Da Terra da Garoa ao Holocausto Urbano

Fazeres Musicais e Representações Sociais Sobre a Cidade no Rap
Paulistano

José Carlos Gomes da Silva

Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1553>

DOI: 10.4000/pontourbe.1553

ISSN: 1981-3341

Editora

Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo

Refêrencia eletrónica

José Carlos Gomes da Silva, « Da Terra da Garoa ao Holocausto Urbano », *Ponto Urbe* [Online],
6 | 2010, posto online no dia 31 dezembro 2009, consultado o 02 maio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/1553> ; DOI : 10.4000/pontourbe.1553

Este documento foi criado de forma automática no dia 2 Maio 2019.

© NAU

Da Terra da Garoa ao Holocausto Urbano

Fazeres Musicais e Representações Sociais Sobre a Cidade no Rap Paulistano

José Carlos Gomes da Silva

- 1 A música popular tem produzido diferentes imagens sobre a cidade de São Paulo. *Saudosa maloca* de Adoniran Barbosa alude, por exemplo, ao processo de urbanização que, nos anos de 1950, resultou na expulsão das camadas populares das regiões centrais. *Sampa* de Caetano Veloso focaliza diferentes símbolos identitários característicos da metrópole nos anos 1970/80, quando o centro urbano apresentava ainda alguma vitalidade cultural. Recentemente o jornal *Folha de São Paulo* identificou um novo conjunto de trovadores urbanos que continuam elegendo a cidade como tema (*Revista da Folha*, 28/02/2010). O propósito desse artigo é analisar as representações sobre a cidade elaboradas pelos rappers paulistanos no momento atual, marcado pela intensificação da segregação urbana.
- 2 A produção musical dos rappers já foi por nós abordada em estudo mais amplo¹. Retomaremos aqui apenas alguns dados da pesquisa no intuito de apreender as relações entre o fazer musical e a experiência urbana dos músicos de rap. O nosso propósito é refletir sobre a música não apenas como uma experiência agradável aos ouvidos, mas como linguagem nativa boa... pensarmos o social. O fazer musical é aqui entendido não apenas no seu sentido musicológico, enquanto atividade de natureza artística relacionada com os atos de composição e execução de uma peça, pois constatamos que nas suas práticas musicais os grupos de rap não se movem apenas pelo prazer estético, mas por um desejo de pensar o mundo em que vivem e a si mesmos.
- 3 As contribuições da Antropologia Urbana somam-se nesse artigo às reflexões desenvolvidas no campo da Antropologia da Música (Merriam, 1964, Seeger, 1977, Oliveira Pinto, 2001). Nessa subárea do conhecimento as produções musicais são concebidas como sistemas organizados de sons, mas cada província sonora não é interpretada apenas no âmbito exclusivo das sonoridades, pois a sociedade e a cultura também se exprimem através da música. As linguagens sonoras elaboradas pelos diferentes grupos sociais são

concebidas como sistemas de representação que se referem à forma como as sociedades se organizam. A produção musical dos rappers é aqui analisada a partir desses referenciais teóricos e o contexto em que nos movemos é o das transformações urbanas verificadas na cidade de São Paulo nos anos 1980/1990.

- 4 As nossas análises iniciam-se, mais especificamente, em meados dos anos 1980, momento em que localizamos as primeiras informações sobre a presença de elementos da cultura hip hop no Brasil². Por essa época o centro urbano paulistano ainda mantinha uma intensa vida pública. A Praça da República, o Vale do Anhangabaú e a Praça da Sé apresentavam-se como palcos de importantes atos políticos, muitos deles decisivos para a consolidação da democracia no país. Grandes lojas de departamento como Mesbla e Mappim emergiam como símbolos da cultura de consumo, em sua fase inicial. A mistura das classes sociais e a diversidade de sujeitos a perambular pelas ruas asseguravam ao espaço urbano uma vida pública mais democrática³, apesar de a sociedade encontrar-se sob a égide do autoritarismo. A cultura urbana possibilitava, assim, um sopro de vida. Músicos populares, mímicos, repentistas, vendedores ambulantes, protestos políticos, shows musicais, convergiam para o fortalecimento de um espaço urbano plural.
- 5 Foi neste cenário que o movimento hip hop⁴ surgiu. Diferentemente do pequeno ciclo de “jovens bem informados” identificados por Vianna (1988) no Rio de Janeiro, no contexto paulistano o grupo era expressivo. A juventude responsável pela organização do novo fenômeno provocava estranhamentos, pois era portadora de símbolos visuais e sonoros incomuns. O break foi o primeiro elemento da cultura hip hop a ganhar visibilidade. Tornara-se prática frequente em ruas como a Dom José Gaspar e Barão de Itapetininga. A maioria dos integrantes das chamadas Gangues de Break compartilhava uma série de afinidades: eram em geral office-boys, vinham dos bairros periféricos e tinham como referências culturais a *black music*, mais especificamente os pioneiros do rap norte-americano: Africa Bambaataa e Soul Sonic Force, Kurts Blow, Eric B e Rakim. O som que os embalava era reproduzido no, *box* um rádiogravador portátil.
- 6 Nos anos de 1980 o movimento hip hop encontrava-se limitado ao break. A organização coletiva característica dos jovens nesse período era a gangue. No início dos anos 80 podia-se deparar com as gangues⁵ realizando performances nas esquinas da Rua 24 de Maio com a Dom José de Barros e em frente ao Teatro Municipal. Em setembro de 1984 a revista *Dance o Break*, especializada no gênero, registrou, não com certa surpresa, a presença do fenômeno na cidade. Os dois números da publicação permanecem até hoje como relíquia entre os integrantes do movimento. As revistas detalhavam a história da dança, indicavam os passos mais característicos e discorriam sobre o desenvolvimento do break no Brasil. A descrição da performance da Funk Cia é um dos poucos relatos que dispomos sobre a forma como os jovens apropriavam-se dos espaços da cidade:

