

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
CURSO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

HIP HOP: CULTURA E POLÍTICA NO CONTEXTO PAULISTANO

JOÃO BATISTA DE JESUS FELIX

Banca Examinadora:

ANTÔNIO SÉRGIO ALFREDO GUIMARÃES (Professor Titular em Sociologia USP)

JOSÉ GUILHERME CANTOR MAGNANI (Professor Doutor em Antropologia USP)

LAURA MOUTINHO DA SILVA (Professora Doutora em Antropologia UERJ)

PETER FRY (Professor Titular em Antropologia UFRJ)

Suplentes:

MARIA LÚCIA MONTES (Professora Doutora em Antropologia USP)

REINALDO DA SILVA SOARES (Doutor em Antropologia USP)

Orientadora: LILIA KATRI MORITZ SCHWARCZ

**São Paulo
2005**

AGRADECIMENTOS	4
APRESENTAÇÃO	10
NO MUNDO DO HIP HOP	10
ABSTRACT	11
Inside Hip Hop's World	11
INTRODUÇÃO	12
UM BALANÇO SOBRE O CONHECIMENTO ACADÊMICO ACERCA DO HIP HOP	12
ROTEIRO DA TESE	14
CAPITULO 1	18
DOS BAILES AO HIP HOP	18
SEMANA DE CULTURA HIP HOP	23
A FRENTE NEGRA BRASILEIRA	33
TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO	39
ARISTOCRATA CLUBE E CLUBE 220	44
O SAMBA	48
OS BAILES BLACK	50
CAPÍTULO 2	62
HISTÓRIA DO HIP HOP NOS EUA E NO BRASIL	62
O QUE É O HIP HOP	62
AMERICAN HIP HOP	65
O HIP HOP BRASILEIRO	70
CAPÍTULO 3	80

O PAPEL DAS POSSES NO HIP HOP	80
ZULU NATION NOS EUA E NO BRASIL.....	80
(POSSE) NÚCLEO CULTURAL FORÇA ATIVA.....	92
POSSE ALIANÇA NEGRA.....	105
POSSE CONCEITOS DE RUA.....	112
CAPÍTULO 4.....	120
A IMPORTÂNCIA DO RAP NACIONAL PARA O HIP HOP	120
O “GANGSTA RAP” NO BRASIL.....	130
A MULHER PARA OS GANGSTA RAP.....	148
OUTRAS POSIÇÕES NO RAP.....	154
CAPÍTULO 5.....	159
CULTURA VERSUS POLÍTICA: À guisa de conclusão.....	159
O RAP E OS PARTIDOS POLÍTICOS.....	159
DIVERSIDADE NO HIP HOP.....	164
DIVISÃO ENTRE CULTURA E POLÍTICA.....	166
HIP HOP: CULTURA OU MOVIMENTO.....	175
O RAP.....	184
LPS E CDS CITADOS	193
PUBLICAÇÕES SOBRE HIP HOP CONSULTADAS	194
BIBLIOGRAFIA	195
SALVE	205

AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer à nossa orientadora e amiga, Lilia Katri Moritz Schwarcz, que já desempenhou a mesma função em nosso mestrado. Este doutorado chegou ao seu final graças, muito mais ao enorme desempenho dela, do que nosso. Também foi de grande utilidade nossa participação no grupo de estudo organizado por ela. Sem nenhum subterfúgio, o que esta tese tem de melhor é responsabilidade da Lilia, as partes mais fracas são de minha inteira responsabilidade.

Outra pessoa que queremos destacar é a maior responsável por termos chegado a este patamar acadêmico, a professora Maria Lúcia Montes. Foi ela que, após termos sido seu aluno, no curso sobre “Identidade Cultural”¹,. No final do semestre ela nos ofereceu uma bolsa de Iniciação Científica, que não respondemos nem sim nem não.

O motivo desta nossa atitude está na motivação que nos levou a ingressar no curso de Ciências Sociais, que passamos a relatar agora. Em julho de 1987, o advogado Celso Fontana, um velho amigo, chamou-nos em seu escritório, localizado no começo da avenida Brigadeiro Luís Antônio. O motivo do convite era que ele queria uma cópia de nosso *curriculum vitae*, para apresentar para o então Secretário de Estado da Cultura, Adilson Monteiro Alves².

Ao ler o currículo a primeira observação que Celso Fontana fez foi a seguinte: “- Batista você não tem nenhum curso superior. Assim não dá. Eu achava que você fosse formado”. Imediatamente devolveu o documento e disse que deveríamos concluir uma faculdade, mesmo que fosse paga.

Sáímos do Escritório frustrado e com uma enorme raiva. Nestas condições psicológicas, fomos à rua São Vicente (próxima da quadra da

¹ Esse curso era ministrado pela professora Carmen Cinira, por motivo de problemas de saúde, ela só pode apresentá-lo. Após um longo período de internamento hospitalar, ela faleceu.

² Adilson Monteiro Alves, desempenhou a função de Diretor de Futebol do Sport Clube Corinthians, no período da “Democracia Corinthiana”, cujos principais líderes foram os jogadores Sócrates, Vladimir e Casagrande.

Escola de Samba Vai-Vai), onde havia uma filial do Cursinho Universitário onde, após termos conseguido uma bolsa de estudo, matriculamo-nos na turma de agosto.

Em dezembro participamos do vestibular da Fuvest e conseguimos ingressar no curso de Ciências Sociais. A nossa intenção, nesse período, era terminar a graduação e “esfregar” o diploma da “cara” de Celso Fontana. Pois não havíamos engolido a não apresentação do currículo. Hoje somos plenamente gratos a ele, pois sem esta sua atitude não teríamos tomado tal decisão, que mudou profundamente nossa vida. Reforçamos nossos agradecimentos à Celso Fontana.

Parodiando o grande poeta Carlos Drummond de Andrade, no meio de nosso caminho havia uma Maria Lúcia Montes, que gostaria de nos conseguir uma bolsa de Iniciação Científica. Em 1993, voltamos a ser aluno dessa professora, agora no curso “Antropologia Política”, momento que ela aproveitou para reiterar o convite. Nesta oportunidade respondemos que sim. Iniciamos a confecção de um projeto de pesquisa, que não resultou em uma Iniciação Científica, mas terminou em nosso ingresso no mestrado com a sua amiga Lilia Schwarcz.

Outra pessoa que gostaríamos de agradecer é o professor Antônio Sérgio Guimarães, por termos convidado a participar, na condição de “irmão mais velho”, de 2001 a 2003, do projeto “Dez Vezes Dez”. A grande contribuição do projeto “Dez Vezes Dez”, para essa tese de doutorado, foram as discussões que ocorreram nas palestras de sextas-feiras, assim como as orientações que ministramos aos bolsistas, bem como a participação na SBCP, em Salvador, em 2001, assim como no curso “Trocas de Experiências: Iniciativas Negras”, ocorrido na Universidade Cândido Mendes, na cidade do Rio de Janeiro, também em 2001. Nesses dois eventos fomos acompanhando os bolsistas do projeto.

Ao professor Livio Sansone agradecemos a participação da quinta edição do “Fábrica de Idéia: curso avançado de relações raciais e cultura negra”, de 14 de julho a 2 de agosto de 2002, na cidade de Salvador.

Ao Kibe, que foi meu calouro em 1996, e devido à sua participação no Hip Hop, na cidade de Limeira, de onde ele é oriundo, e da sua constante freqüência nos bailes *black*, ele pode ajudar-nos bastante em nossa dissertação de mestrado. Principalmente na identificação de várias músicas que eram citadas pelos nossos pesquisados e que desconhecíamos. Já no doutorado a contribuição dele foi muito mais abrangente. Não obstante, nesse momento ele já havia ingressado no programa de pós-graduação do departamento de sociologia, onde foi orientado pelo professor Antônio Sérgio.

Além de nossas longas conversas acadêmicas, que muito contribuíram para o desenvolvimento dessa nossa tese, ele foi o “coordenador” da “Operação Salva Batista”, que contou com a participação de Uvanderon e de Noel, doutorando orientado por Antônio Sérgio, e duas alemãs Miriam Mueller e Saskia Vogel. Esta “Operação” foi uma maneira que esses amigos encontraram de nos ajudar na redação final desse trabalho. Toda essa contribuição foi baseada simplesmente na amizade, o que nos torna eternamente grato a esses grandes parceiros.

Também gostaria de agradecer o professor José Guilherme Cantor Magnani, pelas excelentes contribuições que apresentou em nosso exame de qualificação.

Agradeço ao professor Mário Eufrásio aos constantes estímulos que ele nos deu durante todo o período que durou a confecção dessa tese, assim como às contribuições teóricas apresentadas.

Outra pessoa a quem sou grato é à professora Márcia Janina, do Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE), da USP, pelos constantes convites para que ministrássemos, para seus alunos de graduação, aulas sobre relações raciais no Brasil.

Não podemos esquecer de Guilherme Scandiucci, que nesse ano de 2005, defendeu sua dissertação de mestrado sobre a posse Aliança Negra. Durante seu trabalho de campo pudemos trocar várias informações acerca de nossos pesquisados.

A Flávio Carranza devo a cópia de um exemplar do número zero da revista “Pode Crê!”. Nesta publicação estão as primeiras propostas políticas do Hip Hop. A importância deste documento é que pouquíssimas pessoas o têm. Nem mesmo o Gélèdes: Instituto da Mulher Negra, entidade responsável por todos os demais números desta pioneira revista de Hip Hop, tem um exemplar em seu arquivo.

Obrigado Sueli Chan, pela avaliação do projeto “Rapensando nas Escolas Municipais”. Foi de grande valia para nossa pesquisa.

Um grande abraço para Marcinha, para Luís Ferro, pela força e pelos ótimos momentos de relaxamento, nesses últimos cinco anos. Estendemos nossa gratidão à Marcelo e Renato, irmãos de Luís.

Essa tese não teria o desenvolvimento que teve se não contássemos com a contribuição das professoras de português, do Ensino Fundamental, Sílvia Fabrício de Campos e Rosineide Alves Taveira. Estas duas pessoas se dispuseram fazer leituras corretivas em parte de nossa produção por pura amizade.

Para Marisa, Luís e Isabel, todos funcionários da biblioteca que sempre nos atenderam com enorme disposição e nunca deixaram de resolver os problemas concernentes ao ramo de trabalho deles, envio um grande abraço. Valeu!

Obrigado à Luiza Junior companheira de militância do Movimento Negro e mestranda da Faculdade de História da USP, que por duas oportunidades fez leituras corretivas, graciosamente, de nossa tese.

Um grande abraço para a professora de Geografia, que agora está ministrando suas aulas na Universidade Federal do Pará, Márcia Pimentel, que não se cansou de nos estimular durante todo o tempo que esteve morando em São Paulo.

Agradecimento para Laércio Fidélis, grande amigo e companheiro de doutorado, no Departamento de Antropologia, com quem trocamos muitas informações antropológicas e muitas vezes foi uma ótima companhia para descontração.

Alceu, companheiro da Ciência Política, valeu a força. A Dinha, minha ex-aluna de cursinho, obrigado pela oportunidade que você nos proporcionou ao nos convidar a dar palestra sobre a questão racial para um grupo de militantes novos do Hip Hop, na sede da ONG Ação Educativa.

Outras pessoas que gostaríamos de lembrar aqui são João Nazareth, Marcos Reis e Cláudio Fonseca. O primeiro por amizade e pelos incentivos. Ele foi o maior responsável por nossa participação no Seminário sobre Relações Raciais, no Sindicato dos Profissionais em Educação no Ensino Municipal (Sinpeem), no qual somos filiados. O segundo, Marcos Reis, além de ser professor de História, à sua ligação com os bailes *black* lhe deu condições de nos passar informações importantes sobre os meandros desse mundo. Marcos muitos de que aqui está só foram possíveis devido à sua ajuda. O último é o presidente do Sinpeem. A menção a ele se dá por suas informações, acerca dos bailes *black* nos anos sessenta, que ele participou, principalmente freqüentando o viaduto do Anhangabau.

A Sérgio, do Sindicato dos Funcionários Público da Prefeitura de São Paulo, que também nos chamou duas vezes para falar sobre a questão racial para parte de funcionários da prefeitura de São Paulo filiados àquela entidade, um grande abraço. Também agradecemos à força que você nos deu nesse tempo todo.

Não podemos deixar de citar aqui Osvaldo Faustino, companheiro de caminhada, que além da palestra para o projeto “Dez Vezes Dez”, que muito contribuiu para o desenvolvimento dessa tese. As muitas conversas amigáveis que tivemos em várias oportunidades foram de enorme valia.

Um abraço para Raul e Terezinha, livreiros da faculdade que muito nos ajudaram reservando livros de nosso interesse e também nas muitas conversas que tivemos durante todo o período de desenvolvimento desse nosso trabalho. Força Terezinha.

Um imenso obrigado a Osvaldo Camargo, pela derradeira leitura, seguida de contribuições maravilhosas que foram incorporadas na tese.

Finalizo com um agradecimento à minha esposa e companheira, Cristiane de Oliveira Rosa, que muito contribuiu para o desenvolvimento desse trabalho. Toda a parte de montagem derradeira ficou por conta dela, o que me aliviou para que pudesse cuidar das partes burocráticas.

APRESENTAÇÃO

NO MUNDO DO HIP HOP

O objetivo dessa tese é trazer uma visão ampla do Hip Hop. Diferente do que se têm afirmado em outras pesquisas, no nosso caso interessa tomar o movimento como conjunto, a fim de entender de que maneira, de um lado, existem diversas formas de compreender esse fenômeno e, de outro, como a dicotomia entre política e cultura torna-se central num debate.

Antes de reificar a polaridade nossa meta é mostrar como esses conceitos dialogam, e de uma forma e a um só tempo, tensa e ambígua.

Para tanto analisamos o Hip Hop paulistano, sobretudo, a partir da visão de três posses e do *gangsta rap*. Nesses locais e nesse estilo musical, política e cultura funcionam como verdadeira moeda de troca.

Abstract

Inside Hip Hop's World

The purpose of this thesis is to bring a broad vision of Hip Hop. Unlike how other researches have been defending, the intent of our research is to portrait this movement as a whole, in order to understand how, on one hand, there are several ways of comprehending this phenomenon, and on the other hand, the dichotomy between politics and culture becoming the debate's center of attention.

Before emphasizing the polarity, our objective is to demonstrate how these concepts, all at once, dialog to each other in a likewise tense and ambiguous way.

To do so, we analyze Sao Paulo's Hip Hop above all from the three "posses" and from "gangsta rap". Inside these places and music style, politics and culture work as a real trade off.

KEY WORDS: Hip Hop; Rap; Black Culture; Politics and underground suburbs.

INTRODUÇÃO

UM BALANÇO SOBRE O CONHECIMENTO ACADÊMICO ACERCA DO HIP HOP

Atualmente existe uma considerável produção acadêmica que versa sobre o Hip Hop. Gostaríamos de apresentar parte dela neste momento inicial da tese. Até onde pudemos levantar, o trabalho pioneiro nessa temática foi a dissertação de mestrado Movimento Negro Juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo (1996), de Elaine Nunes de Andrade, defendida na Faculdade de Educação da USP. Ainda que o título cite o Movimento Negro, neste trabalho a autora destaca, sobretudo, a chegada do Movimento Hip Hop (MHH) no Brasil e as suas influências no processo educacional da juventude negra de São Bernardo do Campo. No desenvolvimento de sua dissertação, Andrade empregou como fonte de estudos “um grupo de jovens de um movimento juvenil, (que utilizou) práticas educativas a ponto de possibilitar um repensar da prática pedagógica principalmente aquela direcionada à juventude pobre e excluída” (Andrade, 1996; 09).

Já a tese de doutorado Rap na Cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana, defendida no Departamento de Ciências Sociais do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Unicamp, em 1998, por José Carlos Gomes Silva, desperta para um outro olhar sobre o assunto. Nela, Gomes apresenta um levantamento histórico do Movimento Hip Hop no cenário internacional e nacional. Por opção do autor, o trabalho dá ênfase à expressão cultural do MHH. Por motivo das informações históricas contidas nessa pesquisa, atualmente ela é leitura obrigatória para qualquer pessoa que queira estudar esse fenômeno sócio-cultural.

