Bom” a posição de minha música número um, de grande clássico da minha carreira. Foi uma das primeiras canções que gravei e a que mais se destacou na coletânea *Hip Hop Cultura de Rua* (1988) disco que projetou Thaíde & DJ Hum para o Brasil e que inspirou muitas gerações de adeptos do *hip hop*, ao longo de vários anos aliás continua a inspirar. Devo muito desse sucesso ao já falecido amigo Marcos Telesphoro. Ele foi um grande parceiro meu, não apenas nesta, como também em outras composições (...) Morador do jardim Miriam, na zona sul de São Paulo, era um amigo muito inteligente que felizmente, gostava de colocar suas ideias no papel, escrevia muitos versos e poesias. Telesphoro me entregou a primeira parte de “Corpo fechado” praticamente pronta, eu só dei uma lapidada. Logo de cara me identifiquei com o tema “Corpo Fechado”, por causa de minha formação no candomblé. Também gostei muito dos primeiros versos, achei eles bem pesados: “me atire uma pedra que eu te atiro uma granada”! Logo vi que aquilo podia resultar em um *rap* muito bom. Já estava armado para gravarmos a música e a letra ainda estava incompleta. E eu a terminei de última hora, quando já estava a caminho do estúdio, em uns quarenta minutos que passam voando dentro do ônibus. Começo a segunda parte lembrando uma das muitas vezes em que fui preso pelo “crime”

de dançar em via pública. “Na quatro-três eu escrevi o meu nome numa cela (...)”. isso de fato aconteceu, mas faz tanto tempo que, na verdade, o nome que eu escrevi na cela foi Altair, e não Thaíde (YOSHINAGA, 2016, p. 10-20).

É a partir desse ensejo que Marcelinho Back Spin relembra o sucesso de “Corpo Fechado” e de como a música foi importante tanto para a dupla Thaíde & DJ Hum, como para muitos *b-boys* que dançavam na São Bento. Cumpre considerar que foi a partir do lançamento de tal *rap* que a Back Spin Crew pôde também acompanhar a dupla nos shows, além de conhecer e estabelecer uma relação com outros personagens da cultura *hip hop* espalhados pelo país, conforme lembra o *b-boy* Marcelinho:

Em 88, quando Thaíde e DJ Hum gravaram o primeiro clássico do *rap*, “Corpo Fechado”, Back Spin passou a acompanhar a dupla em seus shows em vários locais, como o Circo Voador, no Rio de Janeiro, em Brasília, onde começamos a observar que não estávamos sozinhos na luta do *Hip Hop* Nacional. Existiam vários polos de resistência do movimento após o boom da *break* dance em 84. Ao mesmo tempo, quando a mídia nos procurava, utilizávamos este espaço para divulgar e esclarecer a verdadeira cultura de rua.¹³²

Analisando a letra deste *rap*, considerado ainda hoje um clássico do *hip hop* nacional, podemos notar que, através do relato da própria experiência cotidiana do próprio *rapper*, a violência é expressa à medida que a narrativa se aproxima das ruas pertencentes aos limítrofes espaciais da cidade. Há menção à repressão policial, que identifica a cor de sua “pele cabocla”, imanente a um “corpo fechado”, que não aceita revide e que é protegido por orixás, divindades oriundas das religiões de matriz africana. Nesse *rap*, a relação com o espaço de ensino formal das escolas se apresenta de maneira conflitante, em contraposição a rua, um real espaço de formação para alguém desprovido dos documentos exigidos pelo poder público, a título de cidadania e identidade. Em suma, de acordo com Tella (1999), é também dessa experiência pessoal e intransferível que os *rappers* extraem a matéria-prima para a composição musical. As letras extensas, permeadas por expressões, dialetos e gírias locais, refletem o universo da periferia.

(...) Não tenho R.G./
Não tenho C.I.C./
Perdi a profissional/
(...) Os demônios me protegem e os deuses também/
Ogum, iemanjá e outros santos ao além/

¹³² Revista Rap Brasil: *Back Spin Crew*. Editora Escala, nº4, 2000, p.58.

Eu já te disse o meu nome/
 Meu nome é Thaíde/
 Meu corpo é fechado e não aceita revide, Thaíde .../
 (...) 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 nasci loirinho com o olho verdinho/
 Sou caboclinho comum nada bonitinho/
 Feio e esperto com cara de mal/
 Mas graças a Deus totalmente normal/
 (refrão)/
 Thaíde .../
 O meu nome é Thaíde.
 (THAÍDE & DJ HUM, “Corpo Fechado”, 1988.)

Fica perceptível na letra de “Corpo Fechado” a relação de Thaíde com as religiões de matriz africana. Esta relação, por sinal, é bem mais antiga do que parece em um primeiro momento. Tal vivência teve início em sua infância, quando, através da janela de sua casa, aguardava sua mãe voltar do candomblé e em seguida, quando começou a tocar atabaque, o famigerado instrumento de percussão usado nos terreiros. Sobre estas imagens, registradas em suas memórias, Thaíde narra:

Eu tinha por volta de uns oito anos e estava deitado na cama. Janela de barraco é sempre baixa e lá em casa tinha uma janelinha de onde dava para ver minha mãe voltando das sessões de candomblé. Esta cena da minha mãe voltando com a saia branca debaixo do braço ainda é bem nítida na minha cabeça. Eu era criança e achava tudo muito engraçado. Eu sempre ria muito quando via esta cena. A conexão com a música está aí, porque através do candomblé eu comecei a me interessar pelo atabaque ficava louco. Foi então que decidi que eu tinha que aprender a tocar atabaque e acabei aprendendo sozinho. Só de observar eu aprendi tocar, pois tinha gosto pelo som do instrumento. É curioso que foi só depois de adulto que eu aprendi que o candomblé é muito mais forte, muito mais ligado às raízes negras do que a umbanda. A umbanda é mais branca, porque nasceu a partir da ideia do sincretismo. Eu só aprendi isto depois de adulto. As músicas de candomblé sempre me chamaram a atenção. Eu ouvia as cantigas, aprendia todas e comprava discos com cantigas de terreiros para ouvir. Comecei a perceber que muitas delas estavam presentes nas músicas de alguns cantores de samba. A Clara Nunes sempre cantava histórias de candomblé. O Rui Mauritti sempre de Xangô (ALVES, 2004, p. 19-20).

A partir das cantigas de candomblé, assim como do samba, podemos perceber a origem da espiritualidade presente nas letras e nas performances de palco do *rapper* e *b-boy* Thaíde.

Aliás, é essa condição que permite a Thaíde, inclusive, em entrevista concedida para Marcos A. da Silva, na revista *Pode Crê!*, nos contar uma pequena história de Ogum:

Eu sou do candomblé e o DJ Hum é espírita. Sou filho de Ogum e li uma vez, que ele achou que massacrrou uma certa aldeia porque ele achou que esta tinha feito algo que não devia. E depois que ele fez isso, veio outra pessoa que disse fez isso, veio outra pessoa que disse para ele que ninguém daquela aldeia tinha culpa. Ogum sentindo o erro que cometeu, se enterrou vivo para poder pagar o pecado que havia cometido. Isso vindo de meu pai espiritual, meu pai de cabeça é uma filosofia muito grande para mim. Esse lado espiritual vem muito do afrobrasileiro, do candomblé e as pessoas deveriam se voltar um pouco para esse lado, iriam aprender muita coisa.¹³³

Religiões de matriz africana, tanto a umbanda como o candomblé são vistas de forma negativa em grande parte no Brasil, chamadas pejorativamente de “macumba”. A macumba foi e, ao que consta, ainda é uma religião, assim como a umbanda, o candomblé e a quimbanda. Aliás, foi da macumba que veio uma parte considerável das manifestações e religiões afro. Ela era, ou ainda é, presente em São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e por onde mais tivemos a presença da cultura banto no Sudeste do Brasil. Em outras palavras, ser “macumbeiro” é pertencer a uma religião originada por grandes mestres, os “cumbas”. “Macumba” é a reunião desses mestres. “Cumba” era o poderoso e “macumba” era o terreiro onde os cumbas se reuniam; “macumba” era, portanto, um grupo de “cumbas” (SLENES, 2007). Quando indagado sobre o motivo das religiões afro-brasileiras ainda serem discriminadas no Brasil, Thaíde, responde:

Para muita gente as religiões afro-brasileira não passam de macumba. E macumba é um termo pejorativo que usaram para dizer que o Candomblé e a Umbanda são magia negra. Existe sim a magia negra, não podemos negar isso, mas a magia negra é outra coisa. Ela pode ser inserida no Candomblé, na Umbanda, como em qualquer outra religião, basta a pessoa querer. Inclusive quem faz maldade não é santo nem orixá, são as pessoas que pedem maldade. A minha intenção não é pedir maldade para ninguém, é sempre andar tranquilo, com a paz interior e mantendo a minha etnia e a cultura negra à flor da pele. E é por isso que, se você quiser chamar assim, macumbeiro.¹³⁴

Por certo, podemos afirmar que, até então, o gênero reconhecido como *rap* se constitui como uma forma musical situada entre a fala e o canto. Este gênero aparece não apenas como uma música diferente no panorama musical das últimas décadas do século XX, mas como

¹³³ Revista Pode Crê!: *Thaíde & DJ Hum*. Ano II, ed. nº 4, 1994, p. 19.

¹³⁴ Revista Rap Nacional: *Thaíde 30 Anos de Hip Hop*. Ed. nº 12 - Ano III, 2015, p.33.

tendência dentro de uma perspectiva da experimentação musical. “Desse modo, tem inserido elementos estéticos e políticos nas práticas musicais urbanas, que há muito estavam engessadas, ou encarceradas pelas determinações da grande indústria do disco e do entretenimento” (AZEVEDO; SILVA, 1998, p. 8).

Em meio a uma paisagem marcada por jogos de azar, imigrantes nordestinos, camelôs e crianças moradoras de rua, a letra do *rap* “Centro da Cidade”¹³⁵, de MC Jack (gravada também na coletânea *Hip Hop Cultura de Rua*) evidencia o cotidiano das ruas do Centro de São Paulo¹³⁶. Além dos diversos estilos musicais e religiosos estampados nas roupas e atitudes dos transeuntes, o olhar de MC Jack no horário livre do almoço remete-nos igualmente aos primeiros dançarinos de rua, ou *b-boys* antes da apropriação do espaço da estação de metrô São Bento, se contrapondo, em certa medida, a um modelo de cidade normatizada e estigmatizada, ressignificando os modos e usos dos espaços públicos pela urbe paulistana.

(...) Onde está a bolinha? /
um jogo de azar /
por incrível que pareça /
você nunca vai ganhar/
trombadinhas, trombadões/
roubando o que puder/
andando pelo centro /
a procura de um Mané/
vendedores ambulantes /
vendendo seus produtos/
mendigo maloqueiro/
dormindo como um urso/
chega o meio dia /
começa a correria/
horário de almoço/
é hora de alegria/
Baiano perdido que não sabe onde está/
Veio lá do Norte está aqui para ficar/
o Baiano voador a capoeira magistral/
(...) centenas de pessoas procurando um emprego/

¹³⁵ Cf. JACK, Mc. **Centro da Cidade**. Intérprete: Mc Jack. In _ *Hip Hop Cultura de Rua*. São Paulo: Eldorado, 1988. LP, faixa 2, lado A.

¹³⁶ Evidenciando o grande palco que é o centro de São Paulo e analisando a música de MC Jack, segundo o escritor e colecionador de discos Jeff Ferreira em seu livro *30 Anos do Disco Hip Hop Cultura de Rua*: “Jack versa sobre os imigrantes que buscaram na grande São Paulo uma esperança de trabalho e assim conseguir a dignidade para a sua família, além das manifestações artísticas, filosóficas e religiosas que acontecem ao ar livre, para quem quiser ver e ouvir, o centro da cidade apresenta um caldeirão de tribos, com elementos diferentes, mas conversam no meio da aglomeração gerada no local, talvez pelo fato de terem em comum jovens de periferia que buscam longe de suas quebradas uma nova aventura, uma autoafirmação de sua origem e de seu meio” (FERREIRA, 2018, p. 108).

se elas não acharem continua o pesadelo/
hare krishna pregando o seu ponto de vista/
crente com sua bíblia/
falando de uma vida/
shows eu vejo em plena praça pública/
tem também no Centro a Praça da República/
Punk, Dark, Roqueiro e Função/
Centro da Cidade é um grande coração.
(MC JACK, “Centro da Cidade”, 1998.)

Por sua vez, esta diversidade, bem como a necessidade de lugares pelo centro da cidade, trazia à tona especificidades no que se refere aos elementos do movimento *hip hop*. Pelo *rap* de Mc Jack, podemos, ainda, relevar a rua como o espaço por excelência de uma experiência social cotidiana, a partir da qual se concebe todo um sistema de representações que dá sentido a essa experiência. Soma-se a isso a questão do aumento da violência urbana ter transformado as ruas num lugar de perigo e imprevisto, o que intensifica ainda mais o poder simbólico das experiências vividas nesse espaço. “O termo ‘rua’ apresenta-se como um dos mais recorrentes no discurso dos *rappers*, juntamente com outros cuja ideia está diretamente associada a ele, tais como ‘verdade’ e ‘realidade’, além da palavra ‘violência’” (GUASCO, 2001, p.166). Desde o início, a rua surgiu como palco, para a manifestação da cultura *hip hop*. No espaço urbano, a rua aparece como lugar transparente das transformações sociais. Esse lugar, às vezes configurado pela segregação social e pelo esvaziamento do espaço público como reduto da vida privada, foi ressignificado pelo movimento *hip hop*.

Cabe lembrar nesse instante ainda eram poucas as equipes de som que apoiavam a cultura *hip hop* e, mais especificamente, o elemento *rap*¹³⁷. Isso quer dizer que o registro fonográfico do disco *Hip Hop Cultura de Rua* se realiza na contramão da visão da maioria dos bailes *blacks* em relação ao movimento – embora os bailes ainda fossem o espaço disponíveis para cantar, mesmo com todo o estranhamento existente, inclusive na hora da performance dos DJs de *hip hop*, por conta dos *scratches*. Dito de outra forma, podemos afirmar, conforme o depoimento de MC Jack, que o grande diferencial do disco *Hip Hop Cultura de Rua* em relação

¹³⁷ “Nas palavras de DJ Hum narradas na pesquisa do jornalista Danilo Monteiro intitulada *Senhores Tempo Bom – A trajetória de Thaíde & DJ Hum pioneiros do hip hop brasileiro* acerca da relação do rap com as gravadoras e as equipes de bailes, além da dificuldade de se gravar um disco a partir de um gênero de música oriundo das ruas naquele momento nos informa que: “As equipes não abriam muito espaço para o rap no começo. A Kaskata’s foi uma das primeiras. Inclusive eles fizeram um concurso e lançaram um disco, A Ousadia do Rap, meses antes do Cultura de Rua. Como era uma gravadora pequena, tinham agilidade de gravar e prensar rápido. Mas tinha outras coisas no meio, uma música instrumental. O Cultura de Rua foi o primeiro só de rap, pela Eldorado, uma gravadora média.” (MONTEIRO, 1999, p. 55-56).

à produção de outros discos, como *A Ousadia do Rap*, pela Kaskata's, está no fato de ter sido feito, em grade medida, por *b-boys* estritamente legitimados e originados da cultura *hip hop*:

Já estava rolando desde 1987 tanto eu como Thaíde, como Sampa Crew, como Pepeu, a gente já estava fazendo show, já estávamos inseridos nos bailes, que era o único lugar que a gente tinha para cantar. Era muito difícil, os caras do baile não gostavam. A equipe que mais apoiou o *rap* nacional foi a Kaskata's (...) Tem um disco de montagem do DJ Cuca que a Kaskata's lançou. Nós consideramos o *Hip Hop Cultura de Rua* um marco porque ele vem de pessoas extremamente ligadas ao movimento (...) *b-boys* legitimados mesmo, que vem de parte da cultura. Não que os outros não fizessem parte da cultura, eles tinham lá o caminho deles. O *Hip Hop Cultura de Rua* é um registro que você olha a capa e todos ali eram *b-boys*. Então a gente veio numa ascendente; *b-boys*, *rap*, o movimento dos DJs também já estava sendo encarado (...) também o pessoal dos bailes odiava que os DJs faziam scratches, porque iam quebrar a agulha o caramba a quatro. A gente não tinha noção nenhuma, a gente não tinha acesso.¹³⁸

Em meio a grande repercussão positiva que o disco *Hip Hop Cultura de Rua* acaba tendo, a São Bento torna-se um espaço não tão desconhecido como antes, principalmente para os donos das equipes de baile. Deve-se enfatizar que, mesmo com a tamanha visibilidade que o disco alcança, o resultado não acontece da mesma forma para todas as bandas que participaram da coletânea. Em virtude do grande sucesso da música “Corpo Fechado”, apenas a dupla Thaíde & DJ Hum consegue, em seguida, realizar a gravação de um disco solo junto à gravadora Eldorado. Na opinião de MC Who, do grupo Credo, o destaque da música Corpo Fechado se caracteriza por seu estilo estar mais próximo comercialmente do formato de som e ritmo que era aceito nos bailes. Relembrando que as músicas presentes na coletânea, com algumas exceções, foram elaboradas a partir de uma concepção vinculada à estética do *rock*. Não por acaso, a maioria dos produtores que acompanharam os grupos durante a gravação no estúdio, eram oriundos da cena alternativa do *rock* paulistano, tais como Akira S., André Abujamra, Hécio Aguirra, Dudu Marote, além dos instrumentistas originários do *jazz*, como os trombonistas Bocato da Banda Metalurgia¹³⁹ e o inigualável Raul de Souza¹⁴⁰. Com exceção da dupla Thaíde & DJ Hum, MC Jack e Código 13 só conseguiriam gravar respectivamente um EP e um LP algum tempo depois, também junto à gravadora Eldorado. Mesmo sendo a banda principal na articulação inicial para a gravação da coletânea, junto aos *rappers* e *b-boys*

¹³⁸ Relato de MC Jack presente no Programa *Freestyle* apresentado por Marcílio Gabriel. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Cfo29bLSs-A>. Acesso em 20/02/2018.

¹³⁹ Cf. BANDA METALURGIA. *Banda Metalurgia*. São Paulo: Som da Gente, 1982, LP.

¹⁴⁰ Cf. RAUL DE SOUZA. *Colors*. EUA: Fantasy Records, 1975. LP.

presentes na São Bento, no caso do grupo Credo, não houve, na sequência, nenhuma proposta de trabalho por parte da mesma gravadora, embora, de forma pioneira naquele momento, o trabalho da banda Credo tenha se destacado por conta da fusão do *rap* com outros elementos musicais como o *jazz* e o *funk*:

A divulgação do *Hip Hop Cultura de Rua* foi espetacular! A equipe da gravadora capitaneada por Wagner Garcia e Esther Rocha ultrapassou qualquer expectativa, colocando os grupos em inúmeros programas de rádio e TV bem como cobertura dos jornais de grande circulação. O *Hip Hop* neste momento saía dos guetos e tomava o país. A música de trabalho (...) foi escolhida pela gravadora. “Corpo Fechado” era a música do Single de divulgação. Talvez por maior proximidade do *Rap* tradicional mais tocado em bailes. Um critério mercantil. O trato inicial com a gravadora, determinava que após o projeto do *Hip Hop Cultura de Rua* cada grupo entraria em estúdio para a gravação dos respectivos discos solos. Com a vantagem da música de trabalho, Thaíde & DJ Hum são os primeiros a começar a gravar. Determinar “a melhor ou a pior” música naquele momento era obedecer às diretrizes do mercado. MC Jack e o Código 13 gravaram um “EP” com quatro músicas cada. O grupo Código 13, insiste que o projeto deveria ser cumprido como tratado desde o início e encaminha uma notificação judicial á gravadora, reivindicado a gravação do disco solo. O disco *Reação em Cadeia* é lançado em 1994 depois de uma “canseira” da Eldorado. O grupo Credo que iniciara todo o processo foi esquecido. Para DJ Uzi e MC Who era a hora de pensar em novos projetos, independente do resultado comercial, tinha absoluta segurança que o trabalho feito por eles e Akira S, era muito bom com fusões que se revelariam avançadas para a época. Gilson Fernandes um dos idealizadores do disco *Hip Hop Cultura de Rua* afirma até hoje que com a participação do trombonista Raul de Souza e arranjos de Akira, o Credo poderia ser considerado o primeiro grupo de *jazz rap* do mundo a misturar *Jazz* e *Hip Hop* (SILVA; MOTA, 2016, p. 26).

3.3 Quem disse que o som dos bailes também não é da rua?

Nessa época, o Partido dos Trabalhadores (PT)¹⁴¹ assumiu a gestão da prefeitura de São Paulo, o que auxiliaria de maneira contundente o movimento *hip hop* em ascensão na capital. Durante o mandato da prefeita Luiza Erundina, 1988 e 1992, na época filiada ao PT, que no espectro político-partidário, era considerado de esquerda, foram criadas as casas de cultura, que almejavam proporcionar a produção cultural na cidade, principalmente nas regiões

¹⁴¹ Os limites além dos desafios nos quais se encontrava o Partido do Trabalhadores em meio aos anos 80 cunhada por muitos como a década perdida, pelo que podemos constatar na pesquisa de Gelson Rozentino de Almeida *História de uma década quase perdida - PT, CUT, crise e democracia no Brasil 1979-1989*: “Ao longo da década de 1980, o PT buscava manter a sua base classista de forma concomitante com a sua ampliação, mediante a constituição de um programa para o conjunto da sociedade. Esse processo não ocorreu de maneira linear e uniforme, sendo marcado por imprecisões, vacilações e contradições. O seu significado seria um desafio: a incorporação da democracia como elemento estratégico, e não meramente tático, para uma projeto capitaneado pelo PT, capaz de fazer frente às recomposições das classes dominantes no Brasil, em sua nova adesão “plena” ao mercado” (ALMEIDA, 2001, p. 187).

periféricas (AZEVEDO, 2000). Seguindo o relato do historiador Lincoln Secco, em seu livro *História do PT*, a eleição da candidata Luiza Erundina para o município de São Paulo seria beneficiada, e ao mesmo tempo marcada, por diversos acontecimentos trágicos, tanto no campo da esquerda brasileira, como no campo musical:

Em novembro de 1988 o Exército assassinou cinco operários da CSN em Volta Redonda. O fato ajudou a eleger Luiza Erundina de Souza em São Paulo e provocou indignação. Até o grupo de *punk rock* do ABC paulista, Garotos Podres (última banda censurada do país), lançou a música: *Fuzilados da CSN*. O monumento erguido em homenagem aos trabalhadores mortos foi destruído no ano seguinte mediante uma bomba colocada por um grupo militar de extrema direita. Em 22 de dezembro de 1988 o líder seringueiro Chico Mendes foi assassinado com tiros de escopeta no peito. O MST incrementaria ainda mais suas ações durante o ano eleitoral. Em 1988 ele liderou trinta ocupações de terra e, no ano seguinte, 62 ocupações (SECCO, 2011, p. 136).

Neste momento, vários jovens já vivem a cultura *hip hop* em quase todo o país. Pela Five Star, a equipe de som Chic Show lança a coletânea *O Som das ruas*¹⁴², revelando personalidades como Sampa Crew, Ndee Naldinho e Lino Criss, De Repent, Mister, Dee Mau, DJ Cuca, Catito. Apesar do título fazer menção às ruas, a coletânea reúne experiências musicais que já estavam se desenvolvendo dentro dos bailes *blacks*. O disco confirma que no final dos anos 80 as equipes de baile não apenas haviam assimilado o *rap* como som dançante, mas também começavam a realizar produções locais do gênero, com a participação dos grupos nos concursos.

Nessa coletânea, “Os Metralhas” foram os únicos a aparecer com uma forma diferenciada na letra. O “Rap da abolição”¹⁴³, de autoria de Dee Mau, fazia uma crítica ao centenário da Abolição da escravidão no Brasil. Apesar deste mesmo grupo ter gravado melôs, músicas voltadas para as equipes de bailes, isto não impediu a realização também de canções com teor mais crítico.

(...) Eu trabalho/
dou duro e ainda me chamam de ladrão /
E se me chamam de ladrão eu boto logo pra correr /
não só aqui/
no mundo inteiro negro luta pra viver /
(...) E como diz a lei do branco/

¹⁴² C.f. V.A. *O Som das Ruas*. São Paulo: Chic Show, 1988. LP.

¹⁴³ Cf. DEE, Maurício. **Rap da Abolição**. Intérprete: Os Metralhas. In _ *O Som Das Ruas*. São Paulo: EPIC/CBS, 1988. LP faixa 1, lado A.

o negro vai a guerra/
o negro ajudou a construir a nossa terra /
Hoje você discrimina/
crítica a abolição/
não lembra a pele branca na palma da mão /
Eu canto o *rap* e faço tudo pra esquecer /
indiferente simplesmente para o mundo não vou ser/
Se hoje eu pareço vilão pra você /
É porque antes não me deram chance de vencer/
(OS METRALHAS, “*Rap da Abolição*”, 1988.)

Interessante frisar que o título da música se faz em meio aos inúmeros eventos propagados em relação ao “centenário da abolição”. Anos depois, o *rapper* Maurício Dee Mau, até então vocalista do grupo de *rap* Vítima Fatal, fala a respeito de sua autoria além da repercussão em relação ao *Rap da Abolição*:

Na realidade eu havia feito todo esse trabalho e tinha ficado esse crédito no meio, esse crédito por ele ter acontecido, não comigo, mas com os Metralhas e desta forma me proporcionando a oportunidade de estar no meio e fazer parte desse movimento. Mas isso me deu certo susto porque onde existe a união existe a podridão. Então a minha visão era política, eu ficava mais preocupado com o que acontecia nos camarins do que propriamente com o que acontecia fora deles. Isso me assustou e eu resolvi dar um tempo e deixar o movimento rolar. E foi quando veio este monte de gente que está aí acontecendo, essa série de coletâneas.¹⁴⁴

A importância de Maurício Dee Mau não se faz apenas pela composição do “*Rap da Abolição*”. Anos mais tarde, juntamente com o DJ Q.A.P e MC Diwcy, ele formaria o grupo de *rap* Vítima Fatal, que ganhou destaque no início dos anos 1990, com apresentações nos espaços das principais equipes de som, além de ter suas músicas presentes em algumas emissoras de rádio que já tocavam o gênero *rap*. Produzido pelo selo Five Star da equipe Chic Show, o *rap* de maior sucesso do grupo seria “Verde Amarelo”¹⁴⁵. Autor do “*Rap da Abolição*” e estando em evidência mais uma vez, o *rapper* Dee Mau e seu grupo Vítima Fatal estiveram na capa da segunda edição da revista *Pode Crê!*. A história dessa revista será analisada mais adiante; por ora, podemos afirmar se tratar de um material pioneiro no segmento *rap*, produzido na década de 1990 por *rappers* junto ao Instituto da Mulher Negra - Geledés. Na capa dessa edição, é válido notar a referência quanto a presença das mulheres no universo estritamente

¹⁴⁴ Revista Pode Crê!: *Vítima Fatal*. Ano I, ed. nº2, 1993, p.29.

¹⁴⁵ Cf. DEE, Maurício. **Verde Amarelo**. Intérprete: Vítima Fatal. In _ *Nem A Nem B Só Se For D*. São Paulo: Chic Show, 1992. LP faixa 2, lado A.

misógino em que o *rap* paulistano se encontrava naquela época. Observa-se, também, a citação de Steve Biko, evidenciando o momento no qual a África do Sul vivia com o fim do regime de *Apartheid*.

Figura 19: Vítima Fatal – Dee Mau dá receitas do sucesso do grupo

Edição nº 2 da Revista *Pode Crê!* (1992)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Chama a atenção também a reportagem relativa ao único programa na TV voltado para o segmento *rap* desse período, o *Yo! MTV Raps*, no canal da MTV Brasil, que por sinal se encontrava temporariamente fora do ar.¹⁴⁶ Vale citar que, segundo a jornalista Natalia Viana,

¹⁴⁶ "Com a explosão das TVs a cabo, a aproximação entre música e imagem passou a ter impacto especial sobre diferentes gêneros da música popular. esta verdadeira revolução na forma de se veicular a música atinge especialmente o público juvenil. Neste processo, a MTV se consolida no cenário internacional como o principal meio de comunicação juvenil de videoclipe (...) o videoclipe se impôs a partir dos anos 80 como um dos principais meios de veiculação industrializada. A partir do vídeo, não apenas os sons, mas imagens, símbolos, gestos,

a formação do grupo de *rap* Os Metralhas, oriundo do Capão Redondo, se deve ao Sr. Alcides, tio dos gêmeos Adriano Natalino e Cristiano Natalino. Assim como muitas pessoas que moravam na periferia, Sr. Alcides também promovia bailes *blacks* nos anos 80. Naquela época, em meio a milhares de casa amontoadas e ruas de terra, parafraseando uma música dos Racionais,¹⁴⁷ no bairro do Capão Redondo, de origem afro-americana, as músicas que tocavam nesses bailes, ainda era o *funk* falado. Nesse período as pessoas ainda se encontravam nas ruas e nas casas para ouvir música, seja por meio de um gravador de pilha ou de um toca-discos. E foi justamente neste momento, em que diversas casas de baile se espalhavam pela zona sul da cidade, que surgiu o grupo Os Metralhas. No final da década de 80, de forma precoce (uma vez que a dupla ainda era menor de idade), os irmãos disputariam concursos de *rap* organizados pelas grandes equipes de baile *black*, como a Chic Show:

Muitos dos grupos novos não sabem, eles devem muito a um tal de Alcides, tio dos gêmeos Adriano Natalino e Cristiano Natalino, ou DJ Dri e Lino Cris, que formariam um dos primeiros grupos de *rap* brasileiro (e do Capão Redondo), os Metralhas. Tio Alcides já comandava os bailes *blacks* no Capão no final da década de 80, onde rolava muita Sandra de Sá, muito James Brown, Tim Maia, e onde os meninos ouviram pela primeira vez o “*funk* falado”, som esquisito, de negros americanos rimando sobre a batida do *funk*. O bairro naquela época, era um amontoado de casas de madeira, sem pavimentação, algumas sem luz. “Quando chovia, a gente já colocava logo um plástico no tênis pra não encher de barro”, lembra Nego Chic, do grupo Os Guerreiros. Ainda assim, quando surgiu o *rap*, a novidade foi se espalhando rápido por ali, nas ruas, nas escolas, nas casas. E a casa dos Irmãos Metralhas era sempre um ponto de encontro. “A gente pegava o gravador com microfone embutido, de seis pilhas, e ia para a rua escutar o som. Juntava muita gente pra trocar ideia, muitas vezes não tinha dinheiro para comprar um *refri* ou um pão com mortadela, e passava praticamente o dia inteiro ali, só comendo música”, lembra DJ Dri. A turma do “*funk* falado” foi aos poucos ganhando espaço, ganhando respeito. Nego Chic conta que, quando tinha uma festa, ele levava o toca-disco portátil e botava para rolar. “A gente ia entrando, colocando o som. Aí, no final, o pessoal até gostava de *rap*. Foi lá para meados de 80, quando já havia muitas casas de baile na zona sul, que os irmãos Dri e Lino Cris viraram os irmãos Metralhas. Havia vários concursos de *rap* promovidos pelas equipes de baile, e eles arriscaram algumas letras para subir no disputado palco da Chic Show. O pessoal gostou tanto, que levou o s meninos direto para o estúdio, para sair em uma das primeiras coletâneas de *rap* do Brasil, *O Som das Ruas*. Eles tinham apenas 13 anos, e o seu *rap* chegou a rivalizar com outra dupla que foi lançada no mesmo ano, pela Eldorado - Thaíde e DJ Hum. Foram

atitudes, estilos, vinculados aos artistas consagrados puderam ser difundidos pela grande indústria fonográfica (...) Ao veicular diferentes mensagens através dos videocliques, a mídia expandiu os limites da música como linguagem reduzida ao conjunto estruturado dos sons” (SILVA, 1998, p. 246).

¹⁴⁷ Cf. BROWN, Mano. **Fim de Semana no Parque**. Intérprete: Racionais MC's. In _ *Raio-X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993. LP, faixa 2, lado A.

se apresentar até no interior viraram incentivo para a molecada que estava, como estava, como eles, vidrada no *rap*. Tudo isso, com uma só música, o *Rap da Abolição* (...) ¹⁴⁸

Por via dos concursos de *rap* realizados pelas equipes de som, muitos *rappers* surgiram para o público dos bailes e até mesmo conseguiram participar de algumas coletâneas. É preciso destacar que, de todos aqueles que estavam presentes no álbum *O Som das Ruas*, Os Metralhas inevitavelmente tiveram mais sucesso. Foi a equipe de baile Chic Show que patrocinou a produção e a realização do disco, assim como do “*Rap da Abolição*”. Junto a essa equipe, a dupla de garotos se apresentaria em horário nobre no programa da apresentadora infantil Xuxa. Para Flávinho Kutuka, *promoter* e nome emblemático tanto da equipe Chic Show, como da marca Musicália, essa fase de sucesso dos Metralhas evidenciava não somente a ascensão, ainda que modesta, do gênero *rap* na mídia, mas também a importância da equipe de baile black Chic Show e seu principal nome, o discotecário e empresário Luizão. De acordo com seu relato, percebemos que as principais emissoras, tanto de TV como de rádio, já visualizavam uma potencialidade econômica e comercial, particularmente em relação a um grupo de *rap* que já despertava a atenção de algumas pessoas ligadas aos meios de comunicação:

Viajando com os *rappers*, com o LP Som das Ruas, da Chic Show, vieram dois LPs Chic Show, no Som das Ruas tinha os Metralhas, N’Dee Naldinho, Sampa Crew. Eu, viajando, descobri a força da Chic Show. Em Porto Alegre, no Rio de Janeiro, eu fui descobrindo no Brasil que tamanho era força Chic Show, dos dois LPs, e a força que o Luizão tinha nas mãos e não sabia. “Pô, Flavião eu não sei o que tá acontecendo na minha mão”. Ele não tinha noção. A gente indo pra fora, a gente tinha a maior repercussão: Você é da Chic Show? Você pode trazer a Chic Show aqui? Os caras queriam pagar bilheteria garantida (...) Os dois LPs Chic Show foram recorde de vendas pra Sony e CBS. O Som das Ruas foi o primeiro colocado. Uma semana levaram os Metralhas na Xuxa. A gente chegou no Rio de Janeiro escoltado. Dentro do avião os caras chegaram assim? “Quem são os Metralhas? A Polícia Federal atrás de nós. “Nós somos dois guris, menor de idade. Algum problema? “Não é que o aeroporto tá cheio e vocês vão ter que sair daqui com um carro fretado”. Era que nem o papa-móvel. Então a gente saiu e os caras gritando em Copacabana: “Os Metralhas! Os Metralhas!” até o Jardim Botânico. Racionais era procurado pela rede Globo. Na época que eu levei os Metralhas, os caras queriam pagar uma nota para que o Racionais gravasse dentro da Globo, e eles têm uma ideologia, até aí tenho que respeitar os manos, tenho que respeitar eles, não tem jeito. “Não queremos, não queremos, Flavinho, deixa quieto”. A Globo tentou fazer um programa de *rap* no domingo à tarde, mas não deu certo, tiraram o programa do ar (BARBOSA; RIBEIRO, 2007, p. 133-134)

¹⁴⁸ Revista Caros Amigos Especial: *Onde Nasce a Rima*. Editora Casa Amarela, nº24, 2005, p. 22.

No que diz respeito à importância, assim como à influência dos discos considerados pioneiros do *rap* paulistano, de acordo com José Carlos Gomes da Silva, em sua tese *Rap na Cidade de São Paulo: Música, etnicidade e experiência urbana*, os discos *Hip Hop Cultura de Rua* e o *O Som das Ruas* referiam-se à universos empíricos diferenciados, tanto no espaço dos bailes, como na cultura *hip hop*. Se o *rap* surge como um ponto de referência entre ambos os segmentos, é fato que os grupos se distanciem mediante suas propostas musicais. São, entretanto, produções pioneiras e das mais representativas da trajetória inicial do *rap* paulistano.

Figura 20: Capa do LP *O Som das Ruas* (1988)¹⁴⁹

Fonte: Arquivo pessoal de Mister TV.

Durante a década de 90 esses discos influenciaram estilos e pontuaram presença nos espaços dedicados ao lazer, seja nos bailes blacks, ou na indústria fonográfica e nos programas

¹⁴⁹ Em depoimento para o programa de entrevista *Batendo Prato* apresentado por Ban Schiavon, o produtor e lendário DJ Luciano Rocha da equipe Chic Show, além de tecer elogios ao "Rap da Abolição" nos indica que a foto para o LP *O Som das Ruas* foi tirada na Barra Funda, em frente ao antigo *Projeto SP*. Convém lembrar que nesse local no final dos anos 80 seria realizado o campeonato de DJ mais importante da época conhecido como DMC World. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=38x5JODYyNU>. Acesso em 26/02/2018.

de rádio. Todavia, as relações entre os *rappers* vinculadas ao movimento *hip hop* e os grupos originários dos bailes *blacks* seriam conflitivas por muito tempo, especialmente o estilo *b-boy*, que esteve sempre à margem dos bailes *blacks*. Mesmo que as músicas dos grupos de *rap* norte-americano fossem ouvidas nos bailes, a maioria das equipes de som em si não estavam integradas ao contexto do movimento *hip hop*. Deve-se acentuar, portanto, que em São Paulo o gênero *rap* se estrutura em meio a experiências diversificadas e até mesmo, na maioria das vezes conflitivas. Foi resultado de um conjunto de experimentações em que diversas questões e possibilidades estavam presentes. Grande parte dessas práticas contribuíram para que a música e a organização política fossem se configurando a partir de casos específicos e reinventados no plano interno, mesmo tendo em vista a influência norte-americana. Tanto a realização do disco *Hip Hop Cultura de Rua* como o *O Som das Ruas* colaboram como instâncias essenciais em torno das quais se iniciaram os experimentos relativos ao *rap* paulistano.

3.4 Como fazer esse som? A polícia tá na área e as *rappers* também!

Em 25 de janeiro de 1989, após um show de *rap* no parque do Ibirapuera, Milton Sales, conhecido agitador cultural dentro do movimento *hip hop* e responsável pela fundação do grupo Racionais MC's, fundou o MH2O (Movimento *Hip Hop* Organizado). “Depois do lançamento do MH2O *rappers*, grafiteiros, *breakers* e militantes do *hip hop* começaram a promover eventos em praças públicas, como no Parque da Aclimação e no Parque do Carmo” (DOMENIC; CASSEANO; ROCHA, 2001, p. 53). Neste contexto, pelo aspecto político, alguns grupos de *rap* já apresentavam explicitamente em suas letras questões relacionadas à violência policial, pobreza e ao racismo.

No que se refere ao exposto, a primeira canção dentro desta proposta, principalmente a fazer uma crítica relacionada à ação da polícia em São Paulo foi “Homens da Lei”¹⁵⁰. Na verdade, esta é outra composição da dupla Thaíde e Marcos Telesphoro presente na coletânea *Hip Hop: Cultura de Rua*. Esta música incide sobre o abuso e autoridade da polícia de São Paulo, reforçando que, nesta época, as letras de *rap* ainda eram mais ingênuas e festivas. “Homens da Lei” talvez tenha sido o primeiro *rap* a falar explicitamente sobre a violência policial (YOSHINAGA, 2016), tema muito complicado e perigoso de se tratar, se imaginarmos

¹⁵⁰ Cf. TELESPHORO, Marcos Tadeu; THAÍDE. **Homens da Lei**. Intérprete: Thaíde & DJ Hum. In _ *Hip Hop Cultura de Rua*. São Paulo: Eldorado, 1988. LP, faixa 6, lado B.

que a ditadura militar tinha acabado poucos anos antes de sua gravação. Este incômodo, situado na letra “Homens da Lei” com os rumos da dita “segurança pública” se faz urgente na medida que já no final da década de 1980 é alto o número de chacinas e execuções, às vezes deturpada nas estatísticas da cidade de São Paulo. Por notícias “desencontradas” ainda mais na zona sul de São Paulo, local historicamente com baixa porcentagem de desenvolvimento social. Conforme nos aponta a pesquisadora Teresa Pires do Rio Caldeira, em seu trabalho *Cidade de Muros – Crime, segregação e cidadania em São Paulo*:

Como resultado, a violência é alta e o número de pessoas que morrem todo dia, tanto nas mãos de vigilantes particulares e justiceiros como nas da polícia, é impressionante. Em 1991, apenas a polícia militar matou 1.140 pessoa no estado de São Paulo durante “confrontos com criminosos”; em 1992, o número de mortes foi de 1.470. Este último número inclui 111 presos massacrados na Casa de Detenção, a maior prisão de São Paulo, em 2 de outubro. A maioria das mortes causadas por policiais (87,5% em 1992) ocorreram na cidade de São Paulo e em sua região metropolitana. Uma comparação revela o absurdo desses números: em 1992, a polícia de Los Angeles matou 25 civis em confrontos, e em Nova York, a polícia matou 24 civis (...) Em 1992, as mortes provocadas pela polícia representam 20,63% de todos os homicídios na região metropolitana de São Paulo, mas apenas 1,2% do total em Nova York e 2,1% em Los Angeles (CALDERIA, 2000, p.137).

Após o lançamento da música “Homens da Lei”, a dupla Thaíde & DJ Hum passa a ter diversos problemas com a polícia, principalmente durante os shows, no momento em que a música era cantada. Geralmente depois da execução da música ou logo em seguida da exibição da dupla, os mesmos eram abordados, algumas vezes, inclusive, por policiais contratados para fazer a segurança dos shows. Não podemos esquecer que nessa época, como resquício do período da ditadura militar, era muito comum nas periferias a presença de assassinos de aluguel, também conhecidos como “justiceiros”, que eram policiais pagos para matar. Conforme a narrativa de Thaíde:

Isso é um tema forte no *rap* nacional. “Homens da Lei” foi o primeiro *rap* brasileiro gravado com críticas diretas à violência policial, e isso nos trouxe uma série de complicações. Nos shows a gente tocava basicamente duas músicas: “Corpo Fechado” e “Homens da Lei”, que eram as mais conhecidas porque estavam no *Hip Hop Cultura de Rua*. Uma vez, fomos fazer um show em um lugar chamado Poaense, lá em Poá. Nessa época tinham os “pés de pato” que se diziam justiceiros, mas na verdade eram assassinos de aluguel. Eram todos policiais remanescentes da linha dura do regime militar. Normalmente eram estes caras que faziam bicos de segurança nos shows. Eu subi no palco e dei meu recado. Eu sabia que alguns policiais ficariam invocados com a letra da música. Acabou o show, eu estava indo pro meu camarim acompanhado do dono da festa e veio um segurança: Aí, neguinho? Você ganha a vida falando da vida dos outros, hein!? Toma cuidado”. Eu devolvi na lata: “Temos um paralelo, então, porque eu ganho a vida falando da vida dos outros e você ganha a vida tirando a vida dos outros”. Nessa hora, pra evitar tumulto, o dono da festa disse para o cara:

“Deixa ele em paz. Ele é artista e tá pagando o seu salário hoje. Fica frio”. Eu era mais boca dura. Eu não deixava quieto. Hoje, evito confusão (ALVES, 2004, p. 120).

O fato é que a polícia é preparada para reprimir, principalmente aqueles considerados suspeitos historicamente e geograficamente ou seja, pretos pobres e periféricos. E é justamente a partir dessa realidade que reside a contradição, uma vez que muitos daqueles que trabalham na corporação se enquadram no perfil citado. Isso quer dizer que a estrutura da polícia é racista e obriga até mesmo aqueles que trabalham nela a atacarem e enxergarem como suspeitos seus próprios semelhantes, senão parentes e vizinhos. Nos dizeres do DJ KL Jay:

A polícia foi treinada, a polícia é treinada pelo governo para manter o povo calmo usando a política de repressão. O que a política é de repressão? É ser ignorante mesmo, dá tiro, bater em todo mundo, porque para manter o povo calmo que ganha uma miséria por mês, deixar o povo calmo sem fazer uma guerra, é só assim (...) 90% da polícia são do povo também, são pobres, não tem aonde morar, paga aluguel, é f...! mas o sistema consegue fazer o cara se achar herói, achar que ele tá defendendo né mano a nação, defendendo os cidadãos, sei lá que p...! que é. A polícia já sentiu que o *rap* é forte!¹⁵¹

Da mesma forma que a repressão da polícia parece ser inevitável, a presença dos *rappers*, independente que qualquer situação, surge como ameaça, essencialmente nos shows e eventos de *rap*. Desse modo, na prática, a letra de “Homens da Lei” denuncia as arbitrariedades e a violência policial, praticadas na maioria das vezes sobre pessoas moradoras das periferias e de pele escura. Mediante a isto, há a emergência do *rap* como veículo e instrumento de construção de identidades, trazendo a formação da consciência da violência praticada contra a população negra e pobre em toda história do Brasil - consciência da discriminação racial e social. Nos dizeres de Tella (1999), o *rap* tem a função de estimular o rompimento com os padrões – embranquecimento, conformismo, cordialidade – que habitam o imaginário de nossa sociedade.

Cuidado! /Cuidado!/
Cuidado povo de São Paulo,
de Osasco e ABC/
a polícia paulistana chegou para proteger/
Policial é marginal e essa é a lei do cão/
A polícia mata o povo e não vai para a prisão/
(...) Agora não posso mais sair na boa/

¹⁵¹ Depoimento presente em Especial Fim De Semana *YO! MTV Raps* Anos 90. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=x4kWH5Zi-E>. Acesso em 16/02/2019.

Porque ela me para e me prende à toa/
 Não adianta dizer que ela está errada/
 Pois a Lei é surda, cega e mal interpretada/
 Tenho que me comportar e andar com juízo/
 Pois ela nunca está aonde eu preciso/
 (...) Não sei se o meu destino é mofar atrás das grades/
 Ou ter meu corpo achado em um riacho da cidade/
 (...) São Paulo é um Estado com muita segurança/
 O povo todo ela aniquila/
 Faz o trabalho errado, mas nunca vacila/
 E não tem erro, não tem apelo/
 Cortam a sua cabeça, arrancam os seus cabelos/
 Se você não for esperto vai cair em sono eterno/
 (...) Bater em qualquer jovem sem motivo nenhum! /
 Andar em liberdade e sem drama algum/
 Você tem o rabo grande se escapar da morte/
 Se ela nunca te parou você tem sorte! /
 Se eles são os tais eu quero ser também/
 Ser mal educado e não respeitar ninguém/
 (...) A burguesia nos ensina a não ter medo da morte/
 Nessa terra de sujeira, sair vivo é sorte! /
 Os homens da lei são todos porcos.
 (THAIDE & DJ HUM, “Homens da Lei”, 1988.)

Pode-se dizer, então que existe entre a juventude da periferia um real interesse pelo conteúdo propagado nas crônicas musicais dos *rappers*. “A fidelidade aos fatos e o realismo dessas informações ajudaram os jovens a conhecer melhor a história de suas comunidades, resultando na formação de uma identidade estilística desses segregados” (SOUSA, 2009, p. 190). Na mesma época, é lançado o primeiro álbum de um grupo de *rap* do bairro do Bexiga, a saber, *Hip Rap Hop*¹⁵² do grupo Região Abissal¹⁵³. O grupo era formado por sete pessoas, dois DJs e quatro vocalistas, que com um prazo de um mês, conseguiram ser lançados pela Gravadora Continental. Nas palavras de Santos (2002), o que diferenciava o Região Abissal de outros grupos era o fato de levar sempre para os seus shows uma bateria eletrônica, teclado, dois DJs, quatro vocalistas, o que tanto dificultava, quanto abrihantava as apresentações:

¹⁵² Cf. REGIÃO ABISSAL. *Hip Rap Hop*. São Paulo: Continental, 1988. LP.

¹⁵³ Em 2016 é produzido o documentário *Hip Rap Hop: Região Abissal – O primeiro disco de um grupo de rap nacional*. Tal material áudio visual se faz, a partir dos depoimentos dos integrantes do grupo Região Abissal além de personalidades históricas do movimento *hip hop*, pela tentativa de evidenciar as dificuldades postas naquele momento, tendo em vista a resistência e a não compreensão por parte das gravadoras, essencialmente no tocante a produção e a realização de um disco de rap. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5vfoEHZ_GcA. Acesso em 20/11/2017.

Hip Rap Hop do Região Abissal (1988) – cuja capa aparece um integrante com 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 (SANTOS, 2002, p. 102).

Figura 21: Capa do LP *Hip Rap Hop* (1988)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Diferentemente do que ocorria nas outras coletâneas de *rap*, o grupo Região Abissal usava bateria eletrônica e teclado, em vez de bases instrumentais prontas vindas de fora do país. O DJ Giba descreve:

A gente não conhecia o movimento *rap* de São Paulo, começa por aí. A gente descobriu o *rap* ouvindo as músicas internacionais. Eu me peguei: "Como é que faz isso, meu?". Foi um amigo meu que falou dos samplers, da bateria eletrônica. Na época, ninguém sabia direito nem o que era um computador. Eu fui atrás de uma bateria eletrônica e dali em diante que a gente foi saber da existência do Thaíde, da São Bento, de conhecer o movimento mesmo. A gente não seguia o parâmetro dos grupos de pegar um vinil com uma base instrumental gringa e cantar em cima. Com a bateria eletrônica, o teclado e a nossa parafernália, a gente

criava tudo ao vivo. A minha grande saudade é dessa época, a época da inocência, que a gente fazia de tudo pra poder se divertir.¹⁵⁴

DJ Kri, do grupo de *rap* Região Abissal também denota esta relação dentro do estúdio, principalmente sobre a desinformação e a falta de experiência por parte da gravadora em relação ao uso de *sampler*, obrigando assim, para a realização das músicas, o uso de instrumentos musicais como modo de reproduzir bases sonoras:

Como a gente não tinha muita experiência de estúdio e também eles não sabiam como lidar com essa história de sampler na época, a gente usou mais ideias nossas de levadas de baixo e de teclado. A gente fez o disco inteiro só com teclado e bateria eletrônica, não usamos nada mais do que isso (...)A gente tinha um baita sampler à disposição, mas o pessoal da gravadora não sabia lidar com isso, então eles ficavam meio que boicotando a gente de pegar trecho de música pra fazer. Eles queriam que a gente produzisse mais as nossas ideias mesmo, entendeu? (...) É, a gente começou assim. Com as nossas próprias ideias mesmo. Trechos de músicas que a gente gostava e não podia samplear a gente reproduzia, por exemplo.¹⁵⁵

Na contramão da coletânea *O Som das Ruas*, em que as letras versavam sobre diversão, festas, mulheres e fatos corriqueiros do cotidiano e retomando as perspectivas apontadas a partir de “Homens da Lei” e “Corpo Fechado”, letras que abordavam racismo e violência policial, seria lançada a coletânea *Consciência Black Volume I*¹⁵⁶, pela gravadora independente Zimbabwe Record. Nesta coletânea se encontravam os primeiros registros fonográficos do grupo de *rap* Racionais Mc’s, além da música “Nossos Dias”¹⁵⁷, do grupo de *rap* feminino *Rap Girls*, que depois levaria o nome de uma das cantoras, a *rapper* Sharylaine. Sobre o início da carreira da *rapper* Sharylaine, conforme descrito na revista *Pode Crê!*:

Quando mal aceitavam os homens cantando *rap* no Brasil, surgiu nos palcos de São Paulo, com o nome que poucos conseguem escrever ou pronunciar de maneira correta, Sharylaine

¹⁵⁴ Entrevista concedida a Red Bull Station. Disponível em: <https://www.redbull.com/br-pt/minidocumentario-contahist%C3%B3ria-do-regi%C3%A3o-abissal>. Acesso em 20/11/2017.

¹⁵⁵ Depoimento concebido para o canal de música Noisey em: *DJ Kri fala sobre região Abissal, primeiro grupo de rap a lançar um disco*. Disponível em: https://noisey.vice.com/pt_br/article/69b788/disquecidos-regiao-abissal-hip-rap-hop2015. Acesso em 18/12/2017.

¹⁵⁶ Quanto ao ano de lançamento do disco *Consciência Black Vol I* pela equipe de baile Zimbabwe existem até hoje inúmeras controvérsias. Preferimos, no entanto, a versão de DJ Rick, anunciada em material audiovisual. No qual o DJ (durante quase uma hora de vídeo), ilustrando as capas dos discos, incide sobre a produção e a data de lançamentos de 421 LPs e CDs de rap lançados a partir dos anos 80 até o ano 2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wF64ZbXPwyE>. Acesso em 15/11/2017.