Centro de São Paulo, meio dia. Uma multidão está em volta de uma turma de jovens que contorcem incrivelmente todas as partes do corpo, ao som da bateria eletrônica que sai de um gravador portátil. Uma onda elétrica parece estar passando pelos dançarinos. De repente eles param e começam a “quebrar” seus corpos com uma precisão mecânica impressionante. A platéia está adorando. O som de Malcolm McLaren substitui o de Herbie Hancock no gravador. A *Funk Cia* está agora andando para trás, como que puxada por uma força misteriosa. Chegou a hora de cada um deles fazer o seu solo, acrobático e perigoso. É aí que cada dançarino mostra o que tem de melhor, girando de ponta cabeça, de costas, dando saltos mortais e tudo mais. Depois um último passo todos juntos e finalmente eles param, em total imobilidade. A performance acabou. A platéia está extasiada e retribui com aplausos e dinheiro. A pequena multidão sabe que acabou de assistir a uma **arte de rua**

altamente desenvolvida, criada por jovens da periferia. (*Dance o Break*, set., 7, 1984) (*grifos meus*).

- 7 O surgimento do break relaciona-se com o contexto conflitivo dos guetos norte-americanos abalados pela violência urbana do final dos anos 70. Por essa época as gangues assumiram papel central na expansão do tráfico de drogas e os jovens passaram a ser incorporados em suas fileiras. O movimento hip hop foi interpretado nesse contexto como uma reação positiva da juventude negra e caribenha às ações das gangues. Segundo Rose (1994) a estratégia consistiu em contrapor a arte à organização das gangues. O símbolo desta nova atitude entre os norte-americanos foi Afrika Bambaataa, fundador da *posse Zulu Nation*, até hoje uma referência para os breakers e rappers brasileiros.
- 8 O desenvolvimento do break em nosso meio não se deu de forma endógena, os vínculos e intercâmbios com o contexto norte-americano estão em suas origens, por isso tais menções são necessárias para melhor compreendê-lo. De posse do *box*⁶ os breakers paulistanos organizavam a *roda*. O ritmo característico do break é o *break beat*, a batida funk fornecida pela bateria eletrônica, cortada por efeitos sonoros cibernéticos produzidos por sintetizadores. A audição nos remete para um universo futurista, complementado pelos movimentos e performances robotizadas dos *b-boys*⁷. Mesmo nos dias atuais a música preferida nas *rodas de break* ainda são aquelas gravadas pela primeira geração do hip hop norte-americano e nesse repertório incluem-se: Afrika Bambaataa, Sugarhill Gang, Boogie Boys, Break Machine, Kurtis Blow entre outros. As sonoridades sustentadas pela bateria eletrônica fornecem a base em torno da qual os breakers celebram a dança⁸.
- 9 Em meados dos anos 80, as ruas do centro urbano, mais especificamente no intervalo do almoço, passaram a ser tomadas pelos breakers. Os *b-boys* vinham de diferentes pontos da periferia paulistana. A maioria trabalhava como office-boy e aproveitavam a pausa do almoço para darem vazão à expressão artística.

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

Mas, (...) nem tudo era glória e alegria. De vez em quando, Funk e Cia tinha problemas com a lei. Policiais falavam para [eles pararem de dançar] eles mandavam “circular” e acabava indo parar na delegacia. O argumento dos policiais era que eles atraíam muita gente na rua e isso facilitaria os furtos (Nelson Triunfo, *Caros Amigos*, 3: 29, 1998).
- 10 Os depoimentos confirmam que a performance dos breakers não se legitimava sem enfrentamentos recorrentes. Os conflitos se verificavam especialmente com os comerciantes que solicitavam a ação do policiamento, porém, mesmo nos chamados bailes black, o grupo encontrava dificuldades. Algumas equipes de som consideravam que a dança e as roupas esportivas utilizadas pelos *b-boys* destoavam da estética *black power*, por isso, tentavam limitar a prática (Andrade, 1996).
- 11 No auge da *breakdance* o fenômeno transformou-se em moda e conquistou outros segmentos da sociedade. Através da veiculação de filmes, como *Flash Dance* e de vídeos produzidos para Michael Jackson, o gênero invadiu as academias da classe média, o mercado fonográfico, o rádio e os programas de televisão. Durante o modismo o break chegou a ser apresentado até mesmo em frente a uma loja do Shopping Center

Iguatemi, como forma de atrair fregueses. Os jovens do Black Juniors foram responsáveis pelo primeiro registro fonográfico de um grupo de *black music* juvenil no país (Black Juniors, RGE, 1984). Esse processo somente seria retomado de forma mais intensa a partir de 1988, quando rappers despertaram o interesse da indústria do disco.