Em 1998, Maria Eduarda Araújo Guimarães defendeu a tese de doutorado Do Samba ao Rap: a música negra no Brasil, no Departamento de Sociologia da Unicamp, em que procurou fazer um levantamento extensivo

do processo de construção das identidades por meio da música produzida por diversos grupos de negros e de mestiços no Brasil. Nesse estudo, o *rap* é visto como sendo mais uma das várias expressões musicais dos negros e mestiços brasileiros.

Num País chamado Periferia: identidade e representação da realidade entre os *rappers* de São Paulo foi o título da dissertação de Pedro Paulo M. Guasco, defendida no Programa de Antropologia Social da USP, em 2001. O trabalho apresentado tinha como objetivo compreender a construção da identidade e as representações acerca da sociedade entre os *rappers*, na periferia da Grande São Paulo. Destacando a visão peculiar da ‘realidade’ vivida pelos militantes do Movimento Hip Hop e sob uma ótica particular, Guasco vislumbra e identifica o espaço social na periferia. Na tentativa de entender e compreender as interpretações da ‘realidade’ desses atores sociais, o autor analisou os discursos e as imagens, relacionando-as aos seus sujeitos e ao contexto social em que esses vivem.

Outro interessante trabalho de mestrado, sobre este mesmo tema, foi desenvolvido por Rosana Aparecida Martins Santos, na Escola de Comunicação e Artes, intitulado O Estilo que Ninguém Segura, defendido em 2002. Ela estudou o *rap* no Brasil enquanto projeto artístico de resistência ao sistema hierárquico de poder e prestígio no capitalismo, assim como componente musical integrado ao fluxo global de produtos, idéias, estilos e linguagem cultural e de consumo.

Nosso objetivo é, partindo de todo esse conhecimento sobre o tema, entender o uso dos conceitos de cultura e de movimento no espaço Hip Hop. Ou seja, a partir de entrevista e trabalho de campo com membros do movimento Hip Hop pretendemos recuperar as noções “nativas” sobre política e cultura e mostrar como elas constituirão marco divisor nesse movimento. Por outro lado, apoiado nos estudos antropológicos (que citaremos no decorrer desta tese) intentaremos mostrar como é preciso “explodir” esses dois conceitos e suas dicotomias estanques.

ROTEIRO DA TESE

O primeiro capítulo procurará demonstrar de que maneira esse trabalho teve inspiração em nossa dissertação de mestrado, cujo título é Chic Show e Zimbabwe e a Construção da Identidade nos Bailes *Black Paulistanos* (2000). Neste momento, ao estudar o processo de construção da identidade do público freqüentador daqueles espaços de lazer, soubemos da existência do Hip Hop e o respeito que essa expressão havia conquistado junto à população dos bailes *black*.

Para poder apresentar os resultados de nossa pesquisa de campo, decidimos demonstrar de que maneira os bailes estão ligados à população negra, embora sua função tenha variado de acordo com o contexto sóciopolítico. Para esse objetivo continuamos o capítulo com a Frente Negra Brasileira: a primeira grande entidade negra organizada após da abolição do trabalho escravo no Brasil. Pode-se dizer que a FNB foi uma proposta política com um explícito teor nacionalista. O maior projeto dessa entidade era incluir o negro no projeto nacional que estava em discussão nos anos de 1920 a 1930. Para atingir o seu objetivo, a Frente Negra Brasileira decidiu não assumir a defesa de uma cultura negra, e, ao contrário, buscar uma via que privilegiava a integração.

Nosso texto prossegue com a discussão sobre o Teatro Experimental do Negro, organizado no Rio de Janeiro, por Abdias Nascimento, nos anos 1940 e 1950. A novidade do TEN foi sua defesa das expressões culturais de origem africana. Embora houvesse em seu interior uma série de elementos que defendia que essas expressões culturais deviam ser abandonadas - porque representavam uma fase atrasada do negro brasileiro -, o fato é que o TEN continuou defendendo a inclusão do negro na sociedade brasileira. Assim como a FNB, o TEN também assumiu uma postura política nacionalista. Além do mais, ambas as entidades entendiam que a sociedade brasileira é fruto de uma profunda mestiçagem.

Terminada a análise do TEN, entramos na década de 1960, quando surgem, na cidade de São Paulo, duas entidades negras – Aristocrata e Clube 220. A primeira pretendeu cooptar uma classe média negra; já a segunda os trabalhadores negros. A intenção é mostrar o quanto essas organizações negras utilizaram os bailes como uma maneira de mobilizar os seus filiados. O que aproxima essas organizações dos propósitos da Frente Negra Brasileira e do Teatro Experimental do Negro é o fato de que elas também lutam pela integração da população negra na sociedade brasileira, dentro do assim chamado paradigma da miscigenação.

Antes de encerrar esse capítulo, fazemos apresentação do samba, ritmo musical de origem africana, que por força a uma atuação política de algumas personalidades brancas e negras, e do próprio Estado, nos anos 1930, ele conseguiu conquistar o *status* de ser uma “expressão cultural nacional”. Depois focamos o trabalho de Pereira Cacique de Ramos (2003), em que o autor relata a história do Bloco Cacique de Ramos, da cidade do Rio de Janeiro, de onde surgiu o grupo de samba Fundo de Quintal. Essa inserção foi feita para mostra que a arte sempre foi utilizada pelos negros como uma maneira de se atuar politicamente.

O capítulo termina com o surgimento do baile *black*, que, na década de 1970, torna-se autônomo. A partir desse momento, ele assume uma característica empresarial. Isto é, ao passo que o seu público aumenta, o baile passa a ser freqüentado por um maior contingente de negros e se profissionaliza. Por que, nessa pesquisa, sublinhamos a importância dos bailes? Porque é no interior desses locais que surgem os principais elementos do Hip Hop, que são: o Disk Jockey (DJ), o Mestre de Cerimônia (MC) e o Breaker, o dançarino. Fica difícil se entender a gênese do Hip Hop, entre nós, sem esse nascedouro, que foram os salões de bailes black, a seu modo um específico “território negro”.

No segundo capítulo historiamos o Hip Hop, nos Estados Unidos, país onde o gênero foi criado, sobretudo nos bailes organizados por Afrika Bambaataa, no bairro do Bronx e New York, só posteriormente entrando no

Brasil. Aqui procuramos descrever o processo iniciado no interior dos bailes *black* e que culminou com a organização da primeira posse³ brasileira, denominada Sindicato Negro, em 1988.

O terceiro capítulo serve para demonstrar o significado e a importância das posses para o Hip Hop. Apesar de elas não serem um elemento constitutivo do Hip Hop, é no interior destas organizações que o Hip Hop ganha vida. É no cerne da posse que é estabelecida a relação entre os quatro elementos do Hip Hop, que são, como vimos: o DJ; o MC; o Break e o Grafite⁴.

É neste momento que apresentamos nosso trabalho de campo, junto às três entidades ligadas ao Hip Hop, que são: Núcleo Cultural Força Ativa; posse Aliança Negra e posse Conceitos de Rua. A proposta foi recuperar o que cada um desses grupos pensa acerca do Hip Hop e qual as ações que cada um assume levando em conta o seu entendimento sobre o tema; suas implicações e decorrências.

No quarto capítulo analisamos o valor do *rap* nacional para o Hip Hop. Essa parte do trabalho é importante, porque o *rap*, em virtude de sua nova condição de “mercadoria de consumo”, adquiriu a condição de ser a “voz do Hip Hop” para a sociedade mais abrangente. Mesmo tendo essa função o relacionamento é ambíguo: afinal, nem tudo que se fala nas letras dos *rap* o Hip Hop pode assumir de maneira tranqüila. Neste sentido, decidimos desenvolver uma discussão sobre o “gangsta rap”, no Brasil; estilo de *rap* em que prevalece uma crítica à violência da sociedade brasileira, à discriminação racial e social. Decidimos destacar o *rap* porque os seus praticantes assumem a posição de porta-vozes do Hip Hop, o que não é contestado por nenhum dos outros elementos. O que procuramos demonstrar é que a independência do *rap* lhe possibilitou falar de temas considerados tabus pelas posses, como, por exemplo, a vida dos presos.

³ Mais à frente definiremos melhor o que é uma posse. Por hora basta informar que ela é uma reunião de praticantes de um dos quatro elementos do Hip Hop.

⁴ Devido ao pouco destaque que é dado a este elemento no meio Hip Hop, nesta minha tese o grafite terá o menor destaque.

No capítulo final discutimos, à luz da produção antropológica conceitos como cultura e política e tentamos demonstrar o momento em que se dá a divisão entre cultura e política no Movimento Negro Brasileiro e o desdobramento desta clivagem no interior do Hip Hop como um todo.

CAPITULO 1

DOS BAILES AO HIP HOP

Esta tese tem como ponto de partida nossa dissertação de mestrado intitulada Chic Show e Zimbabwe e a Construção da Identidade nos Bailes Black Paulistanos (Félix, 2000). Objetivamos agora, com este trabalho, mostrar que os bailes *black* representaram muito mais do que um simples *locus* de lazer para seus freqüentadores, em sua maioria constituída por negros e mestiços. Em uma análise mais aprofundada pudemos perceber que esses espaços são também locais de práticas políticas, pois mediante eles as pessoas constroem suas próprias identidades. Ou seja, aquele público não vai ao baile somente para ouvir músicas e dançar, mas também porque lá se sentem entre iguais e não são discriminadas (Félix, *idem*; 82). Esse tipo de entretenimento é vivenciado como um momento alternativo ao racismo cotidiano, pois nesse lugar não se reporia a hierarquia racial presente no cotidiano.

Tivemos um momento exemplar. Durante nossa pesquisa de mestrado conversamos com dois irmãos⁵ negros que afirmaram que deixaram de freqüentar os bailes *black* da Chic Show e que passaram freqüentar somente “bailes de brancos” e estavam felizes com a mudança, por se sentirem bem-sucedidos nesses novos espaços de lazer (Félix, *idem*; 174). Ainda que dissessem que estavam tendo sucesso, não deixaram de concluir que freqüentavam um “espaço branco”. Esse fato demonstra que os bailes refletem a racialização densamente presente na sociedade paulista; ou seja, reelaboram espaços marcadamente constituídos por traços de inclusão e exclusões.

⁵ Geneticamente falando.

Nos bailes *black* ocorre um processo de construção de identidade. De acordo com Manuela Carneiro da Cunha, a identidade “... é construída de forma situacional e constrativa, ou seja, que ela constitui resposta política a uma conjuntura, resposta *articulada*⁶ com as outras identidades em jogo, com as quais forma um sistema” (Cunha, 1985; 206). Dessa maneira, é nesses locais que construções sociais são articuladas de maneira opositiva e sob a chave da diferenciação. Nesses espaços se negocia a identidade.

Sobre esse mesmo aspecto Carlos Benedito Rodrigues da Silva, em um trabalho apresentado na ANPOCS, de 1980, publicado três anos após, corrobora nossa conclusão e escreve:

“Daí que o *black soul* também representa, em alguns momentos, um estar junto para a população negra, através de uma manifestação cultural que os identifica entre si de alguma forma, (pelo tipo de roupa, dança, música, etc) e com uma importância que não pode ser negada” (Silva, 1983; 245).

Já Márcio José de Macedo, mestrando do Departamento de Sociologia da FFLCH/USP, por sua vez afirma:

“No início do século XXI vê-se que tanto o samba como a música negra internacional tocadas nos bailes *black* se prestam a construção de uma identidade negra contemporânea entre jovens da cidade de São Paulo. Resta saber se os mesmos são ou não utilizados como marcadores” (Macedo, 2005; 25).

Uma voz destoante é a de Hermano Vianna, que estudou os bailes *funk* na cidade do Rio de Janeiro, nos anos 1980. Esse antropólogo enfrenta a questão racial presente nos bailes ao passar pela experiência de ser questionado sobre o que ele, branco, fazia num lugar só de negros:

⁶ Destaque da autora.

“... uma única vez minha condição de ‘branco’ foi ressaltada. No baile da Associação dos Servidores Cívicos, ao lado do Canecão⁷, Zona Sul, eu estava conversando com vários integrantes da Funk Clube quando chegou uma dançarina e perguntou, com a voz bem baixa para que eu não ouvisse: ‘Quem é esse branco aí?’ Nunca tinha sido chamado de branco. Não sabia o que fazer numa situação dessas, mas não fiquei exatamente chocado e sim surpreso. As outras pessoas, percebendo que eu tinha escutado a pergunta, e tentando contornar um possível mal-estar, logo foram afirmando, com ares de quem pede desculpas, que eu era o Hermano, um cara legal, um jornalista que dá força para o funk ou algo assim. A ‘questão racial’ imediatamente desapareceu” (Vianna, 1988; 16).

Apesar do relato anterior, também Hermano conclui acerca da importância dos bailes como locais de construção da diferença:

“Os bailes da Soul Grand Prix passaram a ter uma pretensão didática, fazendo uma espécie de introdução à cultura negra por fontes que o pessoal já conhece, como a música e os esportes (...).

No dia 17/07/76, um sábado, o Caderno B do Jornal do Brasil publicou uma reportagem de quatro páginas, assinada por Lena Frias, intitulada Black Rio – O orgulho (importado) de ser Negro no Brasil” (Vianna, idem; 27).

No entanto, em seu estudo, Vianna opta por ficar unicamente com a visão dos donos dos bailes, que não queriam que seus empreendimentos fossem identificados como sendo um *locus* de negros para que desta maneira pudessem atingir um público bem maior e atrair para lá os brancos. Desse modo, aquele pesquisador concluía acerca dos bailes *funk* carioca:

“Identidade étnica? As idéias de conscientização negra, que circularam no mundo funk carioca durante o tempo do Black Rio, não tiveram continuidade (...) o baile não serve para nada” (Vianna, idem; 105).

⁷ Casa de Show, localizada na zona sul da cidade do Rio de Janeiro.

Ao realizar nossa pesquisa, para além da descoberta do papel político desempenhado pelos bailes *black*, chamou-me a 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 de grupos ligados ao Hip Hop, como: Racionais MC's; Posse; Jabaquara Breakers; Sampa Crew, Câmbio Negro e Facção Central.

Esse 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; 130).

Esse reconhecimento de que o Hip Hop assumia um papel político de questionamento, ou de denúncia, não vinha acompanhado de nenhuma reprovação por parte dos frequentadores dos dois bailes *black* pesquisados, o que nos levou a concluir, naquela ocasião que:

“... as informações que (o público dos bailes pesquisados) obtém sobre as lutas contra as discriminações existentes contra o negro (...) vêm) pelos *rappers* (...). Assim, ao confundir e descrever o *rap* como MN, estas pessoas não estão demonstrando falta de informação sobre o que seria esta forma de organização social, mas sim nos revelando uma nova expressão dela” (Félix, 2000; 127).

A partir dessa constatação, entramos em contato com alguns grupos de *rap*, dentre eles o “Racionais MC’s”⁸, além dos grupos “DMN”⁹ e Thaide e DJ Hum. Nenhum deles mostrou surpresa quando revelamos as respostas dadas pelo público dos bailes *black*. Muito pelo contrário, fizeram questão de afirmar que se consideravam artistas e militantes políticos.

Em entrevista por nós realizada com os componentes do grupo Racionais MC’s, em 29 de abril de 1994, na lanchonete Ponto Chic, no Largo do Paçandu, ao informar-lhes que o Hip Hop era visto como Movimento Negro, pelos freqüentadores dos bailes *black*, seu vocalista e líder, Mano Brown, afirmou, de maneira convicta: “- Lógico que somos Movimento Negro! Não existe dúvida nenhuma quanto a isso”. Essa mesma resposta foi dada pelos *rappers* Thaide e Markão, que é vocalista e líder do grupo DMN.

Frente a essa posição dos *rappers*, entendemos então, que seria muito interessante estudar o Hip Hop, no intuito de descobrir o que esse movimento social entende por política. Será que a sua compreensão traz alguma novidade por serem eles artistas? Será que se amplia o universo de compreensão da noção de política, para além da prática partidária mais tradicional?

Durante o desenvolvimento nosso mestrado só conseguimos contactar grupos de *rap*. Para o doutorado havia a necessidade de conhecer, melhor as posses, a fim de saber como elas funcionavam. Ou seja, qual seria a posição que elas apresentaram frente à visão dos freqüentadores dos bailes *black*, que as vêem como grupos políticos e que lutam contra o racismo.