¹⁵⁷ Cf. SHARYLAINE. *Nossos Dias*. Intérprete: Sharylaine. In _ *Consciência Black Vol. I*. São Paulo: Zimbabwe, 1990. LP, faixa 2, lado A.

(...) Ela iniciou sua carreira em 1986, conseguindo ser a desbravadora do *rap* em São Paulo. Com jeito de menina, aparência frágil e letras extremamente politizadas, ao lado de sua prima City Lee, ela abriu caminho para muitos que desejavam embarcar no novo movimento que tomava conta da galera black da cidade (...) acredita que o preconceito e a separação entre mulheres e homens no *rap* se deve à falta de ídolos e bons exemplos femininos.”¹⁵⁸

Figura 22: Capa do LP *Consciência Black Vol. I* (1988)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Existiam outras cantoras de *rap* nessa mesma época, como MC Regina, Luna¹⁵⁹ e Sweet Lee¹⁶⁰, contudo, com exceção de Sharylaine e City Lee, integrantes do *Rap Girls*, as outras *rappers* não haviam ainda gravado suas músicas (SANTOS, 2002). A seguir, há a transcrição da letra “Nossos Dias”, umas das poucas músicas gravadas no gênero *rap* por mulheres, refletindo, com isto, em termos quantitativos, uma sutil presença feminina nas coletâneas pioneiras dessa primeira fase do *rap* paulistano.

(...) Disseram então que eu não podia cantar/
que para os outros era treze de azar/
não ligue meu bem que isto é prosa/
e se tudo se renova Sharylaine está a toda prova/

¹⁵⁸ Revista Pode Crê!: *Sharylaine - A princesinha do Rap*. Ano I, ed. nº2, p. 34, 1993.

¹⁵⁹ Cf. LUNA & DJ CRI. *Guarda Minha Voz*. São Paulo: Kaskata's, 1992. LP.

¹⁶⁰ Cf. SWEET LEE. *Dance Comigo*. São Paulo: Kaskata's, 1992. Single 12”.

ritmo e poesia/
eu traço muito bem/
o rap se baseia em pensamentos muito além/
consciência enfim/
(...) 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/
demostram ao contrário/
nós os blacks sabemos pensar/
e sobre a vida/
podemos então opinar/
e assim eu vou levar levando harmonia/
folia ironia a crítica e autocrítica ligadas a política/
(SHARYLAINE, “Nossos Dias”, 1990.)

É notório que, desde as coletâneas pioneiras, a presença feminina é demarcada. Nas coletâneas *O Som das ruas* e no *Consciência Black Vol. I*, as vozes de Thula do The Repent e de Sharylaine, respectivamente, podem ser apreciadas. No entanto, após o período 1992-1994, essa presença não se confirma entre os mais importantes grupos de rap, músicas de feição expressamente machista. Há quem diga que essa mudança se relaciona com a própria experiência do já citado Projeto *Rappers Geledés*. Por conta da postura da entidade em prol da mulher negra, a temática feminina foi articulada e dialogada nas páginas do periódico *Pode Crê!* De acordo com o relato das bandas de rap que elaboram a revista em parceria com o Instituto da Mulher Negra – Geledés, o objetivo do periódico, desde sua primeira edição, foi descrito em sua apresentação:

Resultado de um seminário realizado pelo Geledés - Instituto da Mulher Negra, juntamente com 10 bandas de rap (...), onde foram debatidos temas como identidade e Conscientização, Direitos e Garantias Individuais e o Papel do *Rapper*. Desse seminário resultou um trabalho conjunto entre o Instituto, as bandas e pessoas envolvidas com o desenvolvimento e a defesa da população negra, especialmente com os jovens negros (...) Neste primeiro número pretendemos passar aos leitores como estamos desenvolvendo este trabalho, o modo que pensamos, o que pretendemos atingir, os apoios que recebemos e qual o resultado desse trabalho no nosso dia-a-dia. *Pode Crê!* tem a finalidade de ser usada como mais uma forma de transmitir a situação do povo negro, na visão dos *rappers*.¹⁶¹

¹⁶¹ Revista *Pode Crê! Apresentação*. Ano I, ed. nº 0, 1992, p. 3.

Em reportagem, a filósofa, escritora e ativista antirracista Sueli Carneiro, inspirada por Lélia Gonzalez¹⁶², outra importante personalidade e ativista do movimento negro, expõe em qual contexto histórico ocorre a fundação do Instituto da Mulher Negra, assim como da etimologia da palavra Geledés:

Eu sou filhote da Lélia Gonzalez. Eu sou uma feminista negra antirracista que em determinado momento, na estruturação do instrumento político de luta que eu, com outras mulheres negras, concebi, o Geledés, pensava o que era ser mulher negra no contexto do feminismo branco hegemônico da época. E naquele momento eu entendia que nós tínhamos que construir uma concepção de feminismo extraído da nossa própria experiência, das nossas próprias tradições. O nome Geledés, por exemplo, vem dessa necessidade de demarcar a identidade de um feminismo de mulheres negras, que se sustenta na sua experiência histórica e nas suas tradições. Geledés foi escolhido exatamente porque são organizações de mulheres negras de cunho religioso das sociedades tradicionais iorubá, hoje considerados patrimônio da humanidade. É uma forma de culto ao poder feminino. E eu sempre disse que, inspirada nas nossas matrizes religiosas, nós somos filhas de deusas que permanecem vivas no imaginário popular.¹⁶³

Para os *rappers* foi um momento significativo de repensar questões relativas à mulher negra. Desde então, os dilemas vivenciados no cotidiano puderam ser melhor realizados no plano do discurso e da produção musical. A polêmica referente à postura sexista envolvendo os *rappers* fez-se atuante não apenas por meio da música, mas também em discussões frente a frente. (SILVA, 1998). Nesse sentido, na revista *Pode Crê!*, matéria intitulada *Mulheres no Rap*, escrita por Tina Gonçalves Costa, é possível visualizar e analisar as principais dificuldades enfrentadas pelas *rappers* no início dos anos 90. Convém lembrar que esse período é marcado pela influência, dos diversos grupos femininos de *rap* que surgem nos EUA. Essa influência é nitidamente notada pela forma como as *rappers* daqui se vestem, além da importante presença das mesmas nos bailes de *rap* existentes na cidade de São Paulo. Inteiramente à vontade, é a partir das letras que enunciam e cantam que essas mulheres denunciam, reivindicam e informam para seu público como forma de serem respeitadas como

¹⁶² “Especialmente nas metrópoles do Sudeste, a soul music animou a juventude negra e influenciou consideravelmente a formação do movimento negro. Mas também recebeu muitas críticas da sociedade, que acreditava ser essa uma forma de importação de cultura enlatada. Lélia Gonzalez comungava da mesma opinião pública e nacional e acrescentava a ela o argumento da esquerda, para quem esses bailes dos anos 1970 não passavam de uma forma de alienação social, sequer mobilização coletiva (...) Porém, sua opinião mudaria consideravelmente no final daquela década. Depois de muitas reflexões e conversas com ativistas do movimento negro - que além de frequentadores, acreditavam que esses espaços também eram locais de resistência cultural e, portanto, de recrutamento de possíveis militantes” (RATTS; RIOS, 2010, p. 79-80).

¹⁶³ Revista Cult: *Raça Estrutura Classe no Brasil* - Sueli Carneiro. Editora Bregantini, nº 223, 2017, p. 18.

rappers. Além disso, conforme lemos na mesma reportagem, a imagem do qual mulheres são vistas no palco cantando *rap* já não é tão estranha nesse momento para a maioria das pessoas, seja se assumindo politicamente ou apontando o preconceito que as atingem constantemente. Através da incursão das mulheres pelo universo do *rap*, quem sai favorecido é o público, uma vez que passa a haver identificação de algumas pessoas presentes nos shows de *rap*. Talvez essa seja a justificação junto a outros elementos, para a incomoda presença do machismo nos ambientes aonde se tocam, ouvem e cantam *rap*:

Elas compram discos, fazem “rolos” escolhem bases e fazem suas próprias letras com a seriedade, conteúdo e a imaginação que isso necessita. Ouvem Public Enemy, Racionais, 105 FM; sabem de cor a história de Malcom-X, usam broches e bonés. Carregam aqueles pesados malotes de discos, andam madrugadas afora nos bailes e, por mais desagradável que seja a situação na hora do show lá estão elas, completamente à vontade com o público e usando a força do *rap* para denunciar, reivindicar e informar. E visto por esse ângulo, é claro que elas merecem o mínimo de oportunidade para mostrarem sem trabalho e provarem que são mulheres do *rap*. Mas só tem um pequeno empecilho: os homens do *rap*. Exatamente eles, que andam de blusões, tênis da NIKE e cabeças raspadas. Os “irmãos, os “manos, os que devido a influência americana, acabam adotando algumas palavras como um vocabulário próprio de *rappers* (...) Trabalhando duro num mercado tão fechado e incentivadas pela explosão de grupos femininos nos EUA, as garotas cada vez mais ficam comuns no palco. Algumas assumindo uma posição completamente política e outras mais amena, as *rappers* parecem ter sempre a mesma reclamação: o forte preconceito e as restrições que as atingem. Independente do estilo que sigam e do melhor que dão de si, os homens sempre procuram seus defeitos e as falhas quando estão no palco, esquecendo que às vezes, eles próprios estão sujeitos a falhas e erros, comuns no mundo improvisado dos shows ao vivo. É quase impossível de se avaliar quem ganha e quem perde com a introdução das mulheres no *rap* e se manter imparcial. É claro que ainda elas causam um pouco de confusão, mas não se pode negar que elas trazem a inovação e uma proposta de trabalho que vêm alcançando uma parcela substancial do público que antes não se identificava com os rapazes de blusões. A verdade é que elas conseguem falar sobre os mesmos assuntos, utilizando letras e bases que se aproximam mais de um perfil ainda não tão radicalizado. Mantendo uma relação promissora com esse público, o que é visão diante a aceitação, parece que os maiores problemas estão nos próprios colegas de trabalho, os *rappers* que só conseguem ter uma consideração média quando se fala em DJs e dançarinas. Com essas, eles não correm riscos de terem suas posturas de machões arranhadas, já que elas ficam sempre de bocas fechadas, que não é o caso das temidas MCs.¹⁶⁴

Da mesma maneira, nesse instante, são poucas as mulheres que atuam como DJs. A tecnologia, sinônimo de *status* e poder no universo masculino, se reproduz no *rap* através da restrição das mulheres nessa área fundamental de produção musical (SANTOS, 2002). A partir de suas memórias, inclusive da época da São Bento, Sharylaine também evidencia este

¹⁶⁴ Revista Pode Crê! *Mulheres no Rap*. Ano I, nº 2, 1993, p. 33-34.

momento, fora o conflito com a polícia, que se fazia distante da tecnologia atual, rápida e acessível, além do compromisso de estar nos lugares e a curiosidade por conhecer o novo. Ou dito, de outra forma, as palavras da *rapper* são sintomáticas para percebemos as diferenças ocorridas de uma década para a outra, particularmente em termos de vivência e coletividade:

Na São Bento eu tive problema com a polícia. A polícia vinha para tirar todo mundo, os “urubu” do metrô e a polícia militar, também passei por revista pesada nos anos 80 (...) Eu tenho saudades dos anos 80 mais do que dos anos 90. Na São Bento alguém falava – A gente vai tocar em tal lugar! Você saía de casa, alguém falava – ouvi no rádio que você vai em tal lugar! Isto eu tenho saudades, da coletividade que a gente tinha. As pessoas ajudavam naturalmente, não era mecânico, naquilo que você gostava de fazer. Eu sinto saudade, não tinha esta tecnologia, tudo rápido e tudo muito fácil, as pessoas se comprometiam. Ia ter um evento, todo mundo ia estar lá no evento (...) Das pessoas estarem juntas, estarem interessadas. Hoje a turma não está muito interessada, ou quase nada. Hoje as pessoas não têm curiosidade de conhecer, se gosta daquilo fica só naquilo.¹⁶⁵

Figura 23: Sharylaine (1990)

Fonte: Arquivo pessoal de Sharylaine.

¹⁶⁵ Entrevista realizada em 28/07/2017.

Nesse contexto, outra produção significativa nesse período, é o *rap* “Codinome Feminista”¹⁶⁶ de Cris (Lady *Rap*). Lançada pela equipe de som Zimbabwe e com produção de KL Jay & DJ Kri, esta música estaria presente na coletânea *Algo a Dizer*¹⁶⁷. De certa forma, a letra de “Codinome Feminista” é uma resposta às faixas “Mulheres Vulgares” dos Racionais MC’s, gravado no disco *Holocausto Urbano* e “Garota Sem Vergonha”, do grupo Doctor’s MCs, produzida na coletânea *Vozes da Rua Vol. I*¹⁶⁸ pela Kaskata’s. Por meio dessa música de Lady *Rap* é possível verificar o revide da *rapper* em relação a certas palavras usadas como modo de discriminar mulheres que não estavam dentro dos padrões erroneamente estabelecidos dentro do movimento *hip hop*. Na realidade, a interlocução de Lady *Rap* é para com o público masculino que ouve e faz *rap* e que, mesmo sendo opressor quando se trata das mulheres negras, também é oprimido pelo racismo.

Somos feministas atuais e assumidas/
Sem medo sensuais naturais e atrevidas/
Falamos o que pensamos/
(...) Defendo a mulher em todos aspectos/
Mas sendo justa analisando todos os prospectos/
Não admito que as mulheres sejam depreciadas/
Por um homem machista com raça ameaçada /
Mulheres Vulgares e garotas sem vergonha, vacas/
São os adjetivos que eles acham graça /
E ainda têm garotas que acham legal /
Esses nomes que agridem e ofendem a sua moral/
Mulheres precisam deles para sobreviver?/
Um Homem desses não/
Eu não mereço/
Volúvel e tal homem banal/
Mulheres precisam deles para sobreviver?/
Um homem desses não/
Eu não mereço/
(LADY RAP, “Codinome Feminista”, 1993.)

Do mesmo modo que Silva (1998), na experiência do *rap* paulistano constatamos que é na produção musical que a predominância masculina aparece de maneira mais efetiva. Nessa época, são poucas as mulheres que se destacam como DJs. A tecnologia que representa o *status*

¹⁶⁶ Cf. CHRIS. **Codinome Feminista**. Intérprete: Lady Rap. In _ *Algo a Dizer*. São Paulo: Zimbabwe. LP, faixa 5, lado B.

¹⁶⁷ Cf. V.A. *Algo a Dizer*. São Paulo: Zimbabwe, 1993. LP.

¹⁶⁸ Cf. V.A. *Vozes da Rua Vol. I*. Kaskata’s, 1992. LP.

quo do poder masculino na sociedade se reproduz também no universo do *hip hop* à medida que exclui mulheres dos setores estratégicos de produção musical. Diante dessa realidade a partir da reportagem a seguir podemos perceber a dificuldade de uma DJ no início dos anos 90 que se aventurasse em tal empreitada dentro do movimento *hip hop*. A experiência relatada é da DJ Quettry (Simone Aparecida Silva), que, durante muito tempo, acompanhou a *rapper* Sharilayne em suas apresentações pelos palcos das equipes de baile:

Ser MC mulher, definitiva e comprovadamente, não é moleza ...Agora ser DJ não é para qualquer uma! Difícil é, impossível não. A receita? Muita paciência, atenção dobrada, talento, esperteza e muita força de vontade. E a receita é assinada por Quettry, a DJ do grupo Sharylaine (...) *Scratch*, viradas, colagens, *back to back*, originalidade com criatividade são o mínimo que Quettry tem que saber fazer, e muito bem feito, para ser chamada e respeitada como uma DJ. Subir no palco e com responsabilidade de tocar para Sharilayne ainda significa tremer um pouco e estar sob a vigilância masculina do lugar. Um deslize, com certeza, é o suficiente para uma boa vaia e a fama do erro que a acompanhará pelo resto da carreira. Como parceira de Sharilayne compartilha do mesmo teor político. Sharilayne escreve as letras das músicas e juntas escolhem as bases.¹⁶⁹

3.5 Respeito às origens: no bairro do Bexiga também tem rap

A propósito, sobre a nova geração do *hip hop*, assim como o conhecimento da história das pessoas que fizeram parte da constituição de toda uma cultura de rua no centro da cidade, o lendário poeta das ruas e *b-boy* Banks da Back Spin, também nos ajuda, a partir de sua narrativa, a perceber não apenas esta história da São Bento, mas também dos personagens que estiveram envolvidos e que, de certa forma, não foram lembrados dentro deste processo:

A única coisa que eu acho muita perda de tempo é essa nova geração, ficar só se inspirando lá nas coisas de fora, os caras sabem o nome de todos os dançarinos lá fora, pergunta para o cara quem foi o Cranícula, o Luizinho, o João *Break*, e assim vai, o Buldóguinho (Buldogue), o Falcom, sabe? o Minú, ou seja cara, você sabe a história lá de fora, mas daqui você não sabe p ... nenhuma! (...) Então isso é sacanagem sabe, sacanagem com as pessoas que se doaram numa época que não tinha nada (...) Poxa a gente tem uma história do nosso *hip hop*, que não perde de forma alguma para a história do *hip hop* no Bronx, porque tem tudo a ver, a gente teve as mesmas dificuldades, se começou sendo excluído lá, começou sendo excluído aqui. Então sabe-se muito pouco, acham que a história se resume na 24 de maio, na São Bento e na Roosevelt, tudo bem são três pontos importantes, mas e as pessoas que fizeram esta história, fora a Back Spin, fora Nelson Triunfo, e fora Street Warriors e as crews Nação Zulú e assim vai (...) A gente como *b-boys* e *b-girls*, participantes da cultura

¹⁶⁹ Revista Pode Crê! *Quettry - A DJ*. Ano I, nº 2, 1993, p. 34.

das danças urbanas, a gente tem que respeitar as origens, os nomes, das pessoas que fizeram esta história.¹⁷⁰

No final dos anos 80, a São Bento refletia-se como espaço de transição para a geração considerada como pioneira do *rap* paulistano. Grupos que estavam desenvolvendo os demais elementos da cultura *hip hop*, sobretudo os *rappers*, ou que encontravam barreiras de inserção naquele momento, pesquisaram a partir do final dos anos 80 espaços supostamente mais apropriados para a propagação da cultura. No início, alguns grupos migraram para o Clube do *Rap*, no bairro do Bexiga. Este espaço seria aberto pela Chic Show, na figura do DJ Grand Master Duda, e tornou-se fundamental para que a maioria dos grupos pudessem se apresentar, além de divulgar trabalhos e vivenciar uma experiência de palco. O espaço usado para se realizar o Club do *Rap* é o Sambarylove, reduto tradicional do samba na Rua Rui Barbosa. A criação do Club do *Rap*, de acordo com o DJ Grand Master Duda, se faz pela falta de espaços naquele momento em prol do movimento *hip hop* e sobretudo ao elemento *rap*:

De repente não tem lugar nenhum para a galera do *rap*. As pessoas que falaram que iam fazer e acontecer, não estão fazendo p...! nenhuma e o espaço que a gente tem é muito pequeno, aliás, a gente não tem espaço nenhum para esse tipo de movimento. Então como eu faço parte dele e, estou dedicando esse espaço à galera.¹⁷¹

Nesse instante o surgimento do Club do *Rap* já evidencia de certo modo a necessidade dos *rappers* pela ocupação de novos espaços. Fica evidente por conta dessa dinâmica o rumo que a música *rap* começava a seguir. Segundo Edi Rock vocalista dos Racionais MC's o espaço do Club do *Rap* se faz também pela possibilidade naquele momento da maioria dos grupos de *rap* que estavam começando a cantar conseguirem expor os seus respectivos trabalhos. A partir do seu relato podemos analisar pelo número de pessoas que frequentavam o lugar, o indicativo dos primeiros passos dos *rappers* na tentativa de profissionalização do gênero na cidade de São Paulo:

Quando você está começando, vai aos lugares que dão oportunidade e geralmente, estes são as “portas estreitas”, as casinhas pequenas. No caso o Club do *Rap* juntava só os amigos, conhecidos, umas trinta pessoas. Como não éramos conhecidos, apareciam no máximo, cem

¹⁷⁰ Fragmento presente no documentário *Nos Tempos da São Bento*, direção de Guilherme Botelho. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z8FtIypGeVs>. Acesso em 15/12/2017.

¹⁷¹ Revista Pode Crê!: *O Rap Ganha Novo Espaço em São Paulo*. Ano II, ed. nº3, 1994, p. 15

pessoas na festa. Ninguém ia, porque não conhecia o grupo. Cantávamos para cem ou cinquenta. Já cantei para dez.¹⁷²

Desse modo, em relação ao filme *Beat Street*, cumpre retomar que sua exibição ocorreu em diversas cidades do país. Sendo assim, é importante lembrar que a cultura *hip hop* nos anos 80 estava presente em diversos estados e não somente centralizada em São Paulo. Pela importância não apenas econômica, assim como cultural de São Paulo é recorrente ainda a narrativa do qual acredita-se que cultura *hip hop* no país teria começado na São Bento. Na verdade, o mesmo processo que ocorreu em São Paulo em relação a descoberta do movimento *hip hop* aconteceria, guardadas as devidas especificidades, em outras regiões do Brasil.

Em seguida, esboçamos dois mapas, sistematizados a partir da distribuição geográfica de algumas gangues de *break* espalhadas pelo país, além daquelas localizadas no litoral, interior e na região da Grande São Paulo. Observamos que, além de algumas cidades da região norte e nordeste, denota-se a presença do elemento *break* tanto em Brasília, Distrito Federal, como em Goiânia. Deve se lembrar que, em Brasília, a cultura *hip hop* como um todo, em grande medida, sempre foi reverente ao movimento *hip hop* de São Paulo e vice-versa. Interessante notar como, a partir do espaço da São Bento, presenciamos a possibilidade de uma experiência caracterizada pela convivência de diversas geografias e redes relativas à cultura *hip hop* para além do eixo São Paulo e Rio de Janeiro. Vale pontuar, no segundo mapa, a concentração das gangues de *break* além da região central da capital paulista, na Zona Leste, Osasco e próximo a Santo Amaro, na Zona Sul, em direção ao bairro do Jabaquara e a cidade de Diadema, na região do ABC, não ignorando o pioneirismo, assim como da presença em Guarulhos, da crew Fantastic Force. Junto com outras gangues, como Back Spin e Originais do *Break*, a crew Fantastic Force seria umas das primeiras a frequentar o espaço da São Bento. Por fim não podemos deixar de destacar a presença da cultura *hip hop* em Belo Horizonte, onde no bairro do Savassi gangues como a *Break Crazy* e a *Break Machine* protagonizam na década de 80 os primeiros rachas de *break* na cidade (SILVA; MOTA, 2016)

¹⁷² Revista Cult: *O peso da mensagem de Edi Rock*. Editora Bregantini, ano 17, nº 192, 2014, p. 50.

Mapeamento dos Grupos e Gangues de Break dos anos 80 e início dos 90 que frequentaram ou conheceram a São Bento (São Paulo-SP)

Legenda

- Metrô São Bento
- Grupos e Gangues de Break
- Estados

Cidade de Origem do Grupo	Quantidade
São Paulo-SP	14
São Luís-MA	4
Belém-PA	4
Osasco-SP	5
Belo Horizonte-MG	2
Brasília-DF	2
Goiânia-GO	2
Rio de Janeiro-RJ	2
Santos-SP	3
Guarulhos-SP	1
Recife-PE	1
Taboão da Serra-SP	1
Vitória-ES	1

1:12.000.000

	Identidade das Gangues de Break	Cidade	Origem
1	Bancada do Rap Gospel	Belém-PA	Capital/ Belém
2	Back Spin Crew	São Paulo-SP e Taboão da Serra-SP	Capital & Grande São Paulo/ Zona Sul/ Vila Missionária/Cidade Ademar/ Taboão da Serra
3	Break Crazy	Belo Horizonte-MG	Capital/Belo Horizonte
4	Break da Maré	Rio de Janeiro-RJ	Capital/ Rio de Janeiro
5	Break Funk Street	São Luís-MA	Região Metropolitana de São Luís/ Paço do Lumiar/ Maiobão
6	Breakmania	Osasco-SP	Capital/ Centro/ Zona Leste/ Guaianases/ Grande São Paulo/ Osasco
7	Break Machine	Belo Horizonte-MG	Capital/ Belo Horizonte
8	Break Rocker's	São Paulo-SP	Capital/ São Paulo
9	Black Cia	Santos-SP	Litoral/ Santos
10	Cães de Rua	Goiânia-GO	Capital/ Goiânia
11	Crazy Crew	São Paulo-SP	Capital/ Zona Leste/ Vila Carrão
12	Dentre de Sabre	São Luís-MA	Capital/ São Luís/ Cohab
13	DF Zulu Break	Brasília-DF	Capital/ Brasília
14	Dragon Break	São Paulo-SP	Capital/ Zona Sul/ Vila Missionária
15	Dinamic Bronx	São Paulo-SP	Capital/ Centro/ Bom Retiro
16	Dynamik Legs	Osasco-SP	Grande São Paulo/ Osasco
17	Electro Boys	Belém-PA	Capital/ Belém/ Bairro da Pedreira
18	Electro Dance	São Luís-MA	Capital/ São Luís/ Monte Castelo
19	Eletric Boogalo	Brasília-DF	Capital/ Brasília
20	Eletro Break	Goiânia-GO	Capital/ Goiânia
21	Fantastic Duo	São Paulo-SP	Capital/ Zona Sul/ Cidade Ademar
22	Fantastic Force	Guarulhos-SP	Grande São Paulo/ Guarulhos
23	Furious Break	Taboão da Serra-SP	Grande São Paulo/ Taboão da Serra
24	Fator Contrário MC's	Belém-PA	Capital/ Belém
25	G.B.C.R (Grupo de Break Consciente da Rocinha)	Rio de Janeiro-RJ	Região Metropolitana do Rio de Janeiro/ Baixada Fluminense
26	Gang de Rua	Santos-SP	Litoral/ Santos
27	Guetto Freak	Osasco-SP	Grande São Paulo/ Osasco
28	Guetto M.R.O (Movimento de Rua Osasco)	Osasco-SP	Grande São Paulo/ Osasco
29	Guetto Style	São Paulo-SP	Capital/ São Paulo
30	Jabaquara Break Girls	São Paulo-SP	Capital/ Zona Sul/ Jabaquara
31	Jabaquara Break	São Paulo-SP	Capital/ Zona Sul/ Jabaquara
32	Originais do Break	São Paulo-SP	Capital/ Zona Leste/ Sapopemba
33	Nação Zulu	São Paulo-SP	Capital/ Zona Leste/ Sapopemba
34	Rap Boys	Belém-PA	Capital/ Belém
35	Red Crazy Crew	Santos-SP	Litoral/ Santos
36	Robotic Break	Osasco-SP	Grande São Paulo/ Osasco
37	Rock Master	Recife-PE	Capital/ Recife
38	Spectro Break	São Luís-MA	Capital/ São Luís/ Liberdade
39	Style Crew	São Paulo-SP	Capital/ Cambuci
40	Street Breakers	São Paulo-SP	Capital/ Zona Leste/ Vila Carrão & Sapopemba
41	Street Warriors	São Paulo-SP	Capital/ Zona Leste/ Cambuci, Zona Oeste/ Pompéia
42	Vitória Break	Vitória-ES	Capital/ Vitória

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, DIREITOS E OUTRAS LEGITIMIDADES
Dissertação de Mestrado
"Territórios Negros: Cartografias e Etnicidades na Experiência do Rap Paulistano (1970-1990)"

Organização: Ricardo do Ó Plácido (autor), Thaís Fernanda Alves Avelar e Marcelo Vitale Teodoro da Silva.
Cartografia: Jamille Santos Conceição. Data: Novembro/2019 (revisão).
Sistema de coordenadas: Coordenadas Geográficas.
Datum: WGS 1984.
Fonte: ESRI (2019), Geosampa, IBGE, Referências dos grupos em ANEXO.

Mapeamento dos Grupos e Gangues de Break dos anos 80 e início dos 90 oriundos da Grande São Paulo e Capital que frequentaram ou conheceram a São Bento

Macrolocalização

1:350.000

Legenda

- Metrô São Bento
- Grupos e Gangues de Break_corrige mapa1
- Limite distrital de São Paulo (anos 90)
- Limite Municipal

	Identidade das Gangues de Break	Cidade	Origem
1	Back Spin Crew	São Paulo-SP e Taboão da Serra-SP	Capital & Grande São Paulo/ Zona Sul/ Vila Missionária/Cidade Ademar/ Taboão da Serra
2	Black Cia	Santos-SP	Litoral/ Santos
3	Break Rocker's	São Paulo-SP	Capital/ São Paulo
4	Breakmania	Osasco-SP	Capital/ Centro/ Zona Leste/ Guaianases/ Grande São Paulo/ Osasco
5	Crazy Crew	São Paulo-SP	Capital/ Zona Leste/ Vila Carrão
6	Dinamic Bronx	São Paulo-SP	Capital/ Centro/ Bom Retiro
7	Dragon Break	São Paulo-SP	Capital/ Zona Sul/ Vila Missionária
8	Dynamik Legs	Osasco-SP	Grande São Paulo/ Osasco
9	Fantastic Duo	São Paulo-SP	Capital/ Zona Sul/ Cidade Ademar
10	Fantastic Force	Guarulhos-SP	Grande São Paulo/ Guarulhos
11	Furious Break	Taboão da Serra-SP	Grande São Paulo/ Taboão da Serra
12	Gang de Rua	Santos-SP	Litoral/ Santos
13	Guetto M.R.O (Movimento de Rua Osasco)	Osasco-SP	Grande São Paulo/ Osasco
14	Guetto Style	São Paulo-SP	Capital/ São Paulo
15	Guetto Freak	Osasco-SP	Grande São Paulo/ Osasco
16	Jabaquara Break	São Paulo-SP	Capital/ Zona Sul/ Jabaquara
17	Jabaquara Break Girls	São Paulo-SP	Capital/ Zona Sul/ Jabaquara
18	Nação Zulu	São Paulo-SP	Capital/Zona Leste/ Sapopemba
19	Originais do Break	São Paulo-SP	Capital/ Zona Leste/ Sapopemba
20	Red Crazy Crew	Santos-SP	Litoral/ Santos
21	Robotic Break	Osasco-SP	Grande São Paulo/ Osasco
22	Street Breakers	São Paulo-SP	Capital/ Zona Leste/ Vila Carrão & Sapopemba
23	Street Warriors	São Paulo-SP	Capital/ Zona Leste/ Cambuci, Zona Oeste/ Pompéia
24	Style Crew	São Paulo-SP	Capital/ Cambuci

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, DIREITOS E OUTRAS LEGITIMIDADES
Dissertação de Mestrado
"Territórios Negros: Cartografias e Etnicidades na Experiência do Rap Paulistano (1970-1990)"

Organização: Ricardo do Ó Plácido (autor), Thaís Fernanda Alves Avelar e Marcelo Vitale Teodoro da Silva.
Cartografia: Jamille Santos Conceição. Data: Novembro/2019 (revisão).
Sistema de coordenadas: Coordenadas Planas (UTM).
Datum: WGS 1984.
Fonte: Geosampa, IBGE, Divisas Municipais e Adm. Regionais conforme PMSP-SAR (1991); Referências dos grupos em ANEXO.

Dessa maneira, é pelo espaço da lendária estação de metrô São Bento, que se dá o encontro e a conformação dos diversos elementos da cultura *hip hop*, além da emergência de uma indústria fonográfica inerente ao gênero musical *rap*. Nesse momento, além do apoio das equipes de som, como no caso emblemático de gravação do disco *O Som das Ruas* pela Chic Show, cabe destacar a aproximação de figuras representativas da cena underground do rock paulistano, como Nasi da banda Ira! e Skowa entre outros. Denota-se que é a partir dessa troca, basicamente ocorrida no espaço da São Bento, juntamente à gravadora Eldorado, além da intervenção de MC WHO do grupo de *rap* o Credo, que surge a iniciativa para gravação do iconoclasta disco *Hip Hop Cultura de Rua*.

De tal modo, a produção de diversas coletâneas do gênero, com exceção de *Hip Hop Cultura de Rua*, pode ser vista neste instante, como reflexo do distanciamento do *rap* em relação aos outros elementos. Porém, a experiência do *rap* paulistano, justamente a partir deste instante, não seria, mas a mesma. Não por acaso o movimento negro se aproximar dos *rappers* justamente nesse período, onde a partir desse encontro a questão racial iria pautar os temas das letras de *rap* ao longo da década de 90.

Nesse sentido, observa-se o trabalho realizado pelo Instituto da Mulher Negra – Geledés, não somente a partir dessa aproximação junto ao movimento *hip hop*, como na formação teórica dos jovens *rappers* que transitavam na região central e moravam nas periferias. Convém dizer ainda que, a partir de então, a relação do gênero *rap* com a indústria fonográfica seria negociada, ora por momentos de acordo, ora por situações de conflito. Daí o grande dilema dos *rappers*, com exceção de alguns, e diferentemente do gênero pagode¹⁷³: como adentar o mercado da música e ficar rico, ao mesmo tempo denunciando o racismo brasileiro?

¹⁷³ "A partir do sucesso do Raça Negra e da emergência do pagode romântico, essa disputa entre tradição e modernidade passou para *dentro* do universo do samba, instaurando uma distinção entre um tipo de samba identificado com o passado, a "raiz", e uma outra estética voltada para o presente, o novo "pagode". O pagode romântico estava imbuído do desejo concreto de modernizar a prática do samba aproximando-a dos referenciais de modernidade da cultura *pop* internacional. Com isso, afastou-se ainda mais dos critérios de qualidade musical moderna tomados os empréstimos da música erudita e representados nos elementos característicos da MPB. Instaurou-se, um eixo de modernização do samba, que funcionava também como argumento para a sua desqualificação estética, uma vez que o pagode romântico se afastava tanto do referencial do "bom gosto" quanto dos elementos característicos da "tradição". Por outro lado, atingia níveis de consagração comercial altíssimos, com públicos fiéis e cada vez mais amplos" (TROTТА, 2011, p. 281).

CAPÍTULO 4 - PRAÇA ROOSEVELT E O SINDICATO NEGRO, APROPRIAÇÃO DOS ESPAÇOS PÚBLICOS E O DEBATE RACIAL COMO ENFRENTAMENTO SOCIAL

4.1 São Bento é o “berço”, mas precisamos de um espaço

Diferentemente dos espaços de afirmação da identidade negra dos bailes *blacks* dos anos 1970 e 1980, na virada da década de 1990, inicia-se o movimento de *rappers* reunidos em posses, como no Sindicato Negro, que passará a exercer sua identidade em lugares externos, como a Praça Roosevelt, levando para o espaço público uma prática de construção de identidade que apenas eram toleradas em locais fechados e privados. A partir do comum olhar que o movimento *hip hop*, para além de ser uma importante expressão cultural, também é um meio de comunicação com o intuito de favorecer pessoas majoritariamente moradoras das periferias da cidade, *rappers*, *breakers*, grafiteiros, e ativistas do movimento negro começaram a se reunir em diferentes bairros de São Paulo.

O objetivo principal é estabelecer, em conjunto, estratégias e formas de organização como possibilidade de atuação para o enfrentamento e solução de problemas relacionados ao racismo, pobreza, marginalidade, moradia, desemprego, extermínio de menores¹⁷⁴.

Nas posses o grande desafio é não sucumbir aos problemas postos na periferia. Tornar-se mais um sobrevivente implica buscar apoio nos próprios manos e denunciar as formas de opressão, tensões e conflitos que marcam o cotidiano juvenil na metrópole” (SILVA, 1999, p. 33).

A primeira posse de São Paulo, o Sindicato Negro, foi um marco simbólico e era integrada pelos grupos de *rap* Balanço Negro, Lady Rap, MT Bronx, FNR, MRN, Aliança Negra, Doctor MC’s Personalidade Negra. Sua sede era na Praça Roosevelt, a céu aberto. Esta transição para a Praça Roosevelt e a virada dos anos 80 para os anos 90 simbolizam uma maior politização do *hip hop*:

O *b-boy* Marcelo Buraco, 21 anos, da Associação Cultural Negroatividade, lembra que os manos se reuniam na praça para discutir e apontar alternativas para a condição social do negro, historicamente, marginalizado pela sociedade. “O Sindicato Negro só não deu certo

¹⁷⁴ Revista Pode Crê!: *Posses - Um trabalho comunitário*. Ano I, ed. nº 2, 1993, p.13.

porque era muita gente (mais de 200 pessoas) para falar ao mesmo tempo. Era uma posse muito grande” (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2001 p. 53).

O MH2O também contribuiu para o início da formação das posses, característica marcante da nova escola, ou seja, a geração que aderiu ao movimento *hip hop* quando ele já tinha um pano de fundo social (DOMENICH; CASSEANO; ROCHA, 2001). É um período em que a procura de informação se faz cada vez mais, de forma sistematizada, não somente e respeito do que acontecia no movimento *hip hop* nos EUA, mas também sobre a cultura negra e de um entendimento maior das dificuldades históricas do Brasil. Conforme Guasco (2001) além de fazer *rap*, nas reuniões dessa época os *rappers* trocavam informações, passavam livros e revistas uns para os outros e discutiam a fundo essas questões:

Os encontros na Praça Roosevelt resultaram na criação da primeira posse na cidade de São Paulo, que recebeu o nome de Sindicato Negro, em 1988. Este nome demonstra uma preocupação mais direta com a questão racial, pois a palavra negro é uma evidência de que a negritude influenciava bastante a visão de mundo daquelas pessoas. A partir dessa denominação, notamos como há uma junção entre um termo político ideológico, que é usado para designar uma entidade da classe trabalhadora em geral – a palavra sindicato – e outro termo que tem como principal função a construção da identidade de um segmento da população: a palavra negro (FELIX, 2005, p. 85).

Nesse momento, há um foco do movimento em torno da problemática social e principalmente no tocante a questão racial, ainda que combatida pela atuação da polícia contra os membros da posse Sindicato Negro. Visava-se fomentar a tomada de consciência sobre a condição social do negro na história do país. A propósito, o conflito com a polícia existia desde os tempos da São Bento, além dos primeiros dançarinos das ruas do centro da cidade. Não obstante, se naquele contexto os problemas eram com os seguranças do metrô, ou donos de loja incomodados com a aglomeração que se formava na frente de seus estabelecimentos comerciais, agora, na Praça Roosevelt, o problema era com as Rondas Ostensivas Tobias Aguiar (ROTA) ¹⁷⁵, que intimava, todos os sábados, os jovens *rappers* do Sindicato Negro.

¹⁷⁵ Sobre as ideias impregnadas historicamente em certos grupos existentes na sociedade, tal qual a polícia em que na maioria das situações a força substitui a razão, como nos ensina o geógrafo Milton Santos em seu livro *O Espaço do Cidadão*: “ Certas comunidades desenvolvem ideologias particulares, reforçadas pelo espírito de clã que lhes parece indispensável à sobrevivência do grupo (é o caso da polícia), e são tais ideologias particulares que do grupo a adotar, manter e preservar uma maneira bem específica de ver o mundo, a sociedade civil, os demais. Tais ideologias são frequentemente, ensinadas nas escolas de formação, vividas na prática cotidiana, reforçados pelo uso da força. Substituindo a razão, a força funciona como um argumento respeitado pela ética de classe, estranho aos interesses fundamentais dos agentes como indivíduos completos. Por exemplo, a ideologia particular

Mesmo com autorização da prefeitura, a justificativa de intervenção da polícia nos encontros realizados no sábado ocorria devido a uma suposta reclamação por parte da vizinhança, residente do entorno da praça. Diante disso, por meio de mais um conflito entre a população negra e o poder público, entre outros fatores motivado por um projeto higienista de cidade, o *rapper* Clodoaldo Arruda, presente na Praça Roosevelt nesta época, a partir de sua memória, expõe que:

A São Bento tinha problema com os urubus do metrô, a gente da Roosevelt tinha com a ROTA. Sábado a tarde, único horário possível, sábado sim, sábado não, tinham 6, 7 viaturas da ROTA que fechavam todas as saídas possíveis da Roosevelt. E aí revistavam e batiam em todo mundo, e no outro sábado nós estávamos lá de novo. Chegamos a ter um ofício que nos autorizava a fazer o movimento lá. Em vez de roubar luz, abriram um cômodo para nós usarmos a tomada, mesmo assim com ofício e tudo apanhava. E falavam – A vizinhança não quer vocês aqui! A gente com ofício, porrada. Aí eles falavam semana que vem a gente volta, e nós falávamos a gente também, e sábado sim sábado não a porrada comia e no outro sábado nós estávamos lá. A gente só saiu quando a gente quis¹⁷⁶

Cabe mencionar, diante do relato de Clodoaldo, que, mesmo com a autorização da prefeitura, o enfrentamento tal qual no período pós-abolicionário, além da repressão sistêmica por parte da dita “segurança pública” para com a população negra nos espaços da cidade não é novidade. O que antes acabava ocorrendo com os cordões de samba, nesse instante se pratica contra os integrantes do Sindicato Negro. Importante lembrar ainda que, mesmo que a estética que vigorasse naquele momento dentro do *hip hop* fosse a “cultura negra” que denunciava o racismo brasileiro, além de criticar ideias presentes na população, como o mito da democracia racial, ainda excluía, de certa maneira, jovens pobres não negros adeptos do *hip hop* (MACEDO, 2014). Neste sentido Macedo (2014) sustenta que:

A noção de periferia, por sua vez, estabelecia uma articulação entre classe e espaço no qual o elemento negro ainda tinha função estratégica, mas deixava de ser determinante ou central. A vivência comum na periferia, uma área de excluídos, pobres, equalizava as diferenças raciais e aproximavam esses opostos. Para além disso, a violência vigente nesses espaços também era material simbólico para as produções de DJs e MCs além de capital simbólico a ser usado em outros contextos (MACEDO, 2014, p. 7).

dos agentes da comunidade de segurança os impede, salvo casos extremamente esporádicos, de se manifestar como indivíduos completos” (SANTOS, 2007, p.91).

¹⁷⁶ Entrevista realizada em 20/07/2017.

A ruptura entre aqueles que frequentavam a estação de metrô São Bento, provocando, depois, o surgimento da posse Sindicato Negro na Praça Roosevelt, se faz por um momento importante para a história do movimento *hip hop*, pois desde então, um segmento mais identificado com o *rap* decidiu-se por um espaço diferenciado (SILVA, 1998). A maioria dos grupos de *rap* que se encontravam na Roosevelt participava dessa posse. Há muitas versões sobre as causas que motivaram a uma parte significativa dos frequentadores da São Bento a se deslocarem para a Praça Roosevelt, tais como a impossibilidade da estação São Bento em atender a demanda espacial do crescimento do movimento *hip hop*. Neste momento, portanto segundo a *rapper* Sharylaine, não se tratava mais de ter apenas um espaço para o encontro dos elementos do *hip hop*, mas sim que a saída da São Bento demonstrava não somente o grau de profissionalização do gênero *rap* assim como de sua ida para os palcos:

Foi um processo a saída da São Bento sabe, São Bento sempre foi um espaço de dança naturalmente para a dança. Ali os elementos estavam juntos, mas quando você saía cada elemento estava em um lugar. E o *rap* ele foi para os palcos nos bailes, e a dança não continuou aquele “outra” dança, deu acho uma separada, os pensamentos eram outros, produção musical, show, não era só mais aquela coisa do encontro, era uma coisa mais profissional. Isso também levou que o *rap* se distanciasse de certa forma (...) Os *rappers* tinham o palco, a produção chega mais rápido nas pessoas, todo o resto precisava de um contato, DJ toca na rádio, mas só tem contato se tiver no baile dele (...) O *rap* está no seu ouvido, não precisa estar perto de você, ele vai chegar mais rápido, chegava pelo rádio. Agora chega por qualquer lugar. Os *rappers* também não levam os outros elementos para o palco.¹⁷⁷

Segundo o depoimento da *rapper* Sharylaine, identificamos, então, que no espaço da São Bento era possível perceber a presença de todos os elementos da cultura *hip hop*, mesmo que nesse momento muitos grupos de *rap* já estivessem se apresentando nos palcos das equipes de baile. Não resta dúvida que essa presença nos bailes permitiu ao gênero musical *rap* uma posterior aproximação com o grande público, seja através do rádio ou dos discos produzidos pelas equipes de som. Na mesma direção, Clodoaldo Arruda, um dos precursores do Sindicato Negro, nos ajuda também a pensar este momento de transição do espaço da São Bento para a Praça Roosevelt, relatando a dinâmica a partir do novo local de encontro dos *rappers*, além de inúmeras parcerias e projetos realizados em conjunto, até mesmo com o Instituto da Mulher Negra – Geledés. Através de suas lembranças, ele relata:

¹⁷⁷ Entrevista realizada em 28/07/2017.

A São Bento é o templo, é o berço, falar mal da São Bento é uma bobagem, mesmo tendo crítica é ir contra a história, mas todo filho precisa do espaço dele. O *rap* era o filho do *hip hop* que resolveu ir morar sozinho, não houve briga, nem discussão. Inclusive o Projeto *Rappers* fez um projeto enorme na São Bento com *b-boys*, até hoje não houve um projeto tão grande, evento nosso, pessoas que eram do Sindicato Negro. O metrô e a PM queriam matar a gente, tinham mais de 2 mil pessoas no Largo São Bento. A São Bento tinha acabado e estava se reorganizando e nesta volta Marcelinho Back Spin, Alan Beat, Rooneyoyo este pessoal conversou com o Geledés, - Qual a possibilidade de parceria? Toda!¹⁷⁸

O evento citado por Clodoaldo, realizado na São Bento em parceria com o Instituto da Mulher Negra – Geledés, trata-se da 1ª Mostra Nacional de *Hip Hop*. Nesse instante devido à grande visibilidade que o gênero *rap* começava a ter, principalmente na mídia, Marcelinho Back Spin, numa tentativa de resgatar os outros elementos da cultura *hip hop*, junto ao apoio de outros *b-boys*, como Alan Beat da crew Street Warriors, que frequentavam a São Bento, propõe a realização de um encontro onde grafiteiros, *b-boys*, *rappers* e DJs pudessem, de forma integrada, apresentar suas performances. Nesse evento estariam presentes inúmeras personalidades importantes do *hip hop* paulistano, como Nelson Truinfo e os grafiteiros Os Gêmeos, além de milhares de pessoas vinculadas à cultura de rua, vindas, de diversas partes do país. Acerca desse dia histórico para a movimento *hip hop*, ocorrido na São Bento, reconhecido por muitos *b-boys* como “espaço santuário” da dança *break*, bem como as motivações para a promoção do evento, de acordo com o *b-boy* Thaíde, que esteve presente no dia, relata:

Parecia que o *rap* nacional finalmente havia caído nas graças da mídia. Mas o movimento *hip hop* havia se distanciado da dança e dos demais elementos. O Marcelinho Back Spin chamou minha atenção para isso. Todo mundo queria fazer *rap* e os outros elementos estavam esquecidos. O Marcelinho que não é de desistir facilmente, percebeu que era preciso fazer algo. Começou a fazer uma série de contatos e a somar forças para promover um dos mais importantes eventos da cena *hip hop* (...) No dia 13 de março de 1993, acontecia na estação São Bento a Mostra Nacional de *Hip Hop*, reunindo todos os elementos que formam esta cultura. Este evento entrou para a história do movimento no Brasil, pois reuniu mais de 5.000 pessoas, de acordo com dados fornecidos pela polícia militar e funcionários do metrô. Aconteceram performances de *break*, para despertar o valor e a importância da dança; grafiteiros respeitados, como a dupla Os gêmeos, marcaram presença, além de uma apresentação nossa, a dupla Thaíde & DJ Hum. O evento foi um sucesso total e ganhou destaque não só na mídia nacional como internacional. O mais importante é que não houve sequer um único incidente, nenhuma briga, foi tudo na maior paz. Com o sucesso da Mostra Nacional de *Hip Hop*, ganhamos da prefeitura o registro oficial da estação São Bento para a realização de eventos ligados ao *hip hop*. Além do Marcelinho, somaram forças

¹⁷⁸ Entrevista realizada em 20/07/2017

na organização (...) o Geledés - Instituto da Mulher Negra-, que a partir daí, tornou-se um dos grandes parceiros do nosso movimento (ALVES, 2004, p. 80-81).

4.2 Jr Blow: gravar um disco ou Gelédes?

Não podemos deixar de destacar que a ida para a São Bento se faz também pela figura e iniciativa do lendário *rapper* Jr. Blow. No relato a seguir, de Clodoaldo Arruda, se Jr. Blow estivesse vivo, o *rap* não seria como é nos dias de hoje, uma vez que seu talento e visão estavam, mesmo nessa época, à frente da dos demais *rappers*. Ele era tido, não apenas pelos MC's que frequentava a Praça Roosevelt, mais pelos demais elementos do *hip hop*, realmente como um fenômeno, além de grande pensador da cultura de rua como um todo:

Jr. Blow, este era perfeito, grande pensador do *rap*, *hip hop* grande cabeça. Tinha uma mente muito a frente do tempo dele, o *rap* seria outra coisa se o Jr. Blow não tivesse morrido. Com certeza o *rap* seria outra coisa para o bem e para o mal, seria muito diferente do que é hoje. O *rap* quanto música, quanto cultura seria muito mais diferente do que é hoje, como disse para o bem e para mal, não teve igual, nem antes e nem depois dele. Ele tinha uma outra visão assim, é inexplicável, o Blow era um fenômeno da natureza inexplicável.¹⁷⁹

No espaço da São Bento enquanto a maioria dos *b-boys* aprimoravam as técnicas de movimento e dança próprias do estilo *break*, através das famigeradas batidas na lata do lixo, alguns *rappers* improvisavam a partir de letras inacabadas e caracterizadas por métricas ainda não definidas. Era possível perceber na São Bento, portanto, diversos elementos da cultura *hip hop*, coexistindo ao mesmo tempo. Considerando que os *b-boys* foram os primeiros a se apropriarem do espaço da São Bento, ou seja a identificação com o elemento *break* se sobrepunha aos outros elementos, e em vista da grande visibilidade que o *rap* começava a ter tanto nos bailes como na mídia, com o tempo na visão de alguns, sobretudo dos *rappers*, a permanência no local, de certo modo, descaracterizava a grande importância que o *rap* já detinha junto a cultura *hip hop*. No livro *Hip Hop Cultura de Rua*, Mc Who, do grupo O Credo, relata de forma detalhada o dia no qual ele, juntamente com Jr. Blow e Mano Brown, além de outras figuras, partiram para a Roosevelt, visando a autonomia do *rap* diante dos outros elementos, principalmente o *break*:

Era um sábado desses, alguns *b-boys* chamaram a atenção de nada mais nada menos do que Jr. Blow. Criativo e carismático Blow respondeu aos *b-boys* que reclamaram – A São Bento

¹⁷⁹ Entrevista realizada em 20/07/2017.

é todos! Com voz firme e sua marca registrada, olhos bem abertos e gesticulando as mãos intensamente (...) Mc Who observava longe, distraído com outras fitas. Acompanhado de outros *rappers* novatos na época, se aproximou e disse: - Vamos para a Roosevelt Who, os caras tão embaçando! Visivelmente nervoso Mc Who olha para os dançarinos e pensa: - Ah não pega nada vamos lá para a Roosevelt, depois voltamos, os caras vão se ligar e ficar de boa, na próxima batida na lata. Nesse momento ocorre uma sensível divisão. Uma parte aceitou a posição de Jr. Blow e Mc Who e a outra parte se sentiu preocupada com essa posição (...) A batida produzida pelos latões não seria mais ouvida ali!? Uma reorganização ia aos poucos fazendo sentido. Na São Bento um novo passo era preciso. *Rappers* e até alguns poucos *b-boys* (...) acompanharam Jr. Blow e Mc Who nessa jornada histórica. Os convocados: Jackson companheiro de Jr. no grupo Estilo Selvagem, Bad da *Breakmania*, Johnny, Brown um dos mais jovens da dupla *b.b-boys* (Brown e Blue) e futuros integrantes dos Racionais entre outros (...) Jr. Blow já manifestava para seu grupo, principalmente para Jackson, a necessidade e ampliar os espaços do *hip hop* na cidade. As praças, quadras, deveriam ser ocupadas pelo movimento e seus elementos. A estratégia de Jr. era a tomada da cidade em uma visão de futuro (...) de dar a representatividade que o movimento precisava naquele momento (SILVA; MOTA, 2016, p. 27-28).