- 12 Porém, uma vez passado o modismo e com a persistência dos conflitos na região central, a Estação São Bento do Metrô foi negociada junto ao poder público como um espaço de atuação para as gangues de break. Eventualmente algumas performances ainda seriam realizadas nas ruas centrais, mas a conquista de um espaço próprio mostrara-se promissor para os jovens que desejavam se aprimorar na dança. A Estação São Bento era um espaço coberto, fato que permitia o desenvolvimento das performances independentemente das condições climáticas. Encontrava-se também distanciado do controle policial e dos conflitos do centro urbano, por isso tornou-se, em pouco tempo, o território por excelência dos breakers.

A São Bento já existia desde 1983/84, então, quando chegou em 87/88 a São Bento já era uma referência porque a moda, a onda do break já tinha passado e **a São Bento ficou como santuário** desse movimento que tava surgindo. E todo mundo ia prá lá prá dançar break. (Clodoaldo - Geledés).

- 13 Novas gangues foram surgindo em meio aos grupos mais experientes. Entre as mais significativas encontravam-se a Back Spin, a Crazy Crew, a Nação Zulu, a Street Warriors. Apesar de se especializarem na atividade de dançarinos, os depoimentos confirmam que alguns grupos de break chegaram desenvolver experimentos musicais e a gravar canções próprias. Neste universo incluem-se o próprio Black Juniors e o Vila Box, principais expressões musicais do break em nosso meio⁹.

- 14 Porém, para a maioria dos jovens, o fazer musical tinha como espaço o universo das ruas. Nesse caso a base sonora era improvisada através do *beat box*¹⁰ ou marcada nos próprios latões de lixo do Metrô, uma prática que se tornou símbolo. Esses saberes musicais foram inclusive utilizados para diferenciar a primeira geração de integrantes do movimento hip hop daqueles que vieram posteriormente:

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

- 15 Na São Bento o espaço era claramente dividido entre as gangues. Cada grupo exercia o controle simbólico do seu território formando-se as respectivas *rodas* em torno do *box*. Quando alguma diferença precisava ser acertada promoviam os *rachas*, rivalizando-se em disputas, sempre através da dança. Entretanto, o conflito que deveria ter resolução no plano da arte, por vezes transformava-se em conflito real, mas obviamente, este não era o motivo central pelo qual os breakers se reuniam; ao contrário, a expressão artística acabava prevalecendo:

Comecei a frequentar lá e vi que tinha aquele lance de cada um por si. Cada gang tinha seu espaço, tinha muito racha, muita porrada e muita potencialidade para todos. Então foi onde comecei a trocar idéias com a rapaziada, pois pintavam matérias para se fazer e era ruim porque ninguém se falava. Ai fiquei sabendo que os caras mais radicais eram da gang da qual eu fazia parte, da Back Spin. Fizemos uma reunião, afim de nos juntarmos para melhorar as coisas. Aos poucos foi se criando um respeito. Primeiro Nação Zulu começou a conversar com a Back Spin, depois a Crazy Crew e por final a Street Warriors. Foi onde começou a dar para fazer festas na rua e assim pintou mais mídia e o esquema de gravar pela Eldorado. E o legal é que nessa época ninguém conhecia rap, e quando tinha um show nosso, todas as gangues iam para dar uma força. Isso foi muito importante, foi um conhecimento, foi uma histórica. (DJ Hum, *Revista Pode Crê*, 4: 18,19, 1994).

- 16 No final dos anos 80 já se encontravam na São Bento jovens como Thaide, MC Jack, e o grupo Balanço Negro, que eram originalmente dançarinos de *break* e foi nesse momento que identificamos um processo mais intenso de transição para o rap. Bad Boy atuava, por exemplo, como *breaker*, mas era também grafiteiro e cantor de rap. Outros jovens permaneceriam grafiteiros, como por exemplo, os Gêmeos. Enfim, o espaço da São Bento, no final dos anos 80, já não era mais exclusivamente *breaker* em sua acepção. Com o passar dos anos novas tendências foram se firmando:

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

- 17 No final dos anos 80 a São Bento havia, portanto, se consolidado como um espaço em transição para primeira geração do rap paulistano. Devido à presença histórica dos breakers, o local chegou a ser formalmente reconhecido pelo poder público como “o espaço breaker da cidade”¹¹. A forte identificação com o break não impediu o surgimento de cisões no grupo original. Jovens que desejavam desenvolver os demais elementos do hip hop, mais especialmente o rap, ou que tinham dificuldades de inserção naquele contexto, buscaram, a partir do final dos anos 80, novas opções. Inicialmente uma parte se deslocou para o Clube do Rap, sob o patrocínio da Chic Show¹². Os depoimentos confirmam que essa experiência foi importante para o desenvolvimento artístico dos primeiros rappers, pois permitiu-lhes “divulgar as produções musicais” e também uma “vivência de palco”. Mas a arte das ruas ainda teria prosseguimento na Praça Roosevelt¹³.
- 18 A presença dos breakers na Estação São Bento do Metrô deu origem ao primeiro disco de rap claramente identificado com o universo musical das ruas. As questões da vida urbana foram reelaboradas musicalmente e tornaram-se predominantes no repertório do primeiro disco, intitulado *Hip Hop Cultura de Rua* (Eldorado, 1988). A produção reúne contribuições dos pioneiros do rap como Thaide, DJ Hum, MC Jack, O Credo e Código 13. Na época a canção *Corpo Fechado*, de Thaide e DJ Hum, foi veiculada pelas rádios FM e a dupla chegou a participar de programas de televisão. O disco *Cultura de Rua* vendeu aproximadamente 60.000 cópias (*Caros Amigos*, 10, 1998), projetando o hip hop em espaços inesperados.
- 19 O conteúdo dos discos que surgiram no período - *Hip Hop Cultura de Rua* (1988); *Código 13/MC Jack* (1989) e *Hip Rap Hop* (Região Abissal, 1988) - mantiveram a tendência do registro das experiências cotidianas dos jovens que transitavam pelo centro da cidade. A única exceção neste momento foi a música *Homens da Lei* (Thaide e DJ Hum) que focalizava a violência policial no âmbito da periferia. Temas como drogas e racismo, foram também tratados nas primeiras gravações, mas de forma irônica ou satírica como em *Centro da Cidade* e *Cidade Maldita* (MC Jack); *Sistemão*, *Que Zica Zé* e *O Gueto* (Região Abissal). A vida diária no centro urbano e seus personagens são os temas preferenciais dos músicos, pois tratava-se de um universo familiar a todos que atuavam como office-boys ou membros das gangues de break. A letra da música *Centro da cidade* é exemplar

CENTRO DA CIDADE

MC Jack

(...)Centenas de pessoas procurando um emprego

Se elas não acharem continua o pesadelo

Hare Krishna pregando o seu ponto de vista

Crente 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
 Vejo tudo isso e fico sem dizer
 Mas aqui estou de volta para agradecer
 Centro da cidade a você eu devo muito
 Mas aqui estou de volta para agradecer
 Faz parte da minha vida não esqueço um só segundo
 Jack é meu nome e você vai lembrar

- 20 As razões para a cisão do movimento hip hop no âmbito da Estação São Bento e a consequente formação de um novo agrupamento na Praça Roosevelt, aparecem em diferentes entrevistas. Por vezes os entrevistados mencionam a condição secundária experimentada por alguns jovens; ora referem-se à dificuldade de aceitação dos grupos que chegaram posteriormente, noutros casos, citam a necessidade de novos desenvolvimentos artísticos. A ruptura promovida por JR Blow com os breakers da São Bento também é avaliada como um aspecto importante¹⁴. De qualquer forma trata-se de um momento importante para a história do movimento hip hop, pois desde então, um segmento mais identificado com a música, no caso o rap, decidiu-se pelo espaço da Praça Roosevelt, enquanto o outro, que optara pela dança, no caso os breakers, permaneceu na Estação São Bento.
- 21 O novo grupo da Praça Roosevelt iria produzir em um curto tempo experiências decisivas para a consolidação do rap paulistano¹⁵. Entre os jovens que se deslocaram para a Roosevelt encontramos lideranças como o próprio JR Blow do grupo Stylo Selvagem e Bad Boy, Lady Rap, DMN, MT Bronx, Personalidade Negra, Doctor MC's, Racionais MC's e MRN¹⁶. O principal produto musical desse agrupamento foi o disco *Consciência Black I* (1989), logo seguido de *Consciência Black II*. Percebe-se também nesse momento um deslocamento no campo musical. As influências da segunda geração do rap norte-americano, representada por grupos como Public Enemy e Eric B. e Rakim, tornam-se evidentes. As letras das canções deixaram de lado o cotidiano do centro urbano e os temas relacionados com a questão racial e a violência urbana foram definitivamente incorporados às narrativas. A base musical também se adensou, passando-se a priorizar os timbres graves. Foi nesse momento que o grupo Racionais MC's assumiu a liderança do rap paulistano e preparou-se para o sucesso nacional, alcançado ao final dos anos 1990.

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

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

As posses e o fazer musical

- 22 Em 1990 foi fundada na Zona Sul a posse Conceitos de Rua, símbolo de um novo momento das experiências musicais juvenis. Observamos que a partir desse momento os jovens da periferia passam a intensificar os contatos com o grupo que havia se deslocado para a Praça Roosevelt¹⁷. Um redirecionamento do movimento hip hop estava em curso. A posse

Conceitos de Rua surgiu por iniciativa de jovens, moradores dos bairros Capão Redondo, Vale das Virtudes e Jardim Helga. Lentamente outras *posses* foram organizadas. Na Zona Norte formou-se a Força Ativa, que através do DJ Paul, também mantinha contatos com a turma da Roosevelt. Em Cidade Tiradentes, na Zona Leste, organizou-se a Aliança Negra, liderada por Frenilson, ex-frequenter da Roosevelt.