Para tanto procurei três posses: Núcleo Cultural Força Ativa; Aliança Negra e Conceitos de Rua. As duas primeiras localizam-se na zona leste da cidade de São Paulo, na Cidade Tiradentes e a terceira na zona sul da capital paulista, no bairro Capão Redondo.

⁸ No período da pesquisa este era, e ainda é, o mais famoso grupo do *rap* nacional. Naquele momento, 1993, os seus maiores sucessos musicais eram “Um Homem Na Estrada” e “Fim de Semana no Parque”.

⁹ O nome deste grupo, inicialmente, significava “Defensores do Movimento Negro”. Atualmente trata-se simplesmente da junção de três letras do nosso alfabeto.

SEMANA DE CULTURA HIP HOP

Após ingressar no doutorado passamos a explorar o que seria nosso trabalho de campo. Para tanto visitamos ao Núcleo Cultural Força Ativa e as posses Aliança Negra e Conceitos de Rua. O objetivo era entrar em contato com a nossa futura etnografia. Após seis meses, participamos da II Semana Cultural de Hip Hop, ocorrida no período de 1º a 5 de julho de 2002. Esse evento foi organizado pelas seguintes entidades do Hip Hop: Núcleo Cultural Força Ativa; Casa de Hip Hop de Diadema; Atividade Informal; Projeto Quilombos Urbanos (PGU); Sharylaine & Company; Crônica Expressiva e Aliança Negra. A coordenação ficou por conta da Organização Não-Governamental (ONG) Ação Educativa.

O material de divulgação desse evento iniciava-se com o seguinte texto informativo:

“A Semana Cultural Hip Hop vem trazer a público, através de seus vários elementos, as diferentes visões e formas de fazer Hip Hop. Num ambiente democrático de debate, formação e intercâmbio pretende-se mobilizar um representativo número de grupos a fim de criar um mapeamento da cena Hip Hop na Região Metropolitana de São Paulo, observando as transformações ocorridas nos 18 anos em que essa cultura está presente no Brasil.

Realizando em parceria com 12 organizações juvenis, a Semana de Cultura Hip Hop pretende demonstrar a importância do Hip Hop como manifestação artística, resistência cultural, instrumento de conscientização e mobilização social, evidenciando sua influência junto a um amplo segmento da juventude brasileira. Para isso discutirá a trajetória do Hip Hop no Brasil refletindo sobre suas dimensões artística e social.

Serão 32 oficinas, 8 para cada elemento do Hip Hop: Grafitti, Dança (Break), DJ e Rap; mais 30 apresentações artísticas; cinco sessões de debates; mostra de curtas metragens e vídeos e de um centro de Internet. As atividades acontecerão em seis instituições: Ação Educativa, Escola de Sociologia e Política, Biblioteca Infante-Juvenil

Monteiro Lobato, Cescla¹⁰, Ceuma/USP¹¹ e Sesc¹² Consolação. Dessa forma, a Semana da Cultura Hip Hop se expressa como um evento do Circuito Vila Buarque de Educação e Cultura, articulação que envolve mais de 20 organizações deste bairro da região central de São Paulo”.

Esse foi, até a data da redação desta tese, o maior evento de Hip Hop de São Paulo. Dentre as muitas atividades decidimos acompanhar as cinco mesas de debates: Hip Hop – Cultura ou Movimento? (01/07); Hip Hop e os Meios de Comunicações (02/07); Hip Hop e a Questão Racial e de Gênero (03/07); Hip Hop e a Educação (04/07) e Hip Hop e a Profissionalização e o Mercado (05/07).

As mesas de discussão que mais chamaram a nossa atenção foram a primeira e a última. Até aquele momento ignorava que no meio do Hip Hop havia uma dicotomia interna marcada que implicava entendê-lo, por um lado, como cultura¹³ e, por outro, como movimento. Nesse momento suspeitamos que este poderia vir a ser uma ótima questão a ser explorada. A outra mesa que despertou minha atenção foi a que discutiu a profissionalização e a inserção do Hip Hop no mercado de consumo.

A mesa “Hip Hop Cultura ou Movimento?” foi mediada por Kall, da posse Conceitos de Rua. Os debatedores foram Nando Comunista – do Núcleo Cultural Força Ativa -, Mateus – B. (Breaker) Boy e grafiteiro, da posse SUAT -, Ébano – do grupo de *rap* Potencial 3 – e Rafael Pinto – militante do Movimento Negro e diretor da Associação dos Funcionários do Banespa (Afubesp).

Em todas as mesas a maioria dos participantes foi identificada somente por um nome ou apelido. Esse fato ocorre porque ao ingressarem no Hip Hop as pessoas optam por serem conhecidas por um novo nome,

¹⁰ Centro Sócio Cultural e de Lazer da Santa Casa.

¹¹ Centro Universitário Maria Antônia, da Universidade de São Paulo.

¹² Serviço Social do Comércio.

¹³ Cultura está sendo utilizada, neste momento, através das categorias do senso comum e não como um conceito analítico da antropologia ou mesmo da sociologia. Sabemos, porém, como o senso comum pode se constituir em uma teoria poderosa, conforme mostrou C. Geertz, em O Saber Local (1997)

como se começassem um novo momento. A fonte de inspiração, nesse contexto, eram os Estados Unidos da América. Por esse motivo grande parte deles acabava escolhendo denominações em inglês, com uma profusão da palavra Ice (gelo). Alguns exemplos: Ice Blue e Ice Boy King-J. Também temos: Colled; Single Way; Slice T; Under; Sharylaine e KL Jay. Outros preferiram aproveitar o próprio nome, muito provavelmente porque suas pronúncias já eram anglicizadas: Stetison (Stetison Fideli Júnior) e Ely (Eli S. Silva). Já outros optaram por simplesmente agrupar letras, às vezes como sigla e outras como abreviação dos seus próprios nomes: CAB (Cidadão Afro-Brasileiro); LF (Luís Fernando) e CN (Cristiano Natalino). O interessante é que eles utilizaram majoritariamente nomes e apelidos de clara influência norte-americana; não há nenhuma referência a nomes inspirados em línguas africanas. Percebe-se, assim, logo de início, a grande influência do modelo dos Estados Unidos.

Esse mesmo processo de alteração de nome ocorre em várias outras práticas culturais consideradas negras. No samba é muito comum o artista ser mais conhecido pelo seu apelido do que pelo seu nome oficial: Marquinho PQP; Zeca Pagodinho; Jovelina Pérola Negra; Martinho da Vila e Sombrinha são exemplos dessa prática. Aqui, essa nova designação está mais ligada ao cotidiano da pessoa e à idéia da “pessoalidade”. Afinal, como escreveu Sérgio Buarque de Holanda, em Raízes do Brasil, de 1936, temos como prática usar sempre os nomes que denotam intimidade e ainda mais no diminutivo. No candomblé, após ser iniciada, a pessoa passa a ser chamada somente por sua *dijina*, que é o nome escolhido pelos búzios (Goldman, 2005; 219).

Vale salientar os rumos a que nos levou o referido evento. Nele o primeiro a falar foi Nando Comunista, que explicou qual seria o seu entendimento sobre cultura.. Para ele “- cultural, etimologicamente, está mais ligado à agricultura”. Esta palavra tem vários significados, “- por isso se tem muita dificuldade quando se fala de cultura”. Ele também afirmou que “- para se falar de uma obra de arte, você tem que ter um conhecimento histórico,

para saber o que ela está refletindo”. Para ele “- a cultura é a dimensão do processo social que abrange toda a vida de uma sociedade”. Fica evidente, portanto, como ele está usando uma forma canônica de se pensar cultura e, sobretudo, um modelo ocidental.

Continuou dizendo que “- os ocidentais classificam a cultura brasileira como sendo do jeitinho, em que as pessoas se marginalizam, se vendem e não enfrentam a luta”. “-Somos vistos como um povo pacífico, que não se manifesta politicamente. Outras coisas que fazem parte da cultura brasileira são o futebol, festas e o carnaval. Sobre ruptura na se fala porra nenhuma”. Para ele, quando se considera o Hip Hop como cultura, está se tirando dele toda a sua expressão de ruptura com a sociedade atual capitalista e com a elite brasileira que vem nos governando há quinhentos anos.

Segundo ele, ainda “- se formos falar que o Hip Hop é cultura, então onde estão os povos hip hoppers? O que os povos hip hoppers fizeram? Qual que é a arte destes povos? Qual é culinária dos povos hip hoppers? Qual é a arquitetura dos povos hip hoppers? Cadê a geografia destes povos? Qual a definição de religião dos povos hip hoppers? Qual a forma de economia, de distribuição de riqueza? Qual a organização política destes povos?”. Essas perguntas foram feitas, porque na opinião de Nando Comunista “- cultura está ligada a povos e não a um movimento, muito menos às várias formas de arte de um movimento”. Assim sendo, para ele “- não existem respostas para as suas perguntas, porque o Hip Hop não é cultura”.

Na opinião de Nando Comunista, o Hip Hop é mais contra-cultura. “- Porque ele vem do ghetto, dos povos africanos, do pessoal que vive marginalizado, na miséria, da pobreza, que fazem uma música que critica a polícia, que procuram pacificar as gangues”.

“- O Hip Hop bate no governo, nas elites, nos partidos políticos, que só querem governar e não têm mais uma linha revolucionária de atuação. Por sinal partido político não é sinônimo de política. A maior

oposição ao governo de FHC¹⁴ não é o Partido dos Trabalhadores (PT), mas sim o Movimento dos Trabalhadores Sem Terra (MST)”.

Depois de expor todos esses argumentos, ele terminou afirmando que o Hip Hop é movimento e não cultura. Já é interessante anotar como para esse representante do Núcleo Cultural Força Ativa uma divisão entre cultura e política leva a posições distintas e excludentes. Além do mais, Nando, questionando a essencialização de um “povo” Hip Hop, não vê que contra-cultura também é cultura.

O representante do MN, Rafael Pinto, defendeu a posição de que o Hip Hop tanto é um movimento político como uma afirmação cultural. A grande importância do Hip Hop, segundo ele, é a organização dos negros moradores dos bairros periféricos das cidades, assim como, também, o trabalho com a juventude. Na opinião de Rafael, o Hip Hop assume uma postura mais crítica - frente ao racismo, à discriminação racial e ao preconceito a que são submetidos os negros do Brasil -, do que o samba.

Ele fez, então, um pequeno levantamento histórico dos bailes *black* no Brasil. Iniciou explicando que “- O *funk* no Brasil surgiu em meados dos anos setenta, na periferia da cidade do Rio de Janeiro, no bairro do Mayer, com a equipe Soul Grand Prix. Dirigida por Filó, que agora participa do governo de Benedita da Silva¹⁵. Paralelamente, em São Paulo, surgia o Movimento Negro, articulado com o Rio de Janeiro, via o jornal Árvore das Palavras”.

“- Naquele momento, as elites brancas começavam a dar valor às Escolas de Samba, que não criticavam, o sistema e seus temas enredos eram somente históricos. Esta elitização das Escolas de Samba tira os espaços dos negros, fato que vai refletir na juventude negra, que critica

¹⁴ Fernando Henrique Cardoso, sociólogo que presidiu o Brasil de 1995 a 2001.

¹⁵ Militante do Movimento de Favelas carioca, foi eleita vereadora da cidade do Rio de Janeiro, em 1982, quando ingressa no Movimento Negro. Também foi deputada federal constituinte, em 1986, sendo reeleita em 1990. Assume o mandato de senadora, em 1994. Seu último cargo eletivo foi de vice-governadora do Estado do Rio de Janeiro. Terminando como Governadora, de 1998 a 2000.

àquele comportamento. O Hip Hop vem fazer esta mesma crítica, na década de noventa”.

Para Rafael “- nós, os negros da diáspora, surgimos de diversas regiões e povos. O que nos unifica é a referência cultural africana, que tem expressão nos EUA, no Caribe e diversas no Brasil (sic). Na diáspora temos cultura negra, este é nosso ponto de referência. O Hip Hop é uma forma de cultura negra, ele não é cultura melada, para manter o *status quo*, mas sim para mostrar a real condição de vida da periferia. Nesse sentido, cada posse faz uma intervenção social, em sua comunidade”.

Rafael chama a atenção, assim, para novos aspectos da questão: a noção de periferia e a oposição entre samba (alienado) e Hip Hop (politizado). Como se vê, o debate continua presente, mas em nova chave.

Ébano, do grupo Potencial 3, começou sua fala afirmando que o “- o *rap* atualmente não toca mais no racismo, como no seu início. Hoje, este assunto é visto como superado. Mas se pode falar da namorada, do time do coração, do rolê, que se faz com a namorada”. Para ele “- existem muitas restrições dentro do *rap*, de tanto restringir caminhamos pouco dentro do *rap*. Desta maneira, acho que não funciona, de tanto restringir, daqui a pouco vamos ter mais gente fazendo *rap* do que ouvindo ou assistindo aos shows. Precisamos de líderes, mas também de uma grande base”. “- Temos pouca preocupação com os nossos problemas internos, que são grandes, ou mais que os externos”.

Mateus, B Boy e grafiteiro da posse SUAT, destaca, sobretudo, a questão da linguagem “- o Hip Hop é um movimento cultural. Nós não temos um dialeto, mas temos uma gíria. Não temos uma alimentação específica, mas preferimos o hot-dog. Quanto à vestimenta, todos nós utilizamos roupas largas e temos uma maneira característica de andar”, quanto à cultura, ele opina que ela não pode ser analisada só por um elemento. Nesse sentido, a cultura não é dominada pela geografia, mas sim pelas pessoas. Na África os seus povos são multiculturais, portanto também somos diversos no Hip Hop.

Declarou ainda que o Hip Hop participou de todos os Fóruns Sociais Mundiais (FSM) organizados na cidade de Porto Alegre (RS). Lá foi montado um acampamento, que teve a participação de pessoas de diversos Estados do Brasil e de alguns países do Exterior. Novas posições aparecem: Hip Hop carregaria uma certa corporalidade, por força de marcas do grupo: a alimentação, a gíria e as vestes.

Sobre a linguagem, no CD Nada Como Um Dia Após O Outro Dia (2002), na música “Negro Drama”¹⁶ aparece a seguinte afirmação “gíria não dialeto”. Conclui-se daí que o vocabulário utilizado nas conversas do meio do Hip Hop é um reforço na identificação dos participantes do grupo.

Nesta mesa de discussão percebeu-se que enquanto os públicos dos bailes *black* e mesmos os pesquisadores vêem um só Hip Hop, na percepção de seus idealizadores existem vários. O que é muito bom para se pensar, pois, dentro dessa variedade podemos destacar ao menos duas posições: uma o assume como sendo um movimento cultural, a outra o vê como um movimento político. Isso sem esquecer de outros desdobramentos dessa dicotomia.

Mas não podemos deixar de enfatizar que tanto aqueles que defendem a posição do Hip Hop como um fato cultural, como os que o vêem como movimento cultural concordam que os adeptos do Hip Hop devem explicar a sua posição política de oposição quando praticam qualquer um dos seus quatro elementos¹⁷.

Observe-se que para ambas as posições o Hip Hop é um ato político. O que as diferencia é como essa política é exercida. Todos também concordam que o Hip Hop é uma expressão cultural de origem negra, que parece, de alguma maneira, centralizar o debate e dar a ele uma certa “naturalidade”.

¹⁶ Na revista Estudos Avançados, nº 50, de 2004, existe um artigo de Bruno Zeni, sobre esta composição, cujo título é “O Negro Drama do Rap: entre a lei do cão e a lei da selva”.

¹⁷ Mais à frente apresentaremos melhor os quatro elementos que compõem o Hip Hop, que são: Disc Jockey (DJ); Mestre de Cerimônia (MC), Break e Grafite.

O que pretendemos estudar é, portanto, o quanto cada uma dessas posições interfere na visão e na maneira como cada grupo vivencia o Hip Hop. Como entendem suas atuações, como defendem seu universo cultural, como representam a política. Essas são algumas das questões que nos mobilizaram a pesquisar tais grupos e suas concepções de política e cultura.