Mediante ao exposto, notamos que o objetivo de Jr. Blow, quando propõe a mudança dos *rappers* para outro lugar, não se fazia apenas objetivando a independência do *rap*, mas também pela tomada de novos espaços presentes na cidade, fortalecendo ainda mais, em sua concepção, a cultura *hip hop* como um todo. Muitos daqueles que foram para a Praça Roosevelt acreditavam que, para se desenvolver ainda mais como importante elemento do *hip hop*, o *rap* precisava de um espaço próprio. Porém, nem todos que haviam se deslocado para o novo espaço de encontro aderiram ao Sindicato Negro, até porque a ideia do sindicato surgiria posteriormente à ida para a Praça Roosevelt. A partir deste processo, assim como da iniciativa de Jr. Blow, e do grafiteiro e *b-boy* Bad de migrarem para a Roosevelt, além da aproximação com o Geledés em um segundo momento, Clodoaldo recorda que:

O *rap* é a principal vitrine do *hip hop*, mas a São Bento era um templo de *b-boys*. Quando vinha imprensa nacional e internacional, todas as atenções iam para os *b-boys*, porque foram eles que começaram a São Bento, era deles. E aí o pessoal do *rap* começou a se incomodar com isso, o Blow disse – O *rap* não vai se desenvolver se nós não criarmos um espaço nosso do *rap*, sem atrapalhar os *b-boys* eu vou criar um espaço nosso para o *rap*. Aí o Blow, o Bad, pessoal do Balanço Negro acharam a Roosevelt e disse então – O *rap* vai ser encontrar aqui! É uma segunda geração. Eu sou da geração Roosevelt, eu não começo no *hip hop* indo para a São Bento. Quando a ideia do Sindicato Negro nasceu eu estava lá. Sindicato Negro era uma tentativa do que talvez fosse ser uma cooperativa do *rap*. A ideia era que todos os grupos gravassem juntos, tocassem juntos, e que todo fruto fosse dividido por entre as bandas. Era uma tentativa de fomentar o *rap* de forma cultural, mais do que se encontrar lá. A Roosevelt é anterior ao Sindicato Negro, o Blow já tinha morrido, então o Estilo Selvagem que era a banda do Blow não entrou no Sindicato Negro, acho que entrou depois. O Balanço Negro acho que não entrou, o Bad não entrou e era contra, por exemplo na época do Sindicato. A maioria das bandas de *rap* da Roosevelt era do Sindicato, outras bandas tinham parado de ir ou se separado. Então, o Sindicato era um grupo grande, mas não

hegemônico dentro da Roosevelt, e para ser da Roosevelt não era necessário que fosse do Sindicato Negro. Depois uma parte do Sindicato Negro saiu do Sindicato, a cisão do Sindicato se deu neste momento. Eu a Lady *Rap* e o Face Negra, nós achávamos que o *rap* neste momento precisava ser mais politizado, mais do que cantar a respeito, tinha que ir para a briga mesmo de outras formas, além da música, e a maioria do Sindicato não, por exemplo o MRN eram contra, o MT Bronx eram contra, o Doctor MC's eram contra. Então o início do fim do Sindicato ocorre aí, quando a agente conhece e começa a andar com o pessoal do Geledés e achar que nós tínhamos que ir além. O Sindicato morre com o surgimento de Projeto *Rappers* de 1991 para 1992, durou pouco mas fez muito barulho. A gente tinha até uma camisa que era linda maravilhosa, a gente colava nas festas de *hip hop* personalizados, todo mundo sacava quando a gente chegava. Mas na hora de colocar as teorias em prática, não sobrou tempo hábil, eu, Sharylaine, Face Negra precisávamos ir além, foi o começo do fim.¹⁸⁰

Verifica-se novamente, a partir das memórias de Clodoaldo, a relevância que a São Bento possuía, essencialmente para os *b-boys* – afinal eram eles que tinham descoberto o espaço. Tal fato, por sua vez, também é o que justificativa, por parte dos *rappers*, a necessidade da apropriação de um novo local. Cabe retomar, então, que a Roosevelt teve duas fases: a primeira, liderada por Jr. Blow, contava com os grupos “Balanço Negro, Doctor MC's, Lady *Rap*, MC Ró, Bad Boy, Rigonatti do Boombox, Face Negra, Black Panthers, MC Henrique, Toró, Eazy Rock & Ice Rock, MT Bronx & DJ Jhonny. A segunda fase foi gerenciada pelo Sindicato Negro” (MOTA; SILVA, 2016, p. 28). Ou seja, havia vários grupos e nem todos que frequentavam a Roosevelt faziam necessariamente parte do Sindicato Negro.

Com a criação da posse, observa-se, desse modo, por parte de alguns *rappers*, a urgência de uma maior politização, principalmente quanto aos temas que eram desenvolvidos, tanto na posse como nas letras de *rap*, embora dentro do Sindicato Negro não fossem todos que compartilhavam dessa ideia. Evidencia-se, nesse momento, a divisão da posse, onde aqueles que eram a favor da politização do Sindicato Negro iriam fazer parte do Instituto da Mulher Negra- Geledés. Nesse grupo estavam o próprio Clodoaldo, Lady *Rap*, Sharilayne, e FNR. A outra parte do Sindicato Negro, composta pelos grupos MT Bronx, MRN e Doctors MC's, se destacaria posteriormente, participando de algumas coletâneas de *rap* ou até mesmo gravando o próprio disco. DJ Johnny, antigo membro do grupo de *rap* MT Bronx, no livro *Acorda hip hop!*, nos ajuda a pensar também esta passagem da São Bento para a Roosevelt, além da já mencionada influência de Bad e do processo que resultaria no falecimento precoce de umas das figuras principais já anunciada até então daquela geração, o *rapper* Jr Blow:

¹⁸⁰ Entrevista realizada em 20/07/2017.

A São Bento era conhecida como lugar de *b-boy*. E o cara chamado JR Blow tinha na mente ter um lugar só para *rappers*. O Blow era integrante do grupo Estilo Selvagem. Ele morreu atropelado, vítima de um taxista embriagado, quando voltava de uma casa noturna. A ideia era a gente ter o nosso espaço, como os *b-boys* tinham o deles. A Roosevelt começou com poucos grupos como o Estilo Selvagem, Artigo B, Balanço Negro e o Bad. Mas quem era o Bad? Era um grafiteiro folgado, que tirava uma com todo mundo e que começou a cantar *rap* (...) Então, ele cantava: Eu sou mau! Eu sou mau! E de mau ele não tinha nada só a vontade (LEAL, 2007, p.155).

Em uma outra versão, sobre o deslocamento da São Bento para a Praça Roosevelt, Mano Brown infere que não apenas os *rappers*, mas também os *pretos* (já que, em sua opinião, a cultura era produzida também pela população negra) precisavam de um espaço próprio. Na São Bento, o *rap* se fazia presente junto aos outros elementos da cultura *hip hop*. Desse modo, a mudança para a Roosevelt, sem sombra de dúvida, se faz também por um novo momento na experiência do *rap* paulistano. Por volta de 1992, uma considerável quantidade de coletâneas de *rap* começam a ser lançadas pelos selos independentes; as equipes de som já haviam deixado espaço para os grupos identificados, em tese, como o movimento *hip hop*.

Figura 24: Capa do LP *Consciência Black Vol. II* (1992)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Os *rappers* começavam a integrar-se aos espaços predominantemente geridos pelos donos de equipes, ou seja, estúdios de gravação e casas noturnas. Não é à toa que muitos dos grupos de *rap* que estavam presentes na Praça Roosevelt chegariam a participar, depois, da coletânea *Consciência Black Vol.II*¹⁸¹, pela Zimbabwe. Importante ressaltar que a temática racial aparece praticamente em todas as letras desse disco. O que podemos destacar, então, é que as equipes de baile estavam atentas nessa juventude, ao mesmo tempo que a temática racial se sobrepunha às letras elaboradas no começo do *hip hop* em São Paulo, condicionadas pelo clima de festa e de baile.

Além disso, observa-se, a partir desse momento, o aumento do registro fonográfico de alguns grupos tradicionalmente vinculados ao movimento *hip hop*. A parte semântica das letras, os sons, assim como as performances dos grupos começam a dialogar mais com o universo das ruas do que dos bailes. Mesmo os bailes tendo sido um espaço importante para os grupos de *rap*, nesse instante, a vivência das ruas aparece com mais influência na hora da produção musical.

Não podemos deixar de lembrar que grande parte dos grupos que participaram das coletâneas tiveram importância fundamental na continuidade do *rap* paulistano, orientando estilos, tendências e temáticas que perpassaram a década de 90. Retomando as motivações que impulsionaram a saída dos *rappers* da São Bento para a Praça Roosevelt, Mano Brown, no seguinte depoimento, também faz menção ao famigerado *rapper* Jr Blow, além de MC Who, do grupo de *rap* O Credo, o mesmo da coletânea *Hip Hop Cultura de Rua*, produzida pela gravadora Eldorado. A chegada ao novo local se faz em meio ao choque de culturas, uma vez que Brown e Ice Blue eram frequentadores das festas realizadas pelas equipes de baile

Quem fundou a Roosevelt fomos eu, Blue e um cara que hoje não tá mais entre nós, que não tá mais participando diretamente do *rap*, chamado MC Who. Na segunda vez que nós fomos de vez, era eu, o Blue e um cara que já é finado chamado Jr Blow... Nós tínhamos divergência com ele, porque ele era contra os bailes black. Então, ele começava a tirar uma letrinha, fazia refrãozinho da Chic Show para nós, mas como era tudo preto, nós tirávamos mais sarro dele do que ele de nós (...) Aí, nós fundamos a Roosevelt num dia de sábado. Nós saímos da São Bento, porque estava colando muito boy, e todo mundo que colava lá era bem aceito e eu não aceitava isso. Eu era muito mais preconceituoso antes do que eu sou hoje (...) Eu comecei a achar que tinha que ter mais preto no movimento; se o movimento era preto, então, tinha que ter preto, e não via muitos. Eu e o Blue, a gente sempre teve essa visão: nós temos que ter um lugar que só vai colar quem é mesmo, e aí na Roosevelt começou a favela em peso a colar, porque aí já não era tanto o *hip hop*, mas o *rap*! Tinha o *break*, mas ali já era a época do *rap* mesmo. O *rap* passou a ter mais destaque,

¹⁸¹ Cf. V.A. *Consciência Black Vol. II*. São Paulo: Zimbabwe, 1992. LP.

eu acho, pela própria forma de se expressar. O *rap* ele tem a voz! Ele tem a música a serviço dele! Ele entra na sua casa sem pedir licença, coisa que as outras práticas do *hip hop* não têm. São artes caladas! A dança, o muro pintado, são de igual valor, mas não tem como você negar que o *rap* é música, e a música é f...! Então na época, o pessoal do *hip hop* já não entendia e criou até uma rivalidade (LEAL, 2007, p.156).

Acreditamos que o relato citado de Mano Brown dá conta de explicar um pouco essa passagem da São Bento para a Roosevelt, embora discordemos quando o mesmo diz que os outros elementos do *hip hop* são artes caladas. Tanto o *break* como o grafite, por si só, já falam, ainda mais se pensamos na importância e na visibilidade da ocupação do espaço público na cidade, seja pelo corpo em movimento, seja pela arte das cores. Além do mais, não é difícil analisar que essa mudança para a Praça Roosevelt se faz também pela antiga desavença entre os *b-boys* e as equipes de som, uma vez que grande parte dos *rappers*, como Mano Brown e Ice Blue, eram frequentadores dos bailes. É importante lembrar que a questão racial se fazia mais presente nas festas realizadas pelas equipes de som, do que na São Bento, onde a cultura *hip hop* era o principal motivo de todos estarem ali naquele espaço. Esse é um dos motivos para presenciarmos, em vários momentos, a distinção entre *rap* e movimento *hip hop* na fala do *rapper* Mano Brown.

4.3 Projeto *Rappers*: Pode Crê! o movimento negro encontrou a solução

Há quem diga que a motivação de mudança para a Roosevelt foi a rixa entre o pessoal das antigas e os novos frequentadores da São Bento (LOPES). Destacando que alguns *rappers* não dançavam *break*, a conquista de um novo espaço indica uma nova territorialidade do movimento *hip hop*, ainda pelo centro de São Paulo¹⁸². Contudo, não podemos deixar de mencionar também o fato de que foi nas equipes *crews* de *break* que surgiram os primeiros *rappers*, como Thaíde e DJ Hum, ex integrantes da *crew* Back Spin. Nesse período de organização das equipes de *break*, sem falar do início do grafite entre os anos de 1983 e 1988, o *rap* conquistava discretamente a juventude negra paulistana nos bailes *blacks*. Porém, esta

¹⁸² Como podemos notar no artigo *Os sons que vem das ruas – A música como sociabilidade e lazer da juventude negra urbana*: “alguns dos protagonistas do *hip hop*, que hoje definem as suas práticas como “Movimento Cultural de Rua” já podiam ser notados pelas ruas centrais da cidade, logo nos primeiros anos da década de 80, como Nelson Triunfo, Marcelinho, Thaíde, Hélio, Cicero, Marcelo Pinguinha, Luizinho, DJ Hum. Todos tornavam a rua território para viver, se divertir, criar, encontrar os *manos*, sobreviver e fazer arte. Ao seu modo, seguiram reinventando a tradição dos pretos paulistanos de usar os espaços públicos como território legítimo para as manifestações musicais” (AZEVEDO; SILVA, 1999, p.74).

conscientização em torno da questão racial em espaços públicos, como na Praça Roosevelt, onde se reuniam a maioria dos grupos de *rap* (que também faziam parte da posse Sindicato Negro), irá também coincidir com o novo momento vivido pelo *rap* norte-americano:

Os *rappers* voltaram-se para a temática racial, redescobrimdo-a via contexto norte-americano. Livros que discutiam o preconceito racial e a história da população negra no Brasil tornaram-se leituras quase obrigatórias entre aqueles que frequentavam a Roosevelt. A história oficial narrada pelos livros didáticos passou a ser revista à luz de novas referências bibliográficas. Livros como *Do Quilombo à Rebelião Negra* e *A Sociologia do Negro Brasileiro* (Clóvis Moura), *O Quilombo e o Que é Racismo* de Joel Rufino, *O que é Revolução* de Florestan Fernandes passaram a compor o universo da leitura para muitos *rappers*. Ao lado deste material bibliográfico, a resistência africana e afro americana foi descoberta via literatura, como *Escrevo Que eu Quero* de Steve Byko e *Negras Raízes* de Alex Haley. Também as biografias e filmes sobre Malcom-X, Martin Luther King e Jesse Jackson, integraram-se ao universo cultural dos *rappers* (SILVA, 1998, p.66).

A história do movimento *hip hop* e das lutas sociais, no caso da experiência vivida pela população negra norte americana, em outros países como África do Sul, chegava de forma difusa. Contudo o objetivo dos *rappers* paulistanos era reconstituir essas histórias para a situação local, daí a presença de figuras de expressão que simbolizavam a luta pelos direitos civis, como Malcom-X, Martin Luther King, Nelson Mandela e Spike Lee¹⁸³ tornarem-se relevantes, além da bibliografia que voltava-se para entender a questão racial no Brasil, através de autores como Clóvis Moura, Steve Biko, Alex Haley entre outros. Não se tratava de simples adaptação, mas um esforço de superar o silenciamento e traduzir temas relativos à questão étnica para a própria experiência. A ideia das relações cordiais entre negros e brancos e os livros de história normatizados a partir do referencial branco, todas essas contradições passaram a ser questionadas via música.

Até o início dos anos 1990, a relação entre o movimento negro e a cultura *hip hop* praticamente não existia. Por conta do movimento iniciado a partir da Praça Roosevelt e do Sindicato Negro, outro espaço é criado em 1991 – o Projeto *Rappers*, vinculado à organização não governamental (ONG) Instituto da Mulher Negra Geledés. Essa experiência contribuiu significativamente na interpretação da temática racial pelos *rappers*. O evento que inicia essa relação é o 20 de novembro de 1990, em que se comemorava o Dia da Consciência Negra. Durante as atividades realizadas na Praça da Sé, alguns grupos de *rap* foram convidados para participar do ato, através da sugestão de Deise Benedito, que era uma integrante do Gelédés.

¹⁸³ Cf. LEE, Spike. *Faça a Coisa Certa*. EUA, 1989.

Nesse dia, estiveram presentes os grupos Racionais MC's, DMN, FNR e Personalidade Negra (SILVA, 1999).

Nessa altura, os enfrentamentos entre os *rappers* e a polícia estavam se acentuando cada vez mais e a situação ficaria mais tensa ainda após o assassinato de um frequentador do Club do Rap. Tendo em vista essa série de acontecimentos, na medida que o movimento negro precisava chegar na juventude, uma aproximação com o movimento *hip hop* naquele momento era vista como mais do que necessária para o Geledés, a fim de atingir essa faixa etária, de difícil acesso desde a fundação do MNU (Movimento Negro Unificado), em 13 de maio de 1978.

A partir de um seminário realizado no município de Guararema no início de 1991 se consolida a aproximação entre os *rappers* e o Geledés. Nesse evento, um vídeo a respeito do movimento *hip hop* foi projetado, com o intuito de minar com certos estigmas socialmente criados que vinculavam a figura dos *rappers* à marginalidade. Essa relação com movimento negro inseriu grande parte dos *rappers* frente a questões políticas e modos de organização até então afastados nas práticas elaboradas nas ruas:

A troca de experiências possibilitou ambos a construção conjunta de estratégias de intervenção, autoconhecimento e explicitação de conflitos e consensos, que jamais tivera entre a cultura juvenil e o movimento negro. A partir do Projeto *Rappers*, o movimento *hip hop* fortalece-se no interior da instituição. Os espaços foram abertos para a troca de experiência, encontros e seminários. A infraestrutura da instituição, microfone, fax, etc, foram colocados à disposição como apoio para as bandas (...) O Geledés procurou não se posicionar em relação à produção musical dos grupos de *rap*, reservando -lhes o direito de negociar pessoalmente as formas de inserção no mercado fonográfico, mas através das discussões sobre direito autorais, procurava-se orientar os *rappers* sobre problemas mais comum. Durante o contato com o Geledés os questionamentos acerca da discriminação racial foram aprofundados. Outras questões não menos consensuais sobre a temática feminina foram introduzidas. Em função dos princípios que orientam a instituição a discriminação da mulher e a presença feminina foi reforçada a despeito da hegemonia masculina no movimento (SILVA, 1999. P. 103-104).

Pelo que podemos analisar, a aproximação entre os *rappers* paulistanos e o movimento negro é negociada em diversos momentos. No tocante à produção sonora e aos modos de inserir os *rappers* no mercado da música, porém, há um distanciamento. Embora haja uma forte presença masculina no movimento *hip hop* (e discriminação da mulher na sociedade como um todo), existe uma aproximação por parte do Geledés. Nesse instante, como já tivemos a chance de observar, são poucas as *rappers* atuantes dentro da cultura *hip hop*. Esse é, aliás, um

indicativo de quanto o movimento era majoritariamente masculino já no início da década de 1990.

Produzida por alguns *rappers* presentes na Praça Roosevelt e com o apoio do Geledés, um dos principais resultados do Projeto *Rappers* foi a revista *Pode Crê!*. Em meio à produção do periódico, o grupo vinculado ao Projeto *Rappers* sustentou a ideia de que não deveriam ser anunciados produtos como cigarro e bebidas alcoólicas, nem inserir modelos ou modelos brancas como anunciantes. Essa postura, apesar de unânime dentro do Projeto *Rappers*, dificultava o subsídio próprio da revista em uma realidade que se tornava praticamente impossível negociar com outros agentes e empresários sobre seus produtos vinculados à imagem da população negra (SILVA, 1999). Embora com o apoio de alguns ativistas ligados ao movimento negro, lembrando que a maioria dos jovens envolvidos na realização da revista mal tinham completado o Ensino Médio, o objetivo era criar, naquele momento, um material específico que retratasse o *rap*, assim como temas relacionados à cultura negra. Tendo colaborado com a produção e publicação da revista *Pode Crê!*, Clodoaldo Arruda nos diz:

A gente queria uma publicação que falasse de *rap*, não tinha nenhuma na época. A *Pode Crê!* foi a primeira falar de *rap* nacional. Vixi Maria, de *rap* não tinha nenhuma publicação negra? Não tinha a revista Raça, *Pode Crê!* foi a primeira. Tivemos a Ébano nos anos 60. Padecemos pelo pioneirismo, ninguém era jornalista. A maioria de nós não tinha ensino médio, imagina fazer copidesque (copy desk) disso, revisão. Aí a Solimar Carneiro faz contato com o Flávio Carranço, jornalista ligado a militância, Espinoza, fotógrafo jornalista. Tem este bando de moleque que diz que quer fazer a revista, como é que a gente faz? Aê falaram vamos fazer e fizemos na raça! A *Pode Crê!* é o retrato do que nós sentíamos, pensávamos e mais do que isso provavelmente se eu ler a *Pode Crê!* hoje, Jesus como era que eu pensava esta bobagem, mas outras coisas que talvez eu me surpreenda e diga - Pô nunca mais eu disse isso e é atual, acho que eu vou dizer de novo, mas era importante para nós por causa disso, e retratou uma época, porque tinha uma agenda, tinha os grupos da época. A gente recebia carta do Brasil inteiro, de cidade que eu nunca tinha ouvido falar, mas que dizia - Tem um núcleo de *hip hop* aqui, aqui a gente faz *hip hop* também! Foi aí que descobri que o *rap* estava literalmente no Brasil inteiro, não só nas capitais, mas em locais que só tinham 12 horas de luz, tinha grupo de *rap*, pessoas dançando *break*.¹⁸⁴

Seja por meio dos periódicos ou até mesmo da televisão ou do rádio, era escasso qualquer material que abordasse o tema *rap*. O que podemos notar perante o depoimento de Clodoaldo é que, através do conteúdo do periódico, visualizamos também a expressão do pensamento de uma época, especialmente no tocante à produção cultural da população negra de São Paulo, tanto no *rap* como nos bailes *blacks* presentes na cidade. Pela revista, ainda foi

¹⁸⁴ Entrevista realizada em 20/07/2017.

possível articular um intercâmbio com outros estados e perceber que a cultura *hip hop* não era exponencialmente presente apenas em São Paulo. Isso quer dizer que naquele período, tanto o *rap* como a cultura *hip hop*, já estavam espalhados quase que praticamente pelo país inteiro, inclusive em locais em que na metade do dia faltava energia elétrica.

Por conta da motivação de jovens advindos da periferia e do apoio de pessoas ligadas ao Geledés, como a ativista do movimento negro Solimar Carneiro, o jornalista Flávio Carrança e o fotógrafo Mário Espinoza, tornou-se possível a realização da revista *Pode Crê!*. É nesse ensejo que se destaca o Projeto *Rappers*. Através da publicação do material, entre outros objetivos, se configura também a tentativa de aproximar, via *rap*, o movimento negro da juventude negra, além de refletir acerca do cotidiano violento vivido pela população negra, compreendendo melhor suas causas e apreendendo suas consequências, numa época de poucos recursos tecnológicos, se comparado aos dias atuais. Como nos lembra Clodoaldo:

A gente não era formado em nada, a maioria de nós não tinha terminado o ensino médio, jovens pretos de periferia é disso que nós estamos falando. A maioria pais, sem estudar, porque teve que trabalhar cedo para ajudar em casa, autodidatas, semianalfabetos funcionais. Como de fato que querem fazer uma revista, era impensável, ah é? Na época era impensável, não tinha internet, inexistia, para você ter uma ideia, todo mundo ficou emocionado quando o Projeto *Rappers* ganhou um computador 486 – A gente tem um 486, oba! Page Maker, Core Draw, eu acho que a *Pode Crê!* era feito disto, eu não me lembro, hoje ninguém tá aí! Não tinha Foto Shop, era uma tecnologia rudimentar, possível ao Geledés nos oferecer com mentes rudimentares que tinham que pensar numa publicação de qualidade e distribuição nacional, mesma distribuidora da Veja, vendia muito mais do que a gente esperava. Foi um intercambio muito bem-sucedido de ambas as partes, a gente era atrevido, abusado, só tinha boa vontade, pegamos uma esperteza no Geledés para discutirmos sobre. Escrevíamos na *Pode Crê!*, aprofundamos, só ter a vivência não te dá todo o subsídio, falar de violência policial. Porque é em você que eles batem, mas sim saber interpretar seu cotidiano e seu ambiente, saber a causa e apreender a consequência, tínhamos só a vivência. Havia uma distância muito grande entre a juventude negra e o movimento negro, a juventude uma parte dela, sequer sabia que existia movimento negro.¹⁸⁵

Desse modo, analisando a fala de Clodoaldo, observamos que, daqueles que produziram a revista, a maioria nem sequer tinha concluído o ensino médio. Além disso, apesar de serem adolescentes, muitos já tinham filhos para cuidar, dificultando ainda mais a possibilidade de participar na elaboração do material, dadas as restrições de tempo. Dentro das condições do Geledés, a tecnologia usada e disponível na época para a realização da revista, segundo Clodoaldo, deixava a desejar também. Mesmo assim, a publicação da revista *Pode*

¹⁸⁵ Entrevista realizada em 20/07/2017.

Crê!, com o apoio da revista *Veja*, conseguiu ser distribuída em escala nacional. A partir da experiência de trabalhar na produção do periódico, conforme as palavras de Clodoaldo, aqueles jovens começaram a não apenas entender, mas a interpretar com mais propriedade tanto a violência policial como o racismo vivido diariamente na pele. A aproximação do Geledés com os jovens *rappers* remanescentes do Sindicato Negro, presentes anteriormente na Praça Roosevelt, começava a alcançar seu objetivo: levar a pauta do movimento negro para a juventude negra e periférica.

Porém, a partir de 1994, a produção da revista foi suspensa devido ao custo que, de alguma forma, começou a ficar inviável para o próprio Geledés. Entre outras demandas, o objetivo maior do Projeto *Rappers* era fazer uma revista que pudesse rivalizar, em termos de qualidade, com as produzidas pela grande imprensa. O trato com a impressão, o conteúdo das reportagens, inclusão de pôsteres, enfim tinha como propósito elevar a autoestima de todos que estavam envolvidos (SILVA, 1999).

Desde o encerramento da revista, os contatos com o movimento *hip hop* tonaram-se mais esporádicos e o Projeto *Rappers* seria redefinido. Priorizou-se, a partir de então, sua inserção junto a espaços institucionais, tais como escolas públicas, universidades e outras instituições, sempre pela pauta racial. Tanto por motivos de ordem financeira ou de orientação política, além de objetivos individuais, o movimento negro via Geledés e o movimento *hip hop* assumiram direcionamentos próprios e autônomos.

4.4 Pode Crê!: Thaíde & DJ Hum e Racionais MC's entenderam a mensagem.

A revista *Pode Crê!*, ilustrada na capa com a presença da dupla Thaíde & DJ Hum, seria a última publicada e distribuída nacionalmente. Como de praxe nas capas da revista *Pode Crê!*, visualizamos, nessa edição, a referência de uma personalidade do continente africano, no caso Kwame N' Krumanh, um dos fundadores do Pan-africanismo, ideologia que consistia na união de todos os povos da África. Na capa, o sambista Bezerra da Silva também é citado, além de figuras negras relacionadas ao universo do esporte e da produção musical. A propósito, como remanescentes da primeira geração da cultura *hip hop* Thaíde & DJ Hum perceberam também, de certo modo, o deslocamento de alguns *rappers* da São Bento para a Praça Roosevelt, ressaltando que a maioria das pessoas que frequentavam a São Bento eram *b-boys*.

Figura 25: Thaíde & DJ Hum - Os pioneiros do *rap* paulistano contam sua história

Edição nº 4 da Revista *Pode Crê!* (1994)

Fonte: Arquivo pessoal do autor

Este momento, conforme as palavras de Thaíde, foi marcado por uma tentativa de profissionalização, principalmente do elemento *rap*; ou seja, é evidente que o lançamento das coletâneas analisadas anteriormente contribuiu para essa mudança e, sobretudo, para a ascensão de alguns grupos de *rap* que surgiram naquela época, tais como Pavilhão 9,¹⁸⁶ DMN, Racionais MC's:

Entre 1989 e 90 não participei ativamente das manifestações da São Bento, mas percebia que o movimento estava ficando maior. As viagens para shows eram constantes e também passávamos bastante tempo no estúdio. Sobrava pouco tempo para ir à São Bento. Havia muitas caras novas circulando por lá e eu já não conhecia todo mundo. Nesta época apareceu um outro point. Era a praça Roosevelt, também lugar central da cidade de São Paulo. A Roosevelt era mais frequentada por *rappers* do que *b-boys*. A cena nessa praça foi

¹⁸⁶ Cf. PAVILHÃO 9. 1ª Ato. São Paulo: Niggas, 1993. LP.

importante porque muitos dos participantes formariam a nova escola do *rap* nacional. Gente como LF e Xis, que formariam o DMN e o Piveti do Pavilhão 9 (ALVES, 2004, p. 73-74)

De todo modo, observando essa mudança dos *rappers* do pátio da São Bento para a Praça Roosevelt, a dupla Thaíde & DJ Hum lançaria o disco *Hip Hop na Veia*¹⁸⁷, produzido pela gravadora Eldorado, a mesma que produziu a coletânea *Hip Hop Cultura de Rua*. Esse trabalho é de suma importância, não apenas na carreira da dupla, mas para a cultura *hip hop* como um todo. Nesse material fonográfico, na contramão comercial do que almejava a própria gravadora Eldorado, Thaíde & DJ Hum, de forma pioneira, reforçam os sentidos da cultura *hip hop*. O objetivo dessa estratégia faz parte de uma concepção que enxerga a cultura *hip hop* não somente como entretenimento ou moda passageira, mas como *estilo de vida*. O título *Hip Hop na Veia* é proposital, uma vez que a cultura naquele período era erroneamente discriminada e associada, por meio do gênero *rap*, como música de “bandido” e de “drogado”.

Figura 26: Capa do LP *Hip Hop na Veia* (1990)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

¹⁸⁷ Cf. THAÍDE & DJ HUM. *Hip Hop Na Veia*. São Paulo: Eldorado, 1990. LP

Por essa razão, há na capa do disco uma seringa no lugar da agulha comumente usada nos toca discos, propondo que, no lugar das drogas, estivesse dentro das veias a cultura *hip hop*, de fato. Esse evento mereceu até mesmo manchete em capa de jornal. De maneira geral, em relação ao disco, Thaíde nos diz:

Hip Hop na Veia é um disco voltado para a cultura *Hip Hop*, talvez um pouco mais difícil e por isso as pessoas não tenham entendido muito bem. É um disco que festeja o *Hip Hop* como modo de vida e estabelece definitivamente nosso engajamento junto ao movimento. Isso ficou claro tanto nas letras das músicas, como nas bases, um pouco menos pop que as do disco anterior. Muita gente diz que foi um erro, porque o disco não vendeu tão bem quanto o primeiro, foi justamente com este disco que nós conseguimos afirmar (...) para as pessoas o que era realmente o *Hip Hop* (...) O nome do trabalho era para mostrar que o que corria em nossa veia era o *Hip Hop*, e que ao contrário do que propagavam, nossa música tinha ideias interessantes a oferecer. Precisávamos dizer que o *Hip Hop* não era uma cultura de moleques. Pregávamos a consciência e a responsabilidade. É um título forte para um disco. Na época um jornal de uma cidade do interior de São Paulo chegou a publicar uma manchete que dizia: “Cantor tem *Hip Hop* na veia”. Imagina o que deve ter passado pela cabeça de quem não sabia o que era *Hip Hop*. A capa do disco traz um desenho em que aparece uma seringa no lugar da agulha do toca-discos, e acho que para muita gente isso soou irresponsável. Mas a ideia era dizer: a nossa grande droga é o movimento *Hip Hop*. Nós somos viciados numa cultura que prega a vida, e não a morte. Não é apenas droga que dá barato. O grande barato mesmo é você fazer algo com identificação, com consistência e amor, para poder ser respeitado e reconhecido pelo que você é, não pelo que você inventa ou finge ser. O grande barato é poder andar livremente pelas ruas sem ser importunado por ninguém. Esse é o grande barato (ALVES, 2004, p. 74-76).

A ideia inicial de que a cultura *hip hop* é viciante partiu de Marcos Tadeu Telesphoro. Amigo e parceiro de Thaíde na maioria das composições dessa época. De acordo com Yoshinaga (2016), foi ele quem teve a ideia de brincar com essa questão e dizer que a “droga” sugerida no caso da letra e apontada metaforicamente na capa do disco, era a cultura *hip hop*, que, aliás, dava um grande “barato”. A partir dessa ideia, pouco tempo depois, ele apareceria com o esboço da letra “*Hip Hop Na Veia*”¹⁸⁸. Logo em seguida, Thaíde completaria a letra, além de modificar alguns detalhes, como já tinha feito em situações anteriores.

Não adianta escapar/
Tentar fugir/
Pois eu sei que você não vai resistir/
Eu tenho um troço doido pra você/
Pega leve meu irmão pra não enlouquecer/
Se entrar de cabeça não há mais como parar/

¹⁸⁸ Cf. TELESOPHORO, Marcos Tadeu; THÁIDE. *Hip Hop Na Veia*. Intérprete: Thaíde & DJ Hum. In_ *Hip Hop Na Veia*. São Paulo: Eldorado, 1990. LP, faixa 8, lado B.

Pois é inevitável você não provar/
 Pulsação alterada, batidas fortes e descompassadas/
 A sua viagem é uma porrada/
 Cheia de efeitos colaterais/
 Você não aguenta mais?/
 Então venha, venha/
 Arregace as mangas e venha/
 Como faz eu vou te ensinar/
 Como faz pra injetar/
 Se você quer esquecer essa vida cheia/
 Esqueça e aplique então *hip hop* na veia/
 Até quando você vai se segurar/
 Sabendo que não há fuga desta teia/ Se você quer esquecer desta vida cheia/
 Esqueça e, aplique então *hip hop* na veia/
 Não adianta você negar a fugir/
 Não há lugar neste mundo que você possa ir!/
 Como faz eu vou te ensinar/
 Como faz pra injetar/
 Se você quer esquecer essa vida cheia/
 Esqueça e aplique então *hip hop* na veia/
 (THÁIDE & DJ HUM, “*Hip Hop Na Veia*”, 1990.)

No disco *Hip Hop na Veia* há ainda um fato importante a ser comentado. Aproveitando o novo momento do *rap* paulistano, que se realizava a partir da experiência na Praça Roosevelt, em que a maioria das letras elaboradas tematizavam sobre questões relacionadas ao racismo, nesse disco encontra-se o único registro até hoje de Thaíde & DJ Hum, em parceria com Racionais MC's. Após o sucesso da dupla Thaíde & DJ Hum, com o *rap* já mencionado “Corpo Fechado”, surgiram alguns desentendimentos entre Thaíde e o já falecido Cassius da banda O Credo, que também tinha registrado duas faixas na coletânea produzida pela Gravadora Eldorado. Devido à enorme repercussão de “Corpo Fechado”, na opinião de Cassius, a dupla teria se vendido comercialmente. Só após ouvir a letra do *rap* “Luz Negra”¹⁸⁹, Cassius reviu os seus conceitos em relação à obra como um todo de Thaíde & DJ Hum.

Para além desse episódio, o *rap* “Luz Negra” indica uma mudança na temática das letras que vinham sendo elaboradas até então por Thaíde, sobretudo as que eram feitas em parceria com Marcos Telesphoro. A experiência que ocorria na Praça Roosevelt, junto ao Sindicato Negro, e logo depois, com o Projeto *Rappers*, através do Instituto da Mulher Negra - Gelédes resultando na produção da revista *Pode Crê!*, já influenciava não somente Thaíde & DJ Hum, como também quase todos os grupos de *rap* desse período. O que chama a atenção no *rap* “Luz

¹⁸⁹ Cf. ROCK, Edi; THÁIDE. **Luz Negra**. Intérprete: Thaíde & DJ Hum & Racionais MC's. In_ *Hip Hop Na Veia*. São Paulo: Eldorado, 1990. LP, faixa 7, lado B.

Negra” é a performance única feita pelos DJs KL Jay e DJ Hum, ao mesmo tempo fazendo referência aquele que é tido como o “papa” do *hip hop*: o DJ África Bambaataa. Diante do que foi dito a respeito da parceria histórica entre Thaíde & DJ Hum e Racionais MC’s, além das situações motivadas por conta do *rap* “Luz Negra” Thaíde retrata que:

Essa letra tem uma curiosidade muito importante para o *rap* nacional, pois é o único registro de Thaíde & DJ Hum e Racionais MC’s juntos. Neste caso, este importante grupo de *rap* está representado pelas participações de Edi Rock e KL Jay. Foi uma música muito forte para a época. Ainda hoje a letra é bastante atual e impactante. O Edi Rock mandou muito bem nos versos, e o KL Jay não deixou para trás na sua performance. Outra curiosidade é que, para a parte dos scratches, o KL Jay já tinha gravado em vinil em que o nome dele era falado, da coletânea *Consciência Black Vol. I*. Então ele fez scratch usando seu próprio nome. Mas o DJ Hum ainda não tinha nenhum fraseado em vinil com o nome dele, e então decidiu utilizar o “Unity”, do África Bambaataa, que simbolizava bem aquela junção (...) Em minha vida pessoal, “Luz Negra” também teve um papel pacificador muito importante. Essa canção ajudou a acabar com um desentendimento que havia entre eu e o hoje falecido Cassius, da banda O Credo, que também tinha gravado duas faixas na coletânea *Hip Hop Cultura de Rua*. Ele vinha me atacado muito por causa do sucesso de “Corpo Fechado”, dizendo que eu e o DJ Hum estávamos fazendo musiquinha muito comercial, que tínhamos nos vendido e estávamos estragando a cultura, esse tipo de conversa... o clima realmente estava ruim entre nós. Depois que ouviu “Luz Negra”, ele me procurou e falou: “Olha, me desculpa, eu estava engando. Com esse som o aí vi que você não perdeu a essência, isso aí é muito *hip hop*. Agora vi que você não se vendeu, Thaíde. Se tinha algum problema entre nós, quero que isso seja passado”. E foi assim! Graças a “Luz Negra”, mais uma treta foi apaziguada na minha vida (YOSHINAGA, 2016, p. 39-40)

A letra da música “Luz Negra” é composta em duas partes, uma elaborada por Thaíde e a outra por Edi Rock. Esse *rap* incide sobre questões vinculadas basicamente ao que estava acontecendo nesse período. Temos que lembrar que, nessa época, a África do Sul vivia sob o regime do Apartheid, ou seja, um sistema de segregação racial criado por uma minoria branca detentora do sistema político contra a população negra, que já vigorava no país por quase meio século. Após a morte de inúmeras pessoas que faziam oposição a este sistema de divisão, há uma pressão internacional, culminado depois na realização de eleições multirraciais, no caso vencidas pelo partido de Nelson Mandela, o primeiro presidente negro da África do Sul. Este evento tornava-se simbólico, na medida que trazia à tona para aquela geração de *rappers*, principalmente advindos da Praça Roosevelt, a própria condição racial presente historicamente também no Brasil.

Na África existe uma irradiante luz negra/
Que faz com que todos nós negros tenhamos certeza/
Que um dia, dia a dia, seremos todos iguais /
Isso não se apagará jamais/

A lua do calabouço escuro irradia/
 De uma fria cela, de uma cela fria/
 E o povo negro ora todo dia o seu “Ave-Maria”/
 E seu povo miserável só nos vem com covardia/
 Na África existe uma luz negra que te cega inteiro/
 Que a faz agente esperar mais que um século inteiro/
 O dia em que todas as raças possam viver em paz/
 Sei que pra você tanto faz/
 Os espíritos guerreiros da luz hão de protestar/
 Enquanto tiverem forças para nos ajudar/
 O dia da nossa liberdade logo chegará/
 Não nos peçam perdão, não vamos perdoar/
 Você pensa que vai nos derrotar?/
 Mas não vai ser tão fácil como você pensa/
 Pois você só tem suas ideias desabenhoadas/
 E nós temos a nossa crença/
 Não adianta você querer nos ignorar/
 Pois estamos com você todos os dias/
 Seja na negritude violenta da noite/
 Ou nas negras sombras do dia/
 Tô aqui falando coisas que você já tá careca de ouvir/
 Mesmo assim, me escute aqui /
 Quando nosso povo pelos nossos direitos se rebela/
 Somos enfrentados com armas de guerra /
 Quantos negros morrem e ainda vão morrer? /
 Pela ignorância de um certo poder /
 Que insiste, persiste em ver as coisas bem claras /
 Sendo que a morte é negra e ela não falha DJ Hum .../
 KL Jay... /
 Edi Rock... /
 (THAÍDE & DJ HUM; RACIONAIS MC’S “Luz Negra”, 1990.)

De outro modo, o grupo Racionais MC’s já se destacava nessa época como um dos grupos mais significativos da cena do *rap* paulistano. Nos dizeres de Tepermam (2015), a partir do início da década de 90, a qualidade da criação sonora e poética do grupo Racionais MC’s, vinculada ao incisivo discurso de classe e raça, além da recusa persistente a deixar-se apreender pelos esquemas comerciais do mercado da música, caracterizou o destacado modelo político que passou a orientar a produção, a aceitação e a crítica do *rap* no Brasil. Em meio a este cenário e a respeito desta experiência e das influências incididas pelo processo de conscientização política sobre aquela geração de *rappers*, além da mobilização efetivada para a formação do grupo Racionais MC’s, Mano Brown e Edi Rock, em entrevista rara concedida para a revista *Rollings Stones*, afirmam:

A dupla Edi Rock e KL Jay vinha da zona norte e já frequentava bailes black. Trinta anos atrás, as periferias paulistanas haviam visto o surgimento do *break* e de seu próprio astro

dançarino.”O KL Jay já era famoso. O apelido dele era Michael, porque dançava Michael Jackson”, diz Edi Rock, com um sorriso de canto. No baile do Acre Clube, todo mundo parava para aplaudir o Michael. E Kleber era também DJ. Fazia dupla com Edi, que aprendeu a rimar e passou a abrir shows para Thaíde & DJ Hum e MC Jack, os grandes nomes da época. Milton Sales conhecia as duas duplas e achou que fazia todo sentido juntá-las – além de iniciar um processo de conscientização política nelas. “Ele dizia que eu tinha de usar meu talento para mudar as coisas, igual ao Bob Marley fez na Jamaica, lutar pelo oprimido. Era disciplina de esquerda. Ele e Malcom X foram os caras que me ensinaram as coisas mais importantes de política”, afirma Brown, que conheceu o líder norte-americano por meio do trabalho do Public Enemy. “O Public Enemy veio tocar em São Paulo [em 1991] e eu invadi o show. Quando os seguranças me grudaram, o Chuc D viu e mandou me soltarem. Subi no palco e chamei o Blue, Cocão [Edi Rock] e KL Jay para cantar”, relembra.

190

Por meio do seguinte relato, percebe-se como as novidades, postas a partir desta segunda geração norte-americana de *rappers*, influenciam sobremaneira a maioria daqueles que se encontravam na Roosevelt, além dos Racionais, ao mesmo tempo em que incorporava ao discurso da negritude, dada a emergência, uma dimensão de enfrentamento social. “Pode se dizer que o passo adiante se devesse ao fato da negritude não ficar restrita apenas à autoafirmação identitária das manifestações culturais do *hip hop*, mas de lançar ao primeiro plano histórico de opressão social sofrido pelos negros na história americana” (LOPES, 2015, p. 34). Mesmo assim, não podemos desconsiderar que a saída dos *rappers* da São Bento não significou propriamente um “rompimento com os *breakers*, mesmo porque as pessoas se conheciam e circulavam entre os dois espaços, havendo, entre eles, também os grafiteiros e os indivíduos que praticavam mais de um tipo de arte ligada ao *hip hop*” (GUASCO, 2001, p. 63). Porém, tal diversidade se torna rara, pois o que está em questão é a necessidade de um espaço visando um desenvolvimento próprio do *rap*. Por isso, posteriormente, um dos motivos principais para o esvaziamento da Praça Roosevelt, foi a debandada de vários *rappers* para a profissionalização ou, pelo menos, a tentativa dela (GUASCO, 2001). O fato é que, no ano de 1991, o grupo de *rap* Racionais acabam por “chamar a atenção na abertura de um show do Public Enemy¹⁹¹ no Ginásio do Ibirapuera, com os sucessos “Pânico na Zona Sul”¹⁹² e

¹⁹⁰ Revista Rolling Stone: *Racionais MC's: As revelações, as contradições e as polêmicas do grupo mais relevante da música brasileira*. Ed. nº86, p. 76-77, novembro de 2013.

¹⁹¹ Cf. PUBLIC ENEMY. *Fear of a Black Planet*. EUA: Def Jam Recordings, 1990. LP.

¹⁹² Cf. BROWN, Mano. **Pânico na Zona Sul**. Intérprete: Racionais MC's. In _ *Holocausto Urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1990. LP, faixa 1, lado A.

“Tempos Difíceis”¹⁹³. Isso dá aos *rappers* a consagração que precisavam para trilhar a sua carreira no *rap* nacional (LEAL, 2007). As duas músicas estariam presentes no primeiro disco dos Racionais MC’s, gravado pela equipe de baile Zimbabwe o *Holocausto Urbano*¹⁹⁴.

O primeiro Racionais foi, por sua vez, *a voz anticordial da cultura brasileira*, inspirada pelo racismo dos negros estadunidenses, veiculada numa forma seca, franca e direta, capaz de internalizar e capturar o sentido da violência brasileira de uma maneira sem precedentes, e cuja força de verdade poética e histórica era tanta que colocou em crise toda a tradição da cultura popular brasileira de uma maneira, que até então se reconhecia em formas intimamente ligadas aos valores do encontro, da mistura da conciliação de classes.¹⁹⁵

Figura 27: Foto da Capa do primeiro disco dos Racionais MC’s Disco *Holocausto Urbano*

Edi Rock, Mano Brown, Ice Blue & DJ KL Jay (1991)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

A propósito, a partir da letra de “Pânico na Zona Sul”, é possível analisar e desvendar um pouco da violência presente nas periferias da cidade de São Paulo, motivada entre outros

¹⁹³ Cf. ROCK, Edi. **Tempos Difíceis**. Intérprete: Racionais MC’s. In _ *Holocausto Urbano*. São Paulo, Zimbabwe, 1990. LP, faixa 6.

¹⁹⁴ Cf. RACIONAIS MC’S. *Holocausto Urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1988. LP.

¹⁹⁵ Revista Cult: *A voz e a música do Racionais*. Editora Bregantini, ano 17, nº 192, 2014, p. 55.

fatores, como já dito anteriormente, pelos “justiceiros”, que atuavam em nome da lei, matando diversas pessoas em tal período. Cabe salientar, que já na década de 1980 as periferias paulistas presenciavam a ação desses justiceiros.

Vale lembrar que muitos deles eram migrantes das áreas rurais brasileiras, desmotivados pelos pequenos furtos em suas comunidades e, nesse momento passariam a matar para “limpar a área”, patrocinados por comerciantes e incentivados pela população local. Muitos atuavam em meio à cumplicidade da polícia. “Em São Paulo, o mais famoso deles foi o temeroso Cabo Bruno, que atuou na periferia sul da região metropolitana e matou dezenas de pessoas. “Um dos costumes desses vigilantes era pregar listas com nomes de “bandidos” jurados de morte nas padarias e mercadinhos desses bairros”. A intenção era dar uma última chance a eles de fugir antes da execução” (MANSO; DIAS, 2018, p. 126). Chico Pé de Pato, outro importante justiceiro que atuava na Zona Leste patrocinado por comerciantes, teve apoio popular, nos dias seguintes à sua condenação. Logo depois, a população da região do Jardim das Oliveiras, onde ele atuava, foi protestar em frente ao Fórum Criminal, exigindo a liberdade. “A prática do vigilantismo, longe de ser um fenômeno isolado, se replicou na grande São Paulo. Ao longo de toda a década de 1980, numa estimativa da polícia, os justiceiros mataram cerca de mil pessoas” (MANSO; DIAS, 2018, p. 126). Nesse sentido, em reportagem para a Folha de São Paulo, o *rapper* Dexter descreve de forma detalhada a primeira vez que ouviu a música “Pânico na Zona Sul”, tanto quanto sua descoberta do grupo de *rap* Racionais MC’s, além de sua aproximação com o vocalista Mano Brown:

Eu já conhecia o *rap*, eu ouvia muito Irmãos Metralhas, já tinha visto os caras na Xuxa, na época que eu morava em Campinas, em 1984. Eu já me identificava com a forma como eles cantavam e em cima do que eles cantavam, que era batida de *rap*. Eu via a rapaziada indo para as festas, de cabelão black, um mocassim, umas roupas invocadas. Eu gostava daquilo, as minas de trança. Eu já me identificava com a minha cultura sem saber que era minha cultura. Gostar do som acredito que é hereditário. Está no sangue. Eu já me identificava com o soul e o *funk*, e o *rap* eu comecei a ouvir mais nos anos 90, com a coletânea que a Zimbabwe tinha lançado em 1989, a “Consciência Black - Volume 1”, em que estava os Racionais e vários outros grupos. Era um domingo, eu tinha acabado de tomar banho, estava calçando meu tênis. Lembro até hoje. Sentado na minha cama e ouvindo o Som da Massa, da Zimbabwe, daí o William, que apresentava o programa, falou que ia tocar uma música de um grupo novo chamado Racionais. E a música era “Pânico na Zona Sul”. Eu posso dizer para você que naquele momento eu acordei para a vida. O Mano Brown relatava uma situação vivida em todas as periferias de São Paulo. Em Diadema, naquela época, não era diferente. Existia a ação da polícia, dos pés de pato também. E a gente vivia intensamente tudo o que o Brown estava cantando. Na pele. Eu vi vários amigos sendo assassinados. Eu quase fui assassinado. Quando eu ouvi essa música eu falei “é isso aí o que eu quero fazer”. Se isso é *rap*, é *rap* que eu quero fazer. E aí eu não sei, já senti vontade de sair escrevendo. Acho que até no outro dia já saí escrevendo uma letra. E nesse dia quando eu ouvi essa

música "Pânico na Zona Sul" eu prometi para mim mesmo que ia conhecer o autor. Naquele mesmo dia eu fui para o baile, o Chic Show, na quebrada. O Eazy Nylon estava tocando, quando foi umas 21h foi anunciado o show dos Racionais. Aí eu vi quatro pretos vestidos de preto entrando no palco. Rolou uma identificação imediata. Fiquei extasiado ouvindo os caras tocar. Foi emocionante. Eu fiquei indignado, a princípio, com a maneira que eles retratavam os assuntos. O racismo, a miséria, a pobreza, a favela, o asfalto. Aquilo me encantou. Foi quando eu descobri que, se eles tinham voz, se eles representavam quem não tinha voz, eu queria ser um deles. Nas semanas seguintes, fui em outro baile, e teve show dos Racionais também. Foi nesse dia que eu consegui falar com o Brown. Quando eu cheguei até ele, ele já estava cansado. Eu dei um papelzinho, que eu tenho até hoje guardado em casa, que é o flyer da festa. Ele autografou. E aí a gente começou a trocar uma ideia, eu vi que a minha história era parecida com a dele, e a dele, muito parecida com a minha. Ali a gente já meio que criou uma amizade, sem saber que duraria esses 22 anos. Depois o Brown, por causa do sucesso, deu uma sumida e tal. Devo ter ido em uns dois três shows depois, mas não consegui chegar até ele.¹⁹⁶

Mediante a descrição de Dexter, notamos, mais uma vez, a importância e influência dos bailes dentro do processo de formação musical e estética dos *rappers*. Seja através das coletâneas produzidas ou dos programas de rádio onde tocavam *rap*, como *O Som das Massas*, gerido pela equipe Zimbabwe. No início da década de 90, sem essa intervenção das equipes de som nas emissoras de rádio, dificilmente o gênero *rap* seria divulgado para um público maior, sobretudo para aqueles que não frequentavam os bailes. Temos que lembrar que nesse período muitos bailes eram itinerantes, o que quer dizer que muitas festas eram realizadas em diversos lugares da Região Metropolitana de São Paulo, inclusive na região do ABC. E foi justamente em um desses bailes, próximos a Diadema, que Dexter pode presenciar pela primeira vez o som dos Racionais MC's. Ao mesmo tempo se identificando tanto com o visual do grupo como com o conteúdo das letras, entre elas a de "Pânico na Zona Sul". Nessa época a cidade de Diadema ganharia destaque nos noticiários por conta do episódio que ficou conhecido como *Caso Favela Naval*, onde o policial Otávio Lourenço Gamba, junto a mais nove policiais, seriam flagrados por um cinegrafista amador, torturando e extorquindo moradores da favela durante uma blitz policial. Importante dizer ainda que, por meio da letra de "Pânico na Zona Sul", notamos que o *rap* se apresenta também como contraponto à lógica objetiva e estatística dos números relativos à tragédia humana. Ou seja, mais que um gênero musical, o *rap* tem manifestado a experiência contemporânea dos jovens da periferia de São Paulo. Em conformidade com Silva (1999), por estas razões, tem-se sugerido que o *rap* é uma música que

¹⁹⁶ Matéria intitulada *Dexter, Atração da Virada Cultural, Fala Sobre Rap e Prisão* para o jornal Folha de São Paulo datada do dia 02/05/2005. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/05/1084690-dexter-atracao-davirada-cultural-fala-sobre-rap-e-prisao.shtml>. Acesso em 23/08/2017.

trata de temáticas que, apesar de surgirem no “gueto” e falar a linguagem do “gueto”, reportam-se a questões relacionadas à vida moderna como um todo.