- 23 A irradiação do movimento hip hop em direção à periferia tinha como modelo de ação as experiências do Sindicato Negro, organização criada pelos jovens na Roosevelt. Mesmo não sendo unanimidade entre os frequentadores, o Sindicato Negro servia de inspiração para a organização de novas *posses*. A breve experiência do Sindicato deveu-se também a cisões internas, mas as maiores dificuldades, segundo os entrevistados, surgiam do controle ostensivo da polícia. O policiamento ignorava a proposta dos jovens e preconceituosamente passou a interpretá-la como uma gangue orientada para a prática de crimes¹⁸.
- 24 A partir de 1991 o espaço da Roosevelt começou a perder o sentido original. A morte acidental de JR Blow em 1990, o interesse de alguns grupos voltados para o mercado fonográfico, o Projeto Rappers Geledés, que atraiu alguns jovens, foram utilizados como explicações para o esvaziamento. Paralelamente à desmobilização da Roosevelt em 1991 as *posses* situadas nas regiões periféricas passaram a revitalizar o movimento hip hop. Os grupos de rap emergentes encontraram abrigo nesses novos locais e, a partir daí, a atuação dos rappers tornou-se descentralizada e as temáticas locais passaram a influenciar mais diretamente a produção musical.
- 25 Os rappers ainda viveriam uma experiência importante no centro urbano entre 1991-1994 quando o Geledés decidiu aproximar-se dos jovens Roosevelt. A aliança implicou na atuação de alguns jovens integrantes do movimento no espaço da entidade. Surgiu nesse momento o projeto de uma revista que deu origem à *Pode Crê*, publicação exclusivamente dedicada ao hip hop. O periódico circulou entre os anos 1993/1994. Após o esvaziamento das atividades na Praça Roosevelt e das experiências no âmbito do Geledés, as *posses* situadas na periferia se firmaram como principais pontos de apoio para a prática musical dos rappers.
- 26 As músicas gravadas pelo grupo de rap Racionais MC's tornaram-se a partir desse momento exemplares da compreensão que jovens de periferia adquiriam sobre a realidade urbana. O sucesso obtido junto às camadas populares certamente se relaciona com uma proposta musical esteticamente diferenciada, porém, a banda se tornou também uma legítima intérprete dos problemas sociais. A frase *apoiados por mais de 50 mil manos* em *Sobrevivendo no inferno* – citada no encarte do disco – refere-se a essa dimensão política, menos visível. Nos shows, entre uma e outra música, Mano Brown dirige-se aos fãs e elabora um discurso improvisado, marcado por críticas ácidas ao *sistema*. A expressão *auto-conhecimento*, que empregam, sintetiza o saber nativo valorizado pelos integrantes do movimento hip hop. Tais saberes, segundo a visão dos jovens, se opõem às informações veiculadas pela grande mídia, consideradas deturpadas. Foi nesse contexto que proliferaram também as chamadas rádios comunitárias, comprometidas com a veiculação da música, mas também das informações consideradas autênticas. Os rappers se colocam na condição de *cronistas da periferia*, ou seja, de porta-vozes de uma realidade silenciada pela grande imprensa e ignorada pelos poderes públicos.
- 27 O tipo de registro que fazem da vida urbana é, portanto, de natureza pessoal, biográfica, intransferível e que circula por meio de canais alternativos. Trata-se de um fenômeno

raro na música popular, uma vez que, o procedimento dos rappers rompe com a tradição do fazer musical enquanto privilégio daqueles que possuem educação formal em música ou que pertencem aos quadros profissionais das gravadoras. O movimento hip hop criou nesse sentido, nos anos 1990, um circuito autônomo de pequenas gravadoras, não dependendo, portanto, dos meios hegemônicos controlados pela indústria fonográfica.

- 28 As músicas permeadas por expressões locais se referem ao universo do imediatamente vivido no qual pretendem que sejam ouvidas. A frase de Mano Brown repetida em muitos shows é exemplar: *sucesso prá mim é cantar na favela no Carandiru, nos presídios*. A citação dos bairros pobres, nas letras, compartilha deste mesmo sentimento de pertença aos excluídos. Nesse caso, a mensagem somente pode ser singular; assim, os rappers recusam-se a cantar as canções de outros grupos, mesmo daqueles já famosos. As crianças da periferia cantam, por exemplo, as músicas dos Racionais MC's, até mesmo em salas de aula, mas jamais um grupo de rap, mesmo iniciante, ousaria fazê-lo.
- 29 A chamada atitude *cover* é vista, portanto, como incompatível com a filosofia do hip hop, pois, de acordo com os valores dominantes, a razão maior para se integrar ao movimento é ser capaz de *levar uma mensagem para os manos* e esta precisa ser autoral. Como no fazer musical a experiência subjetiva é essencial, aqueles que não possuem uma história de vida inscrita na localidade, experimentam dificuldades em se legitimar. Os rappers entendem que não merece crédito aquele que aborda temas que não vivenciou¹⁹.
- 30 Um exemplo revelador da posição assumida pelos rappers enquanto cronistas do cotidiano é a música *Pânico na Zona Sul* (Racionais MC's, 1990). O texto é uma narrativa realista das situações micropolíticas que as Ciências Sociais classificam como “zonas de guerra”. Os problemas da violência urbana, hoje registrados pelos institutos de pesquisa, e que apontam os jovens como as principais vítimas dos homicídios, são interpretados pelos rappers em linguagem musical. A aliança entre *justiceiros* e policiais corruptos atuando enquanto forças paramilitares; o tema da *delinquência*, como justificativa ideológica para extermínio dos jovens; as armas de fogo enquanto instrumentos da prática violenta revelam no discurso que constroem a consciência de uma realidade urbana dramática. O título do LP *Holocausto Urbano* (1990) não poderia ter sido mais expressivo. A música *Pânico na Zona Sul* resume as atrocidades que vivenciam, reelaboradas sob a forma do ritmo e da poesia.