Na mesa sobre profissionalização e mercado, o coordenador foi Tito (do NC Força Ativa), os debatedores: Kall (da posse Conceitos de Rua); Preto R Pac (*rapper* e militantes do Hip Hop), Rooney You You (empresário e promotor de eventos de Hip Hop); Fred Maia (jornalista e escritor) e Ramilson (Disk Jockey e proprietário do selo [ac]¹⁸).

As discussões foram introduzidas de maneira bastante sarcástica, pelo coordenador, que ponderou: “- Talvez o Hip Hop tenha que fazer uma peneirinha, como os grandes clubes. Talvez desejam ser os *rappers* profissionais. Não é legal os *rappers* ou os b. boys ou os grafiteiros ganharem pelo que fazem? Não é legal se lucrar com isso? Qual o problema? Será que queremos fechar contratos com multinacionais? Será que somos realmente independentes?”

Kall começou sua fala afirmando que “- o Hip Hop é cultura, o movimento é uma opção individual de cada um. Não é pelo Hip Hop que vamos mudar o mundo. A seguir, relatou que: “- Há quatorze anos vejo o Hip Hop como um meio de ganhar a vida. Apanhamos de polícia na rua. No início do Hip Hop implorávamos pela oportunidade de se nos apresentar nos bailes”.

Para ele “- é muito estranho que em pleno século XXI ainda sejamos estudados como objeto por pessoas que só querem subir na vida. Discutimos entre nós e só somos funcionários de outros como oficineiros. Precisamos ser coordenadores e diretores daquilo que fazemos, precisamos nos profissionalizar”.

¹⁸ No programa da “II Semana da Cultura Hip Hop”, não havia a explicitação sobre o significado desta sigla.

E prosseguiu: “- eu quero ser músico, não quero fazer discurso. Discurso é para quem quer ser vereador. Quero fazer a melhor poesia, a melhor métrica. Quando a posse “Conceitos de Rua” tinha mais de cento e cinquenta pessoas, ela (a posse) rodou São Paulo, para conhecer outras posses, tipo a Aliança Negra. Comemos muita bolacha seca, pulamos roleta de busão¹⁹. Nosso grande problema é que as pessoas preferem ser empregados pacíficos, apáticos a serem super-heróis no Hip Hop, desprofissionalizadas”. “- O Hip Hop é uma cultura negra. Precisamos entrar nas universidades. Estamos tomando chapéu da *Street Dance*, que hoje se apresenta no Teatro Municipal, enquanto Nelson Triunfo e outros B. Boys não têm espaço para se apresentar”. E terminando, observou que “- o Hip Hop é a arte que imita a vida. Precisamos repetir essa Semana em todas as zonas São Paulo”.

Reforçando a idéia de “cultura negra” o Kall defende também uma certa inclusão, por meio do Hip Hop e a necessidade de serem “sujeitos” do seu destino. Mais uma vez a identidade negra como afirmação política e contrastiva. Nesse lugar a cultura negra é negra, e só.

Preto R Pec, que declarou ser da Nova Escola²⁰, iniciou afirmando que faz um *rap* sem rima e politizado. Disse que assumia ter uma posição política, contra o poder da classe dominante. Por esse motivo, “- um *rap* totalmente politizado e revolucionário”. Continuou dizendo que não gostaria de ver o Hip Hop brasileiro ser um som de mercado como aconteceu nos EUA.

Notou, também, que “- muito do que se ouve ou diz é reprodução da classe dominante, mas para mim não precisamos nos vender para o capital. Precisamos procurar ter um retorno e transformar a sociedade. O *rap* é revolucionário como o MST. Somos um movimento de juventude que faz

¹⁹ Ônibus.

²⁰ Existem no Hip Hop brasileiro a Velha Escola (VE), que é formada por todos aqueles que fizeram parte do processo de criação do Hip Hop no Brasil. A Nova Escola (NE) é composta pelos que chegaram após o estabelecimento do Hip Hop, em nosso país. Embora esta divisão seja geracional, não há uma relação direta com a faixa etária dos participantes, pois há indivíduos na NE com idade maior que de alguns da VE. Esta categorização, na verdade, refere se mais ao tempo de compromisso que a pessoa dedicou para o Hip Hop.

com que as pessoas passem a pensar mais criticamente”. Aqui se associa juventude com revolução e, mais uma vez, o Hip Hop mostra a sua face política.

Rooney You You, produtor artístico do Hip Hop, apresentou-se declarando que faz parte do Hip Hop há dezenove anos e confessou: “- temos muitas divergências sobre o que somos: é pretos contra brancos, movimento versus cultura, mercado contra profissionalização. Atualmente sou um produtor e podemos utilizar o Hip Hop como ideologia, como cultura, devido à complexidade do movimento, afinal; ele tem quatro elementos. Para sermos profissionais precisamos estudar mais”.

Afirmou, a seguir “- já fui B. Boy, Grafiteiro e Mestre de Cerimônia (MC). Participei do Sindicato Negro. Fiz uma revista sobre grafite. Devemos abrir mercado, não só para ganhar dinheiro. Vou para televisão e não me vendo. Hoje só não conhece o Hip Hop quem não quer. Existem revistas e a Internet à disposição”.

Romilson, por sua vez, alertou que a profissão de DJ é hoje a que mais cresceu, e em oportunidades que bastaria ver quem comanda o som das casas noturnas paulistanas. Segundo ele, os grupos de *rap* também estariam incluindo-se no mercado de consumo, por meio da vendagem de seus CDS e das apresentações nas várias casas noturnas de São Paulo, que dão destaque à *black music*. Na opinião dele, os *breakers* estariam conseguindo espaço nos canais de televisão e em apresentações nos shows de grupos de *rap* e em oficinas. Quanto ao grafite, esse elemento estaria conseguindo conquistar algumas prefeituras, tais como a de São Paulo e a de Barueri, que procuram substituir as pichações por obras de grafiteiros.

Após assistir a essas duas discussões internas do Hip Hop, optamos por centralizar nossa análise na dicotomia interna do Hip Hop, assumida pelos próprios participantes. Ele seria cultura ou movimento? Enfim, analisar essas posições e as implicações delas decorrentes transformaram-se, então, nas questões que percorreram meu trabalho. O

importante não é terminar por definir se o Hip Hop é cultura ou movimento, mas sim o que acarreta a escolha cada uma destas posições.

Posta à luz nossa principal questão, gostaríamos de fazer uma digressão sobre o surgimento dos bailes *black* e entidades negras, com esse tipo de atividade, em São Paulo. Tal desvio faz-se necessário por ter sido neste meio sócio-cultural que o Hip Hop aportou em nosso país.

A FRENTE NEGRA BRASILEIRA

A Frente Negra Brasileira (FNB), fundada em 16 de setembro de 1931, teve como primeiro presidente o Dr. Arlindo Veiga dos Santos (Barbosa, 1998; 13), o qual tinha como maior objetivo político, como vimos, a inclusão do negro na sociedade brasileira. Para tanto, defendia que esses deveriam assumir as etiquetas comportamentais da “boa sociedade”, o que equivale a dizer “branca”, para que assim pudessem ser incorporados à sociedade brasileira.

Segundo o sociólogo Antônio Sérgio Guimarães:

“A ideologia nacionalista de integração e assimilação, que impregnava a Frente Negra Brasileira, deixou de fora dessa mobilização a defesa das formas culturais africanas como o candomblé e a umbanda, vistas como resquícios primitivos, apesar de cultuadas pela elite intelectual brasileira branca, principalmente romancistas e antropólogos” (Guimarães, 1999; 211).

Apesar de ser uma entidade que priorizava as atividades políticas, a FNB também organizava bailes para seus filiados e simpatizantes (Pinto, 1993). No livro ... E Disse o Velho Militante José Correa Leite, (Cutti, 1992) podemos retirar a seguinte declaração desse líder negro:

“O indivíduo, que freqüentava salões de bailes, acabava se tornando popular, pois o baile era algo indispensável. Só os que não tinham condições nenhuma de se apresentar é que não iam. Tinham de

se contentar com festas de quintal, batizados, casamentos. Quando nesses lugares aparecia um sujeito que freqüentava salão, era uma rivalidade danada. As damas acabavam disputando o chamado 'negro de salão', que em geral se vestia muito bem e era pouco dado à bebida" (Cuti, idem; 45).

Correia Leite, apesar de afirmar que os bailes eram indispensáveis, complementa dizendo que somente as pessoas "com condições". Os mais pobres freqüentavam as festas de fundo de quintal e casamentos.

Os bailes voltados à comunidade negra em São Paulo inicialmente apresentavam a função de complementar as atividades políticas das entidades políticas voltadas à lutas em defesa dos interesses daquela população. No entanto, o baile, segundo Regina Pahim Pinto, não era considerado, unanimemente, uma atividade de maior importância:

"Havia por parte das lideranças negras uma luta constante para que a vida associativa não se reduzisse a satisfazer apenas às necessidades de lazer. Na sua opinião, ela deveria ter um caráter instrumental, deveria ser aproveitada para a melhoria do negro, seja do ponto de vista moral, intelectual, cultural, e também beneficente, a fim de proporcionar amparo à população negra. Há muitos editoriais que externam essa preocupação, lembrando a necessidade das '**sociedades dos homens de cor**'* lutarem por objetivos mais amplos. Lançavam-se também apelos aos seus diretores, para que estes se conscientizassem deste fato e incentivassem, nos associados, essa mentalidade" (Pinto, 1993; 81; * destaque da autora).

Esse texto mostra que o baile, para a FNB, era visto como um mero apêndice e não como um instrumento na construção de uma identidade negra, ou mesmo que podia ajudar na luta pela melhoria da vida da população negra. Ele, além de divertir, também, trazia o risco, na opinião dos dirigentes negros de levar o freqüentador à acomodação. Assim, para a direção da Frente Negra Brasileira o lazer não tinha importância na luta

contra a discriminação, o preconceito e o racismo. Por outro lado, como a entidade pretendia a inclusão social, a questão da identidade não constituía um tema da agenda política.

Francisco Lucrecio, militante histórico da Frente Negra Brasileira, declarou a respeito:

“Na Frente Negra não tinha essa discussão de volta à África. Tínhamos correspondência com Angola, conhecíamos o movimento de Marcus Garvey²¹, mas não concordávamos. Nós sempre nos afirmamos como brasileiros e assim nos posicionávamos, com o pensamento de que os nossos antepassados trabalharam no Brasil, se sacrificaram, lutaram desde de Zumbi dos Palmares aos abolicionistas negros, então nós queríamos, nos afirmaríamos, sim, como brasileiros. Não queríamos perder a nossa identidade de brasileiros. Seguimos, portanto, a linha dos nossos antepassados” (Barbosa, 1998; 46).

Como podemos notar, a FNB não via com bons olhos as expressões culturais que remeteriam a uma origem africana, tais como o samba, a capoeira e o candomblé. Pelo contrário, percebiam nelas um resquício da inferioridade do negro diante do branco. Por esse motivo, nesse contexto a África nunca foi uma referência para a luta dos negros brasileiros. Na Literatura escrita por negros foi, quando muito, referência, às vezes dramática, como se vê no conto Emparedado, de Cruz e Souza (1898 [1986]) “... quanta raça d’África curiosa e desolada que a Fisiologia nulificara para sempre com o riso haeckeliano e papal!” (Sousa, 1986, 3)

Ao contrário, o posicionamento político da Frente Negra Brasileira era de cunho nacionalista. Seus propósitos apontaram para a integração total do elemento negro na sociedade de classes que se constituía no Brasil, naquele período.

²¹ Nasceu em 1885, na Jamaica, é considerado o pai do pan-africanismo, doutrina que propunha unir todos os negros em um só país. Criou a igreja *African Orthodox Church*, só para negros. Sua proposta mais ousada foi a tentativa de convencer os negros norte-americanos a retornarem todos para a África.

A Frente Negra Brasileira é a primeira grande entidade negra organizada depois da Abolição do trabalho escravo, decretada num domingo de 1888. Naquele momento, a antropologia, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, ainda utilizava a “raça” como um conceito científico, e o Darwinismo Social, largamente adotado no Brasil²². A diversidade cultural e a fenotípica entre as populações era entendida como a confirmação da existência das raças, superiores e inferiores, “A partir desse dogma, produziram-se hierarquias raciais que invariavelmente localizavam os europeus civilizados, no topo; os negros ‘bárbaros’ e os índios ‘selvagens’ se revezavam na base” (Seyferth, 1996; 43)

O fim da escravidão deixou um dilema para os pensadores nacionais. O maior motivo dessa preocupação era que o negro e o mestiço perfaziam o maior contingente populacional do Brasil. O fato de haver uma intensa miscigenação no Brasil fez com que surgissem intelectuais que defenderam ser este o maior motivo de nosso fracasso como nação. O maior representante desta visão pessimista foi o médico baiano Nina Rodrigues, autor de várias obras²³. Nelas defendia o fim da mistura racial no país. Um outro baluarte dessa discussão foi o pensador, crítico e folclorista Silvio Romero, que via com olhar menos negativo sobre a miscigenação²⁴. Na visão dele o futuro levaria ao embranquecimento do país. Ou seja, para Romero a superioridade racial dos brancos acabaria superando os problemas existentes na raça negra. Para este pensador, a mestiçagem acabaria por levar a uma diferenciação nacional e o mestiço seria o agente transformador por excelência da cultura brasileira.

Como podemos notar, a saída brasileira frente ao seu ‘problema’ racial foi juntar teorias “formalmente excludente” e desta maneira, “racismo e liberalismo conviveram no país” (Schwarcz, 1993; 245). Neste contexto, o Estado decide implementar uma política de imigração européia, que, entre

²² Uma boa fonte sobre este assunto é O espetáculo das Raças, de Lilia Schwarcz, de 1993.

²³ Alguns exemplos: são: Animismo Fetichista dos Negros Baianos (1935) e As Raças Humanas e a responsabilidade Penal no Brasil (1957).

²⁴ Algumas de suas publicações sobre este tema são: História da Literatura Brasileira (1949); O Brasil Social (1907) e O Evolucionismo e o Positivismo no Brasil (1895).

outros, pretendia clarear o país. Por outro lado, a vinda de um grande contingente de imigrantes europeus aumentou o índice de desemprego e de marginalização entre os negros e os mestiços no Brasil. Não havia, no entanto, por parte da FNB uma conscientização dessa política de branqueamento e a entidade continuou com sua política de inclusão.

Desse modo, para a FNB a África era algo distante, que não trazia nada além de uma tênue ligação por ser o local de onde tinham vindo os seus ancestrais. Exemplar é o texto publicado no jornal Getulino, em 1924:

“A África é para os africanos, meu nego. Foi para o teu bisavô cujos ossos, a est’hora a terra reverteram e em pó se tornaram. A África é para quem não teve o trabalho de cultivar e dar vitalidade a um imenso paiz como este.

A África é para quem quizer, menos para nós, isto é, para os negros do Brasil que no Brasil nasceram, crearam e multiplicaram. Nem por brincadeira, se pense que negro brasileiro, faça alguma coisa que preste em África. (...) e faria em África essa minoria alfabeticada em meio a esse colosso de gente sem intrucção? O que faria em África essa gente sem dinheiro? O que faria em África esse povo que passa a vida inteira a saracotear ao som de rouquenhás sanfonas ou de desafinado *jazz-band*?

Não seria melhor que tu fosses mais brasileiro, isto é, que tu fosses patriota em benefício d’esta terra bemdicta que te viu nascer, que te acolhe como mãe carinhosa, esta terra que é nossa (...), é nossa já ouviu? Nossa porque fomos nós que a edeficamos, nós que lhe demos tudo até o sangue, para lhe garantir a integridade das invasões de estrangeiros.

O Brasil é para os brasileiros, que quer dizer é para os negros, já ouviu? (...) nós estamos em casa” (Getulino, 1924, ano II, n. 64: 20/12 *apud* Guimarães, 2004; 30).