(...) Justiceiros são chamados por eles mesmos/
Matam humilham e dão tiros a esmo/
E a polícia não demonstra sequer vontade/
De resolver ou apurar a verdade/
Pois simplesmente é conveniente/
E por que ajudariam se eles os julgam delinquentes/
(...) Eu não sei se eles/
Estão ou não autorizados/
De decidir que é certo ou errado/
Inocente ou culpado retrato falado/
Não existe mais justiça ou estou enganado? /
Se eu fosse citar o nome de todos que se foram/
O meu tempo não daria pra falar MAIS.../
Eu vou lembrar que ficou por isso mesmo/ (...)
O sensacionalismo pra eles é o máximo/
Acabar com delinquentes eles acham ótimo/
Desde que nenhum parente ou então é lógico/
Seus próprios filhos sejam os próximos/
(...)Você acha que o problema acabou? /
Pelo contrário ele apenas começou/
Não perceberam que agora se tornaram iguais/
Se inverteram e também são marginais, Mas.../
Terão que ser perseguidos e esclarecidos/
Tudo e todos até o último indivíduo/
Porém se nos quisermos que as coisas mudem/
Ei Brown qual será a nossa atitude? /
A mudança estará em nossa consciência/
Praticando nossos atos com coerência/
E a consequência será o fim do próprio medo/
Pois quem gosta de nós somos nós mesmos/
(RACIONAIS MC'S, “Pânico na Zona Sul”, 1991.)

A partir da letra de “Pânico na Zona Sul”, além do processo de criação, assim como do olhar geográfico, sobretudo permeado pela violência, acerca de suas composições, Mano Brown em entrevista para a revista *Caros Amigos*, nos elucida ainda mais no tocante ao “eu” enunciativo, presente em suas letras, e para quem este se comunica e se faz entender ao mesmo tempo. Neste depoimento, Mano Brown fala de outras composições suas, além da sua dificuldade em atingir um público cada vez maior, por conta da forma como as letras foram e são elaboradas:

Minhas músicas hoje são mais claras do que essa aí. Essa música era meio confusa. Conforme o tempo vai passando, você vai conseguindo, você se aproxima das pessoas pras

quais você fala. Por exemplo, eu vivia na zona sul, cê tá ligado, mano?, eu só conhecia a zona sul. Aí quando eu comecei a cantar com o Racionais e ir com o Racionais para os lugares, eu via que na zona norte as pessoas eram parecidas, zona leste, parecido, Osasco... você começa a ver o problema de perto e ver que ele é muito maior. Então, Pânico na Zona Sul falava da zona sul, de justiceiro, cara que morria, justiceiro matava muita gente. A gente tinha medo. Depois do Cabo Bruno morreu mais. Mais na música eu ainda não consegui falar o que eu queria falar. Eu tinha medo de falar gíria, medo de ser mal interpretado, medo da música ser vulgar. Hoje em dia não preocupo mais com isso. Eu tenho que mostrar o que eu sou, e não tentar mostrar outro tipo de personalidade que não sou. Se você vê as antigas e as novas, você vai ver como é. As novas, nós somos nós mesmos. Mais nós. Antes, a gente tava meio preocupado. Só você ouvindo mesmo. Se você ouvir, vai ver que as palavras parece que eu sou meio um professor, meio universitário ... tudo quase semianalfabeto, tudo estudou só até o primeiro colegial, o que é pouco hoje. Cê tá ligado que é pouco, né? E querendo falar pros caras da área mas parecendo que nós éramos outros caras. Aí eu falei: “Não, pára, mano!” Comecei a tomar raiva das minhas próprias músicas. Tem música que eu nem canto porque tenho raiva da letra não gosto das palavras. Voz Ativa, mesmo, eu tenho raiva da música, não gosto das palavras, do jeito que elas são ditas. Parece um texto de jornalista, eu não sou isso aí! Eu sou um *rapper*. Sou um cara que rima a realidade, então rimo gíria. Rimo palavrão. Rimo tudo. Não posso rimar só palavras bonitas. Eu tinha medo, os caras falavam que o sotaque era feio. Pra tomar cuidado com o “r” e o c....!. Hoje em dia quero que se f....! tudo. Não tô nem aí, é para saber que eu sou de São Paulo mesmo. Sou da zona sul, isso aqui não é Rio de Janeiro. É São Paulo, mano!¹⁹⁷

Reforça-se assim, através das palavras de Mano Brown, a dificuldade do “eu” enunciativo do *rapper*, por meio da música em se aproximar de um número considerável de pessoas. A limitação geográfica é um fator que influencia, de certo modo, a forma de compor as letras. No caso de Mano Brown, independentemente da localidade, seria preciso conhecer outros lugares para poder perceber as contradições semelhantes e que eram vivenciadas nas periferias. De acordo com o *rapper*, nesse momento, o receio de não ser compreendido resulta na linguagem formal das letras presentes no início da carreira dos Racionais MC’s. Entretanto, com a consciência de que a mensagem poderia chegar mais rápida comunicando as experiências cotidianas a partir das letras, os Racionais MC’s tornam-se um dos grupos de *rap* mais ouvidos pelas periferias do país.

Podemos, então, a partir da letra de “Pânico na Zona Sul”, notar que os *rappers* transmitem, através da música, uma superação radical da vida urbana na metrópole. Nesse momento, “ela não pode ser traduzida de forma romântica, como em *Sampa*¹⁹⁸, sustentando-se no banquinho e no violão. De fato, para exprimir a nova pulsação a da realidade urbana, já não

¹⁹⁷ Revista Caros Amigos: *Uma conversa com Mano Brown*. Editora Casa Amarela, ed. nº3, 1998, p. 17.

¹⁹⁸ Cf. VELOSO, Caetano. **Sampa**. Intérprete: Caetano Veloso. In _ *Muito (Dentro da Estrela Azulada)*. Rio de Janeiro, Philips (CBD), 1978, LP, faixa 7.

basta cruzar a esquina da Av. Ipiranga com a Avenida São João” (SILVA, 1998, p. 255). No caso dos justiceiros, o mais problemático é pensar que sua atuação se realiza pelo aval e a conivência da opinião pública, tendo em vista o clima de medo e insegurança produzidos em grande medida, pelos meios hegemônicos de “comunicação”. Embora os mais favorecidos em meio a esse confronto sejam as classes com alto poder econômico, a presença geográfica de “algumas pessoas” é historicamente motivo de incômodos e desgostos, a não ser quando se trata da necessidade de mão de obra barata, almejando o preenchimento de vagas para trabalhos considerados socialmente de menor prestígio. É por esse mecanismo estrutural, em benefício daqueles que detém o monopólio de produzir o ódio e a violência nos lugares distantes dos centros hegemônicos, que pessoas da mesma origem histórica terminam sendo mortas entre si. Sob esse mesmo ponto de vista, conforme *escurece o rapper Gog*:

A sociedade financia a polícia, ela apoia o ato. A burguesia financia a polícia exatamente para fazer essa faxina. Não se iluda, quem paga o justiceiro, tá ligado, é o empresário bem sucedido; é o cara que quer construir um prédio e não quer ter, de repente, um barraco humilde do lado. Ele quer, simplesmente, colocar o povo humilde para longe; pegar duas horas de baú (ônibus) para trabalhar para eles, diga-se, preço de migalha. Agora, o esquema é o seguinte: esse cara é um burro! Porque ele, simplesmente, não é o último nessa escala, certo; ele é mais um dominado. Ao invés de ele se unir; ele tá matando seu próprio sangue, certo. Você vê aí vários policiais negros, por exemplo, se o cara parasse e pensasse, se fosse ver a história dele, ele veria que pô, nós fomos sepultados vivos no passado; nossos ancestrais sofreram, morreram, lutaram, e, de repente, você vê aí os caras, por alguns reais, se venderem abertamente, na cara dura. O maior veneno que a burguesia injetou em nós foi o ódio. Aí se desintoxique!¹⁹⁹

O período entre 1990 e 1996 é aquele no qual a temática racial é implícita na estética das letras dos grupos de *rap* paulistanos. Isso se deve, em grande medida, à influência de grupos norte-americanos, relacionados a uma segunda geração do *rap* estadunidense. O mais importante destes grupos certamente foi o Public Enemy. “Com eles o *rap* se firmou como meio de levar informação à periferia, indo contra o sistema. O Public Enemy declara, em 1990: Somos a CNN negra” (PIMENTAL, 1997, p. 20):

O 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, uma música voltada para a denúncia do cotidiano no qual o “eu” de cada indivíduo negro é

¹⁹⁹ Revista Rap Brasil: *Gog Aterroriza o Sistema*. Editora Escala, ano I, nº4, 2000, p. 14.

encarado como fardo e, onde conhecer a si mesmo tornou-se a finalidade de conhecer o meio do qual se vive (SANTOS, 2002, p. 82).

Figura 28: Logo do Public Enemy

Fonte: Acervo pessoal do autor.

Na revista Showbizz, com referência ao início do grupo de *rap* norte-americano notamos que o grupo se forma a partir de um programa de rádio, no qual as ideias que imperavam passavam por questões políticas e filosóficas, além da execução de muito *rap*. Até que o produtor da conceituada editora de música Def Jam, Rick Rubin descobrisse o talento daquela turma que estudava e trabalhava na rádio e incentivasse a gravação de um disco:

As sementes do Public Enemy estão na Universidade de Adelphi, em Long Island. Foi ali que Carlton Ridenhour, estudante de desenho gráfico e disc jôquei amador, conheceu os também estudantes Hank Shocklee (depois cabeça da Bomb Squad, equipe de produção do Public Enemy) e Bill Stephney (executivo da Def Jam). Os três apresentavam um programa de rádio em que trocavam ideias sobre filosofia, política e cantavam *rap*. Uma dessas composições “Public Enemy nº1, chamou a atenção do produtor Rick Rubin, que levou o trio para seu selo Def Jam. A trupe formou uma estrutura, com leis e regras próprias, com Chuc D, no *rap*; Shocklee assumia o papel de empresário e Stepheney se ocupou do marketing e da promoção. Ao grupo se juntaram o DJ Norman Rogers (batizado de

Terminator X) e o *rapper* William Drayton, ou melhor, Flavour Flav, com dentes de ouro e um bordão imbatível: os "boyeeeeee" que solta entre uma parte e outra do DJ.²⁰⁰

No final da década de 1980 o grupo de *rap* Public Enemy se diferencia na cena do *hip hop* mundial ao trazer, em suas letras, uma temática correspondente ao orgulho racial e nacionalismo negro. "Seus clipes mostraram um novo mundo de ideias para os *rappers* brasileiros. Grupos como Racionais e DMN admitem Chuc D (vocalista do Public Enemy) e Cia como influência maior. Os ícones Malcolm-X e Marthin Luther King tornaram-se leitura de cabeceira" (PESSOA, 2000, p.272). Pontua-se, dessa forma, portanto, como fator identitário para uma geração inteira a partir do contato das referências do Public Enemy, o conhecimento e a leitura da obra de Malcolm-X. Acerca desta experiência, Mano Brown lembra e diz:

Quando a gente começou a se interessar pela cultura do *rap*, começaram a chegar as primeiras reportagens do Public Enemy no Brasil, onde ele falava de Malcolm-X. Fui procurar saber quem era e na época não tinha nem para vender o livro, peguei emprestado e quando eu li minha mente pirou. Aí muita coisa que tinha ao meu redor, que eu não entendia, passei a entender. Até coisas da minha vida mesmo, passei a me conhecer melhor através do Malcom. O que ele falava no livro tinha muito a ver comigo, a raiz da minha vida, da minha mãe, da minha família lá atrás que a gente não conhecia e nem procurava mexer nisso, porque era muito sofrido. O Malcolm foi o cara que explicou um pouco dos excessos das faltas. Tudo que ele falou eu vivi, eu sei como é isso²⁰¹.

Pelo que podemos notar, a partir do relato de Mano Brown, a leitura do livro de Malcolm-X transforma e intervém em seu modo olhar, através de um processo de autoconhecimento. Era como se o que tivesse escrito no livro retratasse da mesma forma o passado e o presente do *rapper*. Na direção contrária da opinião de que a maioria dos jovens que moram na periferia visualizam no crime uma via de sobrevivência, em outra reportagem, Mano Brown reafirma o peso que tanto a obra de Malcolm-X como as ideias de Chuc D tiveram em sua vida:

Eu pensava: 'Vou ser igual ao Malcolm X. Quero ser o Chuc D. Não dei a minha vida por isso, ao contrário. Eu não tinha vida. Esse barato é que me deu vida. Eu era um homem morto, pronto para ser estatística, virar número, aos 19 anos', diz Brown, que revela ter cometido pequenos furtos na juventude. 'Não tem por que mentir agora. Era uma época em

²⁰⁰ Revista Showbizz: *Nascimento de uma nação*. Editora Abril, ed. nº7, 1998, p.82.

²⁰¹ Revista Rap Nacional – *Mil Faces de um Homem Leal* - Mano Brown. Ed. Nº 6 – Ano I, 2012, p.55.

que você roubava ou passava fome. Não era para ostentar. Todos os meus amigos, da mesma geração começaram a roubar ao mesmo tempo’.²⁰²

Figura 29: Autobiografia de Malcolm X 1ª Edição (1965)

Fonte: Acervo pessoal de Akan Oadq.

Assim sendo, registra-se perante o exposto que, desde as referências a lideranças históricas negras, como Malcom X, Marcus Garvey, Martin Luther King, o ministro da Nação Islã, Lois Farrakhan, e os Black Panthers, o Public Enemy se fazia por uma formação que combinava e flertava com elementos de uma organização paramilitar. “Boa parte dos videoclipes do grupo era saturada de imagens que remetiam ao movimento pelos direitos civis, o período de segregação racial vigente nos Estados Unidos até os anos de 1960 e a violência policial” (MACEDO, 2016, p. 32). Influenciados pelo grupo de *rap* Public Enemy, se a máxima nos tempos do *funk* e do *soul* era “black is beautiful”, “a ideia que melhor exprime o novo momento é “Fight the Power”²⁰³, pois os *rappers* não se contentavam apenas em cultivar a sua autoestima, era preciso desenvolver uma postura de combate” (GUASCO, 2001, p.65).

²⁰² Revista Rolling Stone: *Racionais MC's: As revelações, as contradições e as polêmicas do grupo mais relevante da música brasileira*. Ed. nº86, p. 77, novembro de 2013.

²⁰³ Cf. RIDENHOUR, Carlton; SADLER, Eric; LII, James Henry Boxley; BOXLEY, Keith M.. **Fight the Power**. Intérprete: Public Enemy. In _ *Fear of a Black Planet*. Def Jam Record, 1990. LP faixa 20, lado B.

Reflexo de todas as influências já vistas, principalmente a de Malcom-X e Nelson Mandela, a música "Voz Ativa"²⁰⁴ do grupo de *rap* Racionais MC's, sinaliza nesse período a discussão racial nitidamente de inspiração afro-americana que estava posta para aquela geração. Conceitos como "auto-estima", "racismo", "negritude", "Apartheid", entre outros, se faziam presentes, ora nas letras de *rap*, ora nas posses e coletivos negros que se articulavam nesse momento em torno do movimento *hip hop*.

Eu tenho algo a dizer/
E explicar pra você/
Mas não garanto porém/
Que engraçado eu serei dessa vez/
Para os manos daqui!/
Para os manos de lá!/
Se você se considera um negro/
Um negro será MANO !!!/ (...) Não quero ser o Mandela/
Apenas dar um exemplo/
Não sei se você me entende/
Mas eu lamento que/
Irmãos convivam com isso naturalmente/
Não proponho ódio, porém/
Acho incrível que o nosso compromisso/
Já esteja nesse nível/
Mas Racionais, diferentes nunca iguais/
Afrodynamicamente mantendo nossa honra viva/
Sabedoria de rua/
(...) O *RAP* mais expressiva (E ai...)/
A juventude negra agora tem a voz ativa (*Pode Crê!*)/ (...)
Precisamos de um líder de crédito popular/
Como Malcolm X em outros tempos foi na América/
Que seja negro até os ossos, um dos nossos/
E reconstrua nosso orgulho que foi feito em destroços/
Nossos irmãos estão desnorteados/
Entre o prazer e o dinheiro desorientados/
Brigando por quase nada/
Migalhas coisas banais/
Prestigiando a mentira/
(...) Mas da metade do país é negra e se esquece/
Que tem acesso apenas ao resto que ele oferece/
Tão pouco para tanta gente/
Tanta gente/
Tanta gente na mão de tão pouco/
Pode crer/
(...) Esse é o Brasil que eles querem que exista/
Evoluído e bonito, mas sem negro no destaque/

²⁰⁴ Cf. BROWN, Mano.; ROCK, Edi; BLUE, Ice. **Voz Ativa (Versão Baile)**. Intérprete: Racionais MC's. In _ *Escolha seu Caminho*. São Paulo: Zimbabwe, 1992. LP, faixa 2, lado A.

Eles te mostram um país que não existe/
Esconde nossa raiz/
Milhões de negros assistem/
(RACIONAIS MC'S, “Voz Ativa”, 1992.)

A letra de Voz Ativa, por sinal, reflete não apenas as influências das discussões raciais presentes desse período, como presta homenagem à revista *Pode Crê!*. A citação do periódico aparece no verso: “A juventude negra agora tem a voz ativa (*Pode Crê!*)”. Não por acaso, na primeira edição da revista, a figura de Mano Brown na capa, portando um boné com a letra X, em evidente alusão a Malcolm-X; atrás do *rapper*, uma lousa de giz, escrito em destaque o mesmo verso. Além da referência explícita a Malcolm-X, aparece intitulado na capa da revista os dizeres “O Rap É A Música Dos Anos 90”. A influência dos bailes *blacks* está presente também com o anúncio de uma reportagem de Maurício Black Mad, que corresponde ao lado comercial das equipes, expressa pela reivindicação de um *rap* “bem comportado”.

Apesar da revista *Pode Crê!* ser um reflexo da experiência ocorrida na Praça Roosevelt, em sua primeira edição, na capa, também há uma menção sobre o espaço da São Bento como local de origem da cultura *hip hop*. Não é possível observar na imagem, mas, ao lado do desenho da bandeira do Brasil, atrás de Mano Brown, o nome escrito na lousa é o de Zumbi dos Palmares²⁰⁵, sinônimo de resistência para a população negra e que, de certa forma, já era uma referência de luta, tanto para os *rappers*, como para o movimento negro. São poucos, aliás, que sabem do paradeiro desse boné que Mano Brown está usando na capa da revista.

Na cidade de Diadema, numa fria tarde de domingo, por volta do mês de março do ano de 2017, tivemos a oportunidade de conversar com Akan Oadq, integrante da posse Haussa. Essa reunião se fazia justamente para tentar entender essa fase do *rap*, de formação das posses, assim como da experiência ocorrida na Praça Roosevelt e todas as suas implicações. Nesse encontro, tivemos a oportunidade de contar com a presença também do nosso amigo Edmilson mais conhecido como Coyote. Aliás, tinha sido ele, em uma marcha no dia da consciência

²⁰⁵ Na coleção da revista Caros Amigos no texto – *História do Negro no Brasil*, fascículo nº 4, 2009, p. 105-108 a despeito da história deste importante personagem constatamos que: “Diferente da maioria dos negros escravizados, Zumbi foi alfabetizado e bem educado, num tempo em que raros brancos sabiam ler escrever. Graças ao padre, vira coroinha e estuda latim. O padre batiza de Francisco, nome que abandona aos 15 anos, quando foge com um grupo de escravos e volta ao quilombo. Troca o nome católico por outro, de origem africana: Zumbi, que significa deus da guerra, fantasma Imortal ou Morto Vivo (...) Por quase três séculos, Zumbi foi nome maldito, ou nada significava para o Estado brasileiro. Em 1978, em plena ditadura militar, 283 anos depois de sua morte, o Movimento Negro Unificado declarou o 20 de novembro Dia da Consciência Negra. Zumbi vira herói nacional pela lei 9.135 de 20 de novembro de 1996. E, em 9 de janeiro de 2003, ano 115º da república, 182º da Independência e 308º do sacrifício de Zumbi, a data de sua morte se torna Dia da Consciência Negra oficialmente, pela lei 10.639.”

negra do ano anterior, a nos apresentar, com foco na presente pesquisa. Certo momento, falávamos da revista *Pode Crê!* sobretudo em relação a primeira edição. Nessa hora, Coyote disse:

Eu tenho essa revista. Essa bombeta que o Brown está usando ele me deu. Ele disse: -Você é o cara, my brother! Caramba eu preciso registrar todas estas histórias. Esta revista hoje é raridade, artigo de luxo! Eu tenho essa do Mano Brown na capa, tempo bom, essa época é a melhor se pá! (...) Quando os MC's eram ativistas pelo povo preto os mesmos faziam propaganda do movimento nas quebradas, inspiravam os mais jovens. (...) O *Hip Hop* não é massa de manobra do movimento negro, o *Hip Hop* é movimento negro que pensa diferente do movimento negro. (...) O *Hip Hop* é diferente, pensa diferente, são jovens. O movimento negro não cola na favela, tem dificuldades.²⁰⁶

Figura 30: O Rap é a música dos anos 90 - Entrevista com Brown do Racionais MC's

Edição nº 1 da Revista *Pode Crê!* (1992)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

²⁰⁶ Entrevista realizada em 17/03/2017.

A crítica presente no testemunho de Edmilson quanto ao alcance das mensagens do movimento negro já é recorrente nessa pesquisa; por essa razão, e não sem motivo, muitos *rappers* nesse instante eram vistos como ativistas em prol da população negra. O que chama a atenção, nas palavras de Coyote, é que, em função do boné, observamos que havia uma relação de amizade entre ele e Mano Brown. Essa relação, a propósito, já estava presente numa pintura que durante os anos 90 foi utilizada pelo grupo Racionais MC's. A ilustração da qual falamos é pintada com as cores preto e branco e evidencia um rapaz negro, preso com o rosto por entre as grades de uma cela, numa espécie de autorretrato da condição histórica da população negra no país. Na realidade, essa imagem é um trabalho encomendado pelos Racionais MC's junto ao artista Coyote, para a divulgação de uma coletânea do grupo, que seria lançada no ano de 1994, embora a imagem já tivesse sido usada um ano antes, na capa do disco *Raio-X do Brasil*.²⁰⁷

Figura 31: Capa da Coletânea *Racionais MC's* (1994)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

²⁰⁷ Cf. RACIONAIS MC'S. *Raio-X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993. LP.

Não devemos ignorar que a capa do disco *Raio-X do Brasil* também colabora para evidenciarmos mais uma vez as influências de Malcolm-X. A letra “X” estampada na capa pode passar despercebida sem não levarmos em conta toda a trajetória dos Racionais MC’s, que, de alguma forma, como vimos até aqui, está inserida na produção da revista *Pode Crê!*, bem como a mudança dos *rappers* da São Bento para a Praça Roosevelt. Esta capa nos indica também como, diferentemente do *rap* no contexto norte-americano, em que a temática racial e movimento negro se apresentam como continuidade, no caso dos *rappers* paulistanos, essa questão aparece como algo novo, que foi se configurando durante um processo de autoconhecimento.

A partir da visibilidade do que ocorria no contexto da população negra norte americana, os *rappers* paulistanos se viram, ao mesmo tempo, também vinculados numa parte da história parecida e comum, sinalizada por supressões e conflitos. Na parte musical é o momento em que se aprofundam as referências da segunda geração dos *rappers* norte-americanos, NWA²⁰⁸, KRS One²⁰⁹, Eric B. & Rakim²¹⁰, A Tribe Called Quest²¹¹, De La Soul²¹², Nas²¹³, Wu-Tang-Clan²¹⁴. Através das influências externas, grupos como Thaíde & DJ Hum, DMN, Racionais MC’s, Sistema Negro começaram, por meio de suas letras, a expressar de formas mais incisivas a vontade da juventude negra e periférica de manifestar temas referentes à discriminação que vivenciavam em seus bairros de origem. Dessa forma, a partir de suas experiências, foram elaboradas críticas ao racismo, mesmo para aqueles que tinham a pele mais clara, como no caso do *rapper* Mano Brown:

“Quando li Malcolm-X, senti que era negro mesmo”, explica Brown. “Apesar da minha pele mais clara, de o meu pai ser branco, essa é a minha vida. Levava vida de negro mesmo. Entendi que a gente era apenas uma estatística, por mais que gostasse de se sentir especial. As coisas começaram a fazer sentido. Foi um murro na cara”.²¹⁵

²⁰⁸ Cf. NWA. *Straight Outta Compton*. EUA: Ruthless Records, 1988. LP.

²⁰⁹ Cf. KRS ONE. *Return of the Boom Bap*. EUA: Jive Records, 1993. LP.

²¹⁰ Cf. ERIC B & RAKIM. *Paid in Full*. EUA: 4th & B’way Records, 1987. LP.

²¹¹ Cf. A TRIBE CALLED QUEST. *The Low End Theory*. EUA: Jive Recods, 1991. LP.

²¹² Cf. DE LA SOUL. *3 Feet High and Rising*. Tommy Boy Records, 1989. LP.

²¹³ Cf. NAS. *Illmatic*. EUA: Columbia Records, 1994. LP.

²¹⁴ Cf. WU-TANG CLAN. *Enter the Wu-Tang (36 Chambers)*. EUA: RCA Records, 1993. LP.

²¹⁵ Revista Rolling Stone: *Racionais MC’s: As revelações, as contradições e as polêmicas do grupo mais relevante da música brasileira*. Ed. nº86, p. 77, novembro de 2013.

Figura 32: Capa do LP *Raio - X do Brasil* (1993)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

4.5 De que lado a mídia está: de nós ou do Pensador?

De toda forma, no ano de 1994, a tensão entre o *rap* e o poder público parece ser inevitável e *rappers* são detidos pela polícia militar de São Paulo em um evento realizado no Vale do Anhangabaú. A justificativa para a detenção, segundo a polícia, era a execução de músicas que “incitam a violência e desacato à autoridade”. Tal ocorrência mereceu até mesmo destaque no Jornal da Folha de São Paulo, através do título “Polícia prende grupo de *rap* durante show”, publicado no dia 25 de novembro de 1994.²¹⁶ O texto evidenciava, por conta de inúmeras informações erradas, o despreparo e o desconhecimento, por parte da mídia, da discografia e o local de origem dos integrantes do grupo Racionais MC’s. Tanto o vocalista Edi Rock, como o DJ KL Jay residiam na Zona Norte de São Paulo, ou seja, nem todos eram residentes do bairro do Capão Redondo, como apontado pelo jornal, curiosamente enfatizado

²¹⁶ Nesse evento o clima de tensão tem início após a polícia se sentir agredida pela letra da música “Eles não sabem nada” do grupo de rap MRN. Na sequência o show é interrompido e os integrantes da banda são encaminhados para o 3º Distrito Policial sendo acusados pela prática de incitação ao crime. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eTeCTkaE2VE&fbclid=IwAR3zo80Zrj7sjxI3ZqRuY0VnvzKNPMfptNQEerb5-gOFhsv-WUz4EIWi08>. Acesso em 20/11/2017.

na matéria, como sendo o bairro *mais violento* da cidade. Vale lembrar que, embora a população negra fosse muito mais marginalizada no Capão Redondo do que em outras regiões, segundo o próprio Mano Brown, a zona sul seria umas das últimas a compreender o gênero *rap*. Quando questionado a respeito dessa contradição presente no Capão Redondo, Mano Brown destaca que:

O Capão Redondo foi o lugar mais difícil para o *rap* entrar. O Racionais nasceu aqui, o Blue e o Brown são daqui; o e Edi Rock e o Kl Jay são da norte. Na época em que o Racionais nasceu, aqui na zona sul estava tendo problema com grupo de extermínio. A cultura negra estava sendo bombardeada. Os negros daqui eram marginalizados, muito mais que no outro lado, até pelo fato das escolas de samba serem todas lá. Pelo formato que São Paulo foi desenvolvido a comunidade negra foi para lá. Aqui o preconceito foi muito forte e quando o Racionais começou tivemos que buscar força lá. Então, não posso desprezar Tucuruvi, zona leste e Taipas, que me acolheram bem demais. O Capão foi o último lugar que nos acolheu. Vê que barato, santo de casa não faz milagre né! Nem tudo são flores, nós lutamos muito para essa cultura ser reconhecida aqui dentro da nossa casa e sabemos que a fronteira é bem frágil. É lógico que muita coisa tá aqui na zona sul mesmo no Capão, porque a gente é insistente.²¹⁷

Por sua vez, o disco retratado *Raio-X do Brasil* é descrito como o segundo e mais recente trabalho do grupo, quando na verdade já era o terceiro LP, antecedido pelo EP *Escolha o seu Caminho*²¹⁸. Apesar disso, comparado com os álbuns anteriores, quando explodiu *Raio-X do Brasil*, ninguém esperava que eles passassem da condição de jovem grupo promissor da cena *hip hop* para porta vozes de toda uma geração localizada nas periferias de São Paulo (OLIVEIRA, 2015). O que chama nossa atenção, ainda, são as siglas erroneamente escritas na redação, relativas ao grupo de *rap* oriundo da Zona Oeste de São Paulo, o MRN (Movimento e Ritmo Negro), no texto publicado aparecendo como RMN. Dado que, como nos elucida Santos (2002), cabe aqui ao pesquisador a tarefa de decifrar o discurso, gerando o contra discurso, enunciando de certa maneira o que se encontra ainda velado, lidando sempre com a surpresa, o inesperado na decomposição do discurso aparentemente comum:

A Polícia Militar deteve anteontem à noite integrantes dos grupos de *rap* Racionais MC's e RMN, durante show no vale do Anhangabaú (região central de São Paulo). Houve tumulto na plateia e pelo menos cinco pessoas ficaram feridas, segundo a PM. Os *rappers* foram levados para o 3º Distrito Policial (Santa Ifigênia, região central), onde prestaram depoimentos. A Polícia Militar alegou que as músicas dos *rappers* incitam o crime e a violência. Ambos os grupos cantaram músicas cujas letras criticam ações da polícia. Foi a

²¹⁷ Revista Rap Nacional – *Mil Faces de um Homem Leal - Mano Brown*. Ed. nº 6 – Ano I, 2012, p.550.

²¹⁸ Cf. RACIONAIS MC'S. *Escolha o seu Caminho*. São Paulo: Zimbabwe, 1992. EP.

segunda vez que a polícia prendeu *rappers* no Anhangabaú. Em 15 de outubro, foi preso Big Richard, pelo mesmo motivo (...) O show do Racionais MC's foi interrompido pela polícia, que subiu ao palco na hora em que o grupo cantava o *rap* "O Homem na Estrada". Essa música tem um refrão que diz "Eu não acredito na polícia, raça do c...!". O público ficou revoltado e começou a atirar pedras no palco. Houve tiros na plateia e um princípio de correria. Todos os quatro integrantes Racionais MC's foram levados para o 3º DP junto com o advogado do grupo, Aparecido Franco. Eles chegaram ao DP por volta das 23h de sábado e só foram liberados às 2h de ontem. O Racionais foi a última banda que tocou no Anhangabaú. Antes do grupo, o RMN havia se apresentado e detido após o show. A polícia abriu inquérito sobre o caso. O líder do Racionais, Mano Brown, disse que a detenção foi "um desrespeito à liberdade de expressão". O grupo paulista Racionais MC's é o que mais vende no país no gênero *rap*. Seu segundo e mais recente disco "Raio X do Brasil" já vendeu mais de 400 mil cópias. Os quatro integrantes do grupo moram no Capão Redondo (na periferia sul de São Paulo), um dos bairros mais violentos da cidade. *Rap* é a abreviatura de Rhythm and Poetry (ritmo e poesia). Sobre uma base rítmica derivada do *funk*, os *rappers* cantam de maneira praticamente falada.²¹⁹

Pelo que podemos analisar, conforme a matéria do jornal, a música que motivou a invasão da polícia no palco é o "Homem na Estrada"²²⁰. Aliás, no mesmo ano, o *rapper* Mano Brown ganharia o prêmio da Associação Paulista de Arte pela autoria da letra, tida como a melhor música daquele ano. Sintetizando, a letra relata a história de um homem morador da periferia que, ao mesmo tempo, "parece" estar em conflito com a lei²²¹. Conforme Santos (2002), cronistas da vida como ela é, sem os recursos da ficção, o realismo social nas letras dos Racionais ganha força a despeito da dramaticidade do vivido.

Um homem na estrada recomeça sua vida/
Sua finalidade: a sua liberdade/
Que foi perdida, subtraída/
e quer provar a si mesmo que realmente mudou/
que se recuperou e quer viver em paz, não olhar/
para trás, dizer ao crime: nunca mais!/
Pois sua infância não foi/
um mar de rosas, não/
Na Febem, lembranças dolorosas, então/
Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim/

²¹⁹ Matéria publicada pela Folha de São Paulo *Polícia prende grupos de rap durante show*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/28/brasil/23.html>. Acesso em 20/11/2017.

²²⁰ Cf. BROWN, Mano. **Homem na Estrada**. Intérprete: Racionais MC's. In _ *Raio-X do Brasil*. São Paulo: Zimbabwe, 1993. LP, faixa 1, lado B.

²²¹ "Homem na Estrada possui todos os elementos que se exige de uma forma narrativa. Há um narrador em terceira pessoa que narra objetivamente a história de um ex-detento que recomeça e busca dar sentido à sua vida após a prisão. Um narrador clássico, no sentido de conhecer uma história e transmiti-la de forma clara e distanciada; dentro de um tempo cronológico, num espaço determinado com personagens e certo poder onisciente de dominar os pensamentos delas (LOPES, 2015, p. 118)

Muitos morreram sim, sonhando alto assim/
me digam quem é feliz/
quem não se desespera, vendo/
nascer seu filho no berço da miséria/
Um lugar onde só tinham como atração/
o bar e o candomblé pra se tomar a benção/
Esse é o palco da história que/
por mim será contada/
...um homem na estrada/
(RACIONAIS MC'S, "Homem na Estrada", 1993.)

Após o encerramento forçado do evento, alguns grupos seriam encaminhados pela polícia para o 30º DP, junto aos seus respectivos advogados. O destaque da mídia talvez se deva ao fato dos Racionais MC's, nessa época, ser o grupo que mais vendia discos do país no segmento *rap*. Diferente da narrativa apresentada pelo Jornal *Folha de São Paulo*, o vocalista dos Racionais MC's, Mano Brown, nos expõe também a sua versão sobre o ocorrido, onde a invasão da polícia no Vale do Anhangabaú provocou, além do encerramento do evento, a dispersão do público presente e que apreciava as performances dos grupos de *rap*:

A repressão já estava armada, porque alguns grupos que se apresentaram, quando viram a polícia lá, incitaram a polícia contra eles. O Racionais mesmo não fez nada, só cantou! Na época a música que atacava a polícia era "Homem na Estrada". Enquanto outros grupos atacavam com palavras, o Racionais só cantou e agrediu muito mais cantando do que falando! Mexeu com o brio da massa! Acho que foi a primeira vez que para o grande público, que o *rap* mostrou alguma força, um poder de multidão, acredita. Um lugar neutro, longe do que a mídia já tinha estipulado como o lugar do *rap*, longe da periferia, o *rap* foi para o centro. Era uma multidão, aí de repente aquela multidão se revoltou com a polícia e saiu pegando de pancada! Os moleques saíram capotando os policiais de soco mesmo e os policiais não acreditavam! Pedrada, voadora... Eu estava lá no palco e estava vendo os caras dando voadora nos polícias! Eu não acreditava! Então, a gente não foi preso porque a gente não aceitou ser preso. A gente foi encaminhado, é diferente "risos". A nossa vontade era descer lá e sair capotando os policiais com os caras, mas nós já fomos impedidos ali no palco mesmo. Nós começamos a debater e não aceitamos ser presos: daqui nós não vamos sair, e é nós mesmo! O que você quiser, *nós também quer!* O barato já estava o maior inferno. Aí eles ficaram com medo, e encaminharam a gente à delegacia por causa do incidente que teve lá embaixo (...) Depois que esses caras fizeram isso, eles se arrependeram. Havia alguns advogados aí que na época estava lá, por ser no centro, chamou muita atenção, outras pessoas se solidarizaram com o que aconteceu. Com a nossa causa que era cantar, e os policiais não deixaram a gente cantar. O que era ridículo, não deixar uma pessoa cantar uma música, então, eles acharam aquilo uma coisa absurda. Uma instituição como a Polícia Militar de São Paulo, respeitado ter medo de uma letra de *rap*, como é que pode? Aí eles mostraram o medo deles! Nós descobrimos que eles têm medo de uma palavra bem falada para as pessoas certas, no momento certo! Então, se um preto consciente causa medo, imagina cinco mil ao mesmo tempo? É uma revolução de momento! Causa distúrbio, pode ter gente ferida! Eles têm medo! A integridade física dos bacanas tá acima de tudo (LEAL, 2007p. 65-66).

Cabe mencionar então, de acordo com o relato de Mano Brown, nesse dia, pela primeira vez, já era possível dimensionar a influência que o *rap* possuía sobre o público, principalmente jovem e que estava presente no show²²². Além do mais, bastava as letras das músicas que os grupos de *rap* cantavam para irritar a polícia. Na verdade, o problema também era o fato do enfrentamento se realizar na região central, distante da periferia, estigmatizada pelos meios de comunicação como reduto do *rap*. A energia por parte do público, de certa forma, contagiava os *rappers* que estavam em cima do palco e não seria diferente no caso dos Racionais MC's. Mediante o ocorrido, o que impressiona ainda o vocalista Mano Brown é a atitude da polícia frente as letras das músicas, evidenciando o despreparo da corporação basicamente quanto às críticas sociais presentes nos discursos dos *rappers*. Por outro lado, neste mesmo período, o gênero *rap* se destaca nas rádios FM. O período entre 1990 e 1994 foi essencial para a propagação do *rap*. A “bola da vez” é um jovem *rapper* de classe média carioca, Gabriel Pensador, conhecido também como Gabriel Contino, nome que lhe causou problemas, junto com a cor de sua pele, desde que resolveu se aventurar pelo mercado fonográfico do jovem estilo de música negra “o *rap*”²²³. De tal sorte que, Gabriel era pouco considerado dentro do movimento *hip hop* em São Paulo devido a sua origem social.

Pesando ainda mais contra ele o fato de sua mãe, Belisa Ribeiro, ser jornalista da rede Globo de televisão sendo que a grande parte dos *rappers* são avessos a grande mídia, realidade essa que colocava aos olhos dos outros como uma pessoa “bem-nascida”, próximo ao estereótipo do *playboy*” (SANTOS, 2002, p. 132).

Além disso, pesava, talvez, o fato de ele não ter tido mais contato com a base orgânica do *hip hop* paulistano e por ter assinado com uma grande gravadora, a Sony Music, motivo pelo qual, diferentemente da maioria dos grupos de *rap* daquele momento, seus discos fossem tocados em rádios comerciais. “Gabriel era ainda estudante na PUC do Rio quando compôs

²²² No que se refere ao *rapper* Mano Brown de acordo com Thulla uma das cantoras pioneiras do rap paulistano tendo gravado na coletânea O Som das Ruas (1988) pela equipe de som Chic Show: “Não digo nem o Racionais, digo o Brown porque ele tem uma coisa, um poder tão grande nas mãos. Eu assisti um show que tinha mais de 40 mil pessoas no Pacaembú. Ele falou assim: “Escuta aí um minuto, escuta”. Ficou um silêncio, não se ouvia nem grilo. Ele falou para todas as pessoas ouvirem. Ele é muito sério e eu acho que ele tem um coração muito bom para não falar: “Façam isso!”, e que seja uma coisa errada. Porque, se ele falar, as pessoas vão fazer! Ele levantou o dedo para falar assim: Gente, vocês estão quebrando carros, vidros e eu não quero isso”, ficou um silêncio que eu nunca ouvi em show nenhum. Fui a vários shows em que o cara está cantando e o pessoal está rindo, conversando, fumando, batendo papo... Ele tem um poder que eu não quero nem usar a palavra que eu imagino, mas ele tem um poder revolucionário grande na mão e ele é um cantor de rap que veio lá de trás” (BARBOSA, RIBEIRO, 2007, p.78).

²²³ Revista Pode Crê!: *Gabriel, o Pensador*. Ano II, ed. nº 3, 1994, p. 38.

seus primeiros *raps*, marcados por letras com algum conteúdo de crítica social” (TAPERMEN, 215, p.59). Isso quer dizer, mesmo correspondendo comercialmente país afora as expectativas de sua gravadora, em espaços considerados lendários da cena *rap* na cidade paulistana, como Santana Samba, diante de um público que, antes da geração do *rap*, tinha sido formada e educada na cultura dos bailes *blacks*, Gabriel Pensador por mais que quisesse, não conseguiria agradar:

Mas se foi razoavelmente fácil para Gabriel conquistar o Brasil, cada vez mais difícil é ele conquistar a simpatia da juventude negra que curte os bailes blacks de São Paulo. Prova disto foram as duas tentativas de apresentação do *rapper*, uma no Santana Samba e outra no Projeto Radial, onde a receptividade do público ao seu trabalho foi nula. Além disso, há que levante dúvidas quanto a legitimidade do “Pensador” enquanto representante do movimento *Hip Hop*. E existe ainda quem questione o uso do poder de uma multinacional como instrumento para divulgação das propostas político-ideológicas do movimento *Hip Hop*, quase sempre voltadas para a libertação do povo negro.²²⁴

Nessa direção, em sua primeira biografia *Pergunte a quem conhece*, Thaíde comenta um pouco de sua visão sobre Gabriel Pensador. A narrativa evidencia sua opinião em relação as letras que eram feitas pelo “Pensador”, principalmente as que não lhe agradava dado seu conteúdo sexista, além de algumas entrevistas polêmicas em que Gabriel, um simples novato do movimento, teria falado dos limites da cultura *hip hop*. Além disso, trata da importância do trabalho de Gabriel para o movimento *hip hop* como um todo, devido ao fato do artista ter gravado por uma multinacional, permitindo assim, dispor de grande espaço na mídia, conseguindo divulgar, portanto o gênero musical *rap* para um público cada vez maior. Como nos revela o *mano* Thaíde:

Falaram que o Gabriel é branco e que a mãe dele estava envolvida com a campanha do Collor etc; mas não dá pra negar que o *rap* ganhou muita projeção no país através do Gabriel. Foi com o estouro de “Retrato de um Playboy” que muita gente começou a prestar atenção nesse tipo de música. Ele tem a história dele dentro do *rap* brasileiro. Pode não ser cem por cento original, mas possui uma história. E posso dizer que ele não foi montado, pois era um cara envolvido com a rapaziada do skate e do grafite no Rio de Janeiro. Hoje ele tem outro som, outro estilo, mas já tem seu lugar dentro da história do *Hip Hop*. O problema é que ele começou a fazer letra malfeita. Ouvi algumas letras dele das quais eu não gosto, porque tinha muito preconceito contra mulheres, coisa que nunca me agradou. Ele também começou a falar sobre movimento *Hip Hop* nas entrevistas. Dizia que dentro do *rap* havia muita falsidade e muita desunião. Chegou a dizer que estava fora do movimento, pois se o *rap* fosse isso, ele estava fora. Isso me irritou. Passou pela minha cabeça o seguinte: eu sei que isso que ele está falando acontece, mas com que direito um

²²⁴ Ibidem, p. 38.

cara que chegou e deitou depois que a cama já estava feita podia dizer aquilo? Quando ele veio já estava tudo pronto. O movimento já estava estruturado. Talvez eu ou o Brown e outros manos que estão aí desde o começo até possamos falar isso. Afinal a gente tá ralando no *Hip Hop* há mais de quinze anos. Ele não (ALVES, 2004, p. 118-119).

Do mesmo modo, algum tempo depois, DJ KL Jay argumentaria sobre a origem social de Gabriel Pensador, que, aliás, trazia muitas discussões e dúvidas para alguns, em relação, inclusive, à sua capacidade e legitimidade de poder cantar *rap* ou não. Destacando ainda que não basta somente ser da periferia para cantar *rap*, é preciso também ter talento, como no caso tanto de alguns *rappers* norte-americanos e como no caso da figura emblemática do *rapper* Mano Brown, KL Jay, nos diz:

Gabriel Pensador é um cara da classe média e tem talento, é uma realidade. Ele optou por se excluir do *RAP*, mas ele é um cara branco, de classe média, a mãe dele é influente na política e ele não escreve merda. Então isso é possível, mas é um caso ou outro, é raridade isso acontecer. O *RAP* é talento também, não é só falar da realidade. Não adianta você ser do lugar mais longe e mais pobre, você tem que saber ter ginga para jogar bola. O Eminem é um cara que tem talento, o Gabriel Pensador também é. O Notorius, o 2 Pac e o Brown também são talentos. Quer mais talento que o jeito que o Brown canta e escreve?²²⁵

Especificamente no ano de 1992, momento em que o país vivia, mais uma vez, diversos casos de corrupção envolvendo a maioria dos políticos, principalmente o ex-presidente Fernando Collor de Mello, por meio da música “Tô Feliz (Matei o Presidente)”²²⁶, Gabriel Pensador alcança notoriedade perante o público jovem de classe média. Na sequência, seus maiores sucessos seriam “Retrato de um Playboy (Juventude Perdida)”²²⁷ e “LôraBúrra”²²⁸, que sampleava o *rap* “Mulheres Vulgares”²²⁹ do grupo Racionais MC’s. Em “Retrato de um Playboy”, a partir da relação desigual entre a trabalhadora doméstica, o trabalhador que espera o ônibus e do morador de rua com o playboy, personagens que estão presentes na letra da música, é onde se deflagra a estrutura social e histórica herdada do período colonial. Como nos

²²⁵ Revista Rap Brasil: *Entrevista com Kl Jay - Talento e Trabalho*. Editora Escala, ano I, ed. nº8, 2001, p.21.

²²⁶ Cf. PENSADOR, Gabriel O. **Tô Feliz (Matei o Presidente)**. Intérprete: Gabriel O Pensador. In _ *Gabriel O Pensador*. Rio de Janeiro: Chaos, Mega Estúdio, 1993. LP, faixa 2, lado A.

²²⁷ Cf. PENSADOR, Gabriel O. **Retrato de um Playboy (Juventude Perdida)**. Intérprete: Gabriel O Pensador. In _ *Gabriel O Pensador*. Rio de Janeiro, Chaos, Mega Estúdio, 1993, LP, faixa 7, lado B.

²²⁸ Cf. PENSADOR, Gabriel O. **Lôrabúrra**. Intérprete: Gabriel O Pensador. In _ *Gabriel O Pensador*. Rio de Janeiro, Chaos, Mega Estúdio, 1993. LP, faixa 3, lado A.

²²⁹ Cf. ROCK, Edi; JAY, Kl. **Mulheres Vulgares**. Intérprete: Racionais MC’s. In _ *Holocausto Urbano*. São Paulo: Zimbabwe, 1990. LP, faixa 4, lado B.

anuncia Teperman (2015), a música é toda escrita em primeira pessoa e pode ser interpretada como uma estratégia para se esquivar das presumíveis acusações de *falta de legitimidade*.

Pergunta prum playboy o quê ele pensa da vida/
Sabe o que ele te diz? (Se borra todo) Não/
Mais ou menos assim/
"Sou playboy e vivo na farra/
Vou à praia todo dia e sou cheio de marra/
Só ando com a galera e nela me garanto/
Só que quando estou sozinho eu só ando pelos cantos/
Porque eu luto Jiu-Jitsu mas é só por diversão/
(...)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/
(...) 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!/
Eu sou playboy filhinho de papai/
Me afundo nessa bosta/
Até não poder mais/
(...) Mas na verdade eu pertencço à pior raça que existe/
Eu sou playboy! Penso que sou feliz mas sou triste/
(...) E 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 tá sofrendo/
Em vez de eu dar uma carona eu deixo o cara fedendo/
Que legal se um mendigo me pede um cigarro/
É apenas um motivo pra eu tirar mais um sarro/
Sacanear um mendigo é a maior diversão/
Não tem problema há quantos dias ele não come um pão/
E por falar em pão que eu como todo dia/
Eu me lembrei da empregada que se chama Maria/
Ela me dá comida, me dá roupa lavada/
Mas quando eu tô presente ela é sempre humilhada/
Você precisa ver como eu trato a coitada/
Eu a rebaixo a esculacho e fico dando risada/
(GABRIEL O PENSADOR, "Retrato de Um Playboy", 1993.)

Na verdade, o que Gabriel "O Pensador" retrata em suas músicas, são situações e fatos que fazem parte do seu cotidiano social e geográfico, ou seja, a zona sul carioca branca, racista, conservadora e misógina, que, por sinal, acredita ainda no mito da democracia racial, do qual somos todos mestiços e brasileiros. Aliás, é famoso o vídeo dos anos 1980, onde uma representante da cunhada "Geração Zona Sul", em plena praia da Barra da Tijuca, expõe todo seu ódio e racismo para com os *indesejáveis* visitantes que ainda insistem em frequentar as

praias da zona sul nos finais de semana, além de reivindicar o direito de apenas os *legítimos* brasileiros estarem nas praias de Copacabana e Ipanema. Com sua lógica racista, a banhista diz:

Eu venho à praia da Barra porque botaram uns ônibus horrorosos, que saíam umas pessoas completamente horríveis de dentro do Ônibus e vão lá sujar a praia. E não adianta você ir na praia, não adianta você chegar na praia e dizer - Não! Limpa, põe no baldinho! Porque até saiu outro dia numa matéria de jornal, se tem um pirulito, o pessoal não põe o pirulito no lixo. Porque é uma gente sem educação mesmo. Não pode tirar o pessoal do Méier, do mangue e levar para a praia de Copacabana. Eu não posso conviver com pessoas que não tem o mínimo de educação. Tem que cobrar entrada. Tem que cobrar entrada. Porque as pessoas que podem pagar entrada dependendo do lugar, porque Copacabana, Ipanema tem que custar mais caro. Porque as pessoas que moram em Copacabana e Ipanema é sujeira. É sujeira você pegar uma pessoa que mora em Copacabana e em Ipanema, uma pessoa bem vestida, legal que tem educação e colocar na praia com um monte de gente que não tem educação, que vai dizer grosseria sabe. Que vai comer farofa com galinha. Vai matar as pessoas de nojo entendeu? É um horror! Porque é uma gente mal-educada, fica falando grosseria pra gente entendeu? Uma gente suja. uma gente que vc olha na cara e tem vontade de fugir! Eu tenho horror de olhar para essas pessoas e sacar que são do mesmo país que o meu, são brasileiros. Um horror! Eles não são brasileiros não cara! São Sub-raça!²³⁰

O argumento higienista da banhista residente da zona sul do Rio de Janeiro, como a cobrança de uma taxa para pessoas moradoras da região do mangue, quando não do morro, corrobora para pensarmos o quanto é naturalizado e excludente o racismo brasileiro. Influenciada pela mídia, como podemos notar, a sua justificativa se deve à falta de educação, além da sujeira provocada por essas “pessoas”, que chegam de transporte coletivo. Isso quer dizer, no seu entender, pessoas que não são brasileiras são “sub-raça”. A fala da banhista, expressa, de fato, como, historicamente, as relações raciais no país se configuram e de que modo, na verdade, a elite branca enxerga a população negra de modo geral, inclusive nos espaços de lazer. No início da década de 90, em resposta a esse vídeo, oriundo da cidade satélite da Ceilândia, do Distrito Federal, o grupo de *rap* Câmbio Negro faria a música “Sub- Raça”²³¹, que, aliás, seria a faixa-título do disco lançado pela gravadora *Discovery*. Vale lembrar que o disco Sub-Raça, na figura do vocalista X e do DJ Jamaika, teria projeção não apenas em Brasília, como em diversos locais onde o movimento *hip hop* já estava, de certa forma, presente.