PANICO NA ZONA SUL

Mano Brown, LP *Holocausto Urbano*, 1990

Então, quando o dia escurece, só quem é de lá sabe o que acontece.

Ao que me parece prevalece a ignorância, e nós... Estamos sós.

Ninguém quer ouvir a nossa voz.

Cheia de razões, os calibres em punho, dificilmente um testemunho vai aparecer

E pode crer, a verdade se omite, pois quem garante o meu dia seguinte?

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.

Porque ajudariam se nos julgam delinquentes?

As ocorrências prosseguem sem problema nenhum.

Continua-se o pânico na Zona Sul.

- 31 Sabemos que o rap é uma expressão musical característica do atual momento de internacionalização da cultura, mas fica evidente também que esse gênero adquiriu em nosso meio características específicas. Nos limites da localidade se apresenta como um discurso em defesa da vida. Através de estratégias distintas os rappers têm procurado evitar que as identidades individuais daqueles que foram mortos sejam apagadas ou

diluídas no conjunto frio das estatísticas. Por isso, frequentemente vemos Mano Brown se auto-referir em shows, ou nos encartes dos CDs, por meio da expressão *aqui quem fala é mais um sobrevivente*, porque é essa a sensação que se tem na periferia paulistana após ultrapassar o período crítico entre os 15 e 24 anos.

- 32 Mas a periferia é também vista positivamente, como um símbolo de identidade. Em São Paulo, a experiência local engajada materializou-se por meio das *posses*. Trata-se de uma organização autônoma orientada para o desenvolvimento dos elementos artísticos característicos do movimento hip hop e intervenção política no plano mais imediato. Integradas por rappers, breakers e grafiteiros, estas instâncias se tornaram fundamentais para o aprendizado artístico. Antes de se aventurar nos eventos públicos os jovens apresentam suas músicas no circuito intimista das *posses*, ou seja, as veiculam entre os *manos*. Exatamente por valorizar a filiação dos indivíduos ao grupo, os pesquisadores do movimento hip hop concluíram que as *posses* ou *crews* constituem resposta dos jovens aos processos sociais desagregadores, postos em prática pelas novas condições da vida urbana.
- 33 A identidade no hip hop está profundamente enraizada no específico e na experiência local, no apego a um grupo local ou família alternativa. As *crews* são uma espécie de família forjada a partir de um vínculo intercultural que, a exemplo da formação das gangues, promovem isolamento e apoio em um ambiente complexo e funcionam como base para os novos movimentos sociais (Rose, 1997, p. 34)
- 34 A idéia de pertença à comunidade e à *posse* está presente nas músicas e nos encartes dos discos. As imagens sobre a periferia surgem imponentes. A parte da cidade objeto de admiração é aquela que está ao alcance do olhar e do sentir. O que importa na metrópole são as redes de relações tecidas no plano mais imediato. A metrópole não é apreendida enquanto totalidade. A música *Fórmula mágica da paz* é nesse sentido exemplar, por expressar as ambiguidades da vida na própria localidade. A frase de abertura apresenta o bairro periférico como uma espécie de *campo minado*. O desejo de abandonar o local é apresentado enquanto possibilidade, mas é, no entanto, negado pelo sentimento de pertença: *não vou trair quem eu fui quem eu sou*. Permanecer na comunidade é manter-se, porém atento, às leis que vigoram em cada bairro da periferia. A concepção de que estes espaços encontram-se controlados por micro-poderes é o que diferencia cada localidade: *Cada lugar um lugar, cada lugar uma lei, cada lei uma razão... e eu sempre respeitei*.
- 35 Cada morador da periferia sabe que a vigilância e a atitude defensiva integraram-se ao cotidiano. Ao deslocarmo-nos por bairros desconhecidos experimentamos, enquanto pesquisadores, esse estado de permanente observação. Porém os rappers também interpretam essa realidade local em uma perspectiva mais ampla, pois entendem que existe uma situação comum à periferia paulistana. Com a expressão *Periferia é periferia em qualquer lugar* (*Sobrevivendo no inferno* – 1998) chamam a atenção para “o ar de família” inerente a bairros situados em regiões distantes, mas singularmente próximos em função da paisagem urbana que os unifica. Por isso não se percebe no rap qualquer categoria abrangente que possa evocar unidade à da metrópole, apenas a categoria *periferia* é apresentada em contraposição ao que denominam o *sistema*, a *playboyzada*, os *tiozinhos* e *tiazinhas*, que vivem enclausurados nos condomínios fortificados.

FORMULA MAGICA DA PAZ (FRAGMENTO)

Racionais MC's

Essa (***) é um campo minado. Quantas vezes eu pensei em me jogar

daqui, mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho. A minha vida é aqui e eu não consigo sair.

É muito fácil fugir, mas eu não vou. Não vou trair quem eu fui quem eu sou.

Eu gosto de onde eu vou e de onde eu vim, ensinamento da favela foi muito bom pra mim.

Cada lugar um lugar, cada lugar uma lei, cada lei uma razão e eu sempre respeitei, em qualquer jurisdição, qualquer área.

Jardim Santo Eduardo, Grajaú, Missionária, Funchal, Pedreira e tal, Joaniza.