Como podemos notar, a posição da Frente Negra Brasileira refletia o contexto político de seu tempo; concluir hoje que ela não endossava os interesses dos negros, seria um anacronismo. Vejamos a opinião de José Correia Leite - militante negro, um dos fundadores do Jornal

Clarim da Alvorada, certamente o mais importante jornal da Imprensa Negra da década de 1930 -, sobre o candomblé e o samba:

“A religiosidade de raiz africana tinha muito pouca manifestação. No começo não havia terreiro. Praticava-se o que se conhecia com o nome de feitiçaria, em lugares muito distantes. Tudo era feito com muito sigilo. Alguns até supunham que eles estivessem sambando. Na época o samba era dança de terreiro, com batida de bumbo. Não se conheciam essas palavras ‘candomblé’ e ‘umbanda’. Não se falava de orixá, pelo menos eu não ouvi, até por volta de 1943 quando se liberou o funcionamento dos centros de umbanda e candomblé. Certas influências do negro o branco não aceitava, com raras exceções. Eu nunca tive nenhum contato direto com essas manifestações. Até então os negros, sobretudo os baianos, sabiam que aqui era proibido; se praticasse ia preso. Sabiam que negro quando prendiam podiam fazer dele o que quisessem, pois não tinha ninguém que fosse ampará-lo. O negro esteve sempre no desamparo. E uma das nossas idéias era essa: se unir para ter uma retaguarda, pra não ser um que apanhasse sozinho. Mas, nunca conseguimos nada de união, sem que houvesse uma motivação de lazer, recreação” (Cutti, 1992; 56).

Esta declaração nos mostra o quanto o candomblé e o samba eram desconhecidos por parte da população negra paulistana, assim como estas eram práticas culturais marginalizadas em São Paulo²⁵.

Mas é nesta realidade, muito isolada das expressões culturais de origens afros, que surge a Frente Negra Brasileira. Segundo Guimarães, o que explica esse fato é que “não por acaso foi em São Paulo, onde a imigração estrangeira foi mais importante, que a consciência negra floresceu com maior vigor, tomando a forma xenófoba”. Ou seja, nesse Estado percebe-se nos imigrante o principal concorrente dos negros, que deveriam ser combatidos. O que mais interessava à FNB era incluir o negro no projeto de nação que estava sendo posto em execução.

²⁵ Na Bahia, apesar de toda a repressão, essas práticas sociais eram mais conhecidas e praticadas pelos negros daquele Estado.

Vale afirmar que a Frente Negra Brasileira, ao defender que os negros assumissem os valores dos brancos, estava, na verdade, raciocinando influenciada pelos paradigmas da mestiçagem, tão em voga naquela época.

Neste sentido, aquela organização negra não sentia a necessidade de defender uma cultura negra, ou afro-brasileira, porque, para ela, só existia um país e os negros deveriam fazer parte dele, como brasileiros. Só assim podemos entender esta afirmação, publicada no jornal A Voz da Raça, órgão oficial da Frente Negra Brasileira:

“Que nos importa que Hitler não queira, na sua terra, o sangue negro! Isso mostra unicamente que a Alemanha Nova se orgulha da sua raça. Nós também, nós brasileiros temos raça. Não queremos saber de arianos. Queremos o brasileiro negro e mestiço que nunca traiu nem trairá a nação” (A Voz da Raça, I, 27; *apud* Guimarães, 2002; 31).

Ou seja, para a FNB o negro mereceria, por ser brasileiro nato, melhor tratamento, pois, por motivo desta sua origem, ele “nunca vai trair a nação”, o que não se podia afirmar dos estrangeiros.

A Frente Negra Brasileira torna-se partido político em 1936. No ano seguinte, o Estado Novo decreta o fechamento de todos os partidos políticos, o que acabou também afetando a FNB.

TEATRO EXPERIMENTAL DO NEGRO

Uma outra experiência cultural e política organizada pelos negros foi o Teatro Experimental do Negro (TEN), surgido na década de 1940, na cidade do Rio de Janeiro. Esta organização trouxe consigo a proposta de prestigiar uma cultura negra. O TEN começou suas atividades montando a peça Emperor Jones, do dramaturgo Eugene O’Neill, reconhecido como um renovador da dramaturgia norte-americana. Seus textos nunca haviam sido encenados no Brasil antes da iniciativa do TEN. Posteriormente, essa associação procurou incorporar o candomblé e o samba como temas de

suas peças, porque entendia que elas seriam manifestações populares e o “povo”, para o TEN, era visto como negro. A entidade foi criada com os seguintes propósitos:

“Resgatar no Brasil os valores da cultura negro-africana degradados e negados pela violência da cultura branco-européia; propunha-se a valorização social do negro através da educação, da cultura e da arte (...) denunciando os equívocos e a alienação dos estudos sobre o afro-brasileiro e fazer com que o próprio negro tomasse consciência da situação objetiva em que se achava inserido” (Mendes, 1993; 48).

Segundo Roger Bastide²⁶, o TEN inverteu a representação do negro no teatro brasileiro, ao fazer com que ele deixasse de ser somente personagem negativa, sem grande destaque nas montagens, para passar a assumir posição de importância. Além do mais, o TEN passou a divulgar valores da negritude, incorporando expressões culturais de origens africanas em suas peças.

Douxami, que procurou analisar várias experiências de teatro negro no Brasil, afirma que: “O TEN caracterizou-se pela mistura cultural com o político, valorizando a cultura afro-brasileira e denunciando o racismo através da arte” (Douxami, 2001; 320).

O TEN, diferentemente da Frente Negra Brasileira, volta-se para o continente africano, em sua segunda fase, pois é lá que ele entende estarem as raízes culturais e identitárias dos negros brasileiros. Desta maneira, a cultura, naquele momento, deixa de ser simples artefato de lazer, para ser vista como um instrumento legítimo na luta anti-racista. A maior liderança do TEN foi Abdias Nascimento, que assim definiu a organização:

“O TEN (...) não é [foi] apenas uma associação artística ou sócio-política, mas um experimento sócio-racial tendo em vista o

²⁶ No texto *Sociologie du Théâtre Nègre Brésilien*, em 1974.

adestramento gradativo da gente negra, com acesso só nas classes de campesinato e operariado” (Mendes, 1993; 50).

Esta opinião de Abdias mostra o quanto a posição do TEN era diferente da assumida pela Frente Negra Brasileira. Desde sua fundação, ele já assume uma luta em prol da identidade negra em contraposição à sociedade branca hegemônica. Mas, mesmo assim, a atitude do TEN não estava tão distante da assumida pela Frente Negra Brasileira, que também defendia um ‘adestramento’, uma socialização da população negra, rumo a um estilo de vida que ambas entendiam estar longe das condições de existência da maioria dos negros brasileiros de suas épocas. Isto é, essas duas entidades, por caminhos diversos, queriam melhorar as condições dos negros brasileiros.

Além dos textos teatrais, o TEN também promoveu a escolha do título “Rainha das Mulatas” e a da “Boneca de Piche”, na tentativa de, segundo Abdias, “reeducar o gosto estético (dos negros) pervertido pelas pressões e consagração dos padrões brancos” (idem; 51). Outras atividades do TEN foram

“... em 1935 um concurso de artes plásticas sobre o tema Cristo Negro. Ainda sob o seu patrocínio, em 1945 foi realizada em São Paulo a Convenção Nacional do Negro, preparatória do I Congresso do Negro Brasileiro, em 1950, e a Semana do Negro, em 1955” (Idem; 51).

Como podemos notar, a arte foi entendida pelo TEN como uma maneira de se atuar politicamente. Para o TEN, a arte negra começa a ser fundamental para a construção de uma “identidade negra”. Assim, a grande diferença entre a FNB e o TEN é que para a primeira o negro deveria simplesmente assumir os valores sociais dos brancos, para superar os seus percalços sociais e econômicos. O ideal para o negro brasileiro, para a Frente Negra Brasileira, seria a total assimilação dos valores do grupo

dominante, ou seja, a do branco. Já para o TEN, o que o negro deveria fazer era lutar para ter o direito de ser ele mesmo.

Esta posição do TEN não era, porém, tão definida. Em algumas ocasiões seus líderes consideravam os negros como sendo portadores de uma “incapacidade temporária [de exercerem] a política por terem uma mentalidade pré-lógica, pré-letrada” (Maio, 1996; 181). Assim, “o TEN viveu o dilema entre a afirmação política da identidade negra e a influência do etnocentrismo europeu adaptado à realidade brasileira, ou seja, a ‘ideologia do branqueamento’” (Maués, 1988, *in* Maio, 1996). Tal posição do TEN foi influenciada pelo ingresso, na entidade, do sociólogo negro Guerreiro Ramos. Para o referido pensador o TEN deveria criar uma *intelligentsia* com o objetivo de “ganhar a confiança dos poderosos desta terra. Que eles reconheçam em nosso movimento uma expressão de elite, um princípio de equilíbrio e harmonia social” (Ramos, 1950; 50). Poderíamos acrescentar a palavra racial ao final desta citação e não estaríamos modificando em nada a linha de raciocínio do seu autor.

O TEN surge depois do lançamento de Casa-Grande e Senzala, de Gilberto Freyre, em 1933, obra que de alguma maneira questionava o antigo pensamento hegemônico, que via na miscigenação um prejuízo. Além do mais, nos estertores da Segunda Guerra Mundial o conceito raça já perdia seu *status* científico, pelo menos nas ciências humanas²⁷. Por outro lado, na última etapa da Ditadura do Estado Novo a questão da nacionalidade brasileira seria tema fundamental²⁸ na ideologia do Estado.

Gilberto Freyre, depois do sucesso alcançado pelo lançamento de Casa-Grande e Senzala, passou a defender, com outros pensadores como, Arthur Ramos, que a democracia racial seria uma característica típica da colonização portuguesa. Esta marca caracterizaria os portugueses porque eles foram dominados pela civilização moura, do norte da África, por mais de mil anos. Esse contato teria feito com que os lusitanos deixassem de ser um

²⁷ Duas obras de referência sobre este assunto são as publicações *Raça e Ciência I e II*, da Editora Perspectiva.

²⁸ Fontes sobre este tema são Skidmore (1976), Schwarcz (1998).

povo que defendesse tanto a pureza racial como os anglo-saxões, por exemplo.

Abdias Nascimento relacionou-se fraternalmente com Arthur Ramos, um antropólogo seguidor da idéia de que no Brasil havia uma democracia racial. Essa sua convicção o fez defender com ardor que ocorresse no Brasil a pesquisa sobre relações raciais, que estava sendo proposta pela UNESCO. Tal projeto foi aprovado na 5ª Conferência Geral da UNESCO, em julho de 1950, cinco anos depois da morte de Ramos (Maio, 1997).

A relação próxima que Abdias Nascimento manteve com o autor de Introdução À Antropologia Brasileira (1951) influenciou o TEN no que se refere ao pensamento hegemônico da época, que defendia a implementação de uma real democracia racial brasileira. O documento final da Convenção do Negro Brasileiro, em 1945, trazia estas reivindicações:

“1- Que se torne explícita na Constituição de nosso país a referência a origem étnica do povo brasileiro, constituído das três raças fundamentais: a indígena, a negra e a branca“;

“2- Que torne matéria de lei, na forma de crime lesa-pátria, o preconceituoso de cor e de raça“;

“3- Que torne matéria de lei penal o crime praticado nas bases do preceito acima, tanto nas empresas de caráter particular como nas sociedades civis e nas instituições de ordem pública e particular“;

“4- Enquanto não for tornado gratuito o ensino em todos os graus, sejam admitidos brasileiros negros como pensionistas do Estado, em todos os estabelecimentos particulares e oficiais de ensino secundário e superior do país, inclusive nos estabelecimentos militares“;

“5- Isenção de impostos e taxas, tanto federais como estaduais e municipais, a todos os brasileiros que desejarem se estabelecer com qualquer ramo comercial, industrial e agrícola, com capital superior a Cr\$ 20.000.00“;

“6- Considerar como problema urgente à adoção de medidas governamentais visando a elevação do nível econômico, cultural e social dos brasileiros” (Nascimento, 1982 [1945]: 59).

Chama a atenção as reivindicações defenderem a idéia de que o Brasil é formado por três raças, o que reforça o projeto apresentado pelo alemão Karl Von Martius, no concurso criado pelo Instituto Histórico Brasileiro e Geográfico, em 1839, no qual se argumentava que a história do país seria o resultado da união das três raças: negra, branca e indígena e que venceu o concurso (Schwarcz, 1995).

Outro pleito era a exigência de o racismo tornar-se crime no Brasil²⁹. O documento continuava com a solicitação de uma política de educação para os negros e para os pequenos comerciantes negros. E terminava com o pedido para que o governo também procurasse fazer o bem para todos os brasileiros. Essa última exigência mostra que a “democracia racial” era um valor para os participantes da referida Convenção.

ARISTOCRATA CLUBE E CLUBE 220

Depois do TEN, podemos afirmar que a luta anti-racista no Brasil prosseguiu por uma década sem que pudéssemos destacar nenhuma outra entidade negra de relevo. Mas os paradigmas defendidos pelo TEN – resignificação de uma arte e cultura negro-africana, valorização social de negro e defesa da construção de uma “identidade negra” – tornaram-se hegemônicos na luta anti-racista brasileira. Essa situação mudará somente em 1960, quando surge o Aristocrata Clube, entidade negra, fundada em 1961, a qual era freqüentada por uma possível “classe média” negra. Entre seus primeiros sócios havia advogados, oficiais de justiça, médicos e pequenos empresários. O ápice de sua existência foi a compra de um terreno no bairro Grajaú, na zona sul da cidade de São Paulo, onde foi

²⁹ O que só aconteceria em 1989, no governo de José Sarney, que sancionará a Lei nº 7.716, de 5 de janeiro (Guimarães, 1998 e Silva, 1998).

construída a sua sede social, que possuía estas instalações: uma piscina, um salão de festa, quadra de esportes e um campo de futebol. Neste local eram realizados os seus maiores eventos sociais (Soares, *idem*; 34).

A outra organização negra de destaque, surgida neste período em São Paulo, foi o Clube 220, que era freqüentado por trabalhadores negros – funcionários públicos, operários qualificados (mecânicos, torneiros, ajustadores, etc) e pequenos comerciantes, que perfaziam uma classe média baixa. Tinha como principal função promover jogos de futebol e basquete entre seus associados, assim como também organizar alguns cursos de corte e costura. O Clube 220 notabilizou-se por realizar o concurso “Bonequinha do Café”, que culminou na construção do monumento à Mãe Preta, localizado no Largo do Paiçandu; local da entrega do prêmio (*idem*; 33 e 34).

Essas duas organizações retomaram alguns ideais defendidos pela Frente Negra Brasileira, ou seja, utilizavam a arte e o lazer como simples apêndices de suas atividades políticas. Neste sentido, para elas os bailes voltaram a ser meros momentos de descontração dos participantes, apartados de suas atividades políticas cotidianas, que eram constituídas por palestras e debates sobre a história do negro no Brasil, cursos de profissionalização e de alfabetização, etc. Mas diferentemente da FNB, no caso dessas duas últimas entidades negras não houve resistência, entre suas lideranças, quanto à organização dos bailes.

Ao contrário, era por meio deles que ambas podiam levantar boa parte de verba necessária para manter seus gastos cotidianos. Outra grande diferença entre o Aristocrata Clube e o Clube 220, confrontando-se com a FNB, é que ambos tinham como função primordial a luta pela construção e consolidação de uma identidade negra. Nesse quesito estas entidades se aproximavam mais das propostas defendidas pelo Teatro Experimental do Negro.

O fato de tanto a Frente Negra Brasileira, como o Aristocrata clube e o Clube 220 utilizarem os bailes em suas atividades, mostra como esta

atividade tinha algum significado maior para a população negra. O que queremos tornar evidente é que esses bailes servem de veículos para reflexão, isto é, eles “são bons para pensar”. Eles são componentes interessantes no processo de construção da identidade negra. Essa repetição pode nos levar a fazer um paralelo com as afirmações de Marshall Sahlins, em Ilhas de História, de 1990, em que este autor escreveu:

“No final, quanto mais as coisas permanecem iguais, mais elas mudam, uma vez que tal reprodução de categorias não é igual. Toda reprodução da cultura é uma alteração, tanto que, na ação as categorias através das quais o mundo atual é orquestrado assimilam algum novo conteúdo empírico” (Sahlins, 1990; 181).

Dessa maneira, os bailes continuavam por lá, mas eram relidos e traduzidos de formas distintas, ganhando conotações também diversas.