²³⁰ Trecho presente na reportagem *Preconceito na Zona Sul do Rio de Janeiro*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=W61Hu3Uj3QA>. Acesso em 13/10/2018.

²³¹ Cf. X. **Sub-Raça**. Intérprete: Câmbio Negro. In _ *Sub-Raça*. Brasília: Discovery, 1993. LP, faixa 6, lado B.

Agora irmãos vou falar a verdade/
 A crueldade que fazem com a gente/
 Só por nossa cor ser diferente/
 Somos constantemente assediados pelo racismo cruel/
 Bem pior que fel é o amargo de engolir um sapo/
 Só por ser preto isso é fato/
 O valor da própria cor/
 Não se aprende em faculdades ou colégios/
 E ser negro nunca foi um defeito/
 Será sempre um privilégio/
 Privilégio de pertencer a uma raça/
 Que com o próprio sangue construiu o brasil/
 Sub-raça é a puta que pariu!/
 (...) Sub-raça sim é como nos chamam/
 Aqueles que não respeitam as caras/
 Dos filhos dos pais dos ancestrais deles/
 Não sabem que seu bisavô como eu era escuro/
 E obscuro será o seu futuro/
 Se não agir direito/
 Talvez ser encontrado em um esgoto da Ceilândia/
 Com três tiros no peito/
 (...) Fique esperto racista se liga na fita/
 Somos animais mermo se foda quem não acredita/
 Sub-raça é a puta que pariu!/
 (CÂMBIO NEGRO, “Sub-Raça”, 1993.)

A parceria entre X e DJ Jamaika no disco “Sub-Raça” se faz perante a produção de DJ Raffa²³², DJ de grande importância, não só em Brasília, como na cena do *hip hop* nacional, tendo produzido vários discos de *rap* na década de 90, principalmente em São Paulo, muitos a propósito considerados de grande relevância até hoje. No livro *Trajetória de um Guerreiro*, DJ Raffa comenta, a partir do lançamento do disco “Sub-Raça”, o processo de crescimento das gravadoras independentes, como a Discovery, que nessa época apoiava o gênero musical *rap* no Distrito Federal. Além, especificamente na vinheta que antecede a faixa “Sub-Raça”, aproveitando um trecho da fala racista proferida na reportagem analisada anteriormente:

O X tinha visto uma reportagem que mostrava uma mulher na praia dizendo que negro e pobre era tudo sub-raça. Essa música atingiu um outro público, além do *rap*. Nós sampleamos a entrevista e alguns barulhos da televisão, que foram usadas na vinheta de abertura da música. Gravamos e mixamos tudo na Zen Estúdio. O conteúdo das letras, as rimas e a qualidade sonora tornaram esse disco um clássico do *rap* nacional. O grupo estourou no Brasil inteiro, principalmente por causa da postura ideológica forte que o X e Jamaika mostravam nas entrevistas, no dia-a-dia e no palco, é claro! Além disso, ele foi o primeiro de uma evolução: o mercado independente do *hip hop* no DF. A união de vários

²³² Cf. DJ RAFFA E OS MAGRELOS. *A Ousadia do Rap de Brasília*. São Paulo: Kaskata's Records, 1990, LP.

fatores transformou a Discovery numa das maiores e mais respeitadas gravadoras independentes desse segmento no Brasil (RAFFA, 2007, p. 268).

Fechando o ciclo de publicação das revistas relativas ao movimento *hip hop*, nesse período, o grupo de *rap* Câmbio Negro estaria na capa de umas das quatro raríssimas edições da revista *Pode Crê!*. Era o reconhecimento, por parte do movimento *hip hop* em São Paulo da proposta de *rap* que estava presente em Brasília. Além do mais, a música “Sub-Raça” refletia também as pautas daquela geração, incididas sobre a questão racial, presente não só na maioria das letras dos grupos de *rap*, como no próprio Geledés, instituição que, como já vimos, patrocinava e orientava a elaboração da revista.

Figura 33: Câmbio Negro – Vira Brasília do Averso

Edição nº 3 da Revista *Pode Crê!* (1994)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

No lado direito da capa do periódico, é possível perceber o informe em relação à equipe Chic Show, bem como a referência ao seu principal dirigente, o empresário Luizão. Ou seja, através da ilustração na capa, mais uma vez, podemos notar não apenas a presença, mas a importância das equipes de baile para aquela geração de *rappers*. Destaca-se, também, editado na capa, com exceção ao anúncio do poster dos Racionais MC's, a menção a personalidades negras do futebol, como o atacante Viola, na época centro-avante do Sport Club Corinthians Paulista, além de figuras que foram importantes no processo histórico de descolonização dos países africanos, como a Rainha Nzinga, em Angola.

Nessa edição da revista *Pode Crê!*, que seria a última, diversos temas foram abordados na entrevista com o grupo Câmbio Negro. Nos depoimentos do vocalista X e do DJ Jamaika observamos, novamente, a importância das gravadoras independentes. Não somente como espaços possíveis na elaboração dos discos de *rap*, mas como possibilidade de autonomia dos *rappers* e DJs, mediante a processo de produção, assim como na escolha dos temas que seriam abordados e, de certo modo, estariam presentes no resultado final da gravação. Paralelamente, nessa reportagem, dentro da experiência local do grupo, um caso de racismo é relatado e, de modo significativo, a grande questão que surge é como, a partir da identificação com movimento *hip hop*, conscientizar a sociedade frente a tal situação:

Jamaika: Em Brasília os espaços onde se pode gravar discos de *rap* são poucos. Ou melhor, existe somente a Discovery, e isso, há mais ou menos um ano e meio. Por outro lado, é como dissemos, tem muita manipulação nas gravadoras, ainda mais se for grande. Gravamos pela Discovery para podermos ter liberdade ao fazer o disco. Pois o Câmbio Negro só vai fazer o que gosta (...) Os grupos têm que ter ideias de como devem ser suas músicas. Não deixem nada na mão do produtor, opinem, sejam o coprodutor. Não se deixem cair na mesmice. Façam haver mais respeito entre produtor e artista, da mesma forma com as gravadoras. (...) Morávamos em Taguatinga, num barracão e os nossos vizinhos eram brancos. Na época de moleque, passávamos o dia inteiro na rua brincando. Mas quando a vizinha chegava, puxava os filhos dela para dentro de casa, só para não brincar com a gente por sermos pretos. Sentávamos na frente da casa deles e eles lá dentro ficavam xingando; sai daí negro e tal, aquelas coisas. Isso doía e muitas vezes chorei por causa disso. Tudo ficava gravado na mente, só que pelo fato de ser moleque, com o tempo esqueci. Cresci e comecei a me envolver com o pessoal do movimento, passando a me inteirar mais sobre esse assunto. É onde você lembra de tudo que passou e tenta fazer alguma coisa. Comigo foi assim, e o lance da conscientização é importante por isso, para que o que aconteceu comigo não aconteça com o cara que está do meu lado, ou com o resto da população.²³³

²³³ Revista *Pode Crê!*: *O Rap de Brasília Solta o Verbo*. Ano II, ed. n° 4, 1994, p. 28-29.

A partir das lembranças de DJ Jamaika, podemos averiguar uma situação onde já na infância a experiência de ter que lidar com a discriminação se faz presente. Tudo está em sua memória, porém, após o contato com a cultura *hip hop* e a discussão sobre a questão racial, é que vem à tona o grau e a complexidade do que aconteceu. Logo, há a necessidade de uma atuação mais comprometida e que impeça a ocorrência de outras histórias semelhantes. Devido ao mito da democracia racial é comum o fato de algumas pessoas ainda afirmarem que no Brasil não existe racismo. Essa constatação de forma sistematizada é que impede a população negra, em sua grande maioria, de perceber que está em território inimigo, além do preconceito presente em diversos lugares. Por conta dessa estrutura e aparência, em muitas situações, fica difícil, dependendo do caso, diferenciar uma prática discriminatória de um ato racista. Diante desse fato o *rapper* e macumbeiro Thaíde nos alerta que:

Essa é uma batalha que nunca será vencida, nunca está tranquila, nem amena. Temos que sempre sair de casa sabendo que estamos num campo de batalha e o ataque vem de todos os lados. Eu acredito que a molecada não fala tanto da questão racial porque muitas vezes eles mesmos não sabem distinguir o que é uma atitude racista, de uma atitude preconceituosa. O Brasil sempre teve aquela desculpa, muito inteligente por sinal, de dizer que no Brasil não tem racismo. E essa é uma maneira muito inteligente de combater o racismo, porque se você diz que tem os atacados vão se defender no contra-ataque, mas se você diz que não tem ninguém vai fazer nada. Então temos sempre que falar que o racismo existe sim e ele bate na nossa cara todos os dias e nos faz acreditar que não existe justamente porque dá tapinha nas nossas costas e não podemos nos deixar enganar.²³⁴

Nesse sentido, retomando a questão do investimento feito no “produto” Gabriel Pensador, além da sua música de maior sucesso “Lôraburra”, pela conceituada gravadora e multinacional Sony, o disco *Raio –X do Brasil* dos Racionais MC’s, lançado na mesma época, não teve o mesmo patrocínio e grau de investimento.²³⁵ Mesmo assim, no “boca a boca”, o disco conseguiu vender mais de 250.000 cópias, destacando-se que, nem de longe, o disco dos Racionais MC’s contou com o “apoio” da mídia para ser divulgado. Muitos artistas da MPB nesse período não conseguiam atingir a marca de “*Raio-X do Brasil*”. Esse fenômeno, aliás,

²³⁴ Revista Rap Nacional: *Thaíde 30 anos de Hip Hop*. Ed. nº 12, 2015, p.33.

²³⁵ Vale destacar que antes do sucesso de seu primeiro disco pela Sony, através do selo Radical Records, Gabriel Pensador estaria presente na coletânea *Tiro Inicial*. Tal projeto seria coordenado pela CEAP (Centro de Articulação de Populações Marginalizadas). Além de Gabriel participariam do disco diversos grupos de rap do Rio de Janeiro tais como, Poesia Sobre Ruínas, Damas do Rap, N.A.T, Filhos do Gueto & Consciência Urbana. Não deixando de mencionar que nesse disco, registra-se também os primeiros passos do rapper MV Bill (Mensageiro da Verdade) através do rap “Racismo Eficaz” juntamente com Michel MV pelo grupo Geração Futuro.

tempos depois chamaria a atenção dos periódicos considerados como de esquerda, que, ao mesmo tempo, enxergavam a razão desse visível sucesso dos Racionais, devido ao seu público, composto na visão deles, basicamente pelos desvalidos e excluídos da sociedade:

Em dez anos, Brown conquistou de forma natural a confiança de boa parte da população que escolheu como público: desempregados, traficantes, ladrões, pobres, pobres e pobres ou, se preferir, miseráveis, indigentes e marginalizados. Sem fazer questão de ter disco nas prateleiras das grandes lojas; recusando convites para tocar e dar entrevistas à Globo, SBT, Bandeirantes...; fechando os olhos para contratos mais rendosos de grandes gravadoras (Sony, EMI Odeon, Eldorado...); fazendo tudo contra o “sucesso”, com músicas tamanho família, acima de sete minutos de duração, recheadas de palavrão e muita gíria; puxando o “r” paulistano e jogando a realidade feia e violenta da periferia no ventilador – Mano Brown é um fenômeno. O sucesso boca a boca forçou o país a escutar Racionais. O LP *Raio X do Brasil*, lançado por uma minúscula gravadora, no final de 1993, vendeu 250.000 cópias – tanto quanto o primeiro CD de Gabriel, o Pensador, com o *rap Lôraburra*, na época prioridade da multinacional Sony que colocou, em 1994, todo o seu poder de mídia à disposição do artista. E o dobro de Fernanda Abreu, que atingiu com o CD *Da Lata*, lançado pela gigante EMI, em 1996, 120.000 cópias.” Muitos artistas granes da MPB não conseguiram vender 100.000 cópias”, garante Chê Leal, ex-integrante do grupo de *black music* Skowa e a Máfia, hoje dividindo o palco com a própria Fernanda Abreu.²³⁶

É visível, na reportagem, que o tamanho das letras, além do sotaque do grupo paulistano Racionais, chamam atenção. Além disso, o grupo, diferente de outros artistas, não comparecem às grandes emissoras de televisão como forma de divulgar o seu trabalho. A minúscula gravadora, apontada na reportagem, é a Zimbabwe, de Willian Carlos Santiago. Foi ele, por sinal, que acreditou no trabalho dos Racionais MC’s, numa época que a maioria das equipes de som ainda não enxergava com bons olhos as letras de *rap*, que abordavam principalmente temas relacionados a autovalorização da população negra, o racismo e a violência policial praticada nas periferias cotidianamente. A tendência, naquele período, eram letras de *rap* que versavam sobre a festa, assim como o ambiente do baile, onde o ritmo era mais importante que a mensagem enunciada – com exceção do já mencionado “*Rap da Abolição*”, algo já perceptível nas coletâneas *A Ousadia do Rap* e *Som das Ruas* produzidas respectivamente pela Kaskata’s e a Chic Show. O surgimento dos Racionais MC’s também evidencia que tanto a experiência do Sindicato Negro na Praça Roosevelt como a discussão racial presente no movimento negro via Instituto Geledés, chegavam no *rap*. Além da já citada influência do grupo de *rap* norte americano Public Enemy bem como a leitura de cabeceira do livro de Alex Haley, e da biografia de Malcom-X. Apesar do estranhamento inicial, não demoraria muito

²³⁶ Revista Caros Amigos: *Mano Brown é um fenômeno*. Editora Casa Amarela, ano I, ed. 10, 1998, p.31.

para o próprio público do baile e da periferia se identificar, além da música, com as letras e mensagens enunciadas como um todo na obra dos Racionais. Em relação ao apoio e investimento concebido aos Racionais MC's nessa época, Willian Zimbabwe nos diz:

A chegada do Racionais deu uma mudança porque os Racionais são assumidos como negros, têm consciência, eles estudam muito, têm muita cultura, muito conhecimento sobre a raça no mundo. O Brown é um cara que estuda e lê muito, então ele passa muita informação para as pessoas, mas as vezes as pessoas deturpam a informação dele. Foi a Zimbabwe que lançou o Racionais. A primeira vez que me mostraram o trabalho deles eu achei que era forte demais na época. Eu fiz um baile em Guarulhos, no Recreativo, foi a primeira vez que eu apresentei o Racionais. Lembro como se fosse hoje, eles entraram e foram vaiados o tempo todo, não conseguiram nem cantar. O pessoal estava acostumado a ouvir aquele *rap* tipo dos Metralhas, Naldinho, que era uma coisa mais suave, então as pessoas não estavam muito preparadas. Mas a gente acreditava muito nessa mensagem porque a gente passou por isso, aquele problema da repressão, da polícia, enfim. Mesmo no Mappin, quando a gente ficava lá, a polícia chagava e batia em todo mundo, colocava no camburão e levava embora. Então, tudo isso a gente queria falar por nós. Eu acho que o Racionais é a voz da galera, do povo, a gente colocava eles para cantar, foi difundindo essa mensagem e está aí até hoje. Eu apostei neles. Mas na verdade, na hora em que eles interpretam alguma coisa as pessoas vêem o lado ruim como positivo. Tem algumas músicas do Racionais, dos últimos discos, que as pessoas conseguem ver de outro jeito, então vêem o lado mau, e na verdade eles mostram que não adianta ser malandro, não adianta querer ser bom, ter isso, ter aquilo, que no final é o mesmo, você vai morrer, você acaba morrendo, alguém acaba te matando. O caminho é estudar mesmo, mas às vezes as pessoas absorvem o outro lado (BARBOSA; RIBEIRO, 2007, p. 192-193).

4.6 Questão racial ou indústria fonográfica: o que fazer?

O período entre em 1990 e 1994 foi crucial para a divulgação da música *rap*. O gênero conseguiu atingir a programação do sistema FM, integrando-se aos programas das equipes de baile além de se consolidar por meio das gravadoras independentes. Embora não possamos ignorar que desde meados dos anos 80 o *rap* já estava presente no rádio, através dos programas geridos pelos DJs das principais equipes de som de São Paulo, é a partir do início da década de 90 que a programação foi potencializada em torno do *rap*. Nessa época, o DJ e empresário Armando Martins, figura notória da equipe Circuit Power, passou a coordenar o programa *Projeto Rap Brasil*, na rádio Metrô FM. Tal projeto resultaria em números expressivos no ibope. O programa *Rap Brasil* se fazia presente no ar diariamente, das 20h00min às 22h00min, alcançando uma média de 200 mil ouvintes por minuto e atendendo por volta de 60 ligações por hora (SILVA, 1998).

Nessa época, os *rappers* começaram a ter que lidar com situações que não se resumiam mais aos horizontes dos espaços públicos ou dos bailes. Com a expansão do movimento *hip*

hop, além do aumento do número de grupos de *rap*, surgem pessoas de vários segmentos da sociedade, tais como políticos, simpatizantes, admiradores, empresários e até mesmo as grandes emissoras de TV, que começam a exibir programas referentes a cultura *hip hop*, inclusive em horário nobre. Mesmo que grande maioria desses programas ainda revelassem informações imprecisas, as lentes, dessa vez, começavam a ser direcionadas para os *rappers*.

Em meio a este contexto, depois da experiência com os Racionais MC's inúmeros grupos de *rap* seriam lançados e gravados pelo selo Zimbabwe, tais como Potencial 3²³⁷, MRN²³⁸, Sistema Negro²³⁹, embora o grupo que mais se destaque, no sentido de trazer em suas letras questões ligadas ao preconceito racial, seja o DMN. Por coincidência, é lançado no mesmo ano do disco *Raio-X do Brasil*, o disco de estreia do grupo DMN, com o título *Cada Vez + Preto*²⁴⁰, que já anunciava o tom das ideias presente nas músicas.

Figura 34: Capa do LP *Cada Vez + Preto* (1993)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

²³⁷ Cf. POTENCIAL 3. *Potencial 3*. São Paulo: Zimbabwe, 1995, LP.

²³⁸ Cf. MRN. *Só Se Não Quiser Ser*. São Paulo: Zimbabwe, 1994, LP.

²³⁹ Cf. SISTEMA NEGRO. *Bem Vindos ao Inferno*. São Paulo: Zimbabwe, 1994, LP.

²⁴⁰ Cf. D.M.N. *Cada Vez + Preto*. São Paulo: Zimbabwe, 1994. LP.

Tais letras, assim como na obra dos Racionais MC's, se realizavam pela necessidade de conscientizar o ouvinte no tocante aos valores da população negra, além do racismo vivido diariamente. Nas primeiras faixas desse disco, notamos, por meio de vinhetas e colagens de áudios editados do Jornal Nacional, o anúncio de casos e situações de racismo, além da menção de um fato marcante naquele período, que ficou conhecido como “Massacre do Carandiru”, em que, no dia 2 de outubro de 1992, supostos 111 presos foram covardemente assassinados dentro do pavilhão 9 pela polícia militar.²⁴¹ A maioria daqueles que estavam presos tanto no pavilhão 9, como no presídio do Carandiru como um todo, eram pretos. Nesse contexto, por conta do ato de violência citado, no *rap* “Já não me espanto”²⁴², produzido pelo DJ KL Jay presenciamos a denúncia ao estado racista e opressor fazendo uma analogia com a época da escravidão:

(...) E aceitar que muitas vezes somos nós mesmos/
A causa principal de toda miséria que impera sobre a raça preta/
Que vive sobre suspeita sem ter integridade/
Sem ter a própria verdade/
Tão pouco a vontade em não ser o que querem que somos/
Ei mano ei você tente entender/
Oculto a tudo e a todos nada de novo/
Eu já não me espanto/
[Refrão]/
Já já não/
Já não/
Eu (E o sistema é racista cruel)/
Eu já não me espanto/
Já não/
Eu (E o sistema é racista cruel)/
Racista cruel certo e destinado/
A pretos maiores menores abandonados/
Sempre foi assim em toda história eu nunca ouvi falar/
Que a cor da pele não dizia o canto a ocupar/
O ser chamado escravo antigamente era acorrentado/
E no presente infelizmente ele é manipulado/
Alienado condenado pela própria mente/
Estando bem estando mal se faz indiferente/

²⁴¹ “Num intervalo de poucos meses, o país foi palco de outros dois massacres que chocaram o mundo. Em 23 de julho de 1993, quatro policiais militares dispararam contra cerca de cinquenta crianças e adolescentes em situação de rua que dormiam nas escadarias da igreja da Candelária, no Rio de Janeiro, deixando oito mortos e dezenas de feridos, num episódio que ficou como chacina da Candelária. E apenas um mês depois, em 29 de agosto de 1993, mais de trinta policiais militares encapuzados e sem uniforme assassinaram friamente 21 pessoas na chacina de Vigário Geral. Ao contrário do que afirmou a PM, nenhum dos mortos possuía ligação comprovada com o tráfico”. (OLIVEIRA, 2018, p. 19).

²⁴² Cf. ATO, Xis. **Já Não Me Espanto**. Intérprete: DMN. In _ *Cada Vez + Preto*. São Paulo: Zimbabwe, 1992. LP, faixa 2, lado A.

Partimos todos de um local chamado África/
 E a nossa cor e o nosso povo vamos sempre honrar/
 DMN não esquece pelo que passamos/
 Dominados sempre fomos e não concordamos/
 Não vou fingir não ver o preto ser exterminado/
 Graças às leis de certos vermes engravatados/
 Bonecos fardados que matam qual o porquê do ato?/
 Racismo é de fato ser verdadeiro é chato/
 Tenha certeza que você irmão (todos nós)/
 Estão na mira da situação, eu!/
 (DMN, “Já Não Me Espanto”, 1993.)

Em algumas músicas desse disco, podemos notar ainda a influência dos ritmos tocados nos bailes *blacks*, como *funk* e *soul*. Através de *samples* e *riffs* de guitarra, essa sonoridade fica evidente, por exemplo, nas faixas “Aformaoriginalmental”²⁴³, “Como Pode Estar Tudo Bem”²⁴⁴, “Mova-se Prisão Sem Muro”²⁴⁵, e “Precisamos de Nós Mesmos”²⁴⁶. Por outro lado, a letra do *rap* “Considere-se Um verdadeiro Preto”²⁴⁷ remete à urgência de reconhecer e reagir aos preconceitos naturalizados no dia a dia, imbricados através dos apelidos de conotação pejorativos, como “neguinha”, “macaco”, “mulatinha”, “negão”, dentre outros, ao mesmo tempo que reivindica a valorização da história da população negra.

Mano: E aí macaco!/
 Mano, puta neguinha feia./
 Olha lá que mulatinha bonitinha que tá com o Cesinha mano/
 Elly: Ai negão, chega aí, chega aí/
 Negão mano? Tem nenhum negão aqui não mano. /
 Não da essas que é mancada. /
 Meu nome é Elly, esse mano aqui é LF e o mano ali é Xis/
 Mano: Tá certo, tá certo/
 E aí mano, são esses caras aí que mandam o tom. Sem chance, morô?/
 Negão, moreninho, mulatinho? Qual é que é mano?/
 Branco é branco, preto é preto. Foda-se o meio termo, morô?/
 4P, DMN, cada vez mais preto então LF chega aí mano/

²⁴³ Cf. ATO, Xis. **Aformaoriginalmental**. Intérprete: DMN. In _ *Cada Vez + Preto*. São Paulo: Zimbabwe, 1992. LP, faixa 10, lado B.

²⁴⁴ Cf. ATO, Xis. **Como Pode Estar Tudo Bem**. Intérprete: DMN. In _ *Cada Vez + Preto*. São Paulo: Zimbabwe, 1992. LP, faixa 3, lado A.

²⁴⁵ Cf. LF. **Mova-se Muro Sem Prisão**. Intérprete: DMN. In _ *Cada Vez + Preto*. São Paulo: Zimbabwe, 1992. LP, faixa 4, lado A.

²⁴⁶ Cf. ATO, Xis; LF. **Precisamos de Nós Mesmos**. Intérprete: DMN. In _ *Cada Vez + Preto*. São Paulo: Zimbabwe, 1992. LP, faixa 8, lado B.

²⁴⁷ Cf. LF. **Considere-se Um Verdadeiro Preto**. Intérprete: DMN. In _ *Cada Vez + Preto*. São Paulo: Zimbabwe, 1992. LP, faixa 6, lado B.

Diz qual é que é, cita a real pros caras/
 Se o nosso povo não se unir seremos destruídos/
 Precisamos ser unidos agora mesmo/
 Ou continuaremos do nada seguindo essa estrada/
 Aonde nunca chegaremos a lugar nenhum/
 Muita coisa errada está acontecendo/
 E o nosso povo dorme, não estão percebendo/
 Que a nossa cultura está sendo roubada/
 E que a nossa imagem é sempre ofuscada/
 Hei, Hei! Supremacia branca quer inteligência do homem preto/
 E assinar como criador número um/
 Por se julgar o logotipo perfeito pra mídia/
 São os primeiros interessados no que construímos/
 Simplesmente por aparecerem valorizados/
 Mas os pretos sempre, sempre desclassificados/
 Chega de ser humilhado, desrespeitado/
 E acomodado achando que isso não é nada/
 Desse jeito nunca vamos conseguir/
 Eu digo: o homem preto nunca irá subir onde deve estar/
 O sistema diz que não, mas sempre foi anti-preto/
 (...) É necessário conhecer o passado
 E destinar ao nosso povo um futuro seguro
 Considere-se um verdadeiro preto
 A mais de 400 anos estamos atrasados/
 Totalmente mal informados/
 Os nossos livros de história foram embranquecidos/
 Fomos dopados por todos esses anos passados/
 (DMN, “Considere-se Um Verdadeiro Preto”, 1993.)

De outro modo, às vezes pelo conteúdo das letras, nessa época consideradas ofensivas pela maioria das grandes gravadoras, ou por tratar da questão racial, não foram muitos que conseguiram fazer sucesso ou até mesmo entrar para o mercado hegemônico da música através do gênero *rap*. Contudo, não podemos esquecer que, no passado, grande parte dos sambistas sequer eram reconhecidos como músicos. Talvez a exceção na década de 1990 tenha sido, sem sombra de dúvidas, o pagode romântico; ainda assim, mesmo nesse ritmo, não foram muitos os grupos que conseguiram se destacar. Porém, dentro desse gênero musical, diversos artistas conseguiram “conciliar alguns aspectos da prática do samba incorporando elementos da música internacional jovem e construindo um novo estilo de samba, com grande sucesso de público” (TROTТА, 2011, p. 20). Observando esses casos de grupos que conseguiram se sobressair, é evidente haver uma seleção por conta da indústria musical, ou até mesmo das grandes gravadoras, de quem irá ou não ser reconhecido numa escala maior de visibilidade e vendas de disco. Trazendo novamente o caso de Gabriel Pensador e a relação do gênero musical *rap*, se

comparado aos outros ritmos de enorme destaque na indústria fonográfica, a partir de suas lembranças, nos diz a *rapper* Sharylaine:

Assim como matam os *funkeiros* já prenderam os *rappers* e já prenderam sambista com pandeiro, é cultura negra na diáspora descendente da África. Agora tem um branco representando, agora está bom, agora vamos ouvir o que é essa cultura, tem um boyzinho ouvindo, pera aí então tem que ouvir, mas enquanto não era nós que estávamos ouvindo. Isso aí é cultura de preto! O Gabriel é branco, os caras não queriam que entrasse ninguém de fora. (...) Minha geração era uma geração radical, radical ao extremo, radical de peitar o dono da casa e se ele está tocando uma coisa que a agente não gosta a gente vira as costas e vai ter que mudar o DJ, vai ter que mudar a música, o povo vai embora. Era uma geração que sabia o que queria ou talvez não soubesse, mas tinha suas preferências e fazia com que tudo fosse de encontro as suas preferências (...) o *rap* ganhou dinheiro nos anos 90, ganhou alguns, não todo mundo, alguns poucos, de contar nos dedos, assim como hoje alguns. No pagode sempre ganha, agora ninguém está ganhando nada. O que acontece, todos os outros ritmos, sertanejo, forró ... eles acontecem em qualquer lugar do mundo, seja periferia ou centro. O *rap* não! Ele é confinado a ser no centro, para você ganhar dinheiro é no centro e na periferia para você fazer e não ganhar. Todas as outras culturas ganham, mas o *rap* não! Esta coisa de não expandir, no sentido de ele está em todas as periferias e não ter o mesmo subsídio por exemplo do que o forró, ele está fraco financeiramente falando (...) O mercado tinha que ter visão. Quando coloca, coloca um, só que é aquilo também. Racionais expandiu bastante sem precisar ir para a rede globo (...) a gravadora pagou para tocar a música na rádio (...) são estratégias de marketing, isto também ajuda a explodir, vários fatores contribuíram. Vou fechar o show, mas eu só quero fulano, tem isso também, afunila. A Sharylaine faz *rap*, ah eu conheço os Racionais, as pessoas não querem saber de mais nada. Não vai explorar para ver o que tem mais?²⁴⁸

Na contramão da fala da *rapper* Sharylaine, o empresário Willian Zimbabwe diz que, se não fosse o apoio das equipes aos diversos ritmos da música negra, a história seria outra. Apesar disso, Willian também admite e reconhece que alguns gêneros, como o samba e o pagode, tiveram mais destaque que outros, não somente em São Paulo, mas em escala nacional. Assim, muitos grupos de pagode também iniciaram suas carreiras se apresentando nas festas que as equipes de bailes realizavam pela cidade. Além de ceder o espaço, as equipes, da mesma maneira como já tinham feito com os grupos de *rap* e enxergando o potencial econômico desses grupos de pagode, patrocinaram e gravaram diversos discos do gênero. Inclusive muitos grupos de pagode viram suas músicas serem tocadas diariamente e, principalmente, nos programas de rádio que as equipes detinham junto às emissoras, o que acabou despertando posteriormente o interesse de diversas gravadoras multinacionais. Desse modo, lembrando os *baileiros* antigos,

²⁴⁸ Entrevista realizada em 28/07/2017.

sobre a importância das equipes no processo de investimento e divulgação para com a música negra no geral, descreve Willian:

Os *rappers* hoje, por que eles estão aqui? Eles estão aqui porque nós fizemos antes alguma coisa e, antes de nós, tem o Amauri, o João Boca Rica, que eram os baileiros da época incentivaram a gente a ter as nossas equipes. Hoje, nós temos os nossos artistas aqui em São Paulo que fazem sucesso em todo o Brasil e eles devem às equipes de som. A Zimbabwe passou a gerar dinheiro, não digo que gerou riqueza, eu acho que gerou alguma coisa com que a gente pudesse viver, se sustentar disso, colocar no mercado algumas coisas, porque, na verdade, a gente não conseguiu sustentar os artistas. Hoje, os artistas estão num nível que as gravadoras não conseguiram segurar, as multinacionais acabaram absorvendo esse movimento e pegaram para elas; não digo o movimento do *rap*, mas do samba, que foi nosso também, elas acabaram pegando. Todos os grupos de samba de São Paulo que hoje são famosos no Brasil vieram das equipes de baile, a maioria deles. Eles cantavam nos bailes e as equipes foram fazendo com que eles ficassem famosos e virassem os nossos artistas que nós tínhamos. Todos eles (BARBOSA, RIBEIRO, 2007, p. 195-196).

A partir das palavras de Willian, constatamos que após o investimento inicial feito pelas equipes de baile, alguns segmentos da música negra acabaram por chamar a atenção das grandes gravadoras, sendo o samba o gênero de maior relevância dentro desse processo. Em contrapartida, a relação das multinacionais com o gênero musical *rap* se realiza de forma conflituosa. Na mesma época, de acordo com notícia veiculada pelo jornal “Notícias Populares”, do dia 16 de novembro de 1997, para o jornalista Djalma Campos, o grupo de *rap* paulistano Racionais MC’s, assim como a repulsa por aparecer em programas comerciais, recusavam a proposta da gravadora Sony BMG. Sobre não aceitar a proposta do conglomerado que compreendia todos os selos das gravadoras Sony Music e BMG, o *rapper* Ice Blue em depoimento para o referido jornal, resumia:

Quando não éramos conhecidos, a Sony ofereceu um dinheiro bom, um lugar para a gente morar e contrato de três anos. Éramos garotos e não nos vendemos. Não vai ser agora. Estamos fazendo música pelo povo. Se fosse pelo dinheiro, teríamos assinado contrato e feito TV. Show no Palace, não. Olympia, não. Os caras devem perguntar: “Como que eles conseguem?”²⁴⁹

²⁴⁹ Entrevista concebida ao Jornal Notícias Populares em 16 de novembro de 1997. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/banco-de-dados/2017/11/1935892-ha-20-anos-racionais-deram-entrevista-exclusiva-aonp.shtml?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=compfb. Acesso em 27/11/2017.

Na mesma reportagem, indagado a respeito da distância do grupo em relação a uma parte da mídia, por sinal hegemônica, além do fato de não irem aos programas de auditório, Mano Brown resumidamente narra:

Porque enche o saco. Gosto de sossego, de viver em paz. De fazer o que eu faço na manhã. Tem também o perigo de deturparem o que a gente fala. Não faz falta fazer TV e rádio. (...) É tentação, mas eu prefiro ficar devagar e sempre. Enche o saco. É o seguinte: não gosto de muita pagação, gosto de ficar na moral, como estou aqui. Jogo uma bola, (...) ninguém me perturba. Vou cantar, gravar os discos e faço os raps. Quero é viver, todo mundo quer viver. O dinheiro não te dá paz, te dá é muito problema. O cara ganha muito dinheiro e não vive. Fica escondido, com segurança e guarda-costa. Eu não preciso de guarda-costa, meu guarda-costa é Deus.²⁵⁰

A motivação de não aparecer na TV, segundo Mano Brown, está na descaracterização que grande parte da mídia acaba fazendo, na maioria das vezes, em relação ao que é dito pelos integrantes do grupo. Apesar de haver um consenso na maioria dos temas abordados internamente no grupo, mesmo assim, não são todas as opiniões que convergem. Voz destoante dentro dos Racionais em relação aos meios de comunicação Edi Rock diz que:

O problema do Racionais é que são quatro integrantes, quatro sócios, quatro palavras. Por conta disso é difícil chegar ao consenso, geram muitos debates. Muitas vezes eu não gosto de debater. Acho que você tem que aproveitar a oportunidade na hora certa e já era. Debatermos tudo, no meu trampo solo não precisa disso, vou e faço. Se eu tomar na cabeça eu vou responder, e não o grupo. É lógico que eu tenho toda uma escola do Racionais, eu não sou bobo, eu aprendi, eu tenho uma visão que é do Racionais também. Só que eu tenho a minha própria visão além da do Racionais.²⁵¹

Importante lembrar que, nesse momento, para a maioria dos empresários vinculados à indústria fonográfica, a presença dentro de um espaço disputado e controlado pelo mercado, se realiza mediante estratégias onde o produto é mais importante que a dimensão política. Ou seja, a necessidade da realização do lucro, frente os aspectos políticos e étnicos presentes nas letras de *rap* nem sempre puderam ser conciliados. Dessa forma, sem o crédito das grandes gravadoras o *rap* nacional desenvolve-se à margem do apoio da mídia. Entretanto, somente quando os *rappers* conseguem algum espaço na mídia, a projeção do gênero não se restringe mais apenas ao circuito das equipes de baile e do movimento *hip hop*; mesmo nesse período,

²⁵⁰ Ibidem.

²⁵¹ Revista Rap Nacional: *O novo caminho de Edi Rock*. Ed.nº 4, 2012, p. 41.

no qual o *rap* ainda é associado, em grande mediada, ao circuito alternativo. Em outra entrevista, desta vez para a revista *Caros Amigos*, quando questionado a respeito de uma possível ida a um dos programas de auditório de maior audiência da televisão brasileira o *rapper* Mano Brown nos diz:

Significa o começo da derrota dos rebeldes. O começo da derrota. Acho que nós estamos começando a ganhar uma batalha pequena de uma guerra gigante. Quando você começa a sair fora do sistema em que os caras colocaram você, o controle remoto, tudo tá no domínio dos caras, da televisão, eles têm domínio sobre tudo, tudo que está acontecendo no mundo da música, tá ligado? Todos os estilos. Quando escapa um do controle, os caras viram a atenção praquela lado ali. É o que acontece com a gente. Se a gente voltar pros caras, significa que é uma dissidência que perdeu... aí não existe mais. O Racionais não pode trair, tá ligado? Tem muita gente que conta com a nossa rebeldia.²⁵²

Não estar presente em um programa da TV no horário nobre, nesse caso, de alguma forma sintetiza também uma ação simbólica e política. Na observação de Mano Brown podemos notar como o discurso dos Racionais ao mesmo tempo se legitima justamente a partir dessa resistência em relação aos principais veículos de comunicação. Na direção oposta, mas não menos relevante e complementar à de Mano Brown, o *rapper* Thaíde, no tocante à relação da mídia com o *hip hop* destaca que a TV, assim como o rádio, ainda são canais de comunicação de grande importância, sobretudo em termos de divulgação, além de dispositivos para visibilidade do trabalho de qualquer artista ou profissional:

Quem acha que é pessoal do *hip hop* não tem que aparecer na mídia está certo de ter essas ideias; eu estaria errado se concordasse com eles. Essa contradição existe todos os dias porque a mesma pessoa que diz isso, a partir de momento em que tiver uma oportunidade, de poder participar de programa de TV, apresentando ou se apresentando, vai mudar esse conceito. É trabalho profissional, ele vai ter muito mais chance de mostrar a cultura dele, de mostrar que o povo dele gosta, as ideias dele, através de um programa de TV ou de rádio. Então é por isso que eu digo o seguinte: se eles acham que têm que continuar pensando dessa forma, que pensem, eu é que não sou obrigado a concordar com eles, tenho um caminho a seguir e tenho várias coisas, assim como eu dependo de várias pessoas para muitas coisas. Teoria é uma, a prática é outra, estou tentando agir na prática (...) É por isso que eu digo que a agente tem que começar a agir na prática (BARBOSA; RIBEIRO, 2007, p. 68-69).

²⁵² Revista Caros Amigos Especial: *Movimento Hip Hop: A periferia mostra seu magnífico rosto novo*. Editora Casa Amarela, nº 03, 1998, p. 18.

No que se refere aos centros de comunicação, dono de uma das maiores equipes de som de São Paulo, Mauricio Black Mad, em entrevista para revista *Pode Crê!* nos anos 1990, condena a postura radical do *rap*, chegando até mesmo a afirmar que, para o gênero conquistar o interesse dos donos de rádio, em sua maioria brancos, os *rappers* deveriam trabalhar mais na parte musical do que nas letras essencialmente críticas para o mercado, assim como de um modo geral para a própria indústria cultural. Ele nos diz:

“Todos os donos de emissora são brancos. O *rap* não os atinge. Deveríamos amenizar. Usar água com açúcar. Quando estivéssemos fortes, daríamos as porradas. Agora não temos em quem dar as porradas. Estamos xingando, justamente, os brancos que têm o espaço que necessitamos para o *rap*”(…) Para Maurício, o *rap* não chegará a lugar nenhum dessa forma hostil que vêm se mostrando. Os grupos políticos ou radicais, como são chamados, serão sempre evitados pelas rádios, TV e meios de comunicação. Maurício fala com a experiência de quando a Black Mad sofria boicotes ficando fora do ar em seu programa de rádio, por desrespeitarem o combinado e falarem “algumas verdades”. O programa causou polêmicas quando notaram que centralizava o público negro. O Público as vezes se preocupa com as bases e não com as letras propriamente ditas. Mesmo assim o movimento *rap* vem tomando o Brasil. Deixou de se centralizar em São Paulo e Rio de Janeiro e já chegou em lugares como Porto Alegre, no sul do país. A única desvantagem é a demora com que os discos e lançamentos chegam até outras partes do Brasil.²⁵³

Destaca-se que a observação de Maurício é a de quem já trabalhou dentro da indústria da música, assim como nos veículos de comunicação e, da mesma forma, vivenciou boicotes quando adentrava em temas relacionados à questões raciais. No entanto, em sua opinião, o gênero musical *rap* já se expande por outras partes do país, não estando mais centralizado, como antes, no eixo Rio-São Paulo. Por sua vez, não apenas em relação ao gênero musical *rap*, mas também ao fato de personalidades negras não aparecerem na mídia, bem como em novelas, programas televisivos, revistas e anúncios publicitários, a sambista carioca admirada e fonte de inspiração para muitos *rappers*, Leci Brandão, nos situa da mesma forma sobre esta realidade. Para além de uma visibilidade maior do negro na mídia, não apenas em novembro, institucionalizado como o mês da consciência negra, a sambista comunica:

Infelizmente, como esse país é racista, temos que ter lei para resolver as coisas. Mas a mim ainda não agrada, porque esse negócio de colocar o negro rapidamente é só para negro não dizer que não teve. Mas não existe um close legal da criança negra. Quando é alguma coisa infantil, fico muito ligada, porque a criança está lá no fundo, só para dizer que está, mas não é uma coisa feita de verdade, como deveria ser. Eu sinto falta de apresentadores negros nos telejornais, sinto falta de apresentadores negros em programas infantis. Acho que temos que

²⁵³ Revista *Pode Crê!*: *Maurício Black Mad*. Ano I, ed. nº 1, 1993, p. 23.

brigar mais por isso, para mim é pouco. Esse negócio de só dar capa para gente só em novembro e em maio está por fora, tem que ser o ano todo.²⁵⁴

Face ao exposto, evidenciamos, portanto, que os *rappers* ressignificaram e romperam, ao mesmo tempo, com estigmas vigentes da população negra. Ou, dito de outra forma, rompeu-se com posições majoritárias em relação a uma ideia de nação mestiça. Inspirados pelo contexto externo, os *rappers* puderam observar mais uma vez a experiência local e questionar modelos simbólicos de afirmação da ideologia do branqueamento. De modo que o período da Roosevelt pode ser considerado como determinante para certas condutas, que se tornaram fundamentais perante o *rap* paulistano.²⁵⁵ A importância das letras, o discurso mais crítico e elaborado, a formação do público no tocante ao entendimento das mensagens, principalmente nas performances ao vivo, começou a se firmar nesse momento. Desta forma, ao mesmo tempo em que o gênero *rap* conquista um espaço na indústria fonográfica, o conflito, em grande parte com os meios de comunicação, assim como, com o poder público parece ser inexorável. Fica evidente que esta situação se deve ao peso que é dado, com exceção de alguns casos, à temática racial presente na maioria das letras dos grupos de *rap* deste período. A diversidade por espaços, bem como o surgimento das posses, indica também uma descentralização geográfica de atuação dos atores sociais envolvidos nesta experiência. Na verdade, a origem desta juventude, mesmo com grande visibilidade e organização da cultura *hip hop* na região central da cidade, nunca havia deixado de ser a periferia. Convém lembrar que essa periferia se configura historicamente a partir um processo de migração, assim como de ativismo, em que através do apoio de setores da Igreja Católica, como a CEBs (Centros Eclesiais de Base), no final da década de 70, em plena ditadura militar no país, constatamos a consolidação das diversas associações de bairros e amigos. Além das comissões de base, relativas as áreas da saúde, habitação e sindicato, atuantes no espaço urbano de São Paulo como um todo.

²⁵⁴ Revista Rap Brasil: *Leci Brandão dá a ideia*. Editora Escala, ed. nº 25. 2006, p.20-23.

²⁵⁵ “Por que uma praça? Bem, as esquinas, as praças constituem intersecções, suportes relacionados, que concorrem para a singularização do território e de suas forças. Na praça, lugar de encontro e comunicação entre indivíduos diferentes, torna-se visível uma das dimensões do território, que é flexibilidade de suas marcas (...) graças à qual se dá a territorialização, isto é, a particularização da possibilidade de localização do corpo” (SODRÉ, 1998, p. 17).

CAPÍTULO 5 - PERIFERIA É PERIFERIA EM QUALQUER LUGAR!

5.1 Nas Quebradas do Mundaréu: crescimento e pobreza o surgimento das periferias.²⁵⁶

É plausível argumentar que a segregação urbana presente em São Paulo hoje não é novidade, ressaltando que a cidade, como podemos analisar historicamente, expressa formas específicas de separação. Não por coincidência, na virada da década de 30 para os anos 40, inúmeros bairros populares estavam caracterizados pelos contornos étnicos ou denominados como “territórios negros”, embora os espaços das elites ainda estarem próximos. A partir desse momento, o quadro geográfico da cidade se altera drasticamente. Devido à especulação imobiliária e as novas condições de transporte coletivo, os espaços nobres e os espaços pobres foram se distanciando (CALDEIRA, 2000). Desde os anos 60 e 70, tem início um novo movimento, de grandes consequências na constituição da nova periferia.

O recém-chegado contingente migratório, que se estabeleceu nos arredores da cidade, acelerou o processo de ocupação dos espaços por meio dos loteamentos privados e clandestinos, sobretudo em áreas afastadas do centro. Em razão dos bairros autoconstruídos nas localidades distantes da periferia, em espaços clandestinos, pela ausência de infraestrutura provida pelo estado, as classes populares rearranjam com os contornos da cidade (CALDEIRA, 2000). Inerente a esse processo e como parte do movimento migratório, consideráveis contingentes da mão de obra então reclusa nas regiões mais afastadas e financeiramente menos atrativas do país passaram a morar na recente periferia paulistana.

Cabe dizer que a população negra e pobre advinda de outros lugares do país presente em São Paulo, já na segunda metade do século XX são aqueles que não melhoraram de vida. Não por acaso, a concentração dessa população nas cadeias e nas favelas ser maior do que em outros locais de moradia. As famílias negras, nordestinas ou não, são as que detinham baixa qualificação para adentrar posições e cargos vistos como ideais no mundo do trabalho e da metrópole e as que menos apoio e financiamento estatal tiveram para superar tal condição. Foram, em grande medida, as mais mal pagas e que ocuparam as profissões mais perigosas e mais desqualificadas (FELTRAN, 2018).

²⁵⁶ Cf. PLÍNIO MARCOS. *Plínio Marcos em Prosa e Samba – Nas Quebradas do Mundaréu - Geraldo Filme, Zeca da Casa Verde & Toniquinho Batuqueiro*. São Paulo: Chantecler. LP, 1974.

Nesse contexto, a distribuição espacial da população na cidade acompanha, assim, a condição social e racial dos habitantes, denotando as desigualdades efetivas. A deterioração das contradições que atingem a qualidade de vida da população pobre e negra em São Paulo parece não ocorrer na cidade em geral. Entretanto, nesse período, surgem e se expandem os bairros periféricos que, juntamente com os tradicionais cortiços e favelas, acomodam a população trabalhadora. É nessas áreas que se concentram tanto a pobreza da cidade como a de seus habitantes (KOWARICK, 1975). Com o aumento do crescimento industrial, o número de trabalhadores aumentou exponencialmente. Do lado das empresas, o ideal era contar com mão de obra numerosa e barata, que possibilitasse a formação de um excedente considerável.

Importante relevar que a ampliação do movimento migratório permitiria a produção de um excedente de força de trabalho na cidade, tornando desnecessária a perpetuação do trabalhador no serviço. Parcela significativa dos trabalhadores viveu o início da experiência proletária em São Paulo na situação de migrante. Isso quer dizer que as experiências de obter trabalho, possuir documentos e conseguir moradia foram realizadas dentro de um processo de ressocialização, em que estão presentes representações que indicam uma transformação de padrões culturais. No decorrer dos anos 50 e 60, estruturou-se uma primeira imagem em relação a esse movimento, que o assinalava como reflexo da modernização da sociedade, em trânsito do tradicional rural para o urbano industrial; essa imagem legítima com os traumas do impacto da chegada a um universo diverso, onde se defrontam como normas de conduta dos quais não estavam acostumados:

Falando sobre a nova realidade, estranha e desafiadora, os migrantes reagem primeiro, muitas vezes, com nostalgia daquilo que perderam: da trama de relações pessoais e comunitárias onde se reconheciam e eram e reconhecidos. O quase isolamento no qual se vêem na chegada a um ambiente desconhecido; a ignorância das regras urbanas e o medo de serem enganados; a exigência de papéis de identidade cuja obtenção é complexa e cujo significado parece incompreensível; a luta por empregos em que os critérios de admissão não valorizam as habilidades que têm; e sobretudo, o ritmo de vida da cidade capitalista – desde o controle do tempo da fábrica até os horários rígidos para a condução, a comida e o demais (SADER, 1988, p. 90).

Nessa lógica, o crescimento desse contingente intensificou a pressão sobre a oferta de habitações populares. No mesmo ritmo que se valorizaram os espaços, ora fabris, ora residenciais, tornando-se incomodo para as empresas a criação de vilas operárias. As empresas repassam, dessa forma, o custo da moradia e os de transporte para o próprio trabalhador, assim como os custos dos serviços urbanos essenciais, quando presentes para o domínio do estado.

A partir de então, as vilas operárias tendem a não existirem mais e o tema da moradia passa a ser solucionada pelas relações econômicas no mercado imobiliário. Aparece no cenário urbano o que será denominado como “periferia”:

Aglomerados, clandestinos ou não, carentes de infraestrutura, onde vai residir a mão-de-obra necessária para o crescimento da produção. Como acumulação e especulação andam juntas, a localização da classe trabalhadora seguia os fluxos dos interesses imobiliários. No contexto explosivo do crescimento metropolitano, o poder público só se muniu tardiamente de instrumentos legais para tentar dar um mínimo de ordenação ao uso do solo. As primeiras iniciativas neste sentido ocorrem quando o traçado urbano já está em grande parte constituído. A ação governamental restringiu-se quase sempre a seguir os núcleos de ocupação criados pelo setor privado e os investimentos públicos vieram colocar-se a serviço da dinâmica valorização-especulação do sistema imobiliário-construtor (KOWARICK, 1975, p. 25-26)

Nesse contexto, a especulação imobiliária praticou um sistema próprio para parcelar o espaço da cidade. Esse sistema se fazia pela seguinte lógica: O recém loteamento dificilmente era realizado em consonância imediata ao anterior, já dotado de serviços públicos. Pelo contrário no espaço deixado entre o novo loteamento e o último já munido, permitia-se uma área de terra desocupada, sem negociar. Aglutinam-se populações em áreas distantes, afastadas dos postos de trabalho, reproduzindo-se distâncias de deslocamento cada vez maiores. Intensifica-se o processo de produção de cidade-dormitórios, verdadeiros acampamentos ausentes de infra-estrutura. Nessa direção, além do trabalho e do local de moradia, os transportes públicos passam a ser um dos problemas nevrálgicos para quem mora na periferia:

É claro que os assim chamados “problemas de trânsito” afetam a todos. A exasperação oriunda do congestionamento, buzinas, falta de estacionamento, a tensão decorrente do atropelo do tráfego e, até certa medida, a dificuldade de cobrir distâncias cada vez maiores e realizadas em tempos mais longos afetam pessoas que se locomovem com seu automóvel. Mas as situações mais penosas estão reservadas aos usuários dos transportes coletivos, no duplo trajeto que liga a residência ao trabalho. Filas, superlotação, atrasos, perdas do dia de trabalho e, às vezes, a fúria das depredações não constituem simples “problemas de trânsito”. As horas de espera e de percurso em detrimento do tempo via de regra longa e fisicamente esgotante, aumentaram diariamente o desgaste daqueles que necessitam dos ônibus e trens para chegar a seus empregos (KOWARICK, 1975, p. 33-35).

Dessa forma, é fácil perceber que, na mesma medida de crescimento de uma cidade as distâncias se potencializam e as áreas reservadas para nova ocupação encontram-se na periferia do espaço já ocupado. Entretanto, a periferia é o destino residencial dos trabalhadores, mesmo que haja diversos locais mais próximos do centro, ou ainda providas de recursos essenciais.