Eu tento adivinhar o que você mais precisa.

Levantar sua "goma" ou comprar uns "pano", um advogado pra tirar seu mano.

No dia da visita você diz que eu vou mandar cigarro pros maluco lá no X.

Então, como eu tava dizendo, sangue bom, isso não é sermão, ouve aí: tenho o dom.

Eu sei como é que é, é (***) parceiro, Hee, a maldade na cabeça o dia inteiro. Nada e roupa, nada de carro, sem emprego, não tem IBOPE, não tem rolê, sem dinheiro. endo assim, sem chance, sem mulher, você sabe muito bem o que ela quer (HEE....).

Encontre uma de caráter se você puder.

É embaçado ou não é?

Ninguém é mais que ninguém, absolutamente, aqui quem fala é mais um sobrevivente.

- 36 Constatamos que o aspecto mais relevante nesse novo momento da segregação urbana em São Paulo é o fato de os jovens se apresentarem enquanto atores políticos. Questões centrais para a efetivação de uma sociedade realmente democrática, como o respeito aos direitos humanos, são por eles colocadas de maneira direta através da música. A fala é ambígua, pois o machismo espreita também o discurso dos rappers, como na frase referida às mulheres em *A Fórmula Mágica da Paz: encontre uma de caráter se você puder*. Porém, o centro das narrativas não reside nesse aspecto. O protesto contra o *holocausto urbano* é que se coloca como central nas canções. A emergência das vozes juvenis no cenário urbano constitui uma novidade, especialmente quando olhamos retrospectivamente para os movimentos sociais dos nos 70/80, que eram organizados por adultos, conforme constatamos nos estudos desenvolvidos pela Antropologia Urbana (Caldeira, 1984, Sader, 1988, Durham, 1997).
- 37 As imagens e representações sobre a cidade surgem agora em narrativas juvenis marcadas por infrações à *norma culta*, agregando gírias e palavrões que se transformam em códigos próprios de um universo que se ergue à margem dos muros dos condomínios fechados. O recrudescimento do crime violento no momento em que a sociedade se democratizou tem sido interpretado pelos estudiosos como uma reação conservadora à construção de uma sociedade democrática (Cadeira, 2000). As músicas dos rappers incluem-se entre as formas de protesto que reivindicam uma cidade mais porosa, mais justa, com menos muros e enclaves fortificados. Que a defesa da vida resida no fortalecimento da esfera pública, no respeito à diferença e na solidariedade e não no aumento do contingente de seguranças armados e nos ritos de intimidação.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Elaine Nunes. Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo. Dissertação de Mestrado USP, 1996.
- CADEIRA, Teresa Pires do Rio. A política dos outros. O cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____. Cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo. São Paulo, Editora 34/EDUSP, 2000.
- DURHAN, Eunice. Pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas. In: CARDOSO, R. (org.). A aventura antropológica. Rio de Janeiro e São Paul, Paz e Terra, 1997.
- JACOBS, Jane. Morte e vida de grandes cidades. São Paulo, Martins Fontes, 2000.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago. “Som e música. Questões de uma antropologia sonora”. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, v. 44, nº 1.
- MERRIAM, Alan P. The anthropology of music. Evaston, Northwestern University. Press, 1964.
- ROSE, Tricia, Black noise. Rap music and black culture in contemporary America. University Press of New England Hanover & London, 1994.
- _____. “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop”. In HERSCHMAN, M.(org.), Abalando os Anos 90. Funk e Hip Hop. Globalização, Violência e Estilo Cultural. Rio de Janeiro, Rocco, 1997
- SADER, Eder. Quando novos personagens entram em cena. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- SENNETT, Richard. O Declínio do homem público. As tiranias da intimidade. São Paulo. Cia das Letras, 1988.
- SEEGER, Anthony. “Por que Os Índios Suyas Cantam para suas Irmãs?” in: VELHO, G. (org.) Arte e Sociedade. Ensaios de Sociologia da Arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.
- SILVA, José Carlos Gomes da. Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e segregação urbana. Tese de doutorado. IFHC, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.
- VIANNA, Hermano, O mundo funk carioca. Rio de Janeiro, Jorge Zahar ed., 1988.
- TOOP, David. Rap attack(2). African rap to global hip hop. Serpent’s Tail, London, 1991.

NOTAS

1. Para uma análise da discografia produzida pelos rappers ver Rap na cidade de São Paulo: música etnicidade e experiência urbana (Silva, 1998).
2. O movimento hip hop surgiu no contexto norte-americano no final dos anos 70. Desde as origens o princípio norteador foi contrapor-se à violência das ruas imposta pelas gangues. Foi nesse contexto que os elementos básicos do movimento se estruturaram. O breake (a dança de rua), o grafite (expressão visual) e o rap (a expressão sonora) surgiram de forma articulada no Bronx novaiorquino em resposta à ausência de alternativas para os jovens afetados pelas

transformações neoliberais iniciadas nos governos Reagan-Bush. Segundo Tricia Rose (1994), os jovens negros, caribenhos e homeless, foram os indivíduos mais diretamente atingidos.

3. As discussões sobre a importância de uma intensa vida pública como experimento fundamental para a democratização dos espaços urbanos encontra-se nos estudos de Jacobs (2000), Caldeira (2000) e Sennett (1988).