É de se notar que, apesar de a FNB, o Aristocrata Clube e o Clube 220 realizarem bailes, há diferenças nas finalidades que tais entidades dão para eles. Essas diversidades estão ligadas ao projeto político de cada uma delas. A utilização que cada uma dava a seu baile determinava também o tipo de público freqüentador de suas atividades festivas. Tanto o Aristocrata quanto o Clube 220 foram criados com vistas a atenderem aos anseios de distinção, que existiam no interior de algumas camadas sociais médias negras, que vinham surgindo nos anos de 1960. Portanto, ambos tinham uma lógica que implicava a exclusão da maioria da população negra.

O que unificava essas três entidades era o fato de que para todas o baile era uma forma de lazer complementar às suas atividades sociais. Em outras palavras, via-se o baile mais como um escape das atividades rotineiras. Uma outra característica convergente dos bailes dessas entidades é que eles eram animados por conjuntos ou orquestras ao vivo o que encarecia a sua realização.

Além dos bailes e convescotes mensais, o Clube 220 também decidiu organizar, a partir de 1962, o concurso “Bonequinha do Café”, que

elegia e coroava a negra paulistana mais bonita, como que resgatando a atividade “Bonequinha de Piche” do TEN. A entrega do título ocorria sempre no dia 13 de maio, em comemoração à Abolição da escravatura, no Largo do Paiçandu, em frente ao Monumento em Homenagem à Mãe Preta³⁰ e nos fundos da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos homens Pretos.

Na entrega do título “Bonequinha do Café”, de 1977, em determinado momento foi aberta no meio do público uma faixa com os dizeres: “Abaixo o Racismo Brasileiro”. O evento foi presenciado pelo General Comandante do II Exército, representando o Presidente da República, à época, General Ernesto Geisel, o governador do Estado, Paulo Egídio Martins, e o Prefeito da cidade de São Paulo Olavo Egídio Setúbal. O fato constrangeu muito as autoridades presentes no palanque, uma vez que o ato quebrava todo o clima de harmonia racial brasileira, que estava sendo pretensamente comemorado. Um outro grupo levou um manifesto ao palanque e exigiu espaço para lê-lo. A direção do evento, no início, não cedeu. No entanto, por causa dos insistentes pedidos do público presente, o senhor Frederico Penteado, diretor do Clube 220, decidiu fazer a leitura. O teor do panfleto era extremamente crítico às relações raciais brasileiras e desgostou profundamente os organizadores do evento, embora a assistência tenha até aplaudido parte do manifesto³¹. A partir de então, o Clube 220 nunca mais entregou o título “Bonequinha do Café” em praça pública.

Os responsáveis por aquela intervenção vieram de um grupo de militantes negros da Liga Operária, que se definia como uma organização

³⁰ Existe uma curiosidade em relação a este monumento. Quem olha para ele, tem a imagem de uma senhora negra amamentando uma criança também negra. A idéia inicial dos seus elaboradores só foi totalmente revelada em 1988. Neste ano, quando se comemorou o primeiro centenário da assinatura da Lei Áurea, a prefeitura de Campinas decidiu montar uma réplica deste monumento naquela cidade. Para tanto solicitou aos dirigentes da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos permissão para tirar um molde daquela estátua. Como contrapartida assumiram fazer uma limpeza de toda a estátua. Terminado o serviço, a população pode perceber que a mulher, de fato, era negra, mas a criança não. Ela era dourada. Pouco tempo depois, por causa da poluição dos ares paulistanos, tudo voltou a ficar preto novamente.

³¹ Este fato nos foi relatado por Hamilton Bernardes Cardoso, em 1994. Ele foi um dos fundadores do Movimento Negro Unificado – MNU. Em novembro de 1996 cometeu o suicídio, saltando nas águas poluídas do rio Tietê.

trotskista³². A intenção deles era demonstrar que as entidades culturais não serviam aos interesses da maioria da população brasileira negra e pobre (Felix, 1996 e Hanchard, 2001). Esse acontecimento marcou a luta anti-racista brasileira que influenciaria bastante a existência do Hip Hop.

Tanto o Aristocrata Clube, como o Clube 220 atuaram politicamente seguindo os paradigmas da mestiçagem, que tanto haviam influenciado as atuações da Frente Negra Brasileira e do Teatro Experimental do Negro. O rompimento com esse modelo se dará somente nos estertores da década de 1970, início da década de 1980, com o lançamento do MNU, que relataremos mais à frente.

O SAMBA

Outro exemplo de prática de arte e lazer que mobilizou politicamente parcela da população negra no Brasil, ainda que de maneira não tão explícita, foi o samba, principalmente na cidade do Rio de Janeiro. Segundo Vianna, no livro O Mistério do Samba, de 2002, a nacionalização deste ritmo não foi um simples processo de manipulação das elites políticas e econômicas de nosso país, mas também contou com a participação de vários sambistas conscientes das vantagens sociais que poderiam obter, caso conseguissem atingir tal tipo de objetivo. Vianna inicia seu texto descrevendo um encontro entre Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Villa-Lobos e os sambistas Pixinguinha, Patrício e Donga. O seu texto é uma tentativa de demonstrar o quanto essa reunião teve um caráter simbólico, no processo de nacionalização do samba. Para Vianna, os sambistas fizeram uma aliança com vários intelectuais brasileiros, com a intenção de conquistar respeito e mais espaço para a sua arte. Em seu texto Vianna procura demonstrar como o processo de nacionalização do samba só ocorreu porque de alguma maneira ele fazia parte da lógica de que em nosso país existiria, de fato, uma “democracia racial”. Argumentando escreveu na conclusão de seu texto:

³² Estas mesmas pessoas, mais tarde, fundaram o Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial – MNUCDR.

“... Minha intenção é apenas complexificar esse debate, mostrando como, ao lado da repressão, outros laços uniram membros da elite brasileira e das classes populares, possibilitando uma definição da nossa nacionalidade (da qual o samba é apenas um dos aspectos) centrada em torno do conceito de miscigenação” (Vianna, 2002; 152).

Vianna, em sua discussão sobre a conquista de maior *status quo* social para o samba, não levou em consideração as condições de vida dos negros brasileiros. Ele preferiu destacar as relações socioculturais e ‘raciais’ existentes no processo de nacionalização do samba.

Outro estudo sobre esse mesmo estilo musical, embora com perspectiva bem diversas das de Vianna, é o livro Cacique de Ramos, de Carlos Alberti Messeder Pereira, de 2003. Nesta obra o autor procura contar a história do Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos e do grupo de samba Fundo de Quintal, este último criado com a finalidade de animar os pagodes que se realizavam às quartas-feiras na quadra do referido bloco. A preocupação do autor é demonstrar a importância da sede da entidade para a comunidade do bairro de Ramos, na cidade do Rio de Janeiro, pois o samba que ali ocorria era a única opção de lazer ali existente. Ele não pretendeu analisar nem o país nem o Rio de Janeiro. Mas sim, localmente o Bloco Carnavalesco Cacique de Ramos, devido à grande importância que esta entidade tinha para sua comunidade. O texto nada comenta sobre as relações raciais desiguais existentes na sociedade, discutindo as conquistas do Bloco somente no campo da música, por meio do grupo Fundo de Quintal e dos desfiles nos carnavais das décadas de 1970 a 1980.

Esse breve relato visa apenas mostrar que o samba, outra expressão cultural, que remete a uma origem afro-brasileira, também já foi, e ainda é, utilizado politicamente pelos sambistas. Isto é, a novidade do Hip Hop não está no fato de seus praticantes atuarem no campo político, como demonstraremos mais á frente; a inovação está na forma e no paradigma que adotam.

OS BAILES BLACK

Os bailes *black* contemporâneos surgiram em São Paulo na segunda metade da década de sessenta. Eles são originários de festas de aniversários, de casamentos, de batizados em residências, que eram animadas por *Discs Jockeys* (DJ). Ao mesmo tempo são também resultado do desenvolvimento tecnológico da época. O nome *black* demonstra uma forte influência identitária negra nessas novas organizações de lazer.

O aparecimento de novos aparelhos de som propiciou a realização de bailes em grandes espaços fechados, sem a necessidade de bandas ou orquestras. Mas apenas com discos, o que barateou, e muito, a organização deles.

Sobre o surgimento dos bailes *black*, Macedo escreveu:

“Talvez tenham sido os ‘que não tinham condições’ para freqüentar os bailes, referidos pelo ativista Correia Leite, que quase 40 anos depois tenham criado o que ficaria conhecido como as festas de garagens ou quintal. Impedidos de freqüentar os bailes de orquestra devido ao preço proibitivo ou a restrição deliberada de negros nesses espaços de lazer, esses indivíduos começaram a improvisar suas próprias festas, algo possibilitado pela inovação tecnológica das vitrolas e dos discos de 78 RPMs. Se a juventude branca de classe média era influenciada pelo *rock and roll* e criava o ‘ieieiê’, os negros animavam as suas festas de garagens ou jantares dançantes, como afirmou DJ Hum, ao som de *jazz*, *soul*, músicas de orquestras, ‘jovens guarda’, música caribenha, sem deixar de lado o samba brasileiro, meio no qual nasceu a dança samba-rock. Com o tempo essas reuniões dançantes foram crescendo e ocupando outros espaços, salões que eram animados pelas ‘orquestras invisíveis’, que deram origem aos primeiros DJ” (Macedo, 2005; 10).

Nos bailes *black* sempre existiu a figura do DJ. Inicialmente só lhe cabia selecionar as músicas, que seriam executadas. Segundo Macedo

(2004), o primeiro DJ foi um brasileiro chamado 'seo'³³ Oswaldo, um técnico em eletrônica, que adaptou um toca-disco para executar suas músicas, de modo amplificado. Ele morava na região central, Campos Elíseos, e no final dos anos 1950 começou a organizar bailes em sua residência. Com o passar do tempo os eventos passaram a ser realizados em salões e suas festas ficariam conhecidas como 'orquestras invisíveis', pois o DJ controlava o seu toca-disco atrás de uma cortina e não era visto pelo público. Foi nos bailes do 'seo' Oswaldo que surgiu o samba-rock, um tipo de estilo de dança própria dos negros paulistanos" (Macedo, 2004)³⁴.

Com o desenvolvimento tecnológico, o DJ pôde incrementar sua performance, começando por mixar as músicas. Passara a utilizar um par de *pick-ups*, no intuito de fazer com que o público não percebesse a passagem de uma música para outra. Sobre este profissional Vianna escreveu:

"A escolha do discotecário não tem método, não é 'explicável' racionalmente. O DJ usa termos como 'intuição' ou 'sensibilidade' para justificar a aprovação de um disco"(Vianna, 1988; 44).

No mesmo parágrafo ele continua:

"... eles se parecem muito com os diretores artísticos da indústria fonográfica, os editores de livros e produtores de cinema, que usam os mesmos termos como justificativa para determinado produto ser ou não lançado no mercado" (idem).

O surgimento das equipes de bailes *black* alterou o papel sócio-cultural desta atividade. Se antes o baile era simplesmente uma complementação das atividades políticas das entidades do Movimento negro, agora ele passa a ser uma mercadoria de consumo, em que seu lado lúdico é explorado ao máximo. As equipes começaram a se organizar como

³³ Corruptela da palavra 'senhor'.

³⁴ Em conversa com Macedo, fui informado que existe uma iniciativa de busca de documentos históricos, com o objetivo de registrar 'seo' Oswaldo como o primeiro DJ do mundo, no livro dos records.

empresas comerciais especializadas em organizar bailes *black*. Assim, esta atividade seria considerada como mercado e não mais como um simples complemento de outra atividade.

Apesar dessa alteração do caráter dos bailes, para a população negra, eles continuaram sendo vistos como uma atividade voltada para o lazer e ao mesmo tempo um *lócus* identitário. Podemos fazer um paralelo com o que disseram Mary Douglas e Baron Ishewood:

“Dentro do tempo e do espaço disponíveis, o indivíduo usa o consumo para dizer alguma coisa sobre si mesmo, sua localidade, seja na cidade ou no campo, nas férias ou em casa” (Douglas, 2004; 116).

Neste sentido, o fato de se transformar em um bem de consumo não tirou do baile *black* a sua capacidade de continuar sendo, para o seu público, uma forma de extravasar muitas de suas ansiedades e interesses sociais.

Os bailes *black* surgiram de atividades sociais desenvolvidas no cotidiano da população negra moradora nos bairros periféricos da cidade de São Paulo. Luiz Alberto da Silva (Luizão), fundador da Chic Show, a maior equipe de baile *black* paulistano, afirma:

“...pelo fato de ter muitos discos e um bom equipamento de som, ele era muito convidado para animar as festas e os bailes da época nos bairros de Pinheiros, Vila Madalena, Butantã, Bonfiglioli, Ferreira, Vila Sônia e no município de Taboão da Serra” (Felix, 2000; 46).

Havia várias outras personagens que desempenhavam a mesma atividade do Luizão, espalhada pelos bairros da cidade de São Paulo. Entre eles: Ademir (equipe Fórmula Um), Carlos (equipe Os Carlos) e Maurício (equipe Black Mad). Ao perceberem que podiam ganhar a vida profissionalmente por meio dessa prática, passaram a organizar as suas

próprias equipes de bailes *black*. Além das citadas acima, surgiu, posteriormente, em 1975, a Zimbabwe.

O aparecimento das equipes foi facilitado pelo fato de só existirem, em São Paulo, bailes voltados para a população negra de classe média alta e baixa, organizados pelo Clube 22º e pelo Aristocrata. Não vamos desprezar as novidades musicais, que vinham dos EUA, ou a *soul music*, que caíram no gosto da juventude negra paulistana da época.

No que diz respeito à conjuntura política do Brasil, os bailes *black* surgiram quando o país estava passando pelo “milagre econômico”, no auge do regime militar. Paralelamente ao aparecimento dos bailes *black*, na sociedade civil também estavam sendo organizados vários movimentos sociais – de negros, de mulheres, de homossexuais, ecológicos, anistias, etc -, que surgem com uma conotação mais politizada. A socióloga Vera da Sílvia Telles escreve sobre esse fenômeno social:

“As noções de autonomia, de ação e participação coletivas, de democracia de base elaboravam a seu modo essa experiência. E se esse discurso interpelou a tantos, a ponto de ser incorporado no vocabulário político e intelectual, é porque falava a esse tempo, nomeando as condições e o lugar de uma ação possível e, sobretudo, construindo uma representação da sociedade no interior da qual se fazia possível pensar a possibilidade da constituição de um espaço político a partir da diversidade dos sujeitos emergentes, reconhecíveis pelo lugar de sua ação e pela legitimidade dos direitos envolvidos” (Telles, 1994; 244)

Enquanto na sociedade civil havia um movimento que aumentava cada vez mais a visibilidade das aspirações dos movimentos sociais, parte da juventude negra começou a esboçar certo orgulho de ser negro, tendo como inspiração os EUA. Além da música, também vieram de lá o estilo de cabelo *black power*, em que os negros puderam deixar os seus cabelos

criaram e passaram a pentear os cabelos com um garfo³⁵, a fim de deixá-los na forma de um capacete. Naquele país também surgiu o modelo de vestuário que era composto de camisa colorida, calça boca-de-sino e sapato plataforma³⁶. Por aqui também chegaram informações sobre as conquistas políticas que os negros norte-americanos haviam conseguido, graças às suas lutas pelos direitos civis. O historiador Joel Rufino dos Santos comentou sobre a atuação dos negros nesse momento político:

“Haveria, para começar, a influência do movimento negro norte-americano, aí incluído o *black is beautiful*, o *black soul* e os *black Muslims*. Provavelmente esta influência se deu menos por intermédio das mensagens políticas que pelo convite a uma ‘atitude negra’, que trazia, por sua vez, embutida as questões de identidade – esta pedra de toque dos movimentos étnicos. *Shaft* foi sem dúvida mais popular entre os jovens negros brasileiros que S. Carmichael, mas não terá sido desprezível a voga de Malcolm X, Ângela Davis, Eldrege Cleaver, Rap Brown, Baldwin e, sobretudo, Luther King; mas recentemente, nenhum deles excedeu Jimmy Cliff e Bob Marley” (Santos, 1985; 289-90).