Além do mais, não só os recém-chegados devem-se encaminhar aos bairros distantes: a população pobre e negra que vive em áreas tidas como de povoamento antigo da metrópole são dali expulsas, pela valorização, assim como da especulação dos terrenos. Esse processo de expulsão é mais rápido nos núcleos de intensa valorização da região metropolitana. Ou seja, o poder público impõe reformas, no qual o custo se encontra para além da possibilidade financeira dos moradores mais pobres, ocasionando, com isso, seu deslocamento para áreas da periferia.

5.2 Favela: solução ou problema?

A partir dessa grande estrutura de urbanização vista anteriormente é que podemos observar as virtuosas e as negatividades de tal processo. O município de São Paulo, por exemplo, tinha 1 % de seus habitantes morando em cortiços, barracos e favelas no começo dos anos 1970 e quase 20 % na virada dos anos 1980 para o 1990. “Logo não foram apenas os migrantes nacionais constrangidos a morar em favelas, também contingente de população proletária perdia condições e qualidade de vida em São Paulo. Pois aumentavam as favelas mesmo quando a população diminuía” (SEABRA, 2004, p. 274). A localização das favelas segue o percurso da industrialização, aglutinando-se os barracos em lugares próximos ao mercado de mão-de obra não qualificada. Os ditos “favelados” são obrigados a abandonar seus barracos a medida que a valorização chegue nas áreas privadas ou quando uma obra pública conceda espaços do quais se localizam um novo rumo urbano. Desse modo no momento que a pressão imobiliária e a repressão as favelas tornam-se mais frequentes em alguma cidade próxima, novas áreas já ocupadas por diversas favelas, aparecem em cidades vizinhas, no qual comércios imobiliários ainda não aparentam serem lucrativos:

Com a explosão do preço dos terrenos a tendência é acentuar a expulsão de populações para a periferia, onde, distantes dos locais de trabalho, avolumam-se conjuntos de barracos e casas precárias, verdadeiros acampamentos desprovidos do mínimo de infraestrutura. Os novos bairros operários, tanto no que se refere à qualidade das construções e da infraestrutura básica, como no que tange aos aspectos legais de posse dos terrenos, não se diferenciam muito das favelas. As casas precárias da periferia são as “casas próprias”, em que a lógica especulativa dos “loteamentos” fixou boa parte da classe trabalhadora (KOWARICK, 1975, p. 39)

Anos mais tarde, o sambista e partideiro pernambucano, tendo vivido muito tempo nos morros cariocas, Bezerra da Silva, em homenagem a todas as favelas do Brasil, gravaria o samba “Eu Sou Favela”²⁵⁷. A letra deste samba nos ilustra um pouco a visão que a sociedade de modo geral tem, não apenas do lugar, como daqueles que habitam a favela. Entre outras razões históricas e geográficas, esse olhar se deve, como anunciado na letra da música, a uma informação deturpada e discriminatória, carregada de preconceito e racismo, que ainda é propagada em grande medida pela maioria dos meios e centros hegemônicos de comunicação. Segundo um dos principais representantes da literatura marginal, em São Paulo, o escritor Ferréz, o olhar da mídia em relação à periferia é uma posição bem clara. A mídia tem parte de criminalizar toda a periferia: fez um protesto porque morreu uma jovem, é o tráfico que mandou, sendo que não foi o tráfico que mandou. A elite tem mais medo do povo do que do crime, então, por isso, ela atemoriza todo mundo falando que é o crime, porque para ela é um jogo.²⁵⁸

Em defesa de todas as favelas do meu Brasil,
aqui fala o seu embaixador /
A favela, nunca foi reduto de marginal/
A favela, nunca foi reduto de marginal/
Ela só tem gente humilde Marginalizada/
e essa verdade não sai no jornal/
A favela é, um problema social/
A favela é, um problema social/
Sim mas eu sou favela/
Posso falar de cadeira/
Minha gente é trabalhadeira/
Nunca teve assistência social/
Ela só vive lá/
Porque para o pobre, não tem outro jeito/
Apenas só tem o direito/
A um salário de fome e uma vida normal./
A favela é, um problema social/
A favela é, um problema social/
(BEZERRA DA SILVA, “Eu sou Favela”, 1992.)

A favela, porém, não deixa de ser problema ao menos em dois sentidos. Primeiro, ela assusta aquele que é considerado bom cidadão. Desperta a consciência tranquila que vê no

²⁵⁷ Cf. PORTELA, Noca da; MOSCA, Sérgio. **Eu Sou Favela**. Intérprete: Bezerra da Silva. In *Presidente Caô Caô*. São Paulo, BMG-Ariola, 1992. LP, faixa 2, lado A.

²⁵⁸ Revista Caros Amigos: *A periferia de São Paulo pode EXPLODIR a qualquer momento*. Editora Casa Amarela, nº151, 2009, p. 14.

amontoado de barracos seguramente um *locus* de promiscuidade delinquência e vadiagem, assim como era percebida, pelo poder público, a população negra que habitava próximo à Várzea do Carmo, no início do século. No entanto, na favela, como em qualquer outro local onde vivem famílias de baixa renda, existe o trabalhador braçal, que vende sua força de trabalho no mercado a preços irrisórios. Na favela, refugia-se a mão-de-obra não qualificada da construção civil, além do vendedor ambulante. Morar na favela pode significar uma diminuição de gastos por conta do aluguel e do transporte, sinônimo para muitos de sobrevivência.

De outro modo, a favela torna-se problema ao mesmo tempo em que, com a expansão da cidade, a área ocupada começa a se valorizar. Seja pelas vias expressas e prédios públicos, que reivindicam o espaço ocupado pelos barracos e, nesse caso, – se faz urgente removê-los; ou pela lógica da especulação imobiliária, que impulsiona o investidor privado a tomar a iniciativa da operação higienista – e como a fonte inalienável do direito é a propriedade, o favelado colhe seus pertences e se desloca para outro lugar, até que o crescimento ininterrupto da metrópole que ele colabora a construir expulse-o mais uma vez. Vale lembrar que, em meio a este cenário, o conflito com o poder público se realiza até mesmo nos momentos de lazer. Era comum nessa época a presença de inúmeros times de futebol, oriundos das favelas, que ficavam próximas das regiões de várzea da cidade. No livro da escritora Carolina Maria de Jesus, *Quarto de Despejo*, a partir de seu relato, na condição de moradora da extinta favela do Canindé, conseguimos acessar tanto o nome dos times que jogavam na várzea, assim como as redes negras que existiam nas diversas regiões de São Paulo e que, de certa forma, por vezes também tinham que lidar com as autoridades:

Aqui na favela tem um quadro de *foot-bol* – O Rubro Negro. As camisas são pretas e vermelhas. O fundador é o Almir Castilho. O quadro não é conhecido pelo público, mas já é conhecido pela polícia. A dois anos atrás, o quadro foi jogar na Penha e brigaram com o quadro adversário e a briga transformou-se em conflito. Com a intervenção da polícia os briguentos renderam-se. E havia um morto e vários feridos. Não houve prisões. Mas abriram inquérito. Cada um teve que pagar dois mil cruzeiros ao advogado.²⁵⁹

Nesse sentido, de tal modo, pelo fluxo do tempo, o processo de urbanização se movimenta de forma complexa. Como nos lembra Seabra (2004), na São Paulo “cidade de bairros”, cujo apogeu se deu por volta dos anos 1950, a periferização já estava lá como latência

²⁵⁹ Cf. JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo – Diário de uma favelada*. Editora Ática, 2001, p. 56.

e mesmo como realidade, pois, a literatura informa que, por volta de 1940 já havia loteamentos populares, nos quais os trabalhadores começaram fazer suas próprias casas. O processo de urbanização, expressando-se como um fluxo de tempo, segue em direção às formas mais complexas de vida social e materializa certas formas (inclusive de espaço) que estão destinadas a serem superadas:

Não havia água encanada nos bairros, o esgoto era a céu aberto, a iluminação se fazia por fogareiros e velas. Barracos e malocas ofertavam abrigos, e os próprios moradores, com o tempo construiriam casas de alvenaria, cavariam com seus braços as redes de esgoto, fariam as ligações elétricas, bem como escreveriam – com a ajuda de padres, freiras, sindicalistas vereadores, porque o analfabetismo era enorme – os abaixo-assinados para terem guias sarjeta, nomes de ruas, iluminação e, mais tarde, asfalto nos bairros (FELTRAN, 2018, p. 134-135).

A construção da casa própria nos mostra, de um lado, a única opção de moradia para os trabalhadores menos qualificados, onde os baixos rendimentos não autorizam pagar aluguel e, menos ainda, candidatar-se aos créditos disponíveis de habitação (KOWARICK, 1975). De outro, modo a possível solução do problema habitacional implica na diminuição dos salários reais pagos pelas empresas aos trabalhadores. Eliminando-se dos custos de sobrevivência da força de trabalho um item essencial como moradia, tais salários e pagamentos limitam-se a pagar os demais gastos fundamentais, como transporte e alimentação. A casa própria, portanto, tende a fixar o trabalhador num bairro, embora o processo econômico que, por sua vez, originou a formação dos bairros periféricos reflita uma ampliação da mobilidade de emprego. Os deslocamentos entre residência e trabalho se prolongam mais. Dessa forma, a transformação dos trabalhadores em proprietários de suas residências tornou-se origem de dificuldades adicionais. De outro modo, para começar, nos damos conta de que esse lugar da moradia, constitui um espaço coletivo, em que habita uma unidade doméstica. E, de resto, é no ambiente dessa unidade doméstica, quase sempre uma família, que se exercem as decisões mais importantes, tanto a respeito do comprometimento de cada um no mercado de trabalho, quanto sobre o uso a ser feito dos rendimentos ali obtidos (SADER, 1988).

Como notamos, é nos anos 50 que São Paulo se torna uma cidade de bairros. Entre 1950 e 1980, as bases internas da cidade se configuram mediante o tecido urbano e na conformação das periferias. Por isso, nos anos 1980 a distinção no tocante às partes do todo da cidade ser confusa. Industrialização e urbanização constituem um único movimento em que a vida de bairro se torna estrutura necessária e real, pois no fluxo da industrialização, os bairros funcionam como um âmbito de produção de valores de uso criados em formas diversas de

cooperação, uma vez que a sociabilidade da vida de bairro estava condicionada aos presentes processos. “Agora são pontos nexos de redes que se inscrevem numa textura indiferenciada, ao mesmo tempo homogênea (estruturas de circulação) e quebrada (espaços do viver) do espaço da metrópole” (SEABRA, 2004, p. 277). Esta expansão da cidade irá ser situada pela desigualdade habitacional e urbana. A ideia de cruzamento, tanto da questão da habitação como da vida urbana se realiza pelo entendimento da pobreza, bem como suas configurações para além da legitimação das formas de nomeação, contagem, classificação, cálculo, gestão e controle dos pobres.

Assim, nessa mesma intersecção, é provável encontrar uma escala de reflexão sobre a natureza das proteções sociais. Entre direitos e mitigação das carências, essas proteções configuram suas portas de saída? Configuram ainda, sem dúvida, modos de governo e métodos contábeis, que se fundamentam as formas de seleção. “Dessa perspectiva são procedimentos que criam sujeitos e objetos (os públicos-alvo) segmentados, vinculados a um universo de mínimos sociais fortemente assinalados e agências multilaterais” (RIZEK, 2012, p.12). O desgaste de uma força de trabalho subnutrida, em jornadas de trabalho extensas e em precárias condições urbanas de sobrevivência e existência torna-se possível na medida em que grande parte da mão de obra deve e pode ser, a qualquer instante, substituída. Com isso, a multiplicação dos problemas sociais, econômicos e físicos que resultam numa deterioração da vida da cidade pode vir a exigir a drenagem de recursos, que poderiam ser usados para outros investimentos. Enquanto isso, a política governamental prioriza os estímulos ao lucro privado:

É preciso abrigar a ideia de quão estruturais são as mudanças espaciais, movidas pela economia vigente, e o quanto atravessam a vida, especialmente, daqueles que moram em lugares ainda a explorar: todas as áreas pobres são, potencialmente, novos espaços para a valorização do capital. Elas, do ponto de vista dos habitantes parecem ter usos consolidados e a casa conquistada define-se como patrimônio - inclusive a mobilizar, comercializando-a, como forma possível de sobrevivência-; mas, do ponto de vista das estratégias de produção do espaço, são zonas vulneráveis (DAMIANI, 2004, p. 41).

Inspirados por Damiani (2004), no entendimento que, no mercado de trabalho, a força de trabalho disponível e excedente nas grandes metrópoles, como princípio para o próprio desenvolvimento das cidades pela propriedade da terra capitalizada, o que está em jogo é a sustentação de um considerável campo de negócios urbanos, uma vez que a urbanização em nosso país é crítica e a tentativa de reunir urbanização e industrialização num par coerente, sem fissuras, embora específico, é insuficiente. Na verdade, não há o urbano para todos. Em forma de teoria, o que explica a miséria e o desemprego como características do capitalismo acaba

por apagar o limite do próprio entendimento do que estamos vivendo, embora seja possível um tempo para a criação de um modo não capturável no espetáculo da metrópole.

5.3 A conquista de novos espaços: os Movimentos Sociais entram em cena

Na experiência cotidiana dos trabalhadores, nesse momento, estava nítido uma desarticulação de espaços públicos de representatividade popular, além do prenúncio da eclosão de movimentos sociais. Verificamos ora o cerceamento dos espaços públicos de manifestação política, ora o de convivência social. Os espaços públicos se fecham para o debate político e o reconhecimento da legitimidade de inúmeros interesses e agentes diversos. Os embates presentes são ofuscados, quando não reprimidos, e as práticas e ações coletivas surgem associadas ao caos e ao perigo. A concepção do povo como imaturo e incapaz de participar nas decisões, é típica na ideologia predominante. Ela legitima uma prática fundamentada na manipulação e na assistência, quando não na repressão aberta, que olha as camadas populares como objeto de ação política e que se pode continuar a violência que constitui o cotidiano dos trabalhadores. Na medida em que a política assume a forma de uma racionalidade burocrática, isenta de paixões e interesses, para além de partidarismos e resultado da competência dos que a exercem, o público se desfaz com a ausência dos indivíduos na esfera privada:

É a destruição física de lugares culturalmente significativos como resultado do ritmo avassalador da remodelação urbana: praças e parques, campos de várzea, botequins ou quarteirões inteiros desaparecem, dissolvendo espaços de convivência formados pelos encontros cotidianos na cidade. Ou foram os deslocamentos tão frequentes e às vezes bruscos, impelidos por essa própria remodelação ou por despejos ou mesmo pela conquista da casa própria, que desfizeram (ao tornar distante) espaços de encontro e reconhecimento. Sem incidência política direta, são espaços onde se forma um “público”, pelo intercâmbio de comentários, informações e histórias (SADER, 1988. P. 118-119).

Impera nos grupos dominantes um pavor dos processos coletivos que surgem da necessidade de impedir a união e solidariedade dos trabalhadores, uma vez que a abertura de espaços necessariamente resulta na inversão das desigualdades historicamente concentradas em prol de uma minoria. A conquista de espaços pressupõe debate e confronto, organização e reivindicação coletiva, que constituem a matéria-prima na qual se deverá formar um povir ativamente democrático. A retórica dominante, que condenava a política como manifestação de interesses ocultos a ser substituída pela gestão racional e nacionalista, é absorvida, embora

reinterpretada na semântica dos excluídos, que suspeitam de todos os políticos e voltam-se para os seus interesses. Quando lembramos a história dos diversos tipos de mobilização popular na Grande São Paulo nessa época, nos deparamos, na maioria das vezes, com a presença da Igreja Católica, sua rede de agentes pastorais e suas formas de atuação. A partir das matrizes discursivas da contestação, junto às práticas objetivas no qual se encontraram, muitas vezes, as mesmas pessoas transitam de um movimento para outro. O que talvez seja uma característica importante, que diferencia os movimentos sociais já na fase final do regime militar é que eles não somente surgiam fragmentados, mas ainda se multiplicavam enquanto formas específicas de expressão. Dito de outra maneira, embora tenham, inclusive, reproduzido meios de coordenação, articulação e unidade, eles se mantiveram como movimentos independentes de expressão de diferentes coletividades, não redutíveis a nenhuma forma superior e sintetizadora.

Na história dos movimentos sociais ocorridos em São Paulo nesse período, os clubes de mãos ocupam um lugar de destaque, e entre estes, ressaltam-se particularmente os da periferia sul. Lá entre às margens da represa de Guarapiranga e a estrada do M'Boi-Mirim, a igreja de Vila Remo aparecia como um centro irradiador de organizações populares (SADER, 1988). Deve se destacar, portanto, que é desse solo que surgiram os movimentos sociais a partir da metade da década de 70. De maneira geral, os jovens que depois fariam parte do movimento *hip hop* são descendentes dessas gerações e, por conseguinte, de famílias de migrantes brancos, pretos e mestiços que ocuparam a periferia a partir da década de 70, período, como observamos, em que o espaço urbano se caracteriza no enorme centro de atração de mão de obra. São desses lugares longínquos da Zona Sul, Norte Leste e Oeste a origem de diversos e importantes grupos de *rap* integrados ao *hip hop*.

5.4 Segregação urbana como palco da exclusão, a realidade das ruas e da periferia vista pelos *rappers*.

A expansão do *rap* paulistano foi resultado da ação dos jovens oriundos da segunda geração de migrantes nordestinos nos bairros tidos como periféricos, no qual, durante a década de 90, passaram a vivenciar diversas formas de supressão no âmbito do espaço urbano. De modo geral, o conjunto dessa experiência foi decodificada culturalmente por meio de ações e práticas elaboradas por jovens periféricos desde os anos 70. A prática cultural dessa juventude via bailes *blacks* conseguiu se estender através do movimento *hip hop* e interagir com uma rede de experiências e sociabilidades supostamente desarticulada, que em diferentes instantes encontrou espaços nos salões de bailes, nas ruas e praças da metrópole e essencialmente nos

bairros periféricos. Essas experiências acumuladas foram de suma importância para que se estabelecesse maneiras específicas de organização da cultura *hip hop* e para que o discurso sonoro refletisse os conteúdos apresentados até aqui nessa pesquisa.

No entanto, através das posses, verifica-se uma forma de organização política diferenciada daquelas tradicionais surgidas pelos movimentos sociais reivindicatórios dos anos 70 e 80, que surge como expressão do universo vivido pelos jovens excluídos do sistema hierárquico de poder e prestígio, ressignificando, em termos artísticos e culturais, a consciência do processo (SILVA, 1998). A partir do Sindicato Negro, outras experiências surgem em bairros periféricos no início dos anos 90. Assim ação dos *rappers* tornou-se, então, mais descentralizada e as temáticas condizentes com as características de local onde cada posse atua. De tal sorte, as atividades desenvolvidas prioritariamente na região central foram gradativamente sendo transferidas para as áreas periféricas da cidade, constituindo, assim, um novo momento para o desenvolvimento do movimento *hip hop*.

Retomando, desde a experiência na Praça Roosevelt, os eventos relacionados aos *rappers* aumentam consideravelmente na periferia. Esta concentração espacial de atividades ou determinadas práticas no plano da cultura musical implica, também, numa mudança dos temas das letras que até então tinham como enfoque principalmente o dia a dia vivido na região central. Não sem razão, por exemplo, algumas posses surgiram neste momento, espalhadas e longe do Centro da Cidade. E é esse fenômeno que talvez explique o novo eixo das narrativas presentes nas letras desenvolvidas, justamente numa fase de profissionalização dos *rappers* paulistanos:

Enquanto os *rappers* da Praça Roosevelt se dispersavam, as atividades aumentavam cada vez mais na periferia. Várias posses foram fundadas nas diversas regiões de São Paulo, num período muito curto de tempo (aproximadamente entre 1990 e 1992). Entre elas estavam, por exemplo, a Força Ativa, na Zona Norte; A Aliança Negra, na Cidade Tiradentes; e a Hausa, em São Bernardo do Campo (...) A esse movimento de concentração de atividades na periferia correspondeu também uma mudança na temática das letras. Se inicialmente era mais comum encontrar uma música cuja narrativa descrevia o cotidiano vivido na região central da cidade, em pouco tempo isso vai se tornando cada vez mais raro, de forma que o cotidiano local das periferias vai se fixando como o eixo dessas narrativas. A profissionalização dos *rappers* corresponde mais a esse segundo momento, de forma que acabaram sendo poucos os registros musicais cuja narrativa se passava no centro da cidade. Vale lembrar que o movimento dos *rappers* em direção à periferia, é no fundo um retorno e refere-se apenas ao deslocamento de determinadas práticas culturais, pois, afinal era de lá que eles vinham e era esse o local da maior parte das suas experiências sociais. Não era de se estranhar, portanto, que o modelo do *rap* nacional se estabelece a partir das narrativas passadas na periferia. Mas, se num primeiro momento houve uma ênfase maior na questão

da identidade étnica, com o passar do tempo a descrição do cotidiano da periferia vai ganhando mais espaço, levando a um equilíbrio (GUASCO, 2001, p. 67).

Desenvolvida na região do Capão Redondo, nos arredores do Vale das Virtudes, a posse Conceitos de Rua foi uma das primeiras a se estruturar nos bairros periféricos, juntamente a Posse Aliança Negra, localizada em Cidade Tiradentes na Zona Leste. De modo semelhante ao Sindicato Negro, na origem das duas posses notamos a vontade dos jovens em dividir experiências relativas ao lazer. Nesse período, na Zona Sul, além da Conceitos de Rua observamos o desenvolvimento de outras posses, como a R.D.R.N (Ritual Democrático de Rua Negro) em Parelheiros, através da figura de MC Regina. Da mesma forma, na Zona Leste, em São Matheus, com o surgimento da posse D.R.R (Defensores do Ritmo Rua) e, novamente em Cidade Tiradentes, com a posse Força Ativa. Aliás, a Força Ativa teria sua origem na Zona Norte, mais especificamente no bairro de Santana e as reuniões, a princípio, eram realizadas no espaço do Santana Samba. É importante lembrar que, entre seus integrantes se destaca Rúbia, do grupo de *rap* RPW²⁶⁰, entre outros. Por conta de outras organizações, que apareceram nessa época, não podemos esquecer da Posse Hausa, em São Bernardo do Campo.²⁶¹ A singularidade da Hausa, diferentemente das outras, além do fato de ter sido fundada fora da capital de São Paulo, está na sua relação com o MNU (Movimento Negro Unificado). Destaca-se que a presença do MNU em vários lugares se faz por uma tentativa de enfrentamento ao racismo brasileiro, dentro de uma escala maior, inclusive nas cidades pertencentes à Grande São Paulo. Como um dos responsáveis da presença do MNU na região do ABC, assim como do início da Hausa, nos explica em depoimento o ativista Adomair O. Ogunbiyi:

Nós morávamos e militávamos em São Paulo. Mudamos para SBC em 1987. Mesmo assim continuamos militando na capital. Quando resolvemos criar a sessão do MNU em 1989 porque não víamos o combate ao racismo e suas manifestações: o preconceito e a discriminação raciais em SBC. Tem um texto sobre a história do MNU no ABC num departamento de museus em SBC. No blog do MNU do Maranhão e no da Posse Hausa creio que há algo sobre o assunto (...) O que fizemos Sampa, SBC, Santo André, Diadema,

²⁶⁰ Cf. RPW. *RPW... está na área*. São Paulo: Sportlight Records, 1996. LP.

²⁶¹ "A posse Hausa, formada por um número expressivo de jovens 'rappers' da cidade de São Bernardo do Campo, desenvolve em sua prática social um duplo processo de aprendizagem. De um lado, a mobilização social do grupo propicia a educação política dos membros; de outro lado, a formulação dos meios reivindicatórios da associação promove a ação cultural dos componentes, que se educam mediante seu aperfeiçoamento artístico. São duas vertentes do processo intencional de educação, que caracterizam e dão sentido à ação social dessa ramificação do *hip hop*" (ANDRADE, 1996, p. 259).

Mauá, Rio Grande da Serra....e nos demais estados obedecem aos documentos básicos da organização: estatuto, programa de ação, regimento interno e carta de princípios.²⁶²

Figura 35: Ato “Juventude Negra denunciando o racismo” organizado pelo MNU (Movimento Negro Unificado) em São Bernardo do Campo - Akan Oadq integrante da posse Hausa 1995)

Fonte: Arquivo pessoal de Akan Oadq.

Já na Zona Oeste de São Paulo, a partir da segunda metade da década de 90 é necessário reconhecer o trabalho realizado por duas posses no processo de educação e formação de jovens, essencialmente na região da Rodovia Raposo Tavares, próximo ao Jardim Jaqueline, a Filhos da Mãe África e a Posse S.U.A.T (Sindicato Urbano de Atitude). Próximo à região central de São Paulo, nos bairros do Cambuci e do Ipiranga, temos a Posse Mente Zulu.

A partir do caso das posses, notamos também que a condição de excluído surge no discurso *rapper* como objetivo de reflexão e denúncia; mais uma vez, é a dimensão pessoal

²⁶² Entrevista realizada em 30/03/2017.

que propicia o avanço da crônica no dia a dia de um espaço no qual o poder público e a mídia se ausentaram (SILVA, 1999). Logo, a cidade é o lugar por excelência do qual o mundo se movimenta mais – e os homens também. A co-presença ensina aos homens a diferença. Nessa mesma lógica “a cidade é o lugar da educação e da reeducação. Quanto maior a cidade, mais numeroso e significativo o movimento, mais vasta e densa a co-presença e também maiores as lições e o aprendizado (SANTOS, 2008, p. 79). Como forma de explicar a cartografia, assim como a presença das posses tanto da capital, como da Grande São Paulo, o mapa a seguir indica a localização desses coletivos, juntamente a uma tabela que evidencia os respectivos grupos de *rap* pertencentes a cada posse. É importante destacar que tanto a posse Conceitos de Rua como a R.D.R.N (Ritual Democrático de Rua Negro), apesar de terem sedes próprias, a partir do projeto Rádio 10, realizavam diversos eventos na Casa de Cultura de Santo Amaro. Desse modo, percebemos nesse momento a região de Santo Amaro como um *locus* aglutinador dos vários movimentos culturais presentes na Zona Sul da cidade de São Paulo.

Mapeamento das posses de Rap em São Paulo no início dos anos 90

Macrolocalização

1:320.000

0 2,5 5 10 km

Legenda

- Metrô São Bento
- Limite Municipal

Limite distrital de São Paulo (anos 90)

Grupos de Posses

- Força Ativa
- Haussa
- Núcleo Cultural Força Ativa
- Sindicato Negro
- R.D.R.N. (Ritual Democrático de Rua Negro)
- Democrático de Rua Negro

- Aliança Negra
- Mente Zulu
- D.M.B. (Defensores do Movimento Break)
- D.R.R. (Defensores do Ritmo Rua)
- Filhos da Mãe África
- Conceitos de Rua
- Conceitos de Rua
- SUAT (Sindicato Urbano de Atitude)

Posses	Sede	Grupos de Rap
Aliança Negra	Escola Dr. Augusto César Salgado. Rua 16 D nº 166, Cidade Tiradentes / Zona Leste	The Panther Mc, Comando de Rua, Conexão Break, Street Master, Domínio Negro
Conceitos de Rua	Escola Levi de Azevedo Sodré. Rua Golpazi nº 10, Vale das Virtudes - Capão Redondo / Zona Sul	Lino Cris e DJ Dri, Face Original, Reflexo Urbano, The Night Girls
	Casa de Cultura de Santo Amaro (Projeto Rádio 10), Praça Floriano Peixoto - Santo Amaro	Lino Cris e DJ Dri, Face Original, Reflexo Urbano, The Night Girls
D.M.B (Defensores do Movimento Break)	São Mateus / Zona Leste	Alvos da Lei (Grande - E)
D.R.R (Defensores do Ritmo Rua)	Rua São Pedro, 50a, Recanto Verde do Sol - São Matheus / Zona Leste	De Menos Crime, Consciência Humana
Filhos da Mãe África	Jardim Jaqueline / Zona Oeste	
Força Ativa	Santana / Zona Norte	Skema, DJ Alpiste, W Dee, Filosofia de Rua, Rubia & DJ Paul
Haussa	Rua Itamarati, nº 184 - Jardim Petroni, São Bernardo do Campo / Centro / Região do ABC	Banzo Bantu, Mira Direta, Reflexão Ativa, Mente Ativada, Postura Ofensiva, Johannesburg
Mente Zulu	Ipiranga / Cambuci	P.M.Z Posse Mente Zulu
Núcleo Cultural Força Ativa	Biblioteca Solano Trindade, Rua dos Têxteis, nº 1050 - Cidade Tiradentes / Zona Leste	Extrema Esquerda Radical
R.D.R.N (Ritual Democrático de Rua Negro)	Casa de Cultura Parelheiros. Praça Francisco Ferreira Lopes, nº 434	MC Regina
	Casa de Cultura de Santo Amaro (Projeto Rádio 10), Praça	
Sindicato Negro	Praça Roosevelt / Centro	Balanço Negro, Lady Rap, MT Bronx, FNR (Força Negra Radical), MRN (Movimento & Ritmo Negro), Aliança Negra, Doctor MC's, Personalidade Negra
SUAT (Sindicato Urbano de Atitude)	Praça do Jardim Celeste s/n / Zona Oeste	Extremamente, Q.G., Nordestino, Kafka

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, DIREITOS E OUTRAS LEGITIMIDADES

Dissertação de Mestrado
"Territórios Negros: Cartografias e Etnicidades
na Experiência do Rap Paulistano (1970-1990)"

Organização: Ricardo do Ó Plácido, Thaís Fernanda Alves Avelar e Marcelo Vitale Teodoro da Silva.

Cartografia: Jamille Santos Conceição Data: Maio/2019.

Sistema de coordenadas: Coordenadas Planas (UTM).

Datum: WGS 1984.

Fonte: Geosampa, IBGE, Divisas Municipais e Adm. Regionais conforme PMSP-SAR(1991); Referências dos grupos em ANEXO.

Sendo assim, o *rap* paulistano também surge como forma de reelaboração da experiência prática em termos artísticos e políticos. Sua difusão relaciona-se com a atitude dos *rappers* de tornarem-se intérpretes do processo de transformação da vida urbana e reorientá-los de forma política. Os *rappers* redescobrem no plano local que o processo histórico de miscigenação criou uma realidade particular que é igualmente perversa, pois os afrodescendentes de uma forma geral experimentam situações de exclusão social. O *rap* apresenta-se como reelaboração da experiência social imediata em termos culturais, traduzido em forma de autoconsciência frente ao processo de segregação, preconceito e violência, que se acirram na vida paulistana a partir dos anos 1990:

Através da linguagem visual a cidade se revela segregada, dividida por muros e pela violência que afasta e intimida. As diferentes categorias simbólicas referenciadas na cidadania, com as quais normalmente a ciência social classifica ou procura ordenar o mundo, parecem ter se distanciado do espaço público, por isso não são apreendidas pelas lentes dos *rappers*. Através delas surgem os novos sujeitos da vida urbana, “estranhos” que dominam o espaço público: o viciado, o flanelinha, o mendigo, o pobre, o ambulante, o imigrante, etc, enfim as múltiplas identidades esfaceladas por experiências desintegradoras da cidadania que somente aparecem reintegradas na Casa de Detenção onde aguardam o destino final (SILVA, 1998, p. 254).

Há que se ressaltar que é nos anos 90 que, pela narrativa das letras de *rap*, os desajustados, drogados, favelados, meninos de rua, detentos, ex-detentos, toda uma multidão de deserdados da cidade mais opulenta abaixo da Linha do Equador deixou de aparecer apenas como vítima (AZEVEDO; SILVA, 1999). Nas letras de *rap*, a humanidade destes personagens surge, assim como os lugares invisibilizados da metrópole. Para além dos números e estatísticas que apontam o crescimento urbano, nestas canções os “esquecidos” são os protagonistas de suas histórias e de suas memórias (AZEVEDO; SILVA, 1999).

Vale enfatizar que as letras das músicas produzidas pelos *rappers* referem-se a aspectos do processo social, à violência urbana, à fortificação da cidade, à discriminação racial, aspectos vividos em áreas que exprimem a outra faceta da vida urbana, marcada pela exclusão social, violência e o tráfico. Na periferia, a estrutura repressiva de combate ao cidadão sobreviveu à democracia política e hoje funciona mais como um instrumento de controle social. “O sistema outrora organizado para caça aos comunistas toma hoje o cidadão comum especificamente o negro e pobre como suspeito” (SILVA, 1998, p. 146).

Neste contexto, não podemos omitir ainda, no que concerne à violência praticada sobre certas regiões da cidade, que a polícia é o “braço” armado do estado, historicamente contra a

população negra. Na verdade, esta história não se inicia agora. Ela surge desde os tempos do cativeiro, no período colonial, quando a polícia ainda era sinônimo de capitão do mato à serviço do senhor de engenho. Assim como o capitão do mato e, por mais contraditório que seja, hoje pessoas oriundas também da periferia se apresentam à serviço do poder público de maneira repressiva dependendo da geografia que estiver. “Para os *rappers*, a condição concreta da população negra no Brasil indica que o discurso da cordialidade é apenas uma máscara que precisa ser retirada” (SILVA, 1999, p. 30). Decerto, não somente pela violência física, mas de forma simbólica, tal estrutura apontada geograficamente de miséria de um lado e opulência do outro, se reflete também nas condições de escolaridade, que é ofertada distintamente para as diversas estratificações sociais. Por esta razão, trazendo e cantando a realidade nua e crua, como porta voz do *rap* de “protesto”, o *rapper* Eduardo, ex-integrante do grupo Facção Central²⁶³, nos anuncia:

É uma luta de classes onde o sistema, que é a elite, faz tudo para o pobre não se informe, para amanhã não reivindicar seus direitos; onde o governador te põe numa escola onde você vai passar de ano sem se formar, sem aprender, para que amanhã você seja empregado. Essa é a doutrina do patrão e do empregado. O playboy está na escola particular tendo facilidade para que um dia se torne patrão, e o pobre na escola pública, para acabar se tornando empregado. Isso mostra que é uma luta de classes declarada. O pobre acredita que se ele arrumar um emprego trabalhar, estudar, voltar para casa e viver feliz na periferia a vida dele está salva e é desse jeito. ²⁶⁴

Por isso, não é sem razão que residir na periferia é condenar-se duas vezes: à pobreza, produzida pelo modelo econômico, fragmentador do mercado de trabalho e das classes sociais, superpõe-se a pobreza formada pelo modo territorial. “Este, afinal, determina quem deve ser mais ou menos pobre somente por morar neste ou naquele lugar” (SANTOS, 2007, p. 143). É importante lembrar que as elites da cidade de São Paulo “resolveram” a questão da segurança fortificando o espaço urbano, arquitetando um novo padrão de segregação socioespacial, seguido por um conjunto de práticas que refletiram no erguimento de muros, monitoramento eletrônico e segurança privada. Na prática, a vida urbana se produz por formas diferentes em áreas delimitadas, que partem desde a vigilância eletrônica dos *shoppings centers* hipermercados e lojas, até os perigos dos bairros periféricos, em que também prevalecem maneiras alternativas de poder e silêncio (SILVA, 1998). Observa-se, desse modo, que o

²⁶³ Cf. FACÇÃO CENTRAL. *A Marcha Fúnebre Prossegue*. São Paulo: 1DASUL Fonográfica, 2001. LP.

²⁶⁴ Revista Rap. BR *Facção Central – CNN Periférica*. Editora Escala, ed. nº 1, p. 14, 2006.

dinheiro que poderia ser usado em saúde e educação pública, portanto, é reinvestido em segurança contra aqueles que habitam cortiços e favelas, tidos ainda como marginais e perigosos aos olhos dos que guiam carros blindados e que moram em verdadeiras fortificações concentradas geograficamente pela cidade, produzindo dessa forma mais violência. Igualmente, podemos averiguar nas seguintes palavras do *rapper* Eduardo:

Eles tão fugindo da guerra que é uma consequência do que eles fizeram, investiram o dinheiro deles no lugar errado; ao invés dos caras investirem em educação, saúde, os caras blindaram os carros, compraram pit bull, colocaram as grades, fizeram fortalezas, tentaram se proteger do mundo e esqueceram a favela. Só que é aquilo: abriu o vidro do carro é o revólver na cabeça e o miolo no chão, e a consequência é essa, os caras tão colhendo o que eles plantaram.²⁶⁵

Estudos localizados das metrópoles contemporâneas indicam que as principais transformações na arquitetura e a própria sofisticação do policiamento relacionam-se diretamente com o controle mais eficaz dos cidadãos, particularmente os excluídos, os pobres, negros, migrantes, mendigos e os jovens que se apresentam organizados em diferentes grupos identitários. Nas palavras do geógrafo Milton Santos²⁶⁶,

Cada homem vale pelo lugar onde está: o seu valor como produtor, consumidor, cidadão depende de sua localização no território. Seu valor vai mudando, incessantemente, para melhor ou pior, em função das diferenças de acessibilidade (tempo, frequência, preço), independentes de sua própria condição. Pessoas com as mesmas virtualidades, a mesma formação, até mesmo o mesmo salário tem valor diferente segundo o lugar em que vivem: as oportunidades não são as mesmas. Por isso, a possibilidade de ser mais ou menos cidadão depende em larga proporção, do ponto do território onde se está. Enquanto um lugar vem a ser condição de sua pobreza, um outro lugar poderia, no mesmo momento histórico, facilitar o acesso àqueles bens e serviços que lhe são teoricamente devidos, mas que, de fato, lhe faltam (SANTOS, 2007, p. 107).

²⁶⁵ Revista Rap Brasil: *Facção Central*. Editora Escala, Ano I, ed. nº 4, 2000, p. 29.

²⁶⁶ A professora e geógrafa Maria Adélia Aparecida de Souza aposentada pelo departamento de geografia humana da Universidade de São Paulo (USP), a partir de uma entrevista para a Revista Caros Amigos no artigo – *O pescador do espaço em movimento*, fascículo nº 3, 2009, p.87 quando perguntada sobre a figura do geógrafo Milton Santos reflete que: “A obra que Milton deixou ainda vai demorar para ser compreendida, não só pelos geógrafos, mas pelos cientistas de maneira geral. Milton entendia a geografia como uma filosofia da técnica, o que complica um pouco o olhar do cientista social e, muito especialmente, o do geógrafo que ainda está muito vinculado a uma perspectiva da velha geografia descritiva, analítica, muito comprometida com o pensamento clássico. Ele deixa uma contribuição muito mais preocupada com o entendimento dos processos, das estruturas, das funções, das formas.”

Assim, a cidade aparece como palco de atividade de todos capitais e de todos trabalhos, ela pode atrair e acolher, na mesma hora, as multidões de excluídos do campo e das cidades médias pela tecnologia presente, ora na agricultura, ora nos serviços. E a presença dos pobres cresce e enriquece a diversidade socioespacial, que tanto se expressa pela produção da materialidade em bairros e sítios tão contrastantes, quanto pelas formas de produção e vida. Na cidade “luminosa”, moderna, hoje, a “naturalidade” do objeto técnico produz uma dinâmica cotidiana, um sistema de gestos sem novidades. Essa historicização da metafísica crava no organismo urbano áreas constituídas ao sabor da modernidade e que se justapõem, superpõem e contrapõem ao uso da cidade onde vivem os mais pobres, nas zonas opacas (SANTOS, 2006). “Estas são os espaços do aproximativo e da criatividade, opostos às zonas luminosas, espaços de exatidão. Os espaços inorgânicos é que são abertos, e os espaços regulares são fechados, racionalizados e racionalizadores” (SANTOS, 2006, p. 326).

Logo, não é difícil averiguar imensas áreas da periferia vazias de serviços de saúde e educação, enfim, áreas ausentes de serviços necessários à vida coletiva e individual. É como se não houvesse pessoas nesses lugares. “Como morar na periferia é, na maioria das cidades brasileiras, o destino dos pobres, eles estão condenados a não dispor de serviços sociais ou a utilizá-los precariamente, ainda que pagando por eles preços extorsivos” (SANTOS, 2007, p.63). Importante destacar que viver na periferia é presenciar a ausência do poder público em meio ao tráfico de drogas, o desemprego e a violência. No entanto, como relata o *rapper* Edi Rock para a revista *Rap Brasil*,²⁶⁷ a periferia também tem o seu lado bom, por meio da amizade e cumplicidade que existe entre os moradores, que, ao mesmo tempo, serve de referência para as futuras gerações:

As periferias têm um lado bom e um lado ruim. O lado ruim são as mortes, né mano, são os usuários de drogas, é o tráfico sem controle que leva uma pá de gente inocente junto; violência policial que marca cerrado e também leva um monte de gente inocente; fora as guerras das bocas, que nessa guerra entre os dois lados o pobre tá no meio, o inocente, infelizmente, tá no meio. O lado bom é o povo, é a amizade, a lealdade que tem, tirando as pilantragens que existem em todo lugar, tá ligado. Sem se esquecer da molecada que é o mais importante, certo! Porque tem uma pá de cara velho que já foi, já era e não tem

²⁶⁷ Em relação a pouca circulação dos periódicos relativos à cultura *hip hop*, o idealizador e produtor da Revista *Rap Brasil*, Alexandre de Maio, em depoimento para o poeta Alessandro Buzo no livro *Hip Hop: Dentro do Movimento Hip Hop* discorre: “Como eu fazia cada uma com uma equipe diferente, mas todas através do mesmo estúdio, uma diferente da outra. E quando as editoras mudaram suas políticas de vendas, exigindo mais vendas, e uma parte em comercial, os projetos ficaram inviáveis. A única que tinha um comercial um pouco mais forte era a *Rap Brasil*, que ainda durou um tempo a mais, mas mesmo assim se mostrou inviável no modelo comercial em que trabalhávamos e também não resistiu às pressões do mercado” (BUZO, 2010, p. 108).

recuperação, não tem jeito. Os caras não arrumam emprego e quando voltam pra casa, veem as crianças passando fome e os caras não se ligam, que é embaçado.²⁶⁸

Não raro, em meio às denúncias não somente do racismo, mas também da exclusão social e da violência, os *rappers* cantam e narram, ao mesmo tempo, normas de conduta e valores que se constituem como parte da cultura popular, pontuados na memória, além do comportamento de uma considerável quantidade de pessoas que tenham passado parte de suas vidas na periferia de alguma grande cidade brasileira (GUASCO, 2001). De modo geral, para a população negra e pobre, dificilmente sobram alternativas, até mesmo antes do aparecimento dos bairros distantes e significativamente conhecidos como periferia, a partir da década de 1990. Tais regiões afastadas chegam a ser comparadas, até mesmo, a verdadeiros campos de concentração, ou antigas senzalas, como podemos observar no seguinte relato do *rapper* Eduardo:

Na verdade, aqui no Brasil, se você analisar os números, pela forma que a polícia tortura e mata, pela forma que o povo se mata, você acaba chegando a conclusão que é um campo de concentração. Então, a periferia tem um lado senzala, um lado campo de concentração e um lado que é como se fosse um gueto judeu, porque eles tiram você do centro, te empurram para a periferia, para você ficar isolado, como se fosse uma redoma de ódio. Você fica ali trancado até o vulcão explodir mais ou menos isso, violência, crack, armas, polícia batendo e quando você engloba isso e para pra analisar, a comparação é inevitável.²⁶⁹

Além disso, é essa região o palco das histórias que as letras de vários *rappers* buscam humanizar, quando transformam a vida de pessoas pobres e comuns em canções indignadas, do qual se mesclam sentimentos de revolta e impotência, bem como denúncias contra a violência da lei dos mais fortes (AZEVEDO; SILVA, 1998). De forma poética, o *rap* “Noite”²⁷⁰ da dupla Thaíde & DJ Hum, presente no disco *Humildade e Coragem São Nossas Armas Para Lutar*, evidencia esta condição nas periferias, onde na “calada” da noite o que impera é a lei dos mais fortes, principalmente sobre os afrodescendentes, assim como Zumbi²⁷¹

²⁶⁸ Revista Rap Brasil: *Edi Rock - O proceder*. Editora Escala, ano I, ed. nº3, 2000, p. 11.

²⁶⁹ Revista Rap Brasil: *Facção Central denuncia a ação da polícia nas ruas e a desigualdade social*. Editora Escala, Ano II, ed. nº 15, 2003, p.13.

²⁷⁰ Cf. THAÍDE; TELESFORO, Marcos; ANDRÉ. **NOITE**. Intérprete: Thaíde & DJ Hum. In _ *Humildade e Coragem São Nossas Armas Para Lutar*. São Paulo: TNT Records, 1992. LP, faixa 1, lado A.

²⁷¹ Em 1995 na cidade de São Paulo, no mês de novembro diversos eventos culturais seriam realizados como forma de homenagear os 300 anos da *imortalidade* de Zumbi dos Palmares. Junto ao apoio do programa “YO! MTV Raps”, entre as homenagens tem destaque no Vale do Anhangabaú o “Festival de Rap” com a presença de inúmeros grupos consagrados dentro do movimento *hip hop* paulistano, tais como Thaíde & DJ Hum, Racionais

no passado, que, iluminados pela lua e protegidos pelas rezas de suas mães, se protegem na escuridão, através de despachos postos em todas as encruzilhadas contra uma justiça de farda ou de arma na mão presente “sonoramente” nas ruas.

(...) Despachos colocados em todas as encruzilhadas/
evocam os Deuses donos da madrugada/
(...) Tiros nas ruas sirenes cães viaturas/
são os únicos sons que imperam nesse lugar/
a morte a sorte são fortes na noite escura/
reze por mim pois eu não sei quando vou voltar/
(...) A polícia persegue, persegue, mas não consegue encontrar/
os donos dessa imensa escuridão/
a noite é minha navalha, à noite não há/
quem me pegue/ de alma lavada de farda ou de arma na mão/
(...) As mães de família rezam pelos seus filhos/
que na noite morreram mataram correram sumiram/
sempre há de haver escuridão onde houver luz/
e no gueto nós temos que carregar essa cruz/
A noite é das putas, mendigos, pingüços e loucos/
e da polícia que faz justiça como quiser/
(...) Venha não há problema não tema/
a escuridão sempre foi amiga dos negros/
ela protegeu Zumbi e a fuga dos escravos.
(THAÍDE & DJ HUM, “Noite”, 1992.)

Deve-se sublinhar que, distribuído pela gravadora independente TNT Records, que tinha como dono e idealizador Donizete Sampaio, que infelizmente já não se encontra entre nós, desde o ano de 2015, o disco *Humildade e Coragem São as Nossas Armas Para Lutar*²⁷² foi o primeiro registro sonoro após a saída da dupla Thaíde & DJ Hum da gravadora Eldorado. Reforçando que, nesse trabalho, a dupla teria mais autonomia perante a elaboração e criação das músicas, uma vez que, na gravadora Eldorado, a produção das faixas, ficava por conta do cantor Nasi e do baterista André Yung, do grupo de *rock* paulistano Ira!, pelo fato de terem mais experiência dentro do estúdio. Em relação a essa época, assim como a experiência de produzir e realizar o próprio trabalho, Thaíde nos explica:

MC's, RPW, MRN, Sistema Negro, Comando DMC, além da participação de Gabriel O "Pensador" e do grupo de rap pernambucano Faces do Subúrbio. Não deixando de mencionar a memorável apresentação dos Racionais MC's, por conta da estreia do rap "Fórmula Mágica da Paz", é preciso relevar também como sendo um dos momentos significativos (entre tantos) desse dia a performance do grupo Posse Mente Zulu com a música "Sou Negrão". Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=F6P0F0ksIuw>. Acesso em 15/05/2019.

²⁷² Cf. THAÍDE & DJ HUM. *Humildade e Coragem São as Nossas Armas Para Lutar*. São Paulo: TNT Records, 1992. LP.

É um trabalho especial, pois foi o primeiro em que assumimos totalmente as rédeas no que diz respeito à produção. Foi durante ele que percebemos o quanto é necessário fazermos nossa própria produção. O Nasi é uma fera no estúdio e fez muito pelo nossos dois primeiros discos, cumpriu seu papel muito bem. Mas quando começamos a produzir o terceiro foi que percebemos o quanto nós poderíamos ter feito nos outros discos se dominássemos as técnicas de produção. A partir daí decidimos que nós mesmos é que cuidaríamos da produção de todos os nossos trabalhos futuros. Tínhamos uma porção de ideias e agora sabíamos concretizá-las. Eram ideias que poderíamos ter usado nos outros discos, mas ainda não tínhamos a *manha*. Nesse disco gravamos uma porção de músicas que viraram sucesso. São desse disco “A Noite” que é sucesso até hoje, “Nada Pode Me Parar”, “Algo Vai Mudar”, “Por Inteiro”, Não Seja Tolo” e Quem é Marginal, Quem é a Lei”. Todas essas músicas foram sucesso. Praticamente um disco de hits.. Não tivemos dificuldades nenhuma para produzi-lo sozinhos. O DJ Hum é um cara muito esperto. Muito competente. Ele sabe o que faz. Quando o assunto é produção, o DJ Hum saca muito. Acabamos tirando de letra. No começo ficamos um pouco ansiosos. Queríamos que o disco ficasse pronto logo. Mas percebemos que em se tratando de produção é preciso paciência, e ficamos tranquilos.” (ALVES, 2004, p. 78-79).

**Figura 36: Capa do LP *Humildade e Coragem*
São as Nossas Armas Para Lutar (1992)**

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Nesse sentido, inspirado pelas letras da dupla Tháide & DJ Hum, é necessário enfatizar a ligação dessa atuação repressiva do estado nas periferias com nossa tradição autoritária,

herdada da implantação e manutenção da escravidão por séculos no país. “Nunca é demais lembrar que o Brasil foi a última nação do planeta a se livrar da ignomínia da escravidão e que a situação da periferia contemporânea não deixa de ser uma atualização da barbárie dessa herança escravocrata por séculos do país” (LOPES, 2015, p. 44). Em outras palavras, foi na pedagogia informal do *rap*, e não nos bancos de muitas escolas, que os jovens da periferia aprofundaram os conhecimentos sobre suas condições de vida e puderam conhecer de forma mais aprofundada também a história de alguns personagens da diáspora africana (SOUSA, 2009).

Diante de tal constatação, talvez esteja a explicação para entendermos o motivo da violência como tema presente nas letras de *rap*, normalmente utilizada para legitimar as práticas do “criminoso” contra o “sistema opressor” que, em alguns casos, pode ser “representado pela polícia e, em outros, está simbolizado no preconceito da elite contra os favelados. Ultimamente o *rap* tem sido um dos principais meios utilizados pelos jovens da periferia para combater esses estereótipos” (SOUSA, 2009, p. 190). Importante dizer ainda que a violência, seja ela inconsciente, praticada no plano das representações simbólicas, como o preconceito racial e a discriminação social, seja ela consciente, refletida nas agressões físicas e na criminalidade, está indubitavelmente exposta no cotidiano dos jovens periféricos (SOUSA, 2009).

Nessa perspectiva, notamos na filiação dos jovens da periferia de São Paulo ao *rap* mediada por uma familiaridade com um conjunto de sonoridades. As paisagens sonoras do *rap* permitem a aproximação de jovens a diferentes contextos. Na cidade de São Paulo, as músicas resgatam sonoridades que possuem o mesmo poder crítico da narrativa. “Os sons das ruas, as vozes, gírias, palavrões, ruídos, latidos de cães, inflexões próprias, inflexões vocais próprias, infrações à norma culta, revelam uma apropriação discursiva, que tornou o *rap* não apenas em uma fala sobre a periferia, mas na linguagem da periferia” (SILVA, 2011 p. 15).

Seja na rua ou nos lugares afastados do centro, nessa mesma lógica, de forma nostálgica o *rapper* Clodoaldo Arruda nos expõe mais uma vez, a partir de suas lembranças, à relevância que o *rap* produzido nos anos 1990 teve, pelo menos para a sua geração, onde, em cada esquina na periferia, era possível ouvir este gênero oriundo das ruas²⁷³. Por isso não somente o *rap*,

²⁷³ “Ouvir *rap* nos anos 90 era um sinal de rebeldia, aquele gênero que ninguém via na TV, que as rádios populares FM não tocavam e que as grandes lojas de discos não vendiam seus CDs. Curtir o gênero era à contramão, e para juventude, principalmente negra e periférica, era algo fundamental para a sua caminhada rumo à vida adulta. Mas o *rap* não era só coisa de moleque, muitos se casaram, tiveram filhos, começaram a trabalhar, mas não

mas o movimento *hip hop* de forma geral, em sua opinião, ter salvado diversas vidas, deixando ainda uma questão no ar: que outro gênero teria também essa força de mudança sobre a vida das pessoas?