4. Para a compreensão do hip hop no Rio de Janeiro há o estudo pioneiro Vianna (1988) sobre o funk. Nas páginas iniciais o autor afirma que o hip hop era minoritário entre os jovens cariocas, sendo praticado apenas por um “pequeno grupo de bem informados”.

5. O termo gang possui no contexto norte-americano sentido oposto ao de crew. No conceito de gang estão presentes os princípios de rivalidade, hierarquia e violência, enquanto na concepção de crew e posse se valoriza a cooperação e a solidariedade entre os grupos. Por isso os grupos que estavam em transição para o movimento hip hop abandonaram o termo gang e adotaram o termo crew (Toop, 1991, p. 14). Em São Paulo os breakers da São Bento reconheciam as implicações negativas do termo gangue, mas a despeito dos estereótipos, o re-significaram, transformando-o em categoria identitária. Porém, entre os rappers paulistanos, o termo posse prevaleceu com o sentido original.

6. O termo box é utilizado pelos breakers para designar o aparelho de som que reproduz as músicas regravadas em para execução nas ruas.

7. Dançarinos de break. No contexto norte-americano o termo designava os jovens negros e latinos que dançavam o break, os breaking boys No Brasil o termo b-boy e b-girl foram adotados como categorias classificatórias entre os breakers.

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

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

10. Reprodução da pulsação da bateria eletrônica e do som do baixo sintetizado pelas cordas vocais de um MC. Historicamente, através desta técnica foram elaborados os break-beats como suporte do canto-falado. Na ausência de uma base musical os rappers cantam sustentados por essa marcação. O beat box supre a ausência da bateria eletrônica que sempre foi muito dispendiosa. Possibilita também a improvisação no contexto das ruas, mas são poucos os rappers que dominam essa técnica.

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

12. Equipe de baile pioneira na organização dos bailes blacks.

13. Abordo em detalhes esse momento na tese de doutorado (Silva, 1998); para os propósitos desse artigo limito-me aos registros das experiências desenvolvidas na região central e, posteriormente, na periferia.

14. JR Blow é visto como um dos principais lideranças do período, tendo contribuído para a inserção do movimento hip hop nos espaços undergrounds da cidade. Faleceu em razão de um acidente. MT Bronx prestou-lhe uma homenagem no disco de estréia. Nas músicas fica patenteada a importância do músico para os jovens da Roosevelt (Nova Era, MT Bronx, 1992).

15. O Disco Consciência Black II (Zimbabwe, 1992) reflete as tendências que se tornariam hegemônicas no rap a partir dos anos 90.

16. Em meio à experiência da São Bento, o movimento hip hop contou no período com o apoio de um movimento de característica mais difusa, o Movimento Hip Hop Organizado (MH2O), uma iniciativa do produtor musical Milton Sales, empresário e disque-jôquei. Desta experiência resultaram manifestações em parques da cidade. A primeira, em março de 1989, no Parque do Ibirapuera, foi simbolicamente tomada como marco fundador do movimento (Andrade, 1996). Seguiram-se eventos no Parque da Aclimação e no Parque do Carmo.

17. Segundo Carlos, um dos organizadores da Conceitos de Rua, o encontro com o Sindicato Negro foi marcado pela surpresa em função do desconhecimento que reinava entre ambas as posses. Um “racha” entre breakers, entretanto, foi suficiente para que o respeito mútuo se estabelecesse.

18. Os integrantes do Sindicato Negro usavam o símbolo da posse em jaquetas e camisetas. Por serem jovens da periferia o policiamento classificou-os como uma gangue de criminosos. Sabemos que a gangue, enquanto organização hierárquica com um líder e um séquito, inexistia entre os jovens brasileiros. Trata-se de um fenômeno típico do universo norte-americano, porém, o termo gangue ainda é empregado por policiais paulistanos. Recentemente o símbolo 1 da SUL – Capão-SP, criado pelo escritor Ferrez, mereceu a mesma interpretação. Segundo o policial que forneceu a “orientação”, “tratava-se de uma nova gangue de criminosos que estaria atuando na Zona Sul”.

19. Tricia Rose (1994) discute este problema no contexto norte-americano a partir de experiência do rapper Vanilla Ice, jovem branco de classe média que encontra dificuldades em ser aceito como integrante do movimento hip hop. Condição semelhante foi vivida, no plano nacional pelo rapper carioca Gabriel O Pensador.

RESUMOS

The city of São Paulo has been a source of inspiration for musicians of different generations. Important moments of its urban history were recorded in famous songs such as “*Saudosa Maloca*” and “*Sampa*”, which good examples. This paper focuses on the representations of the city found in RAP music, an African-American music style that was appropriated and reelaborated by the youth from the outskirts of São Paulo. It was possible to notice that as the rappers compose their music they build a dialogue which includes the urban changes which have occurred recently. I conclude that the images that they draw express a radical critique of the new status of urban segregation. Their denunciations are about the violence that affects them and that goes beyond the boundaries of the neighborhoods where they live and which makes evident the lack of democratization processes.

ÍNDICE

Keywords: Youth; Music; Urban Segregation

AUTOR

JOSÉ CARLOS GOMES DA SILVA

josecarlosgs@uol.com.br

Professor do Curso de Ciências Sociais - UNIFESP – Campus Guarulhos