A criação dos bailes *black* resultou no surgimento de “funções remuneradas”. Isto é, além do lazer, eles também diminuíram o número de desempregados entre a população negra, o que estava em consonância com o tal “milagre econômico”. Dentre as diversas vagas criadas, uma foi a de distribuidor de panfletos. Como o público alvo dos bailes *black* era bem mais amplo que os atingidos, tanto pelo Coimbra como pelo 220 e o Aristocrata, as equipes precisavam disputar a preferência da juventude negra da cidade de São Paulo. Outra função, surgida nesse momento, foi a de DJ, que são os animadores dos bailes. Essas mesmas pessoas também faziam o papel de MC. Além disso, foi preciso aumentar a segurança, tanto na entrada como no interior dos bailes. A contratação de seguranças ocorria de acordo com o

³⁵ Um tipo de pente que consiste em varetas de metais colocadas paralelamente a um eixo perpendicular e fixadas em um cabo.

³⁶ Sapato cujo solado tinha que ser o mais alto possível.

tamanho do baile. O bar ficava sob a responsabilidade de um *barman*; outra nova profissão.

Neste mesmo contexto histórico, no Estado do Rio de Janeiro, vem à tona o baile da equipe Black Rio, similar aos bailes *black* paulistanos: o primeiro foi estudado por Vianna (1988) e o segundo por Felix (2000). Na cidade de Salvador era criado o bloco-afro Ilê Aiyê, pesquisado por Agier (2000). O que une todas essas atividades é o fato de serem organizadas por pessoas ou entidades com a finalidade primordial de servir à população negra através do lazer: via música e dança.

Para essas associações o canto e a dança representariam expressões que os negros utilizam para se descontraírem e construir, ou reforçar, a sua identidade 'racial'. Não dizemos étnica porque concordamos com o antropólogo Livio Sansone, que diz haver no Brasil uma negritude sem etnicidade. Sobre assunto este autor afirma:

“... No estudo das relações raciais e da formação de identidade negra no Brasil, sugiro uma inversão de prioridades, que reconheça a existência de um sistema de relações raciais que tem sido regido por uma história substancialmente centrada no racismo sem etnicidade e numa combinação específica de um passado colonial, de ênfase na miscigenação e de uma coexistência peculiar da violência com a intimidade” (Sansone, 2004; 284).

Os ritmos musicais que mais tocavam nos bailes *black* eram o *soul*, *funk*, R&B e *charm*, além do samba. O que determinava o sucesso de um baile era a exclusividade de uma música. Daí a razão de o DJ responsável pela animação procurar impedir, e em último caso dificultar, o máximo possível, a identificação dos LPs de onde ele tirava suas músicas preferidas. Para tanto, ele jamais expunha as capas, mas as cobria, ou mesmo retirava os selos dos discos. Eles agiam dessa maneira porque as músicas apresentadas nos bailes não tocavam nem nas rádios, nem na televisão.

Essa atitude do DJ, de procurar ser o único proprietário de um certo LP, se explica pelo fato de neste período a economia brasileira estar fechada, o que fazia com que as mercadorias importadas, mesmo os discos, fossem muito raros. Por aqui. Assim, para se conseguir um grande sucesso musical norte-americano era muito mais fácil solicitar uma pessoa que fosse até aquele país e trouxesse discos. Os DJs pediam que seus amigos priorizassem *Long Plays* de músicas *black*. Como não conheciam o conteúdo do que recebiam, eles tinham que ouvi-los, na esperança de encontrar algo que pudesse agradar nos bailes (Vianna, 1988).

Há o caso de um dos fundadores da Zimbabwe, de pré-nome Paulo, que foi até os EUA, em 1992, comprar LPs, com as despesas das passagens pagas pela equipe. Lá ele acabou gastando todo o dinheiro da volta em extravagâncias e foi obrigado a prolongar a sua estada clandestina, por três meses, até conseguir juntar o dinheiro³⁷.

Com a abertura do mercado nacional, ocorrida no governo Collor de Mello, nos anos de 1990-92, a prática de se esconder a identidade dos LPs perdeu o sentido. Tal fato prejudicou as equipes de *bailes black*, pois com o fim dessa exclusividade ficou bem mais fácil se instituir bailes com músicas *black*. Atualmente há casas noturnas que organizam noites *black*, sem a presença de pessoas negras e pobres. A revista *Época*, de fevereiro de 2005, trouxe a seguinte matéria:

“Jovens da elite paulistana aderem ao jeito de vestir e de dançar dos ricos *rappers* americanos.

(...) A *black music* vem migrando da periferia de São Paulo para os bairros mais nobres da capital. Apesar das diferenças de identidade e estilo de vida entre patricinhas e mauricinhos e os ‘manos’ da periferia, a turma chique adotou o *rap*, o hip hop e o *soul* na forma que os *rappers* americanos assumiram depois de se tornarem milionários – com direito a roupas sensuais e muita exibição de ouro, no estilo conhecido como ‘ghetto chic’. ‘Esse pessoal que ainda curtia música

³⁷ Essa história foi relatada para mim pelo próprio Paulo, quando estive entrevistando William Carlos Santiago, em 1995, seu sócio, na equipe.

eletrônica pede uma batida mais dançante', explica Puff, DJ há dez anos, que trabalha nas boates chiques de São Paulo e tem um projeto itinerante para expandir a *black music* pelo Brasil. 'Não é o *black* raiz, mas tem um ritmo envolvente', defende ele. Quem curte a batida comercial não está preocupado com as letras críticas como as dos Racionais MCs nem manifestações de protesto. Só quer saber de dançar. 'Não consigo ficar um minuto parado com este som', diz Luciana. 'É uma dança que tem contato físico, bom para namorar', entrega o estudante Guto Lessa, de 20 anos".

Essa matéria revela as novas funções políticas e culturais desses bailes *black*, sem pretos e pobres, já que eles são voltados a atender freqüentadores brancos mais abastados, que agora sabem que podem gostar da música *black* e ir a uma casa noturna e dançar ao som destes ritmos sem precisarem manter relações com negros e mestiços.

Uma característica que explica a ausência na mídia falada ou televisada, de parte dessas músicas norte-americanas tocadas nos bailes *black*, era a sua grande duração: havia músicas que chegavam a ter dez ou doze minutos³⁸. Isso dificultava a execução deles nas rádios comerciais, que preferiam músicas curtas, para poderem tocar o maior número delas. Essa prática de se compor músicas longas será adotada pelos grupos de *rap*, posteriormente será muito bem recebida pelo público freqüentador dos bailes *black*.

Nos anos cinqüenta, segundo João Baptista Borges Pereira³⁹, o artista negro brasileiro via o rádio como uma maneira de conseguir uma ascensão social, algo que já não ocorria nos anos setenta. Mas foi nas rádios que as equipes de bailes *black* paulistanos encontraram a melhor mídia para divulgar as suas festas. Nos 1980, as equipes Chic Show e Zimbabwe tiveram alguns programas veiculados nas noites dos dias de semana e nas

³⁸ No filme *Ray*, dirigido por Taylor Hackford (2004), sobre a vida do cantor e compositor cego Ray Charles, há um diálogo entre o protagonista e o seu produtor, cujo tema é a duração muito longa de uma de suas composições. Para o produtor esta característica dificultaria a divulgação nas rádios. O artista não dá importância às ponderações de seu empresário.

³⁹ Em *Cor Profissão e Mobilidade: o negro e o rádio de São Paulo, 1967*.

tarde dos sábados e dos domingos, na estação band FM. Este fato fez com que o público freqüentador dos bailes *black* preferisse ouvir rádio a assistir televisão (Felix, 2000). Era na mídia falada que ele conseguia se informar sobre onde estaria ocorrendo o baile *black* de sua equipe de preferência. Assim como era no rádio que ele conseguia ouvir as mesmas músicas que eram executadas nos bailes. Devemos destacar que a televisão não era ainda utilizada por causa de seu alto custo.

O aumento dos bailes *black* permitiu que parte dos seus organizadores passasse a contratar inicialmente alguns artistas negros nacionais de sucesso, para abrilhantarem os seus eventos. Dentre eles podemos citar: Jorge Ben⁴⁰, Tim Mais e Cassiano. Em viagens para os EUA esses artistas puderam presenciar alguns cantores negros que aproveitavam as suas apresentações artísticas para ‘conversar’ e mesmo ‘fazer discursos’ ao seu público. Nesses momentos, o assunto sempre girava em torno das mazelas a que a população negra, daquele país, estava submetida.

Quando retornavam ao Brasil, esses artistas negros procuravam repetir. O melhor espaço era o baile *black*, só que, em vez de focarem seus discursos em questões sobre a marginalização do negro brasileiro eles centraram suas falas temas bem menos contundentes, tais como a beleza negra, a importância dos bailes *black* nas vidas dos negros, etc. Tal fato mostra já uma releitura local, e uma apreensão distinta da realidade.

As apresentações artísticas nos bailes *black* ocorriam sempre por volta das três ou quatro horas da madrugada, perto do final das atividades e muitas vezes eram elas que encerravam os bailes. As pessoas, em sua maioria absoluta negros, iam aos bailes *black* prioritariamente para dançar, mas as atrações eram importantes e respeitadas. Essas apresentações, sobre o grande sucesso de público dos contratados, necessitavam de um espaço especial, que era, muitas vezes, o ginásio da Sociedade Esportiva Palmeiras. Para se avaliar o esforço que isso exigia, basta citar o salão Clube da Cidade, propriedade da equipe Chic Show, com capacidade para

⁴⁰ Posteriormente, na década de oitenta, ele mudará seu nome artístico para Jorge Benjor.

mil pessoas (ainda que entrassem freqüentemente em suas dependências mais de três mil). Já no ginásio da SE Palmeiras não havia superlotação, porque aquele espaço comporta aproximadamente vinte mil pessoas.

Mas tal ambiente carrega códigos simbólicos particulares criados e aceitos pelo grupo, que muitas vezes podem causar mal-entendidos. Assim, aconteceu que em certa ocasião, sendo a atração do baile na SE Palmeiras o cantor Gilberto Gil, algumas pessoas brancas, fãs dele, por desconhecerem os preceitos locais, a certa altura da madrugada passaram a ter um comportamento 'inconveniente', que trouxe problemas para elas. Este fato é relatado por José Guilherme Cantor Magnani, no livro Festa no Pedaco:

“... Certa feita – numa apresentação de Gilberto Gil – não foi respeitado por jovens brancos que lá compareceram para o *show*, para ouvir o cantor. Chegaram, sentaram-se na pista de dança, e ruidosamente começaram a exigir a presença do artista que normalmente aparece quando o baile está no máximo da animação, e que ademais não se interrompe. Choque de códigos, e tão real que chegou ao conflito, não por causa da presença de brancos, mas porque estes queriam o *show* e não entenderam o *chic*” (Magnani, 1998; 35)

Vale a pena lembrar que a negociação do aluguel do ginásio da Sociedade Esportiva Palmeiras chegou a ser motivo de um conflito interno. Entretanto, o fato não foi explicitado por nenhuma das partes participantes da transação. A respeito, Luizão, Chic Show relatou-nos o que se segue:

Em 1975, a Chic Show resolveu dar a sua maior 'cartada': organizar um baile/show na Sociedade Esportiva Palmeiras. O pedido de aluguel do salão apresentado à diretoria da Sociedade Esportiva Palmeiras foi aprovado, mas com uma condição: se não comparecessem pelo menos dez mil pessoas, eles não alugariam mais o espaço para este tipo de atividade. O primeiro baile/show contou com a presença de Jorge Ben, e participaram 16 mil pessoas. Frente a tal resultado, foi feito um contrato anual com a Sociedade Esportiva Palmeiras, que garantia o

aluguel do salão, pelo menos, uma vez por mês, durante o ano” (Felix, 2000; 46).

O que chama a atenção nesta transação econômica são as intenções subjetivas dos sujeitos envolvidos: a equipe Chic Show solicita o aluguel do espaço, mesmo sabendo que a resposta poderia ser negativa, por discriminação racial. Para não ser acusada de racismo, a diretoria palmeirense aceita, mas coloca uma condição que, para ela, seria quase impossível de ser cumprida pela solicitante. Uma vez que a equipe conseguiu cumprir a ‘tarefa’, a Sociedade Esportiva Palmeiras teve que alugar o salão em outras ocasiões, sem contestação. Ambas as partes ganharam muito dinheiro com este acordo.

Toda esta relação comercial foi feita sob a lógica da, digamos assim, ‘democracia racial’ brasileira. Nem a Chic Show precisou brigar para conseguir o espaço e nem a Sociedade Esportiva Palmeiras negou-o inicialmente, mas tentou negá-lo posteriormente, por meio do cumprimento de uma obrigação, que a diretoria do clube entendia ser de difícil, e acabou não contestando o ‘direito’ (depois que a Chic Show atingiu a meta pré-estabelecida, de alugar o local sempre que este estivesse livre).

Essa transação econômica mostra como a negociação e o conflito fazem parte do *ethos* brasileiro, como escreveram os autores João José Reis e Eduardo Silva, para outro contexto. O texto Negociação e Conflito (1989) analisa a resistência negra no Brasil escravista. Após a leitura desse livro podemos perceber que essas relações também ocorrem após o fim do regime do trabalho escravo.

Uma vez consolidada as apresentações com artistas nacionais, a Chic Show passou a produzir atrações internacionais, que obtiveram o mesmo sucesso das nacionais. Tais bailes show deram à referida equipe a condição de adquirir sua própria sede, localizada na rua Mário de Andrade, 50, no bairro da Barra Funda.

Neste capítulo retomamos nossa pesquisa de mestrado, que serviu de base para o desenvolvimento do nosso doutorado. Isso porque

naquele trabalho percebemos que além de os bailes servirem como um *locus* de construção de uma identidade negra dos seus freqüentadores, lá também existia um grupo de pessoas organizadas sócio e politicamente, que eram os participantes do Hip Hop. Uma vez verificado esse fato e tendo entrado em contato com alguns grupos de *rap*, decidimos estudar o Hip Hop.

Seguimos o capítulo procurando mostrar o quanto a cultura e o baile, em especial, são fatos recorrentes no meio negro militante. No final mostramos a independência que essa forma de lazer alcança diante das entidades negras. Será por meio dos bailes que o Hip Hop ganhará corpo no Brasil, como veremos no próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

História do Hip Hop nos EUA e no Brasil⁴¹

O QUE É O HIP HOP

Cabe-nos analisar o que é o Hip Hop. A nosso ver, é fundamental informar, conforme já referimos, que ele é constituído por quatro elementos: o primeiro e o segundo elementos são os DJ e o MC; a arte que eles desenvolvem é o *rap*, que é o resultado da reunião de duas palavras *rhythm and poetry* (ritmo e poesia). Trata-se de um tipo de “canto falado”, cuja base musical é tirada do manuseio de duas *pick-ups*, comandadas pelo DJ, que incrementa sua apresentação com a introdução de efeitos sonoros denominados *scratch*, *back to back*, *quick cutting* e mixagens. A outra personagem na realização do *rap* é o MC, que é a pessoa que ‘fala’ ou canta a poesia. Aqui os elementos são as figuras do DJ e do MC e não a sua prática artística, no caso o *rap*.

Com o *rap* surgiu o *break*, o seu terceiro elemento, que é uma forma de dança na qual os seus praticantes devem demonstrar grande domínio de sua gestualidade. Diz-se que alguns de seus passos foram inspirados na Guerra do Vietnã, como, por exemplo, a maneira de os dançarinos mexerem os membros inferiores e superiores, como se estivessem quebrados. Com essa coreografia eles lembravam os mutilados daquela guerra, mas de uma maneira bastante criativa. O rodopio de ponta-cabeça, por exemplo, tinha como objetivo remeter à imagem dos helicópteros que foram muito utilizados nos ataques americanos ao território do Vietnã do Norte (Rocha, 2001; 47).

Mito ou não, folclore ou não, o fato é que o *break* representava uma crítica simbólica às agruras sofridas pelos afro-americanos na guerra do

⁴¹ Algumas fontes interessantes sobre a história do Hip Hop são os seguintes trabalhos Vianna (1988), Andrade (1996), Silva (1998), Guasco (2001), Rocha (2001) e Santos (2002).

Vietnã. Podemos entender a afirmação de Stuart Hall, para quem essas pessoas utilizam seus corpos “como se ele fosse, e muitas vezes foi, o seu único capital cultural” (Hall, 2003; 342). Embora se entenda o valor do corpo, essa interpretação ficaria mais nítida e abrangente se o seu autor incluísse a música, pois um outro capital dos negros norte-americanos é sua musicalidade. É isso que mostra, entre outros, Eric Hobsbawm, em História do Jazz (1990), obra em que descreve a enorme importância que o Jazz teve, e continua tendo, na vida dos afro-americanos.