Eu tenho saudade da relevância que o *rap* dos anos 90 tinha, ia daqui até a esquina e todo mundo estava ouvindo *rap* de alguma forma. O *rap* fez um grande bem as pessoas. O *rap* foi uma grande conquista sociopolítica que nós tivemos na questão da cultura, e de alguma forma não soubemos captar de forma política essa relevância que o *rap* tinha e que é importante. Quando a gente vê em algumas camisas escrito *hip hop salvou minha vida*, isso é verdade, eu vi isso acontecer. Eu vi gente dentro do crime que ouviu 2, 3 *rap* e falou – Não vou mais amanhã na biqueira, porque isso que ouvi aqui está certo, eu concordo, aonde vocês se reúnem, me leve lá. E tá no *rap* até hoje né, que outro gênero pode bater no peito e dizer isso? Eu tenho uma grande reverência ao samba, mas nunca vi ninguém dizendo isso que o samba salvou minha vida, eu nunca ouvi ninguém dizer isto nem do reggae, rock, mpb, *funk* nem um outro estilo, acho que nenhuma música falou tão guturalmente dentro da mente das pessoas como o *rap* fez ou faz.²⁷⁴

O *rap* é uma forma de intervenção social e geográfica objetiva para os jovens excluídos. “O curioso é que, apesar de sofrer uma oposição acumulada dos representantes da cultura consensual, o *rap* ainda assim cresceu, expandiu-se e levou seus símbolos marcadamente marginais para além dos estreitos limites da periferia” (SOUZA, 2009, p. 191). Não apenas como gênero musical, que intervém na forma de perceber e olhar a realidade, a respeito do cotidiano de pessoas moradoras da periferia, mas também como proposta de atuação cultural e política sobre uma parte da cidade. Contudo, é a partir da influência do *rap* que poderíamos visualizar uma forma de revolução, assim como nos expressa o *rapper* Edi Rock:

Revolução é cada um fazer sua parcela para mudar uma situação, isso é uma revolução, o *rap* de uma certa forma ele revoluciona, porque se você for ver, não tinha tantos grupos, ele mudou a mente de certos caras, de certas quebradas; muda atitude, muda ação. Você vê talentos que não arrumam um trampo, hoje já manjam de computador pela influência do *rap*, faz a correria para comprar um pc, e aprende a fuçar nos programas, daqui a pouco você vê os caras fazendo vários sons, montando sua gominha, comprando seu carrinho, e assim sucessivamente, não é um só, são vários fazendo isso, fora o social, que vai pelo terceiro setor que o *rap* está envolvido, entidades associações e ongs.... Se isso não for revolução não sei o que é.²⁷⁵

abandonaram o som, talvez tivessem que reduzir um pouco o rolê, mas continuaram a consumir o *rap*, em dados momentos era comum pais e filhos curtindo algum clássico juntos” (FERREIRA, 2018, p. 136-137).

²⁷⁴ Entrevista realizada em 20/07/2017.

²⁷⁵ Revista Rap Brasil: *Entrevista Exclusiva - Edi Rock*. Editora Escala, ano I, ed. nº 4, 2007, p. 14.

Ao mesmo tempo, GOG, poeta e *rapper* advindo de Sobradinho, região *satélite* de Brasília, ao falar de revolução, nos mostra como que essa palavra, equivalente de transformação, nos exige pensar também sobre a atitude dos indivíduos, principalmente em um país com memória curta, por conta dos problemas de ordem social, dos quais as pessoas que sobrevivem na periferia vivem no dia a dia, relacionados às áreas da segurança pública, educação, saúde e emprego, entre outras, e que são ignorados em grande parte pelo poder público. Em face dessa realidade, por esse motivo, há a importância, igualmente, da emergência do conhecimento e da pesquisa como instrumento de luta e de mudança, tendo como referência personalidades históricas como Luiz Gama²⁷⁶, Leci Brandão, entre outros. A revolução está na conscientização do povo, ou seja, da maioria, em meio às verdades erroneamente consumadas histórica e geograficamente:

Revolução sempre foi e será sinônimo de transformação e mudança, não só do sistema, mas também de atitude do indivíduo. Não se faz revolução sem união, mas também jamais haverá consenso. O que dita o processo revolucionário é a conscientização da opinião pública, ou seja, do povo, que é a maioria. No Brasil o acesso do povo à informação sempre foi negado, e mentiras históricas são tidas como verdades irrevogáveis. É por isso que devemos ler, pesquisar e nunca ler apenas livros sobre assuntos polêmicos. O certo é ler vários livros e formar uma opinião. O revolucionário, ao contrário do que muitos pensam, é um ser humano, com profundo amor pela causa social, como foi Betinho, Zumbi, Luiz Gama e como é Leci Brandão e L.F, que com frieza analisam que o sistema não se sensibiliza com os problemas da comunidade. Para o sistema, o mundo ideal é esse que está aí, mão-de-obra barata, povo desinformado, desunido, viajando e os moleques se matando...²⁷⁷

²⁷⁶ No livro *Com a Palavra, Luiz Gama* a pesquisadora e linguista Lígia Fonseca Ferreira expõe por meio da análise de artigos, jornais, poemas, cartas, a vida e a obra do abolicionista Luiz Gama, assim como da repercussão de sua morte, escrita pela imprensa da época. A partir desta pesquisa a seguir, selecionamos um trecho do escritor Raul Pompéia redigido dois dias após a morte de Luiz Gama homenageando o "Apóstolo Negro da Abolição" intitulado *Últimas página da vida de um grande homem* presente no jornal Gazeta de Notícias datado do dia 10 de setembro de 1882. "Para nós diante de Luiz Gama morto, o soluço de dor, a nota admirativa, o sinal de gratidão só podem ser traduzidos pela muda eloquência da lágrima silenciosa que, rolando por nossas faces, vai cair no coração onde cristaliza-se em uma recordação imorredoura. E no entanto, mesmo a margem desta torrente que corre para o frio país da morte, em que quietação e calma não deixam lugar ao vozerio das ruínas paixões, murmurejam e clamam os ódios satisfeitos e jubilosos, porque é preciso não esquecer que, se Luiz Gama a ridente esperança dos pobres e humildes, era igualmente um desafio e uma ameaça sempre de pé e pronta sempre a lançar-se no campo vil dos opressores. Eles exultam, talvez esquecendo que é com rancor e a alegria dos miseráveis que a posteridade entretece a melhor parte da coroa com que cinge a frente destes predestinados beneméritos. Paz à alma de Luiz Gama, honra à sua memória" (FERREIRA, 2011, p. 223).

²⁷⁷ Revista Rap Brasil: *Matemática na Prática*. Editora Escala, ano I, ed. nº9, 2001, p.63.

Desse modo, como forma ainda de retratar e entender o sentido da palavra “revolução”, a transcrição do *rap* “Fogo no Pavio”²⁷⁸, enunciado por GOG e sampleada da música “O Que Importa é o Nosso Amor”²⁷⁹, do cantor popular capixaba Paulo Sérgio, nos auxilia a compreender, também, as periferias como, além de espaços de exclusão e de forte influência da mídia, como locais nos quais não apenas a mentalidade escravista se mantém, como a estrutura colonial se perpetua, na medida que as regiões periféricas permanecem sendo vistas até os dias atuais, na visão da *casa grande*, novamente, como os atuais cativos que existiam na experiência do período escravista. Em contrapartida, aqueles de quem a população deposita expectativa, pois foram eleitos pelo voto, se preocupam cada vez mais com o auto enriquecimento ilícito, às custas do genocídio cometido contra a população negra, pobre, e periférica diariamente nos limites das malhas urbanas, presentes, não apenas na cidade de São Paulo, mas por todo o país e América Latina.

Amanheceu e as paradas lotadas/
o mesmo gado já não tão novo e suas marcas/
o calor, a multidão, a fila pra/
pegar a condução/
A escravidão/
As chibatadas levadas na senzala se mantêm vivas todo dia/
no quarto sala: amordaçados por horas em frente à televisão! /
Efeito bem pior que o da radiação...
(...) Vou lhe fazer uma confissão um desabafo/
às vezes sinto vontade de jogar tudo pro alto!/
Mas que nada! Não vou me entregar às armas ou à guerra/
quem sabe faz a hora não espera.
(...) País infanticida! /
57 mil se vão na primeira semana de vida!/
Fábrica de anjos. A marmita do pai ao laudo/
somado ao saneamento básico confira o saldo: Brasil pecado/
realidade trágica/
estômagos vazios à espera de cestas básicas.../
Salário mínimo: atentado incentivo ao crime maluco! /
Congresso, Planalto assalto de vida em um lucro!/
Xadrez! De vez! Para esses canalhas!
Ou que ardam nas fomalhas/
pagando por suas falhas!/
Revolucionários do Brasil! Fogo no pavio! /
Fogo no pavio! /

²⁷⁸ Cf. GOG. **Fogo no Pavio**. Intérprete: GOG. In _ *Cartão Postal Bomba (Ao Vivo)*. Brasília: Só Balanço, 2007. CD, faixa 14.

²⁷⁹ Cf. SÉRGIO, Paulo; ROBERTO, Carlos. **O que me importa é o nosso amor**. Intérprete: Paulo Sérgio. In _ *Paulo Sérgio Volume 8*. Rio de Janeiro. Magazine, Copacabana, 1974. LP/CD, faixa 10.

(...) Querem fazer do Brasil e da América Latina uma latrina!/
Segue assim a diária chacina!/
Espancamentos, processos lentos sem punição/
Um seriado sem fim, uma ficção/ Capitalismo puro é isso!
O feto dejetado no lixo! Negociação com o patrão por um salário fixo.../
Fio condutor/
o torturador da gravata/
que no dia da eleição te transporta de graça!/
Embalsamados pelo manto da desordem!/
Se dizem líderes de uma geração!/
Até no travesseiro recebem ordens chega! Basta! Não!/
(Não! Não!) Surge o embrião!/
O trem da vida prepara a partida está bem vazio/
a burguesia que valoriza a carne perderá o espírito! Xadrez!/
(GOG, “Fogo no Pavio”, 2007.)

5.5 Na esperança da periferia...: Click, cleck, bum!

Conforme nos diz D’Andrea (2013), os anos 1990 podem ser vistos como a década que fez desabar as esperanças da década perdida (1980), quando uma crise econômica conviveu com um forte processo de mobilização popular, colocando classes populares no centro da cena política do país.

Foram anos das reformas neoliberais, que levaram a fragilização de conquistas sociais dos anos anteriores; o desemprego aumenta, os salários se deterioram e o chamado mundo do trabalho se desfaz sob impacto da precarização das relações de trabalho e do aumento do mercado informal” (D’ANDREA, 2013, p. 13).

Porém, é nesse registro periférico que surgem mecanismos e a invenção de formas para driblar a violência, o desemprego e as matanças corriqueiras. Como contraponto de tal situação, é através da luta pela sobrevivência em forma de engrenagem produtora o primado de soluções cabíveis e práticas em anos no qual a periferia vê ainda o surgimento de “organizações criminosas” e a quase que implosão do aparecimento de igrejas evangélicas:

Desesperada, pobre, desempregada e absorvida nas matanças corriqueiras de jovens entre si e destes com a polícia, a população periférica empenhou-se em construir mecanismos e inventar formas para contornar a violência e se manter viva. Lutar pela própria sobrevivência foi a questão catalisadora que fez girar uma engrenagem produtora de fatos e circunstâncias que afetam a vida social, sob o primado de soluções práticas para um contexto de morte. É nesse registro que se pode entender o surgimento de dos coletivos artísticos nas periferias. Mas é também nesse registro que se deve buscar as ressonâncias e interações entre esses coletivos e outros registros pelos quais é possível cifrar ou decifrar esses imperativos da vida – muitas vezes, os limites frágeis entre a vida e a morte - que

marcou a periferia nesses anos: de um lado a, a aderência ou mesmo aceitação da organização criminosa que leva o nome de Primeiro Comando da Capital, o PCC e suas capilaridades nos bairros periféricos; de outro, o crescimento das igrejas evangélicas nas periferias (D'ANDREA ,2013, p. 14).

A falta de perspectivas quanto à sobrevivência resulta em uma parcela significativa dos jovens da periferia dentro do crime. Tal decisão é normalmente tomada no momento em que os mesmos percebem que os métodos ditos “legais” para a integração social, além de demoradas, são muito desiguais no conjunto da sociedade.²⁸⁰ A vida no crime inicia-se geralmente cedo, na adolescência, e é otimizada pelas necessidades de consumo com os quais os jovens passam a conviver nessa ocasião da vida. “É interessante notar que, diferentemente do que costuma ser veiculado na grande mídia, os *rappers* não são apologistas do crime, mas compreendem e narram as razões que levam os jovens da periferia a fazer essa opção de vida” (SOUZA, 2009, p. 192-193). Em torno dessas situações e dessas experiências, a população periférica construiu uma narrativa e elaborou uma subjetividade para descrever seu universo além de estruturar sua existência. A narrativa desenvolvida por essa população foi àquela enunciada por diversos movimentos culturais, que souberam condensar expectativas e sentimentos da população periférica. E é neste momento que “surge uma nova subjetividade através de uma intensa luta para se colocar no mundo e perceber por meio do orgulho e não do estigma. Quando o indivíduo portador desta nova subjetividade age politicamente é denominado sujeito periférico” (D'ANDREA, 2013, p. 14). Deste modo como maneira não apenas de intervir no espaço urbano, mas como forma de evidenciar o *raio-x* da realidade das periferias da metrópole, por consequência entendemos esta insurgente subjetividade imanente também na experiência do *rap* paulistano.

O sujeito periférico se caracteriza por morar na periferia e, de certa forma, assume essa condição e atua politicamente a partir dela. Mais do que representação da periferia, o *rap* evidencia esses sujeitos, apropriando-se de sua própria imagem e construindo para si uma voz

²⁸⁰ “No mundo do crime, portanto, passa a fazer parte dos diversos cotidianos da periferia urbana. Passa progressivamente a tensionar outros sujeitos e instâncias legítimas da sociabilidade. Tensiona o mundo do trabalho, porque gera muita renda para os jovens e simbolicamente é muito mais atrativo para eles do que descarregar caminhão o dia todo, ou entregar panfletos de semáforo em semáforo; tensiona a religiosidade, porque é indutor de uma moralidade estrita, em que códigos de conduta são prezados e regras de honra são sagradas; tensiona a família, porque não se sabe bem o que fazer com um filho “na droga“, ou com outro que traz quinhentos reais por semana para casa, obtidos “ da droga“; tensiona a escola, porque os meninos do crime são malvistas pelos professores, porém muito bem-vistos pelas alunas mais bonitas da turma; tensiona demais a Justiça legal, porque estabelece outras dinâmicas de punição e reparação de desvios; e o Estado em seu cerne, porque reivindica para si o monopólio do uso da violência, legítima entre parte da população, em uma série de territórios” (FELTRAN, 2018, p. 162).

que, no limite, muda a própria forma de se enxergar a pobreza no Brasil (OLIVEIRA, 2015). Nesse processo, novos significados são inseridos ao termo “periferia”, que passa não somente a ser associado à pobreza e violência, mas também à cultura e potência. A partir dos anos 90, as coletâneas e os álbuns solo voltaram-se de maneira, mais objetiva, para as experiências vividas no cotidiano dos bairros periféricos. Desde então, o termo “periferia” tem sido fundamental na maior parte do discurso *rapper*.

Com efeito, a preponderância sobre o uso do termo “periferia” começou a mudar de mãos, quando um grupo de artistas e produtores culturais, advindos dos bairros populares, começou a elencar publicamente como esse fenômeno geográfico/social subjetivo deveria ser narrado e abordado. Eram escritores, cineastas, artistas plásticos, músicos, cantores e compositores. Todos esses artistas foram rompendo o cerco da invisibilidade e colocando seus produtos culturais na cena artística paulistana e brasileira, possibilitando, dessa forma, uma maior circulação de suas ideias e de seu ponto de vista sobre o mundo. O ponto fundamental do discurso desse movimento cultural, foi sem dúvida, o fato, de falarem da periferia sendo moradores da periferia. De acordo com D’Andrea (2013), o falar de “dentro” foi usado como recurso para evidenciar outros postos de observação. O indício desse “terremoto” foram as canções do grupo de *rap* Racionais MC’s²⁸¹:

Formado em 1988 por jovens dos bairros populares de São Paulo, o grupo discorreu sobre o que era ser negro e pobre com uma crueza nunca antes vista. o posicionamento era radical, criticando os” playboys “, a classe política e o racismo vigente na sociedade. Conhecidos no mundo do *rap*, esses artistas passaram a fazer a diferença para o todo da sociedade a partir de 1993, quando estouraram nas rádios“ (D’ANDREA, 2013, p. 45-46).

Na mesma direção, a obra *Sobrevivendo no Inferno*²⁸², do grupo de *rap* Racionais MC’s, sintetiza e catalisa esse momento, no qual se define um modo específico de enunciação. A partir desse disco, o destaque e a visibilidade conquistados pelos Racionais estão

²⁸¹ O ponto de vista do negro pobre, com pouca instrução escolar, morador da periferia e que não se deixa humilhar por nada disso, ainda é uma novidade tão grande na nossa história que para alguns ficou sendo a principal característica e o principal valor do Racionais. Mais importante que o lugar desprivilegiado de onde o grupo vê a sociedade, no entanto, creio que seja a extensão privilegiada que o seu olhar alcança: com inteligência, ele enxerga não apenas a violência na vida das pessoas das camadas baixas (“aqui não tem santo”), mas enumera a violência generalizada, praticada de vários modos de alto a baixo em toda a nossa sociedade — e principalmente praticada do alto para baixo, o que dá o que pensar“ (GARCIA, 2004, p. 172).

²⁸² Cf. RACIONAIS MC’S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra. LP, 1997.

organicamente vinculados à emergência de uma nova fala da periferia sobre a periferia que, desde então, não pode mais ser ignorado, inclusive politicamente:

A realidade crua da periferia de São Paulo – exposta não por quem vê de fora, mas sim na primeira pessoa da voz do presidiário, de quem o desejo do consumo alimentado pela propaganda é vetado pela falta de dinheiro de quem sofre preconceito de classe e de cor ao circular pela cidade (...) As bases do Racionais MC's que o país conheceu nos anos 1990 vêm dessa combinação. E aparece resolvida sem arestas, redonda, com sua força máxima, em *Sobrevivendo no Inferno*, álbum de 1997 que, mesmo lançado de forma independente, ultrapassou a marca de um milhão de cópias vendidas (500 mil oficialmente).²⁸³

Figura 37: Capa do LP *Sobrevivendo no inferno* (1997)

Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Em *Sobrevivendo no inferno*, a questão ética se sobrepõe ao valor estético, de modo que a dimensão da obra até hoje se faz pela sua potência literal de salvar vidas. “As letras de Brown e Edy Rock falam de um verdadeiro extermínio dos jovens de periferia; como acontece com os relatos dos sobreviventes dos campos de concentração, não há lugar para o sublime aqui” (KHELL, 1998, p. 103). Guiado por um pastor marginal, não é de espantar que o disco retoma a forma de um culto evangélico - numa referência direta ao aumento considerável das

²⁸³ Revista Cult: *Negro Drama*. Editora Bregantini, ano 17, nº 192, 2014, p. 61.

igrejas neopentecostais, que exponencialmente tiveram destaque nos processos de sociabilização das comunidades periféricas. Interessante notar que o título do disco é representativo na medida que, com efeito, tanto a cidade como a sociedade de um modo geral estão submetidos a uma espécie de caos, ou ainda inferno, onde o objetivo é sobreviver armado de uma Bíblia e uma pistola automática, como anuncia de forma profética e pastoral Mano Brown, na introdução “Genesis”²⁸⁴.

Deus fez o mar/
as águas, as crianças, o amor/
O homem criou a favela, o crack, a trairagem/
(...) Eu ? Eu tenho uma bíblia velha,
uma pistola automática e um sentimento de revolta/
Eu tô tentando sobreviver no inferno.
(RACIONAIS MC’S “ Gênesis”, 1997.)

Convém mencionar que são nos bairros periféricos que decorrem a maioria dos informes de violência presentes nas letras do grupo. Todavia, um olhar cuidadoso sobre essa obra resulta em observar que grande parte das contradições retratadas na periferia ocorrem nessa parte da cidade porque esta é receptora de um modo de vida oriundo da parte rica, e acaba realizando o jogo manipulador desta (D’ANDREA, 2015). Os elementos introjetados pela periferia de um modo de vida, a priori, alheio a ela, seriam o individualismo e a ambição. Em paralelo a isso, a violência e a pobreza que se constata na periferia seriam balizas constitutivas dela, mas também seriam desdobramentos de uma estrutura social e desigual presente na cidade como um todo. Vale reforçar, como nos lembra Silva (1998), que as experiências sociais são desta vez narradas na primeira pessoa, o que aprofunda a relação de identidade do *rapper* com o real. Ou seja, o cronista não se apresenta por meio do *olhar distanciado*, mas como elemento integrante do cotidiano vivido na periferia. Exemplo categórico do “eu” enunciativo, que se transmuta na experiência narrada, Edi Rock na música “Rapaz Comum”²⁸⁵, nos elucida partir da sua visão, um pouco da realidade que estava presente pelas periferias da cidade de São Paulo nos anos 90, onde o desemprego, a violência, além do cotidiano suicida, aparecem como sintoma da política neoliberal, que se encontrava vigente no

²⁸⁴ Cf. BROWN, Mano. **Genesis (intro)**. Intérprete: Racionais MC’s. In _ *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. CD, faixa 2.

²⁸⁵ Cf. ROCK, Edi. **Rapaz Comum**. Intérprete: Racionais MC’s. In _ *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. CD, faixa 5.

país naquele momento. A propósito, em conformidade com Oliveira (2018), uma vez que um dos fundamentos do modo brasileiro de organização social é a naturalização da violência contra a periferia, pode-se constatar que o projeto estético dos Racionais MC's se caracteriza em negar um dos principais pilares da formação do país. É justamente nesse momento que se revela o seu grau de periculosidade.

Parece que alguém está me carregando perto do chão/
Parece um sonho, parece uma ilusão/
A agonia, o desespero toma conta de mim./
Algo no ar me diz que é muito ruim./
Meu sangue quente. Não sinto dor./
A mão dormente não sente o próprio suor./
Pra sobreviver aqui tem que ser mágico./
Me lembro de várias coisas ao mesmo tempo./
Como se eu estivesse perdendo tempo./
(...) Que valor tem? Quanto valor tem?/
Uma vida vale muito, vim saber só agora./
Deitado aqui e os manos na paz, tudo lá fora/
Puxando ferro ou talvez batendo uma bola./
"Pode crer. Deve tá mó lua da hora"/
(...) Mais uma vida desperdiçada e é só./
Uma bala vale por uma vida do meu povo./
(...) Preto, preto, pobre, cuidado, socorro!/
(...) Os preto sempre teve fama./
No jornal, revista e TV se vê./
Morte aqui é natural, é comum de se ver./
(...) Clik, clack, bum!/
Rapaz comum./
Clik, clack, bum!/
A lei da selva é assim/
Click, clak, bum!/
Rapaz comum./
A lei da selva é assim/
Click, clack, bum!/
Predatória./
Rapaz comum./
Preserve a sua glória!/
(RACIONAIS MC'S, "Rapaz Comum", 1997.)

Desse modo, deve-se reforçar que a crítica presente nas letras de *rap* se realiza mediante a uma ideia de inclusão do sujeito periférico, que, em grande medida, é excluído do sistema, dessa forma assumindo a contradição, seja na condição do presidiário ou dos marginalizados,

que de toda sorte aparecem cotidianamente como estatística na visão do Estado ou da mídia.²⁸⁶ Daí a necessidade da palavra, no caso do *rapper*, como instrumento de conscientização e proposição de novas maneiras de sobreviver dos *irmãos*, mesmo tendo em vista todas as dificuldades presentes na periferia:

A tarefa fundamental do *rapper* passa ser, portanto, propor novas formas de sobrevivência aos sujeitos periféricos, posicionando-se ao lado do bandido (sem se confundir com ele) ao mesmo tempo que se define enquanto marginal, ou seja, um sujeito destinado a morrer pelas mãos do Estado, mas que consegue sobreviver no inferno (...) O objetivo maior é construir com a comunidade periférica, um caminho de sobrevivência para todos os irmãos, bandidos inclusos, por meio da palavra tornada arma. Mas que isso, o *rap* reconhece que apenas assumindo todas as complexas implicações desse lugar de marginalidade será possível para a periferia construir espaços emancipatórios (OLIVEIRA, 2018. p. 35-36).

Posto isso, o mapa a seguir é uma tentativa de visualizar e cartografar o trajeto analisado até esse momento, onde, através das equipes de bailes, as gangues de *break*, além das posses, constatamos também a presença da população negra. Através dessas diferentes redes, mesmo sobrepostas no mapa e atuantes em épocas distintas, notamos que é na região central, já na virada do século, em que se concentram grande parte dos eventos analisados nessa pesquisa, além de uma considerável densidade demográfica da população negra. O objetivo aqui é identificar, por meio da linguagem cartográfica, proximidades não apenas geográficas, mas também históricas entre as várias formas de etnicidade, circulação e resistência presentes na cidade de São Paulo, tanto da população negra como da cultura *hip hop*. Importante lembrar que este mapa síntese de demografia, foi gerado a partir do resultado do Censo IBGE 2000, centrado na soma da população que se autodeclarou preta e parda, aliado à justaposição dos pontos relativos aos grupos de gangues de *break*, bailes *blacks* e posses de *rap*.

²⁸⁶ No ano de 1998 aconteceria o ápice dessa até então contraditória relação durante os anos 90, entre o gênero rap e a mídia. Numa noite de premiação da MTV Brasil para os videoclipes nacionais, o grupo de rap Racionais MC's por conta da música Diário de Um Detento, presente no disco *Sobrevivendo no inferno*, conquistaria o prêmio de audiência, considerado o mais importante até então do VMB, além de melhor videoclipe de rap. Era a consagração definitiva e ao vivo em termos de visibilidade e reconhecimento do grupo de rap mais conceituado do país naquele momento. Porém e o movimento *hip hop* como um todo? Para além dos Racionais MC's o gênero rap no final do século XX, tematizado ainda pela questão racial, entrava enfim, nas graças da televisão e da opinião pública? Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=ED7re0eXNPU>. Acesso em 25/11/2019.

Tabela 1: População residente segundo sexo, raça / cor e local de residência (Anos 2000) - Município de São Paulo

Prefeitura Regional	Preta	Parda	Total
TOTAL	527.208	2.606.113	3.133.321
Capela do Socorro	32.392	212.313	244.705
Campo Limpo	36.576	198.942	235.518
Pinheiros	31.073	202.215	233.288
Sé	34.162	178.476	212.638
Itaquera	28.663	153.003	181.666
Penha	26.714	135.273	161.987
Pirituba / Jaraguá	19.341	126.955	146.296
Vila Maria / Vila Guilherme	19.601	114.617	134.218
Freguesia / Brasilândia	25.400	107.718	133.118
Cidade Ademar	23.301	99.621	122.922
M'boi Mirim	15.906	91.515	107.421
Lapa	18.319	84.502	102.821
Casa Verde / Cachoeirinha	22.858	72.613	95.471
Cidade Tiradentes	21.807	73.229	95.036
Itaim Paulista	18.830	71.434	90.264
Butantã	17.911	69.222	87.133
Vila Mariana	12.327	73.413	85.740
São Mateus	12.913	67.769	80.682
Mooca	10.754	68.388	79.142
Ermelino Matarazzo	14.349	63.124	77.473
Guaianases	9.927	56.279	66.206
Ipiranga	13.446	47.356	60.802
Aricanduva / Formosa / Carrão	11.360	43.845	55.205
São Miguel Paulista	9.217	37.475	46.692
Santana / Tucuruvi	8.878	27.796	36.674
Sapopemba	4.759	31.361	36.120

Prefeitura Regional	Preta	Parda	Total
Santo Amaro	8.275	27.349	35.624
Jabaquara	5.514	19.289	24.803
Vila Prudente	6.418	17.825	24.243
Perus	3.050	19.268	22.318
Jaçanã / Tremembé	1.805	6.819	8.624
Parelheiros	1.362	7.109	8.471

Fonte: Censo demográfico (IBGE), 2000; Tabnet DataSus.

Junto ao distrito da Capela do Socorro na Zona Sul, constatamos que é na região do Campo Limpo onde se concentra o maior número de pessoas que se declaram negras. Aliás, é nessa parte da cidade no qual temos a incidência de diversos grupos de *rap*, entre eles, Racionais MC's, Conexão do Morro,²⁸⁷ Trilha Sonora do Gueto,²⁸⁸ Z'África Brasil.²⁸⁹

De outro modo, vale a pena evidenciar, também, a expressiva concentração da população negra na Zona Leste, principalmente nos bairros da Penha, Itaquera e Cidade Tiradentes. Lembrando que a Zona Leste também é local de origem de relevantes grupos de *rap* da cidade de São Paulo nos anos 90, tais como Consciência Humana,²⁹⁰ De Menos Crime,²⁹¹ DMN,²⁹² Doctors MC's²⁹³ e Xis.²⁹⁴

Com exceção dos bairros Pinheiros e Lapa, na Zona Oeste não visualizamos uma presença da população negra tão significativa como na Zona Leste e na Zona Sul, embora sejam da Zona Oeste, importantes grupos de *rap* dessa época, como RZO,²⁹⁵ MRN, Rota de Colisão, Classe A, Tapuias, Ideologia Fatal.

²⁸⁷ Cf. CONEXÃO DO MORRO. *Saiam da mira dos tiras*. São Paulo: Radar Records, 1998. LP.

²⁸⁸ Cf. TRILHA SONORA DO GUETO. *Us Fracu num Tem Veiz*. São Paulo: Trilha Sonora do Gueto, 2003, LP.

²⁸⁹ Cf. Z'ÁFRICA BRASIL. *Antigamente Quilombos, Hoje Periferia*. São Paulo: RSF Records, 2002. LP.

²⁹⁰ Cf. CONSCIÊNCIA HUMANA. *Entre a adolescência e o crime*. São Paulo: Só Monstro, 1998. LP.

²⁹¹ Cf. DE MENOS CRIME. *São Matheus Pra Vida*. São Paulo: Kaskata's, 1999. LP.

²⁹² Cf. DMN. *Saída de Emergência*. São Paulo: Agaéle Music, 2001. LP.

²⁹³ Cf. DOCTOR MC'S. *Para Quem Quiser Ver*. São Paulo: Kaskata's, 1994. LP.

²⁹⁴ Cf. XIS. *Seja Como For*. São Paulo: 4P Discos. 1999. LP.

²⁹⁵ Cf. RZO. *Todos São Manos*. São Paulo: Cosa Nostra, 1999. LP.

Mapa síntese: Distribuição demográfica de pretos e pardos na Cidade de São Paulo (anos 2000) e Bailes Black, Grupos de Break e Posses de Rap (anos 70, 80 e 90)

Legenda

- ▲ Grupos de Posses
- Grupos e Gangues de Break
- Salões dos Bailes Black
- Limite Municipal

Pop (mil/hab) Pretos e Pardos por Subprefeitura SP

- 133.119 a 244.705
- 85.741 a 133.118
- 36.121 a 85.740
- 8.471 a 36.120

Macrolocalização

1:280.000

0 2,5 5 10 km

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HUMANIDADES, DIREITOS E OUTRAS LEGITIMIDADES

Dissertação de Mestrado
"Territórios Negros: Cartografias e Etnicidades na Experiência do Rap Paulistano (1970-1990)"

Organização: Ricardo do Ó Plácido (autor), Thaís Fernanda Alves Avelar e Marcelo Vitale Teodoro da Silva.
Cartografia: Jamille Santos Conceição. **Data:** Maio/2019.

Sistema de coordenadas: Coordenadas Planas (UTM).
Datum: WGS 1984.
Fonte: Censo IBGE 2000, DataSus, Geosampa, IBGE.
Obs.: Limite das subprefeituras vigente.

Na Zona Norte, tida tradicionalmente como um reduto da população negra desde o início do século XX, a partir do mapa e da tabela, constatamos que há indícios de uma concentração expressiva de afro-paulistanos nos distritos Vila Maria-Vila Guilherme, Casa Verde-Cachoeirinha, Freguesia-Brasilândia e Pirituba-Jaraguá. Frente ao exposto, em relação à Zona Norte é notória ainda a presença de parte dos integrantes do grupo de *rap* Racionais MC's, além dos grupos Relatos da Invasão e Consequência, dentre outros.

Cumprе salientar, portanto, que a experiência das grandes metrópoles, simbolizada pelo desequilíbrio e violência, resultam numa nova forma de perceber o espaço urbano. Desse modo, os *rappers*, através da música, indicam essa dinâmica pelo lado daqueles que se encontram do outro lado da cidade, ou dito de outra forma, nas periferias. Verifica-se, assim, o bairro ou a *quebrada* como mais uma parte da cidade fragmentada em meio ao caos. Outro aspecto importante a ser considerado é que, de certa forma, essa produção cultural produzida pelos *rappers* se realiza como contraponto em meio aos dilemas vividos, sobretudo, pelos jovens que habitam as periferias. Deve-se retomar que tal experiência é desenvolvida mediante transformações sociais e geográficas, ocorridas a partir da conformação dos movimentos reivindicatórios presentes nas periferias da cidade de São Paulo essencialmente entre os anos 70 e 80.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meio a uma histórica disputa que se realiza no espaço urbano, por meio da presente dissertação foi possível perceber e constatar diversas formas de sociabilidade e enfrentamento, sobretudo por parte da população preta, pobre e periférica da cidade de São Paulo. A partir da experiência do *rap* paulistano, podemos observar e refletir, no tocante a outros modos de apropriação dos espaços públicos na metrópole, onde, na contramão do poder público, novas configurações espaciais são produzidas. De tal modo, mediante a ausência de políticas do estado, tanto pelas equipes de som, como em praças públicas ou até mesmo no pátio do metrô, diversas são as práticas de resistência para sobreviver e se fazer presente, não apenas nos becos e vielas da cidade, mas também nos lugares ditos “proibidos”.

Para essa empreitada, foi necessária a análise de importante material bibliográfico relacionado ao tema, assim como o acesso de inúmeras fontes, tais como periódicos, relatos, imagens, discos, depoimentos, filmes, fotografias e documentários, com o objetivo de entender não somente o gênero *rap*, mas o desenvolvimento da cultura *hip hop* como um todo na Paulicéia. O referencial teórico também contribuiu, de maneira salutar, para pensarmos a importância geográfica negra até o momento de elaboração do movimento *hip hop* paulistano. Dito de outro modo, autores como Maria Cristina Winssembach, Amailton Magno Azevedo, Salloma Salomão, José Carlos Gomes da Silva, Teresinha Bernardo, Nicolau Sevchenko, José Carlos Ferreira dos Santos, Petrônio Domingues, Célia Maria de Azevedo, Olga Rodrigues de Moraes Simsom, Marcelo Vitale Teodoro da Silva, entre outros, foram de suma relevância na construção das ideias para esse projeto.

Outro ponto relevante, é a audição, assim a revisão discográfica de vários grupos de *rap* além de alguns sambistas, que também fortaleceram a análise e os nossos ouvidos, para podermos a partir da música, tentar compreender os modos de vida dos excluídos e excluídas, pois, como nos ensina Silva (1998), o discurso musical não é um mero reflexo da estrutura social, mas uma recodificação da mesma em outros termos. São eles: Racionais MC's, Thaíde & DJ Hum, Sharylaine, Região Abissal, Geraldo Filme, DMN, Pavilhão 9, Pepeu, *Funk & Cia*, Toniquinho Batuqueiro, Sistema Negro, Potencial 3, RPW, Comando DMC, Luna & DJ Kri, Produto da Rua, Zeca da Casa Verde, De Repent, MC Jack & DJ Ninja, Código 13, Credo, Dexter, Sweet Lee, Câmbio Negro, GOG, Eletric Boogies, Black Juniors, Bezerra da Silva, RZO, Consciência Humana, Thulla, De Menos Crime, Originais do Samba, Sampa Crew, Ndee Naldinho, Lady *Rap*, MV Bill, Sabotage, Jr Blow, Geração *Rap*, Duck Jam & Nação *Hip Hop*.

Logo, é necessário destacar que as várias ações constituídas no período de conformação dos territórios negros foram imprescindíveis para podemos notar também, como certos tipos de organizações coletivas e culturais constituíram redes e trânsitos (SILVA, 2018) perante políticas racistas advindas de teorias eugênicas em pleno século XIX. Posto isso, entendemos a emergência das associações negras, assim como seus bailes, irmandades religiosas, imprensa negra, clubes negros de futebol, além dos cordões de samba, de certa forma espalhados e próximos das áreas de várzea. Destaca-se que é dessa configuração territorial o início do percurso que visualizamos, a partir do período da pós-abolição, para compreender em seguida o aparecimento das periferias em São Paulo, verificando, ao mesmo tempo, a formação dos bailes *blacks* como espaços de socialização da comunidade negra. Nesse sentido, o trabalho realizado pelas equipes Chic Show, Zimbabwe, Kaskata's, Black Mad, Circuit Power, Musicalia, Fórmula 1 Ademir, Cash Box, Transa Soul, Os Carlos, Poder Negro, entre outras, foi imprescindível dentro desse processo histórico de afirmação da identidade negra.

Cabe dizer que, nesse momento, denota-se ainda a importância de um empresariado negro que enxerga não somente o potencial financeiro dessas equipes, bem como os programas de rádio, mas também a possibilidade de um grupo específico e étnico viver a cidade, inclusive na região central, de outras maneiras. Sendo assim, traz-se à tona outras perspectivas, por conta desses novos arranjos espaciais, principalmente no que diz respeito à presença negra em lugares historicamente estigmatizados como sendo constituído por outras comunidades, tal qual o Bexiga ou o bairro da Liberdade, além da Barra Funda, citando apenas alguns exemplos analisados nessa pesquisa. Nesse contexto, alicerçado em pressupostos teóricos que não coadunam com a historiografia hegemônica, tentamos enfatizar, a partir dessa proposta, outras narrativas e memórias, tendo em vista geografias que até hoje, em grande medida, são silenciadas na maioria dos trabalhos acadêmicos. Nesse sentido, Silva (2017) nos diz:

O fato de estamos aqui agora em Sampa, só pode ser compreendido na medida em que consigamos olhar para o nosso passado imediato e, se for possível, identificar os fios narrativos de um processo histórico extremamente rico e pouco conhecido até mesmo por nós. Justamente porque a história e a memória da nossa classe social e do nosso grupo étnico têm sido ocultadas e desprezadas por aqueles intelectuais que tradicionalmente são designados ou se ocupam em escrever as narrativas e erguer os monumentos, que em tese, deverão resguardar de esquecimento, para posteridade a história das sociedades paulista, paulistana e brasileira. Descontinuidade, fragmentos, silêncios, espelhamentos, eis então a nossa metodologia (SILVA, 2017, p. 112-113)

Frente ao exposto, é importante dizer que, através do presente trabalho, na direção contrária da historiografia dita oficial, a partir do mapeamento, além da evidência de memórias e redes de solidariedade, almejou-se, enquanto proposta, registrar a importância da cultura *hip hop*, tratando de apontar e ouvir atores sociais que estiveram e foram importantes dentro desse processo, inicialmente por meio dos bailes *blacks*, onde constatamos uma continuidade das formas de composição e de encontro das gerações anteriores de afro-paulistanos como estratégia de combate ao racismo vigente. Deve-se sublinhar que fica evidente, ao longo do trabalho, espacialidades e dificuldades semelhantes, além de perceptíveis na história, seja a partir de um cordão de samba, desfilando nas ruas da Barra Funda nos anos 30, ou em um evento de *rap* realizado na década de 90, no Vale do Anhangabaú. Daí a negociação, feita basicamente com os “Homens da Lei”, através das possibilidades de encontro e da participação de coletivos tidos como à margem dos espaços hegemônicos.

Aliás, as contradições são inúmeras, inclusive desde o tempo do qual a *Funk & Cia* se apresentava pelas ruas do centro velho, ou quando *b-boys* tinham problemas com os guardas do metrô, chamados propositalmente de “urubus”, por conta do uniforme preto que usavam, não ignorando a Praça Roosevelt, onde um grupo de jovens negros vindos da periferia acabava por chamar a atenção de ninguém menos do que as Rondas Ostensivas Tobias Aguiar (ROTA), simplesmente pelo fato de estarem juntos.

A propósito, vale reforçar que a região central de São Paulo sempre foi um local problemático para os *pretos*, desde do desenvolvimento dos territórios negros, passando pela edificação das periferias da cidade até chegar em movimentos culturais originários da rua. Não por acaso, os deslocamentos geográficos dessas redes pela cidade serem parecidos. O que se observou no passado, ocorrendo em torno das margens dos rios Tamanduateí, Saracura, Tietê entre outros, se apresenta tempos depois pela cultura *hip hop*, por meio de outras localidades não menos importantes, efetivando, assim, junto ao movimento negro e as equipes de som, ações diversificadas de produção e criatividade, tais quais discos, periódicos, dança, grafite, música, política, cartografias e etc. Reflete-se, a partir desse processo coletivo, identitário e étnico, táticas de resistência, educação e ocupação em que se utiliza, como cenário e matéria prima, o palco das ruas. Por sua vez, é essa dinâmica que resulta no título “Territórios Negros: Cartografias e Etnicidades na Experiência do *Rap* Paulistano”.

Portanto, cabe reforçar que as memórias dos atores sociais envolvidos nesse percurso foram essenciais para podermos olhar a cartografia da cidade através da cultura *hip hop*. São eles: Clodoaldo Arruda, Don Billy, Sharylaine, DJ Marcelo Zulú, Coyote, Kika, Adomair,

Akan Oadq. A partir desses relatos, principalmente no que diz respeito à relação com a indústria fonográfica, além dos desafios impostos, tanto para as mulheres que dançavam nas ruas ou que cantavam nos palcos das equipes de som, tivemos a possibilidade de testemunhar vivências e olhares que ocorreram internamente à experiência. De outro modo, mapeando o movimento *hip hop* através das *crews* e gangues de *break*, além dos bailes, é possível dizer que, em cada esquina do país, tanto nas regiões centrais como periféricas, nos saudosos anos 80, já havia baile, microfone, roda de *break*, *pick up*, latinha de spray: eis a fórmula para a amplificação de uma nova forma de arte e contestação.

Importante reforçar que, por meio da presente dissertação, ao resgatar e documentar a história do Sindicato Negro, como uma das primeiras posses de *rap* de São Paulo, bem como os reflexos da parceria entre jovens suburbanos presentes na Praça Roosevelt e o Instituto da Mulher Negra - Geledés, pretendeu-se contribuir, de certa maneira, junto a outras investigações realizadas, para a historiografia produzida até hoje em relação a cultura *hip hop*. Convém destacar que, a partir desse encontro dos *rappers* com um segmento específico do movimento negro, em termos de formação teórica, podemos considerar a produção da revista *Pode Crê!* como sendo o momento mais importante dentro da experiência do *rap* paulistano. Tendo em vista junto ao apoio do programa *YO! MTV Raps*, o evento comemorativo relativo aos 300 anos de *imortalidade* de Zumbi, realizado no mês da consciência negra no ano de 1995 e envolvendo a presença de inúmeros grupos de *rap*, talvez tenha sido o momento auge dessa parceria. Em seguida, o trabalho feito pelas posses Conceitos de Rua, Aliança Negra, R.D.R.N (Ritual Democrático de Rua Negro), DRR (Defensores do Ritmo Rua) e Hausa, foi fundamental também para que o movimento *hip hop* se reencontrasse com suas origens nos bairros periféricos.

Por fim, todos os mapas produzidos, além dos levantamentos feitos ilustrando redes e formas localizadas, nos indicam a cultura *hip hop* como sendo o movimento cultural e político mais significativo do fim do milênio que a periferia conseguiu realizar, no sentido de viver e estar ontologicamente em qualquer local. É de suma importância lembrar que essa dissertação se filia, dentro da universidade pública, a outros trabalhos feitos por periféricos que, de modo semelhante, tentaram entender e pesquisar algo constitutivo da própria experiência de vida. O *rap*, além de resgatar vidas, formou e conseguiu mostrar a importância do “conhecimento” para toda uma geração nos anos 90 que habitava os *rincões da selva de pedra*. Não devemos esquecer que a universidade, assim como a cidade, também é um espaço de disputa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Gelsom Rozentino de. *História de uma década quase perdida: PT, CUT, crise e democracia no Brasil: 1979-1989*. Rio de Janeiro: Garamond, 2001.
- ALVES, César. *Pergunte a quem conhece: Thaíde*. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.
- AMARAL, Raul Joviano. *Os Pretos do Rosário de São Paulo. Subsídios Históricos*. 2º Edição. São Paulo: João Scortecci Editora, 1991.
- ANDRADE, Elaine Nunes. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso de jovens de São Bernardo de Campo*. São Paulo, Faculdade de Educação. Dissertação de mestrado. 1996.
- _____. *Hip Hop: movimento negro juvenil*. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999. P. 83-91.
- ANDREWS, George Reid. *Negros e Brancos em São Paulo*. São Paulo - Bauru: Edusc. 1998.
- ARAÚJO, Ligia Fernandes. *A Escola de Samba Lavapés: Um Patrimônio Cultural no Glicério*. Centro de estudos Latino-americanos sobre cultura e Comunicação, ECA-USP. São Paulo, 2012.
- ASSEF, Cláudia. *Todo DJ já sambou: a história do disc-jóquei no Brasil*. 2. ed. - São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2008.
- AZEVEDO, Amailton M. *A memória musical de Geraldo Filme: os sambas e as micro áfricas em São Paulo*. Tese de Doutorado apresentado à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC/SP, 2006.
- _____. (1996). *No ritmo do rap: a negritude reinventada na cidade de São Paulo*. Dissertação de Mestrado defendida pelo Programa de História da PUC-SP, São Paulo, 2000.
- AZEVEDO, Amailton M; SILVA, Salomma Salomão Jovino da. *Os sons que vêm das ruas: A música como sociabilidade e lazer da juventude negra urbana*. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

-
- _____. *Um mundo preto paulistano: Uma viagem através das práticas do movimento hip hop*. Editora Aruanda Mundi. São Paulo, 1998.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho de. *Onda Negra Medo Branco: o negro no imaginário das elites, século XIX*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.
- BARBOSA, Márcio. FÁTIMA, Sônia; RIBERIO, Esmeralda. (Org.). *Bailes: Soul, Samba-Rock, Hip-Hop e identidade em São Paulo*. São Paulo: Quilombhoje, 2007.
-
- _____. *Frente Negra Brasileira - Depoimentos*. São Paulo: QUILOMBHOJE, 1998.
- BELO, Vanir de Lima. *O enredo do carnaval nos enredos da cidade - Dinâmica territorial das escolas de samba em São Paulo*. Dissertação de mestrado, apresentada ao programa de pós-graduação em Geografia Humana do Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2008.
- BERNARDO, Teresinha. *Memórias em branco e negro. Olhares sobre São Paulo*. São Paulo: EDUC: Editora da UNESP, 1998.
- BETING, Mauro. PETILLO, Alexandre. *A Ira de Nasi*. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2012.
- BOSI, Ecléa, *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 3. ed., 1994.
- BUZO, Alessandro. *Hip Hop: dentro do movimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010. Il., retrs (Tramas urbanas).
- CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva Secretaria de Estado da Cultura, 1990. (Debates; v.236).
- CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. Tradução de Frank de Oliveira e Henrique Monteiro - São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2000.
- CARLOS, Ana Fani Alessandro. *A metrópole de São Paulo no contexto da urbanização contemporânea*. In: Estud. Av. Vol.23 nº 66 - São Paulo, 2009.

- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, Lar e Botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 1ª ed. – SP: Editora Brasiliense, 1986.
- CUNHA, Pedro Figueiredo Alves da Cunha. *Capoeiras e Valentões na História de São Paulo (1830-1930)*. 1. Ed. São Paulo: Alameda, 2013.
- D’ANDREA, T.P. *A formação dos sujeitos periféricos: cultura e política na periferia de São Paulo*. Tese de Doutorado em Sociologia. São Paulo, FFLCH-USP, 2013.
- DAMIANI, A. L. *Urbanização crítica e situação geográfica*. In.: Carlos, A.F Oliveira, A.U. (orgs.) **Geografia de São Paulo: representação e crise da metrópole**. São Paulo: Contexto, 2004. pp 19-58
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e Poder em São Paulo no Século XX*. 2. ed. rev. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. *Hip Hop Cultura de Rua*. São Paulo: HHB Studio, 2011.
- DOMENIC, M, CASSEANO, P e ROCHA, J. (org) *Hip Hop: a periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.
- DOMINGUES, Petrônio. *Movimento Negro Brasileiro: História, Tendências e dilemas contemporâneos*. Dimensões, Volume 21, 2008.
- _____. *O “campeão do Centenário”: raça e nação no futebol paulista*. História Unisinos 19(3):368-376, Setembro/Dezembro 2015.
- _____. *Os clubes e bailes blacks de São Paulo no pós-abolição: notas de pesquisa*. In: ANPUH – XXV Simpósio Nacional De História, Fortaleza, 2009.
- _____. *Uma história não contada: negro, racismo e branqueamento em São Paulo no pós-abolição*. São Paulo: Editora senac São Paulo, 2004.
- FELIX. João Batista de Jesus. *Chic Show e a Construção da identidade nos Bailes Blacks Paulistanos*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. FFLCH-USP, São Paulo, 2000.

- _____. *Hip Hop: Cultura e Política no Contexto Paulistano*. Tese de Doutorado USP: 2005.
- _____. *Hip Hop: Cultura ou Movimento*. In: AMARAL, Mônica; CARRIL, Lourdes. **O Hip Hop e as diásporas africanas na modernidade: Uma discussão contemporânea sobre cultura e educação**. 1º ed. São Paulo: Alameda, 2015.
- FERNANDES, Florestan. *A Integração do Negro na Sociedade de Classes*. São Paulo, Ática, vol. 1, 1978.
- _____. *O negro no mundo dos brancos*. 2. Ed. Revista – São Paulo: Global, 2007.
- FERREIRA, Jeff. *30 anos do Disco Hip Hop Cultura de Rua 1988 a 2018*. - 2ª ed -. Ed. Clube de autores, Jaguariúna-SP, 2018.
- FERREIRA, Lígia Fonseca. *Com a palavra Luiz Gama*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2011.
- GARCIA, Walter. *Ouvindo Racionais MC's*. In: Teresa revista de Literatura Brasileira [4 | 5]; São Paulo, p. 166-180, 2004.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo, Rio de Janeiro: Editora 34/Universidade Candido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012 (2º Edição).
- GUASCO, Pedro Paulo Marques. *Num país chamado periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo*. Dissertação de mestrado em antropologia social. FFLCH-USP, 2000.
- HERSCHMANN, M. (Org). *Abalando os 90: Funk e Hip Hop, globalização, violência e estilo cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *O funk e o hip hop invadem a cena*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.
- HIDALGO, Bruno Dantas. *As Divisões Territoriais do Município de São Paulo: uma proposta de classificação por meio da análise dos Distritos*. Trabalho de Graduação Individual em Geografia, FFCLH-USP. São Paulo, 2013.

IBGE - INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. Censo demográfico 2000. Rio de Janeiro: IBGE, 2000. Disponível em: http://dados.prefeitura.sp.gov.br/pt_PT/dataset/censo-demografico-2000-e-2010.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de Despejo – Diário de uma favelada*. Editora Ática, 2001.

KEHL, Maria Rita. *Radicais, Raciais, Racionais: a grande fratria do rap na periferia de São Paulo*. In: São Paulo Perspectiva. vol.13, N.3 São Paulo. 1999.

KOWARICK, Lucio. *A Espoliação urbana*. - Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. (Coleção Estudos brasileiros; v. 44).

_____. *São Paulo 1975 – Crescimento e Pobreza*. 4ª Edição. Edições Loyola, São Paulo.

LEAL, Sergio José de Machado. *Acorda hip hop!: Despertando um movimento em transformação*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.

LEITE, José Correia; CUTI, Luiz Silva. *E disse o velho militante – Depoimentos e artigos*. Secretária Municipal de Cultura; São Paulo 1992.

LISBOA, Karen Macknow. *Mundo novo, mesmo mundo. Viajantes de língua alemã no Brasil. (1893-1942)*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2011.

LOPES, Adriana de Carvalho. *Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca*. 1.ed. Rio de Janeiro: Bom Texto: FAPERJ, 2011.

LOPES, Charleston Ricardo Simões. *Racionais Mc's: do denunciismo à virada crítica (1990-2006)*. Dissertação de mestrado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa. FFLCH-USP, 2015.

MACEDO, Márcio. *Baladas Black e Rodas de Samba da Terra da Garoa*. IN.: MAGNANI, José Guilherme Cantor et al. (org.). **Jovens na Metrópole: etnografia dos circuitos de lazer, encontro e sociabilidade**. Editora Terceiro Nome. São Paulo, 2017.

_____. *Hip Hop SP: transformações entre cultura de rua negra e periférica (1983-2013)*. In: KOWARICK, Lúcio; FRÚGOLI, Heitor (org.) **Pluralidade urbana em**

São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais. São Paulo: Editora 34; FAPESP, 2016 (1ª Edição).

_____. *Periferia é Periferia em qualquer lugar: de categoria espacial/analítica à categoria identitária /êmica no movimento hip hop paulistano dos anos 1980 a 2000.* III Seminário da pesquisa da fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP), 2014.

MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. *Crime e Escravidão: Trabalho, Luta e Resistência nas Lavouras Paulistas (1830-1888).* 2. ed. - São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2014.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaco: Cultura e lazer na cidade.* 3º ed. - São Paulo: Hucitec / UNESP, 2003.

MALATIAN, Teresa. *O Cavaleiro Negro: Arlindo Veiga dos Santos e a Frente Negra Brasileira.* São Paulo: Alameda, 2015.

MANSO, Bruno; NUNES, Dias. *A guerra: a ascensão do PCC e o mundo do crime no Brasil.* São Paulo: Todavia, 1º ed., 2018.

MARCELINO, Márcio Michalczuk Marcelino. *Uma leitura do samba rural ao samba urbano na cidade de São Paulo.* Dissertação de mestrado em Geografia Humana. FFLCH-USP, São Paulo, 2007.

MARTINELLI, Marcelo. *Mapas, gráficos e redes: elabore você mesmo.* São Paulo: Oficina de Textos, 2014.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Interdisciplinaridade: Funcionalidade ou Utopia?* In: **Saúde e Sociedade** 3 (2):42-64, 1994.

MONTEIRO, Danilo. *Senhores Tempo Bom – A trajetória de Thaíde & DJ Hum pioneiros do hip hop brasileiro.* Trabalho de Conclusão do Curso em Jornalismo, ECA-USP. São Paulo, 1999.

MORAES, José Geraldo Vinci de. *Sonoridades Paulistanas: a música popular na cidade de São Paulo – final do século XIX ao início do século XX.* Rio de Janeiro: Funarte, 1995.

- MORAES, Wilson Rodrigues de. *Escolas de Samba de São Paulo*. São Paulo: Conselho Estadual de Arte e Ciências Humanas, 1978.
- OLIVEIRA, Acauam Silvério. *O Fim da Canção? Racionais MC's como efeito colateral do sistema cancional brasileiro*. Tese de doutorado em Literatura Brasileira. FFLCH-USP. São Paulo, 2015.
- _____. *Racionais MC's - Sobrevivendo no inferno*. 1º ed. - São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- OLIVEIRA, Roberto Camargo de. *Rap e política: percepção da vida social brasileira*. 1. Edição – São Paulo: Boitempo, 2015.
- PERES, Elena Pájaros. *Exuberância e invisibilidade. Populações moventes e cultura em São Paulo, 1942 ao início dos anos 70*. Tese de doutorado em História Social, FFLCH-USP de São Paulo, 2006.
- PESSOA, Simão. *Funk: a música que bate*. Manaus: Coletivo Gens da Selva/Editora Valer, 2000.
- PIMENTEL, Spensy Kmitta. *O livro vermelho do Hip Hop*. Trabalho de Conclusão do Curso em Jornalismo. ECA-USP. São Paulo, 1997.
- PINTO, Regina Pahim. *O Movimento negro em São Paulo: luta e identidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG; São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 2013.
- POLLAK, Michael. *Memória, esquecimento e silêncio*. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.
- _____. *Memória e identidade social*. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro. vol. 5. nº. 10, 1992, p. 200-212.
- RAFFA, DJ. *Trajetória de um guerreiro: história do DJ Raffa*. Rio de Janeiro: Aeroplano, ed. 2007. (Tramas Urbanas; 5).
- RATTS, Alex; RIOS, Flávia. *Lélia Gonzalez*. São Paulo: Selo Negro, 2010.

- RIBEIRO, Ana Cristina; CARDOSO, Ricardo. *Dança de rua*. Campinas, SP: Editora Átomo, 2011.
- RICHARD, Big. *HIP HOP: Consciência e Atitude*. São Paulo: Livro Ponto, 2005
- RIZEK, C.; SHIMBO, L. *A produção da cidade e de suas representações das ideias clássicas às inflexões recentes*. In.: **A construção da cidade e do urbanismo: as ideias têm lugar?** Vitoria: EDUFES, 2012, p.189-203
- ROLNIK, Raquel. *A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo*. São Paulo: Studio Nobel: Fapesp, 1997.
- _____. *Territórios Negros em São Paulo. Uma História*. Comunicação apresentada no Simpósio – ABA. Campinas, Mimeo, 1988.
- SADER, Eder. *Quando novos personagens entraram em cena: experiências, falas e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970-80*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- SANTOS, José Ferreira Carlos dos. *A população pobre nacional na cidade de São Paulo*. Dissertação de mestrado em História. PUC-SP, São Paulo, 1995.
- _____. *Nem tudo era italiano: São Paulo e pobreza (1980-1915)*. São Paulo: Annablume, 1998.
- _____. *Várzea do Carmo Lavadeiras, Caipiras e “Pretos Véio”*. In: **Memória e Energia**. São Paulo: Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo, n. 27. 2000, 96 p.
- SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção*. 4. ed. 2 reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. (Coleção Milton Santos; 1).
- _____. *O Espaço do Cidadão*. Edusp. São Paulo, 2007.
- _____. *Técnica, Espaço Tempo: Globalização e Meio Técnico-científico-informacional*. 5. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008
- SANTOS, Rosana Aparecida Martins. *“O estilo que ninguém segura”: Mano é Mano! Boy é Boy! Boy é Mano? Mano é Mano?* Dissertação de mestrado. ECA-USP. São Paulo, 2002.

SÃO PAULO SECRETARIA MUNICIPAL DE SAÚDE. Dados demográficos - População residente segundo sexo, raça/cor e local de residência 2000-2010 – SP. Disponível em: <http://tabnet.saude.prefeitura.sp.gov.br/cgi/tabcgi.exesecretarias/saude/TABNET/POPRC/poprcs.df>. Acesso 02/06/2019.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Retrato em Branco e Negro: Jornais, Escravos e Cidadãos em São Paulo no Final do século XIX*. São Paulo, Círculo do livro, 1988.

SEABRA, O.C. de L. “São Paulo: a cidade, os bairros e a periferia”. In: Carlos A.F.A e Oliveira, A. U. de (orgs). **Geografia de São Paulo: representação e crise de metrópole**. São Paulo, Editora Contexto, 2004. pp. 271-311

SEBADELHE, Zé Otávio; PEIXOTO, Luiz Felipe de Lima. *1976 Movimento Black Rio*. 1º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016.

SECCO, Lincoln. *A igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos de São Paulo*. São Paulo Espaço e História, LCTE Editora – 2008.

_____. *História do PT (1978-2010)*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2011.

SEVCHENKO, Nicolau. *A cidade metástases e urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista*. In: **Revista USP**, São Paulo, n.63, p. 16-35, 2004.

SHETARA, Paulo. *A Nação Hip Hop*. UNE, 2011.

SILVA, Eloíza Maria Neves. *História de vidas de mulheres negras: estudo elaborado a partir das escolas de samba paulistanas*. Dissertação de mestrado apresentada à FFLCH/USP, São Paulo, 2002.

SILVA, José Carlos Gomes Da. *Arte e educação: experiência do movimento Hip Hop paulistano*. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

- _____. *Os suburbanos e a outra face da cidade: negros em São Paulo 1900-1930, cotidiano, lazer e cidadania*. Dissertação de Mestrado. IFCH-Unicamp, Campinas, 1990.
- _____. *Paisagens sonoras no rap paulistano: juventude, racismo e segregação urbana na cidade de São Paulo*. Trabalho apresentado no XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais. Diversidade e (Des)igualdades; Salvador, 07 de agosto de 2011. Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II.
- _____. *Rap na cidade de São Paulo: música etnicidade e experiência urbana*. Tese de Doutorado. IFCH-Unicamp. Campinas, 1998.
- _____. *Sonoridades Juvenis na Metrópole: os diferentes caminhos do movimento hip hop na cidade de São Paulo*. Revista Vibrant, 8 de julho 2011.
- SILVA, Marcelo Vitale Teodoro da. *Territórios Negros em Trânsito: Penha de França - Sociabilidade e Redes Negras na São Paulo do Pós-abolição*. Dissertação de mestrado em Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades (USP). São Paulo, 2018
- SILVA, Ruberval Marcelo de Oliveira; MOTA, Fábio. *Hip Hop Cultura de Rua Eixo 1*. São Paulo: HHB Studio, 2016.
- SILVA, Salloma Salomão Jovino da. *A polifonia do protesto negro: movimento culturais e musicalidades negras urbanas anos 70/80 Salvador, São Paulo e Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade de São Paulo, 2000.
- _____. *Diáspora Reversa -Musicalidades afroatlânticas, Brasil-Benin*. Itapeverica: São Paulo: Aruanda Mundi, 2017.
- _____. *Memórias Sonoras da Noite – Musicalidades Africanas no Brasil Oitocentista*. Tese de doutorado – Pontifícia Universidade de São Paulo, 2005.
- _____. *Periferia, contracultura e antirracismo*. In: **Sampa Negra 2**, 2017, pp. 106-113.
- SIMSON, Olga Rodrigues de Moraes. *Carnaval em Branco e Negro: Carnaval popular paulistano: 1914-1988*. São Paulo: Editora Unicamp\ Edusp\ Imprensa Oficial, 2007.

SLENES, Robert W. *Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jongueiros cumba na senzala centroafricana*. In: PACHECO, Gustavo; LARA, Silvia. **Memória do Jongo**. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: Cecult, 2007.

_____. *Malungu, ngoma vem! África Coberta e Descoberta do Brasil*. Revista da USP, nº12, 1991-1992, pp. 217-227.

SODRÉ, Muniz. *Samba o dono do corpo*. 2.ed - Rio de Janeiro

SOUZA, Rafael Lopes. *O movimento Hip Hop: A anti-cordialidade da República dos Manos e a Estética da Violência*. Tese de doutorado em História. IFCH-Unicamp. Campinas, 2009.

STREAPCO, João Paulo França. *Cego é Aquele que Só Vê a Bola: O Futebol Paulistano e a Formação de Corinthians, Palmeiras, São Paulo*. Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

SVARTMAN, Bernardo Parodi; SILVA, Luís Guilherme Galeão. *Comunidade e Resistência à Humilhação Social: Desafios para a Psicologia Social Comunitária*. Revista Colombiana de Psicologia, 25(2), 331-349. doi: 10.15446/rcp. v25n2.51980.

TELLA, Marcos Aurélio. *Atitude, arte, cultura e autoconhecimento: o rap como voz da periferia*. Dissertação de mestrado. PUC-SP. São Paulo, 2000.

_____. *Rap, memória e identidade*. In: ANDRADE, Elaine Nunes de (org). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

TEPERMAN, Ricardo. *Se liga no Som: as transformações do rap no Brasil*. São Paulo: Claro Enigma, 2015.

TORRES, Maria Celestina Teixeira Mendes. *O bairro do Brás*. São Paulo: Prefeitura / Secretaria de Educação e Cultura de São Paulo, Coleção História dos Bairros, 2º edição, 1981.

TROTTA, Felipe, *O samba e suas fronteiras: “pagode romântico” e “samba de raiz” nos anos 1990*. Rio de Janeiro, Ed. UFRJ, 2011

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

WISSENBACH, Maria Cristina Cortez. *Ritos de magia e sobrevivência: sociabilidades e práticas mágico-religiosas no Brasil (1890-1940)*. Tese de Doutorado em História Social FFLCH-USP. São Paulo, 1997.

_____. *Sonhos africanos, vivências ladinas: escravos e forros em São Paulo (1850-1880)*. São Paulo: Hucitec/Neps, 1998.

YOSHINAGA, Gilberto. *Nelson Triunfo – Do Sertão ao Hip Hop*. São Paulo: Shuriken Produções / Literarua, 2014.

_____. *Thaíde: 30 anos mandando a letra*. Barueri, SP: Novo Século editora, 2016.

PERIÓDICOS

Caros Amigos Especial: Movimento Hip Hop: A periferia mostra seu magnífico rosto novo. São Paulo: Editora Casa Amarela, nº 03, 1998.

Caros Amigos: Mano Brown. Líder dos Racionais MC'S – A Periferia vai à guerra. São Paulo: Editora Casa Amarela, nº 10, janeiro de 1998.

Caros Amigos Especial: Hip Hop Hoje. O grande salto do movimento que fala pela maioria urbana. São Paulo: Editora Casa Amarela, nº 24, junho de 2005.

Caros Amigos: A periferia de São Paulo pode EXPLODIR a qualquer momento. Entrevista Ferréz. Editora Casa Amarela, ano XIII, nº151, outubro de 2009.

Caros Amigos. A História do Negro no Brasil. Editora Casa Amarela, nº 3, 4, 2009.

Caros Amigos: Os Motivos para Lutar – Do rap à política institucional, Elaine Dias fala sobre feminismo, maternidade, representatividade e militância. Editora Caros Amigos, nº241, abril de 2017.

Caros Amigos: Entrevista Edi Rock – O que a gente faz é música negra. Editora Casa Amarela, ano XVI, ed. nº 181, 2012, p. 39.

Cult: Racionais MC's - A Voz de Trovão Anticordial Editora Bregantini, ano 17, nº 192, 2014.

Cult: Raça Estrutura Classe no Brasil - Sueli Carneiro. Editora Bregantini, nº 223, 2017.

Cult: Milton Barbosa e Regina dos Santos - Os 40 anos do Movimento Negro Unificado. Editora Bregantini, nº237, 2018.

Pode Crê!, ano I e II, nº 0, 1,2,3,4, São Paulo, Projeto Rappers/Geledés, 1993/1994.

Rap Brasil: Graffiti – Break- DJ Mc: Os 4 elementos do Hip Hop. Editora Canaã, Ano I, nº1, 1999;

Rap Brasil: Edi Rock – A diretoria. Editora Escala, Ano I, nº3, 2000.

Rap Brasil: GOG – Contra o Sistema. Editora Escala, Ano I, nº 4, 2000.

Rap Brasil: “Pode prender! Pode matar! Não adianta. Facção Central. Não é assim que a guerra vai acabar!” Editora Escala ano I, nº5, 2000.

Rap Brasil: KL Jay. Editora Escala, ano I, nº 8, 2001.

Rap Brasil: NDEE Naldinho – SNJ: A nova geração do Rap. Editora Escala, ano I, nº9, 2001.

Rap Brasil: Facção Central denuncia a ação da polícia nas ruas e a desigualdade social - censurados por dizer a verdade? Editora Escala, ano II, nº 15, 2003.

Rap Brasil: “Motiro” - A batida que a faz a massa balançar! Editora Escala, nº 24, 2004.

Rap Brasil: Rappin Hood e Jhonny Mc: lutando por dias melhores. Editora Escala, nº 25, 2004.

Rap Brasil: Entrevista Exclusiva - Mano Brown. Edição Comemorativa – 5 Anos de História. Editora Escala, nº 26, 2004.

Rap Brasil: No comando os DJs. Editora Escala, nº27, 2004.

Rap Brasil: Nelson Triunfo - Reconstruído o Hip Hop no Brasil. Editora Escala, nº 31, 2006.

Rap Nacional: O Novo Caminho de Edi Rock. Ed. Nº 4, 2012.

Rap Nacional: Mil Faces de um Homem Leal - Mano Brown. Ed. Nº 6 – Ano I, 2012.

Rap Nacional: Thaíde. Ed. nº 12 -Ano III, 2015.

Rap. BR: Facção Central – Negra Li. Editora Escala nº 1, 2006.

Rap. BR: Entrevista Exclusiva - Edi Rock. Ed. nº 4, 2007.

Rolling Stone: Racionais MC's: As revelações, as contradições e as polêmicas do grupo mais relevante da música brasileira, nº86, novembro de 2013.

Showbizz: Nascimento de uma nação. Editora Abril, ed. nº7, 1998.

DISCOGRAFIA (LPs E CDs)

África Brasil. Jorge Ben. Philips, 1977. LP.

Algo a Dizer. Vários Artistas. Zimbabwe, 1993. LP.

A Marcha Fúnebre Prossegue. Facção Central. 1DASUL Fonográfica, 2001. LP.

A música brasileira deste século por seus atores e intérpretes - Geraldo Filme. Sesc, 1992. CD.

A Noite Vai Chegar. Lady Zú. Philips, 1978. LP.

A Ousadia do Rap. Vários Artistas. Kaskata's Records, 1987. LP.

Antigamente Quilombos, Hoje Periferia. Z'África Brasil. RSF Records, 2002. LP.

Black Juniors. Break.Young RGE, 1984. LP.

Banda Metalurgia. Banda Metalurgia. Som da Gente, 1982, LP.

Bem Vindo ao Hip Hop. Ndee Naldinho. TNT Records, 1996. LP.

Bem Vindos ao Inferno. Sistema Negro. Zimbabwe, 1994, LP.

Black Juniors. Break.Young RGE, 1984. LP.

Bufalo Girls. Quero Dançar O Break. Young, 1984. Compacto 7".
 Brava Gente. Thaíde & DJ Hum. Brava Gente, 1994. LP.
 Cada Vez + Preto. DMN. Zimbabwe, 1994. LP.
 Cartão Postal Bomba (Ao Vivo). GOG. Só Balanço, 2007. CD/DVD.
 Consciência Black Vol. I. Vários Artistas. Zimbabwe, 1990. LP.
 Consciência Black Vol. II. Vários Artistas. Zimbabwe, 1992. LP.
 Dance Comigo. Sweet Lee. Kaskata's, 1992. Single 12".
 Disco Club. Tim Maia. WEA, 1978. LP.
 Doing Their Own Thing. Maceo & All The King'sMan. Charly Records, 1970. LP.
 Eletric Boogies. Eletric Boogies, RCA, 1984. EP.
 Enter the Wu-Tang (36 Chambers). Wu-Tang Clan. RCA Records, 1993. LP.
 Entre a adolescência e o crime. Consciência Humana. Só Monstro, 1998. LP.
 Escolha seu Caminho. Racionais MC's. Zimbabwe, 1992. EP.
 Fear of a Black Planet. Public Enemy. Def Jam Record, 1990. LP.
 Gabriel O Pensador. Gabriel O Pensador. Chaos, Mega Estúdio, 1993. LP.
 Gerson King Combo. Gerson King Combo. Polydor, 1977. LP.
 Guarde Minha Voz. Luna & DJ Cri. Kaskata's, 1992. LP.
 Hip Hop Cultura de Rua. Vários Artistas. Eldorado, 1988. LP.
 Hip Hop Na Veia. Thaíde & DJ Hum. Eldorado, 1990. LP.
 Hip Rap Hop. Região Abissal. Continental, 1988. LP.
 Holocausto Urbano. Racionais MC's. Zimbabwe, 1991. LP.

Humildade e Coragem São Nossas Armas Para Lutar. Thaíde & DJ Hum. TNT Records, 1992. LP.

Illmatic. Nas. Columbia Records, 1994. LP.

Imagem e Som. Cassiano. RCA, 1971, LP.

It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back. Public Enemy Def Jam Records, 1988. LP.

La Famiglia. Skowa. EMI, 1989. LP.

Luís Vagner Guitarreiro. Luís Vagner. Luís Vagner. Selo/Label, 1976. LP.

Maria Fumaça. Banda Black Rio. WEA, 1977, LP.

Só Se Não Quiser Ser. MRN. Zimbabwe, 1994, LP.

Mêlo do Tagarela. Miele. RCA, 1980. Compacto 7”.

Muito - Dentro da Estrela Azulada. Caetano Veloso. Philips (CBD), 1978, LP.

Na Rua, na Chuva, na Fazenda. Hyldon. Polydor, 1975, LP.

Nem A Nem B Só Se For D. Vítima Fatal, São Paulo: Chic Show, 1992. LP.

Nesse Inverno. Tony Bizarro. CBS, 1977, LP.

O que me importa é o nosso amor. Paulo Sérgio. Magazine, Copacabana, 1974. LP/CD.

O Som das Ruas. Vários Artistas. Chic Show, 1988. LP.

Paid in Full. Eric B & Rakim. 4th & B’way Records, 1987. LP.

Para Quem Quiser Ver. Doctor MC’s. Kaskata’s, 1994. LP.

Pergunte a quem conhece. Thaíde & DJ Hum. Eldorado, 1989. LP.

Players. Kool Moe Dee. Jive Records, 1986. LP.

Plínio Marcos em Prosa e Samba. Plínio Marcos. Chantecler, 1974. LP.

Primeiro Ato. Pavilhão 9. Niggas, 1993. LP.

Potencial 3. Potencial 3. Zimbabwe, 1995, LP.

Pra Que Vou Recordar. Carlos Dafé. Warner Bros Records, 1977. LP.

Presidente Caô Caô. Bezerra da Silva. BMG-Ariola, 1992, LP.

Raio-X do Brasil. Racionais MC's. Zimbabwe, 1993. LP.

Rapper's Deligth. Sugar Hill Gang. Sugar Hill Records, 1979. Single 12".

RPW... está na área. RPW. Sportlight Records, 1996. LP.

Rasing Hell. Run DMC. Profile Records, 1986. LP.

Remixou? Dançou! Vários Artistas. CBS, 1987. LP.

Return of the Boom Bap. KRS ONE. Jive Records, 1993. LP.

Saiam da mira dos tiras. Conexão do Morro. Radar Records, 1998. LP.

Saída de Emergência. DMN. Agaéle Music, 2001. LP.

São Matheus Pra Vida. De Menos Crime. Kaskata's, 1999. LP.

Seja Como For. Xis. 4P Discos. 1999. LP.

Som, Sangue e Raça. Dom Salvador e Abolição. CBS, 1971. LP.

Straight Outta Compton. NWA. Ruthless Records, 1988. LP.

Sub-Raça. Câmbio Negro. Discovery, 1993. LP.

Tábua da Esmeralda. Jorge Ben. Philips, 1974, LP.

The Culture of Rap. Pepeu. Kaskata's, 1989. LP.

The Low End Theory. A Tribe Called Quest. Jive Recods, 1991. LP.

The Payback. James Brown. Polydor Records, 1973. LP.

Tim Maia. Tim Maia. Polydor, 1976. LP.

Tiro Inicial. Vários Artistas. Radical Records, 1993. LP.

Todos São Manos. RZO. Cosa Nostra, 1999. LP.

Tony Tornado. Tony Tornado. Odeon, 1972. LP.

União Black. Banda União Black. Polydor, 1977. LP.

Us Fracu num Tem Veiz. Trilha Sonora do Gueto. Trilha Sonora do Gueto, 2003. LP.

Villa Box. Villa Box. CBS, 1984. EP.

Vozes da Rua Vol. I. Vários Artistas. Kaskata's, 1992. LP.

What Cha' Gonna Do For Me. Chaka Khan. Warner Bros. Records, 1984. LP.

Zapp. Zapp. Warner Bros. Records, 1980. LP.

DOCUMENTÁRIOS

Hip Rap Hop: Região Abissal – O Primeiro Disco de Um Grupo de Rap Nacional. Direção de Rafael Rocha. Brasil, 17 (min), digital, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5vfoEHZ_GcA. Acesso em 20/11/2017.

Marco Zero do Hip Hop. Direção de Pedro Gomes. Produção: Érica Rocha. Fotografia: Rogério Che. Roteiro: Andrelo Pe, Pedro Gomes. Montagem: Andrelo Pe, Pedro Gomes. Duração 16m (min), 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=g4f5Hwz6Voc>. Acesso em 22/11/2017.

Mil Trutas e Mil Tretas, Racionais MC's, Direção: Ice Blue, Mano Brown, Roberto T. Oliveira, Produção Sindicato Paralelo Filmes. Realização: Cosa Nostra, São Paulo, 2006. DVD 92 (min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=slwalSi03g8>. Acesso em 08/11/2017.

Nos Tempos da São Bento. Direção: Guilherme Botelho. Produção: SUATITUDE. Direção de Arte: Cassiano. Direção de Fotografia: Cassiano. Co-Produção Executiva: Dj Alam Beat. Apresentação: Dugueto Shabazz. Narração: Paulo Brown. Edição Mateus Suverso. Arte: Zero 4. Rodado entre os anos de 2007 e 2010, 90 (min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z8FtIypGeVs>. Acesso em 15/12/2017.

O negro da senzala ao soul. Direção: Departamento de Jornalismo da TV Cultura de São Paulo, 45 (min), 1977. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5AVPrXwxh1A>. Acesso em 27/05/2019.

Rubble Kings. Direção: Shan Nicholson, 67 (min), EUA, 2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4rByG8zeD7I>. Acesso em 31/03/2019.

Style Wars. Direção: Tony Silver, 69 (min), EUA, 1983. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wuRr4n1ZTRM>. Acesso em 22/03/2019.

The Freshest Kids: The History of B.Boy. Direção: Israel. Cinematografia: Christos Moisides. Edição: Joel Watson. Produção Executiva: Quincy Jones III, Eric Brenner. Duração: 94 (min), 2002. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IKb1vszkeC8>. Acesso em 05/05/2019.

Triunfo, Nelson Triunfo. Direção: Caue Angeli e Hernani Ramos. Produção e Co-Produção: Canal Aberto. Direção de Produção e Produção Executiva: Maria Lucia Ramos. Produtoras Associadas: Onze: Onze Filmes e Lentes Viva Filmes. Edição: Caue Angeli e RAFA Armbrust, 85 (min), 2014. Disponível em <https://vimeo.com/115718252>. Acesso em 20/11/2017.

FILMES

AHEARN, Charlie. **Wild Style.** EUA, 1983.

LATHAN, Stan. **Beat Street.** EUA, 1984.

LEE, Spike. **Faça a Coisa Certa.** EUA, 1989.

JORNAIS

Polícia Invade Show e Prende Racionais e MRN. Folha de São Paulo, 25 de novembro 1994. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eTeCTkaE2VE&list=RDeTeCTkaE2VE&t=13>. Acesso em 20/11/2017.

Entrevista do grupo de rap Racionais MC's concedida ao Jornal Notícias Populares em 16 de novembro, 1997. Disponível em: http://www1.folha.uol.com.br/banco-de-dados/2017/11/1935892ha-20-anos-racionais-deram-entrevista-exclusiva-aonp.shtml?utm_source=facebook&utm_medium=social&utm_campaign=compfb. Acesso em 27/11/2017.

MALDJIAN, Mayra. Dexter, Atração da Virada Cultural, Fala Sobre Rap e Prisão. In: Folha de São Paulo (02/05/2012). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/05/1084690-dexter-atracao-da-virada-cultural-falasobre-rap-e-prisao.shtml>. Acesso em 22/08/2018.

Órgão Oficial da “Frente Negra Brasileira”: Jornal - A Voz da Raça (1933-1937). Edição 04 - São Paulo 8 de abril de 1933. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=845027>. Acesso em 23/08/2018.

HISTÓRIA EM QUADRINHOS

PISKOR, Ed. Hip Hop Genealogia. Revisão Mateus Potumati. São Paulo Veneta, 2016.

ANEXO 1. – Relação e fonte bibliográfica do “Mapeamento dos Grupos e Gangues de Break dos anos 80 e início dos 90 que frequentaram ou conheceram a São Bento (São Paulo-SP)” e “Mapeamento dos Grupos e Gangues de Break dos anos 80 e início dos 90 oriundos da Grande São Paulo e Capital que frequentaram ou conheceram a São Bento”.

	Gangue de Break	Cidade	Origem	Fonte
1	Bancada do Rap Gospel	Belém-PA	Capital/ Belém	A história do movimento hip hop no Pará. Disponível em: https://www.redbull.com/br-pt/a-historia-do-movimento-hip-hop-no-para . Acesso em 25/05/2019.
2	Back Spin Crew	São Paulo-SP Taboão da Serra-SP	Capital & Grande São Paulo/ Zona Sul/ Vila Missionária/Cidade Ademar/ Taboão da Serra	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
3	Break Crazy	Belo Horizonte-MG	Capital/Belo Horizonte	SILVA, Ruberval Marcelo de Oliveira; MOTA, Fábio. Hip Hop Cultura de Rua Eixo 1. São Paulo: HHB Studio, 2016.
4	Break da Maré	Rio de Janeiro-RJ	Capital	SILVA, Ruberval Marcelo de Oliveira; MOTA, Fábio. Hip Hop Cultura de Rua Eixo 1. São Paulo: HHB Studio, 2016.
5	Break Funk Street	São Luís-MA	Região Metropolitana de São Luís/ Paço do Lumiar/ Maiobão	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
6	Breakmania	Osasco-SP	Capital/ Centro/ Zona Leste/ Guaianases/ Grande São Paulo/ Osasco	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.

	Gangue de Break	Cidade	Origem	Fonte
7	Break Machine	Belo Horizonte-MG	Capital/ Belo Horizonte	SILVA, Ruberval Marcelo de Oliveira; MOTA, Fábio. Hip Hop Cultura de Rua Eixo 1. São Paulo: HHB Studio, 2016.
8	Break Rocker's	São Paulo-SP	Capital	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
9	Black Cia	Santos-SP	Litoral/ Santos	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
10	Cães de Rua	Goiânia-GO	Capital/ Goiânia	SILVA, Ruberval Marcelo de Oliveira; MOTA, Fábio. Hip Hop Cultura de Rua Eixo 1. São Paulo: HHB Studio, 2016.
11	Crazy Crew	São Paulo-SP	Capital/ Zona Leste/ Vila Carrão	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
12	Dentre de Sabre	São Luís-MA	Capital/ São Luís/ Cohab	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
13	DF Zulu Break	Brasília-DF	Capital/ Brasília	SILVA, Ruberval Marcelo de Oliveira; MOTA, Fábio. Hip Hop Cultura de Rua Eixo 1. São Paulo: HHB Studio, 2016.
14	Dragon Break	São Paulo-SP	Capital/ Zona Sul/ Vila Missionária	SANTOS, Rosana Aparecida Martins. "O estilo que ninguém segura": Mano é Mano! Boy é Boy! Boy é Mano? Mano é Mano? Dissertação de mestrado. ECA-USP. São Paulo, 2002
15	Dinamic Bronx	São Paulo-SP	Capital/ Centro/ Bom Retiro	Nos Tempos da São Bento. Direção: Guilherme Botelho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z8FtIypGeVs . Acesso em 15/12/2017.
16	Dynamik Legs	Osasco-SP	Grande São Paulo/ Osasco	SILVA, Ruberval Marcelo de Oliveira; MOTA, Fábio. Hip Hop Cultura de Rua Eixo 1. São Paulo: HHB Studio, 2016.

	Gangue de Break	Cidade	Origem	Fonte
17	Electro Boys	Belém-PA	Capital/ Belém/ Bairro da Pedreira	HISTÓRIA DO HIP HOP DE BELÉM FATOS FOTOS E MEMÓRIAS 1984. Disponível em: http://estilodebelemhiphop20anos.blogspot.com/ . Acesso em 25/05/2019.
18	Electro Dance	São Luís-MA	Capital/ São Luís/ Monte Castelo	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
19	Eletric Boogalo	Brasília-DF	Capital/ Brasília	SILVA, Ruberval Marcelo de Oliveira; MOTA, Fábio. Hip Hop Cultura de Rua Eixo 1. São Paulo: HHB Studio, 2016.
20	Eletro Break	Goiânia-GO	Capital/ Goiânia	SILVA, Ruberval Marcelo de Oliveira; MOTA, Fábio. Hip Hop Cultura de Rua Eixo 1. São Paulo: HHB Studio, 2016.
21	Fantastic Duo	São Paulo-SP	Capital/ Zona Sul/ Cidade Ademar	SANTOS, Rosana Aparecida Martins. “O estilo que ninguém segura”: Mano é Mano! Boy é Boy! Boy é Mano? Mano é Mano? Dissertação de mestrado. ECA-USP. São Paulo, 2002
22	Fantastic Force	Guarulhos-SP	Grande São Paulo/ Guarulhos	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
23	Furious Break	Taboão da Serra-SP	Grande São Paulo/ Taboão da Serra	SANTOS, Rosana Aparecida Martins. “O estilo que ninguém segura”: Mano é Mano! Boy é Boy! Boy é Mano? Mano é Mano? Dissertação de mestrado. ECA-USP. São Paulo, 2002
24	Fator Contrário MC's	Belém-PA	Capital/ Belém	A história do movimento hip hop no Pará. Disponível em: https://www.redbull.com/br-pt/a-historia-do-movimento-hip-hop-no-para . Acesso em 25/05/2019.
25	G.B.C.R (Grupo de Break	Rio de Janeiro-RJ	Região Metropolitana do Rio de Janeiro/	SILVA, Ruberval Marcelo de Oliveira; MOTA, Fábio. Hip Hop Cultura de Rua Eixo 1. São Paulo:

	Gangue de Break	Cidade	Origem	Fonte
	Consciente da Rocinha)		Baixada Fluminense	HHB Studio, 2016.
26	Gang de Rua	Santos-SP	Litoral/ Santos	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
27	Ghetto Freak	Osasco-SP	Grande São Paulo/ Osasco	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
28	Gueto M.R.O (Movimento de Rua Osasco)	Osasco-SP	Grande São Paulo/ Osasco	SILVA, Ruberval Marcelo de Oliveira; MOTA, Fábio. Hip Hop Cultura de Rua Eixo 1. São Paulo: HHB Studio, 2016.
29	Gueto Style	São Paulo-SP	Capital	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
30	Jabaquara Break Girls	São Paulo-SP	Capital/ Zona Sul/ Jabaquara	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
31	Jabaquara Break	São Paulo-SP	Capital/ Zona Sul/ Jabaquara	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
32	Originais do Break	São Paulo-SP	Capital/ Zona Leste/ Sapopemba	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
33	Nação Zulu	São Paulo-SP	Capital/Zona Leste/ Sapopemba	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
34	Rap Boys	Belém-PA	Capital/ Belém	HISTÓRIA DO HIP HOP DE BELÉM FATOS FOTOS E MEMÓRIAS 1984. Disponível em: http://estilodebelemhiphop20anos.blogspot.c/ . Acesso em 25/05/2019.

	Gangue de Break	Cidade	Origem	Fonte
35	Red Crazy Crew	Santos-SP	Litoral/ Santos	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
36	Robotic Break	Osasco-SP	Grande São Paulo/ Osasco	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
37	Rock Master	Recife-PE	Capital/ Recife	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
38	Spectro Break	São Luís-MA	Capital/ São Luís/ Liberdade	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
39	Style Crew	São Paulo-SP	Capital/ Cambuci	Hip Hop Elemento: Style Crew-Hip Hop 1994. Disponível em: http://www.stylecrew.com.br . Acesso em 25/05/2019.
40	Street Breakers	São Paulo-SP	Capital/ Zona Leste/ Vila Carrão & Sapopemba	Nos Tempos da São Bento. Direção: Guilherme Botelho. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z8FtIypGeVs . Acesso em 15/12/2017.
41	Street Warriors	São Paulo-SP	Capital/ Zona Leste/ Cambuci, Zona Oeste/ Pompéia	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.
42	Vitória Break	Vitória-ES	Capital/ Vitória	DIAS, Raul, MOTTA; Fábio. Hip Hop Cultura de Rua. São Paulo: HHB Studio, 2011.

ANEXO 2. – Relação e fonte bibliográfica do “Mapeamento das posses de Rap em São Paulo no início dos anos 90”

	Posses	Local de Atuação & Origem	Grupos de Rap	Fonte
1	Aliança Negra	Escola Dr. Augusto César Salgado. Rua 16 D nº 166, Cidade Tiradentes / Zona Leste	The Panther Mc, Comando de Rua, Conexão Break, Street Master, Domínio Negro	Revista Pode Crê!, ano I, nº 2. São Paulo, Projeto Rappers/Geledés, 1993/1994.
2	Conceitos de Rua	Escola Levi de Azevedo Sodré. Rua Golpazi nº 10, Vale das Virtudes - Capão Redondo / Zona Sul & Casa de Cultura de Santo Amaro (Projeto Rádio 10), Praça Floriano Peixoto -	Lino Cris e DJ Dri, Face Original, Reflexo Urbano, The Night Girls	Revista Pode Crê!, ano I, nº 2. São Paulo, Projeto Rappers/Geledés, 1993/1994.
3	D.M.B (Defensores do Movimento Break)	São Matheus/ Zona Leste	Alvos da Lei (Grande – E)	D.R.R Posse (Defensores do Ritmo Rua). Disponível em: http://nobrasil.co/drr-posse-defensores-ritmo-rua/ . Acesso em 28/04/2019.
4	D.R.R (Defensores do Ritmo Rua)	Rua São Pedro, 50a, Recanto Verde do Sol - São Matheus/ Zona Leste	De Menos Crime, Consciência Humana	D.R.R Posse (Defensores do Ritmo Rua). Disponível em: http://nobrasil.co/drr-posse-defensores-ritmo-rua/ . Acesso em 28/04/2019.
5	Filhos da Mãe África	Jardim Jaqueline/ Zona Oeste		A.T.A. S.U.A.T - Posse Sindicato Urbano de Atitude.

	Posses	Local de Atuação & Origem	Grupos de Rap	Fonte
6	Força Ativa	Santana/ Zona Norte	Skema, DJ Alpiste, W Dee, Filosofia de Rua, Rubia & DJ Paul	SILVA, José Carlos Gomes Da. Rap na cidade de São Paulo: música etnicidade e experiência urbana. Campinas, Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp, 1998 (tese de doutorado).
7	Hausa	Rua Itamarati, nº 184 – Jardim Petroni, São Bernardo do Campo/ Centro/ Região do ABC	Banzo Bantu, Mira Direta, Reflexão Ativa, Mente Ativada, Postura Ofensiva, Johannesburgo	ANDRADE, Elaine Nunes. Movimento negro juvenil: um estudo de caso de jovens de São Bernardo de Campo. São Paulo, Faculdade de Educação. Dissertação de mestrado. 1996.
8	Mente Zulu	Ipiranga/ Cambuci	P.M.Z Posse Mente Zulu	SILVA, José Carlos Gomes Da. Rap na cidade de São Paulo: música etnicidade e experiência urbana. Campinas, Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp, 1998 (tese de doutorado).
9	Núcleo Cultural Força Ativa	Biblioteca Solano Trindade, Rua dos Têxteis, nº 1050 – Cidade Tiradentes/ Zona Leste	Extrema Esquerda Radical	DOMENIC, M., CASSEANO, P e ROCHA, J. (org) Hip Hop a periferia grita. São Paulo:

	Posses	Local de Atuação & Origem	Grupos de Rap	Fonte
				Fundação Perceu Abramo, 2001.
10	R.D.R.N (Ritual Democrático de Rua Negro)	Casa de Cultura Parelheiros. Praça Francisco Ferreira Lopes, nº 434 & Casa de Cultura de Santo Amaro (Projeto Rádio 10), Praça Floriano Peixoto - Santo Amaro/ Zona Sul	MC Regina	Revista Pode Crê!, ano I, nº 2. São Paulo, Projeto Rappers/Geledés, 1993/1994.
11	Sindicato Negro	Praça Roosevelt/ Centro	Balanço Negro, Lady Rap, MT Bronx, FNR (Força Negra Radical), MRN (Movimento & Ritmo Negro), Aliança Negra, Doctor MC's, Personalidade Negra	SILVA, José Carlos Gomes Da. Rap na cidade de São Paulo: música etnicidade e experiência urbana. Campinas, Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas/Unicamp, 1998 (tese de doutorado).
12	SUAT (Sindicato Urbano de Atitude)	Praça do Jardim Celeste s/n/ Zona Oeste	Extremamente, Q.G. Nordeste, Kafka	A.T.A. S.U.A.T - Posse Sindicato Urbano de Atitude.

ANEXO 3. – Relação e fonte bibliográfica do “Mapeamento dos Bailes Blacks de São Paulo nos anos 70, 80 e 90” - a partir de circulares coletados.

	Data do Evento	Salão	Local	Equipe	Fonte
1		A Casa do Soul	Av. Conceição, nº 1040	Transa Soul	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
2	16/10/1977	A.A. Nacional	Rua Madeira, nº 29, Vila Vivaldi, São Bernardo do Campo	Black Paulista	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
3	18/10/1980	Álvaro Production	Av. Diógenes Ribeiro de Lima, nº 2000, Lapa	Maravilha Negra	Acervo do Autor
4	07/07/1978	Antigo Cine Roxy	Av. Brasil, Parque das Nações - Santo André	Sunshine	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
5	17/05/1980	Aquarius	Rua Rui Barbosa, nº 268	Musicalia	Acervo do Autor
6		Asa Branca	Pinheiros		A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.

	Data do Evento	Salão	Local	Equipe	Fonte
7	28/06/1981	Associação Atlética 5 de Julho	Rua Cumai nº 204, Vila Esperança	Abilio	Acervo do Autor
8	13/02/1982	Associação Atlética São Paulo	Rua General Carmona, nº 31/ Em Frente ao Clube Tietê	Ala Transa Samba do G.R.E.C.S Vai- Vai	Acervo do Autor
9	19/03/1983	Az de Ouro	Av. Casa Verde, nº 2209	Poder Negro	Acervo do Autor
10	31/01/1981	Baile das Camisetas	Av. Nacionalista, nº 800, Santo Eduardo - Vila Formosa	Mack Black	Acervo do Autor
11		Canequinhas Danças	Via Anchieta, nº 111, Sacomã	Young Black & Dramatic	Acervo do Autor
12	13/06/1981	Casa de Portugal	Av. Liberdade, nº 602	Os Carlos	Acervo do Autor
13	29/06/1982	Casa de Portugal	Av. Liberdade, nº 602	Os Carlos	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
14	11/09/1992	Choppapo	Rua Jurubatuba, nº 750, Centro, São Bernardo do Campo, Centro s/n	Chic Show	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
15	02/08/1980	Club Homs	Av. Paulista, nº 735	Musicalia	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em:

	Data do Evento	Salão	Local	Equipe	Fonte
					http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
16	07/11/1981	Club Homs	Av. Paulista, nº 735	Musicalia	Acervo do Autor
17	23/01/1988	Club Homs	Av. Paulista, nº 735	Musicalia	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
18		Club House	Rua Oratório, nº 1196, Parque da Nações - Santo André	Kaskata's	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
19	31/07/1982	Clube Atlético Califórnia	Av. Francisco Rebello, nº 306	Sombras Negras	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
20		Clube da Cidade	Av. Mário de Andrade, nº 31, Barra Funda	Chic Show	FÉLIX, João Batista. Chic Show e a Construção da identidade nos Bailes Blacks Paulistanos. Dissertação (Mestrado em Antropologia). FFLCH/USP, São Paulo, 2000.
21	12/08/1978	Clube do Taboão	Rua Chile, nº 1000, Zoológico	Tropicália & Gallote	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ .

	Data do Evento	Salão	Local	Equipe	Fonte
					Acesso em 28/04/2019.
22	21/10/1978	Clube do Taboão	Rua Chile nº 1000, São Bernardo Campo	Harlem Soul Brother's Soul	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
23		Clube dos Artistas	Est. Parelheiros, nº 900, Cidade Dutra, Santo Amaro	Força Negra & Black Sanso	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
24	01/07/1978	Clube dos Estudantes	Rua Xavier Curado, nº 356, Ipiranga	Soul Power, Princesa Negra, The Brothers Of Soul, Traffics Soul, Soul Wattergate	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
25	14/11/1978	Commodores	Alameda Ribeira da Silva, nº 270. Centro	Grand Funk	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
26		Diamante Lapa	Rua Engenheiro Fox, nº 62, Lapa	Chic Show	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.

	Data do Evento	Salão	Local	Equipe	Fonte
27	14/04/0979	E. C. Nacional	Rua Alfazemas, nº 31, Vila Alpina	Sombras Negras	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
28		Elite Itaquerense	Rua Augusto Carlos Bauman, nº 300, Itaquera	Zimbabwe	Acervo do Autor
29	22/10/1977	Salão Embaixador	Av. Celso Garcia, nº 2726	Big Soul, Fórmula 1 & Ademir	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
30	13/06/1979	Salão Embaixador	Av. Celso Garcia, nº 2726, Belém	Formula 1, Ademir	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
31	23/05/1987	Esporte Clube Pinheiros	Av. Brigadeiro Faria Lima, nº 999	Os Carlos	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
32		Esporte Clube Vila Mariana	Rua Domingues de Moraes, nº 1768 – Vila Mariana		Acervo do autor
33	02/10/1982	Exelente Banco do Brasil	Rua Afonso Sardinha, nº 25, Lapa, Esquina c/N. S. da Lapa	Poder Negro	Acervo do Autor

	Data do Evento	Salão	Local	Equipe	Fonte
34		Fly	Rua Reims, nº 476, Bairro do Limão	Os Carlos	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
35		Grêmio Recreativo Astro	Av. Cupecê, nº 1925, Cidade Ademar		Acervo do Autor
36	14/07/1979	Guilherme Giorgi	Av. Guilherme Giorgi nº 885	Amauri	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
37	12/01/1980	Guilherme Giorgi	Av. Guilherme Giorgi nº 885	Mister Funky Santos	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
38	27/06/1981	Lar Croatia	Av. Gal. Waldomiro de Lima, nº 650, Parque Jabaquara	Ney & Genaro	Acervo do Autor
39	25/12/1982	Lega Intalica	Praça Almeida Júnior, nº 86	Voyage Discoclube	Acervo do Autor
40		Macho Man	Av. Rio das Pedras, nº 4021	Black Hot	Acervo do Autor
41	28/01/1984	Meninos Futebol Clube	Av. Caminho do Mar, nº 3223, Rudge Ramos, São Bernardo do Campo	Black New's	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ .

	Data do Evento	Salão	Local	Equipe	Fonte
					Acesso em 28/04/2019.
42		Nectar Club	Av. Portugal, Centro - Mauá	Balanço da Massa	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
43		New Tom Tom	Rua Prudente de Moraes, nº 580, Centro de Suzano		Acervo do Autor
44	26/05/1979	Okinawa	Av. 7 de setembro, nº 1670	Black News	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019
45	02/10/1983	Olaria Club	Rua. Belarmino Francisco Vasconcelos, 424, Vila Baeta Neves - São Bernardo do Campo	Black News; Cash Box, Big Boy's, Black Tie, Os Manés	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019
46		Parayso Club	Av. Celso Garcia, nº 609, Belém	Fórmula 1 Ademir & Black Mad	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019
47	29/09/1979	Soc. Amigos Vila Paulicéia	Rua Álvaro Alvim, nº 856, São Bernardo do Campo	Black New's	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em:

	Data do Evento	Salão	Local	Equipe	Fonte
					http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019
48	31/03/1984	Sociedade Amigos da Vila Pauliceia	Rua Álvaro Alvim, nº 856, São Bernardo do Campo Black	Black New's	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019
49	13/08/1983	Poli Esportivo	Av. Conceição, nº 7000	Princesa Negra & Zimbawe	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
50		Projeto Radial	Rua Tuiuti, nº 547	Chic Show	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
51	16/01/1982	Quadra Mocidade Alegre	Av. Casa Verde, nº 3498, Bairro do Limão	Eduardo	Acervo do Autor
52	16/01/1982	Roller Flamingo	Rua Juá, nº 179, Praça da Árvore	Afro's	Acervo do Autor
53	27/12/1987	S.R.E Vila Maria Rua	Rua Prof. Maria José Borone Fernandes, nº 283	Chic Show	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.

	Data do Evento	Salão	Local	Equipe	Fonte
54	15/01/1993	Salão Aleph	Alameda Santos, nº 2214	Club Harlem	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
55		Salão Buffet	Rua Tabatinguera, nº 294, Centro	Eduardo's	Acervo do Autor
56		Salão do Blum	Rua Guainazes, nº 198, Centro	Black Mad	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
57		Salão Estrela	Av. Itaberaba, nº 5067, Cachoeirinha	Elenco Show	Acervo do Autor
58		Salão Primavera	Av. Amador Bueno, nº 3883	Equipe Fórmula 1 Ademir	Acervo do Autor
59		Salão Saveiro Club	Av. Mascote, nº 159	Curti Som	Acervo do Autor
60	30/04/1978	Salão Soc. Amigos do Taboão	Rua Alfredo Bernardo Leite, nº 1181	Alma Negra	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
61	07/09/1979	Salão Terraço's	Av. São Miguel, nº 8559. V. Jacui	Cash Box	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em:

	Data do Evento	Salão	Local	Equipe	Fonte
					http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
62	18/07/1981	Salão União Fraterna	Rua Guaicurus, nº 1, Lapa	Family Brother	Acervo do Autor
63	11/10/1998	Sambarylove	Rua Rui Barbosa, nº 42, Bela Vista	Chic Show	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
64		Sandália de Prata	Rua dos Pinheiros, nº 1376, Pinheiros		Acervo do Autor
65		Santana Samba	Av. Cruzeiro do Sul, nº 3454	Black Mad	Acervo do Autor
66	14/12/1975	São Paulo Chic	Rua Brigadeiro Galvão, nº 23	Musicalia	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
67	06/01/1980	São Paulo Chic	Rua Brigadeiro Galvão, nº 723, Barra Funda	Chic Show	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
68		Sede da Sideral	Av. Guapira, nº 146, Tucuruvi	Sideral	Acervo do Autor

	Data do Evento	Salão	Local	Equipe	Fonte
69		Shellton 3 Club	Estrada da Vila Ema, nº 3001, V. Ema	Equipe Fórmula 1 Ademir & Mack Black	Acervo do Autor
70	10/05/1980	Sindicato dos Aeroviários	Av. Washington Luiz, nº 6979	Galotte, Haley Brothers, Transa Soul, Valsa Negra, Equipe Modelo, Black Brothers, Perola Negra (RJ)	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
71	01/10/1982	Sindicato dos Aeroviários	Av. Washington Luiz, nº 6979	Brasink e Lancaster	Acervo do Autor
72	19/03/1983	Sindicato dos Aeroviários	Av. Washington Luiz, nº 6979	Equipe dos Manequins	Acervo do Autor
73	13/09/1980	Soberano	Rua Chile, nº 1000, Taboão -São Bernardo do Campo	Princesa Negra, Harlem Brother's. Black News	Acervo do Autor
74		Soc. A. Santa Izabel	Av. Noberto Mayer, nº264	Raízes	Acervo do Autor
75	08/12/1979	Soc. Amigos do Bairro do Taboão	Rua Alfredo Bernaite Leite, nº 181	Play Black	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
76	27/03/1982	Sociedade Amigos da Vila Vivaldi	Rua dos Meninos, nº 142	Black New's	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.

	Data do Evento	Salão	Local	Equipe	Fonte
77	03/12/1977	Sociedade Esportiva Palmeira	Rua Turiassú, nº 1840	Chic Show	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
78	10/06/1978	Sociedade Esportiva Palmeira	Rua Turiassú, nº 1840	Chic Show	A História do Hip Hop: DJ Rick – Santo André (SP). Disponível em: http://www.djric.com.br/ . Acesso em 28/04/2019.
79	05/12/1981	Stock	Av. Cruzeiro do Sul, nº 3320, Santana	Os Carlos	Acervo do Autor
80		Summer Dance	Av. D. ^a Eugênia Machado da Silva, nº 43, Vila Galvão	Sideral	Acervo do Autor
81	22/01/1983	Zimbabwe Disco Club	Av. Cruzeiro do Sul, nº 3320, Santana	Amauri	Acervo do Autor