O *break* pode ser dividido em, pelo menos, três estilos, que são o *popping*, o *locking* e o *b.boying*, segundo Marcelinho Back Spin, Breaker Boy (B. Boy) da Velha Escola:

“O *locking* e o *popping* surgem na Califórnia, no começo dos anos 70. O *b. boying* surge junto com o hip hop em Nova Iorque. A mídia em 81 viu o pessoal fazendo *locking*, *popping* e *b. boying* e chamou tudo de *break dance*, mas foi um erro. No *locking* e no *popping* a música é o *funk*. O *b boying* é o *breaker beat*, que é o *rap* mais *underground* e tem uma batida dançante mesmo. O *b. boying* também dança o *funk* porque o *break beat* sai do *funk*. O *break beat* é a parte instrumental do disco de *funk* e do *jazz*. Os caras aumentaram esses *break*, que eram muito curtos e a rapaziada começou a dançar nesses *break* e, por isso, ficaram conhecidos como *b. boys* e *b. girls*. Foi o Kool Herc que nomeou essa rapaziada que fazia isso no Bronx, na década de 70. Já o *popping* e o *locking* é uma coisa do *funk* mesmo e foi englobada depois pelo hip hop. Tanto que o *popping* e *locking* são conhecidos como *funk styles*, estilos do *funk*. São coisas distintas mesmo, tanto que um cara não pode estar dançando *locking* e, na mesma seqüência, fazer o *popping* e vice-versa. Ou mesmo fazer o *b. boying* e misturar o *popping*. Cada dança tem sua música, sua vestimenta. O *b.boying* é mais agasalho, tênis de couro. O *locking* é mais a roupa social mesmo, camisa social, boina, coletinho, sapato. Não é que é obrigado, mas quem gosta quer respeitar as origens, fazer ficar mais legal, experimentar isso. O *locking* tem uma vestimenta mais radical ainda. O *popping* é também um desdobramento do *locking*. Tem tudo isso” (Marcelinho Back Spin apud Noronha, 2005).

Apesar de toda essa diversidade de estilos de dança, ainda hoje o *break* é considerado um dos elementos do Hip Hop. Só que, neste momento, o termo *break* deixa de designar uma forma de se praticar a dança e passa a se referir ao conjunto todo.

O grafite, quarto elemento do Hip Hop, surgiu em *New York*, no início da década de 1970. O relato sobre sua criação é também um tanto mitificador. O seu criador, ou inspirador, teria sido um jovem de origem grega, de nome Demétrius. Ele era mensageiro de profissão e tinha como costume escrever suas *tags* (assinaturas) em diferentes pontos da cidade, principalmente dentro e fora dos trens e nas estações do metrô. Tal personagem permaneceu anônimo até a publicação, no jornal *The New York Times*, de uma entrevista em que ele explicou que as inscrições *Taki 83* eram o nome e o número da rua onde residia.

O resultado imediato da matéria foi o surgimento de várias legiões de *takis*. Assim, muitos “jovens passaram a grafitar nomes próprios e símbolos de *crews* (ganguês) nos espaços públicos e nos locais inacessíveis da cidade” (Silva, 1998; 49). Dessa maneira, o grafite é incorporado pelo Hip Hop como sua expressão de arte de rua de forma explícita e tem como principal proposta a divulgação, da maneira mais ampla possível, aos seus ideais.

O Hip Hop é um termo ligado diretamente ao DJ e ao MC (*rap*), ao *break* e ao grafite, os quais surgiram de maneira simultânea, embora seus criadores não tivessem a consciência de que eles seriam agregados em alguma ocasião. Além desses quatro elementos ainda existem as posses, isto é, organizações que congregam grupos e pessoas que praticam algum dos quatro elementos do Hip Hop citados acima. No entanto, como ficamos na etnografia a respeito das posses paulistanas, desenvolveremos o tema com maior aprofundamento em outra parte desta tese.

AMERICAN HIP HOP

Pode-se afirmar que o Hip Hop surgiu nos Estados Unidos, em New York, no bairro do Bronx, na metade da década de 1970. Naquele período a sociedade norte-americana passava por uma crise política por conta da renúncia do presidente Richard Nixon, por motivo do escândalo Watergate. Em 30 de abril de 1975, os EUA sofreram sua primeira e única derrota militar, na guerra do Vietnã.

O governo do democrata Jimmy Carter, que defendeu a distensão nas relações com a antiga União das Repúblicas Soviéticas Socialistas (URSS) e a redemocratização da América do Sul, foi substituído pelo do republicano Ronald Reagan, ultraconservador, que recrudescer as relações com a URSS e atacou duramente os direitos civis das minorias conquistados na segunda metade dos anos sessenta, principalmente por meio “Políticas de Ações Afirmativas” (Guimarães, 1999; 203). Nesta mesma década, o Japão lança a robótica, que traria enormes desenvolvimentos tecnológicos, mas que veio acompanhada por um aumento no desemprego, que nos EUA atingiu mais fortemente a população afro-americana e latina.

Ainda, neste período histórico, nos EUA, ocorre uma mudança do sistema analógico para o digital. As pessoas com poder aquisitivo trocaram seus aparelhos toca-discos e *pick-ups*⁴² por aparelhos de CD. Essa situação motivou grande queda nos preços dos antigos toca-discos e *pick-ups*, o que contribuiu bastante para o surgimento do *rap*, pois esses equipamentos são os principais ‘instrumentos’ para a realização deste tipo de composição musical. Sevckenko escreveu a respeito:

“Com a transição da tecnologia de recursos analógicos para digitais, entre o fim dos anos 70 e o início dos 80 houve uma substituição rápida e sistemática de toca-discos e LPs por leitores digitais e CDs.

⁴² Dois toca-discos montados em uma mesa de som, de forma que o DJ possa manuseá-los concomitantemente.

Dispondo dos novos equipamentos, as pessoas mais abastadas simplesmente punham nas ruas os aparelhos 'sucateados' e seus discos 'velhos'. Pois os jovens desempregados passaram a recolher essa 'tralha' e a reconfigurar seu uso. De equipamento destinados a reproduzir sons previamente gravados, eles os transformaram em instrumentos capazes de gerar sonoridade novas e originais" (Sevcenko, 2001; 116).

No que se refere à questão urbana, pode-se dizer que houve, nas grandes cidades norte-americanas, avanço das imobiliárias na compra de imóveis velhos, no intuito de transformá-los em condomínios de luxo, o que fez com que os moradores operários e subempregados ficassem cada vez mais restritos em sua área residencial. Esse processo foi acompanhado, por sua vez, por uma redução dos serviços sociais. Os afro-americanos que conseguiram melhores condições econômicas mudaram-se para residências localizadas em bairros mais abastados, fazendo com que crescesse o isolamento social dos '*ghettos*'. Nesta conjuntura, a violência e o consumo de drogas cresceram nos bairros mais pobres, atingindo em cheio os negros e os latinos (Berman, 1986 e Rose, 1997).

É neste cenário que o Hip Hop foi sendo gestado. Uma das principais personalidades na configuração dele foi o DJ jamaicano Kool Herc, que trouxe de seu país a prática de se realizarem festas ao ar livre, com o uso de um extraordinário aparato de caixas de som. Ele também é considerado o criador do *break beat*, que é o sampleamento de trechos de várias músicas. Muitas vezes Herc procurava alongar alguns trechos de uma música tocando dois discos iguais em duas *pick-ups* diferentes; movimento que ficou conhecido como *back to back*.

Outro protagonista importante na criação do Hip Hop foi o DJ Grandmaster Flash. Este DJ é tido como o criador da técnica do *scratch*, que é a prática de girar o disco com as mãos para frente e para trás, em velocidade muito maior que a normal, causando um atrito entre a agulha e a face do LP. Esse procedimento resulta em um som idêntico ao de se estar riscando o vinil.

A técnica de criar novas músicas partindo de antigas gravações em LP, desenvolvidas tanto por Kool Herc como Grandmaster Flash, revela como o *rap* pode ser visto como uma moderna forma de bricolagem, *no sentido dado por Lévi-Strauss (1976)*, pois esses artistas compõem músicas utilizando duas *pick-ups* tocando em cada uma delas um *Long Play* de maneira concomitante. Ou seja, reutilizam-se antigas peças configurando-se novos desenhos e composições. Nesta situação o DJ, com seus movimentos *scratch*, *back to back* e *break beat*, compõe novas músicas, pois ele utiliza materiais que foram concebidos simplesmente para executar composições musicais já gravadas.

Num momento de grande desenvolvimento tecnológico essas personagens apropriam-se de aparelhos que estavam sendo descartados, dada a obsolescência, e a partir daí elaboram a sua arte, que é a música *rap*. Trata-se, então, de encontrar na arte barata e improvisada do *bricoleur* a forma estética do protesto político.

Vale, novamente, o paralelo com Lévi-Strauss:

"Ora, a característica do pensamento mítico, como a do *bricolage*, no plano prático, é elaborar conjuntos estruturados, não diretamente com outros conjuntos estruturados, mas utilizando resíduos e fragmentos de acontecimentos: *odds and ends*, como diria o inglês, ou em francês, *des bribes et des morceaux*, testemunhas fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade. Em um sentido, a relação entre a diacronia e sincronia está, portanto, invertida: o pensamento mítico, este *bricoleur*, elabora estruturas ordenando os acontecimentos, ou antes, os resíduos de acontecimentos, enquanto que a ciência, 'posta em marcha' pelo simples fato de sua instauração, cria, sob a forma de eventos, seus meios e seus resultados, graças às estruturas que fabrica sem cessar - suas hipóteses e teorias" (Lévi-Strauss, 1976; 43).

Não queremos afirmarr que se trata do mesmo tipo de material utilizado por Lévi-Strauss; afinal o autor recorre à imagem do *bricoleur* para explicar o pensamento mítico. Mas a idéia da bricolagem serve como uma

excelente metáfora para pensar nessas novas formas de se aproveitar velhos elementos tecnológicos.

Afrika Bambaataa Aassim⁴³, que é considerado, pelos integrantes do Hip Hop, como o introdutor da questão política no Hip Hop, procurou aproveitar as festas que organizava para fazer com que as diferenças entre os diversos grupos (ganguês) de negros fossem resolvidas em disputas por meio de dança. O termo Hip Hop é, assim, a junção de três elementos que são: o *rap*, o musical, que reúne o canto e a poesia; o *break*, que é a dança e o grafite, que se manifesta por meio da pintura. Na revista Rap Brasil (nº 24, ano IV, 30) há a seguinte fala de Afrika:

“Nesta época todo mundo no Hip Hop começou a pirar: Grandmaster Flash apareceu com os cortes rápidos (*quick cutting*) e mixagens, assim como DXT apareceu com seus sons de *scratch* e o Kool Herc com seu enorme sistema de som que bombava muito – a cultura começou daí. Tinha um pouco de violência, mas a gente sempre tentou resolver os problemas e através da Universal Zulu Nation colocamos os quatro elementos da cultura juntos, os dançarinos, os *rappers*, DJs e MCs e os grafiteiros. Por volta do fim dos anos 70, eu estava tentando equilibrar um pouco a coisa toda para unificar o povo e resolvi adicionar um novo elemento: a sabedoria. Mais tarde, nos anos 80, chegamos ao que seria nosso guia para os anos 90 e para o próximo milênio, que é: sabedoria, cultura e aceitação”.

Kool Herc, Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa desempenhavam a função de Mestres de Cerimônia (MC). Além de comandarem as *pick-ups*, aproveitavam para dirigir, pelo microfone, algumas palavras ao público, procurando fazer com que suas mensagens acompanhassem o ritmo das músicas executadas. O tema central de suas falas estava sempre centrado na necessidade de haver uma união entre os negros, assim como uma paz maior nos ‘*ghettos*’.

⁴³ Este nome é uma homenagem a um chefe da etnia zulu, da África do Sul, que viveu no século XIX (Revista Hip Hop, 1, 29).

Graças ao sucesso de suas performances, Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa foram convidados a gravar discos em 1979. A partir daí seus discursos, antes improvisados, ganham o *status* de poesia. Mas esses pioneiros ainda desempenhavam as funções de *Disk Jockey* (DJ) e MC, quando outros grupos passam a gravar o *rap* e a função de MC começa a ser desempenhada por uma pessoa e a de DJ por outra.

O Hip Hop nos EUA é atualmente considerado uma prática de negros e latinos pobres, que se contrapõem, por meio do *rap*, ao *jazz* e ao *blues*, pois esses ritmos são muito apreciados pelos afro-norte-americanos de classe média, com o intuito de se 'distinguirem' dos *black poor*. Neste sentido, podemos dizer que o Hip Hop tem uma origem e ligação étnico-racial e econômica. Trata-se, assim, de uma construção social que mistura origem social, econômica e também cultural e reelabora uma nova diferença.

No entanto, ao ser gravado, o *rap* ganhou uma nova condição - de mercadoria de consumo - e seus realizadores passaram a conquistar melhores condições de vida. O sucesso foi tamanho que nos últimos dez anos, nos EUA, os CDs de *rap* são os que mais vendem e os *rappers* passaram a ser os músicos mais bem remunerados. Essa situação não só melhorou a vida de muitos, como também levou a muitas rixas e mesmo à morte. Isso ocorreu sobretudo, entre os praticantes do estilo *gangsta rap*, que destacam a violência social em suas letras. Aqui a vida imitou a arte e, ironicamente, ocorreu o inverso do que o *rapper* Kall afirmou no debate da mesa sobre profissionalização e mercado.

Uma das vítimas fatais mais famosas destas rixas foi Tupac ("2Pac") Amaru Shakur⁴⁴, que assassinado a tiro, no dia 7 de setembro⁴⁵ de

⁴⁴ O nome deste artista é grafado de duas maneiras: uma é Tupac e a outra é 2Pac, pois a fonética de ambas as formas são iguais. O seu nome artístico é uma homenagem ao líder inca Tupac Amaru e foi dado pela sua própria mãe, que era uma militante do grupo paramilitar *Black Panther*, nos anos 70. Segundo consta, Tupac gostava de afirmar que já estava na cadeia antes de nascer, pois sua progenitora encontrava-se presa no período de gravidez (Dyson, 2001).

⁴⁵ Um exemplo do conteúdo violento de suas letras pode ser visto na tradução feita pela revista RAP BRASIL Especial: Rap Internacional, n. 3, S/D:
"All Eyes On Me

1994, na saída de uma luta de seu amigo pessoal Mike Tyson; o outro exemplo foi o de Notorious B.I.G, nome escolhido por causa de seu corpo descomunal, que também foi baleado e morto, em março de 1997⁴⁶.

O fato é que, nos EUA, o estilo foi se impondo até se transformar, nos dias de hoje, em gênero reconhecido tanto lá quanto em outros países. Misturando corporalidade, ritmo e componentes étnicos, o gênero revela-se como uma construção social que encontra grande acolhida em contextos marcados pela exclusão social.

O HIP HOP BRASILEIRO

No início dos anos oitenta, o Brasil era governado pelo general e presidente João Baptista Figueiredo. A sociedade civil lutava pelo fim do regime militar, iniciado em 1964. Esse período ficou conhecido como a

Parece -
A minha cara era faturar grandão
Com o esquema mais afiado
Do que uma navalha.
Dizem que dinheiro atrai putas,
Putas atraem mentiras.
Um mano está ficando com ciúmes
E malucos estão morrendo

...os federais estão me vigiando,
planejando me pegar.
Vou sobreviver ou vou morrer?
Vamos imaginar a possibilidade..."

⁴⁶ Letras de B.I.G, traduzida pela mesma revista:

"Hypnotize
...nunca perco,
nunca escolho machucar os manos
que fazem algo contra nós.
Conversinha passa batida por nós...

...eu ainda te deixo no chão.
Apê já ta pago, sem pagamentos de carro.
Na minha audiência um recado à testemunha:
"Sua filha esta amarrada em um porão no Brooklyn".
Tem que concordar,
Nunca culpado,
é assim que me mantenho sujo,
mais rico que riquinho,
até vocês virem me pegar..."

‘década perdida’, pois em tal contexto nossa economia permaneceu praticamente estagnada⁴⁷. Este mesmo fato fez com que nos anos de 1983 e 1984 se dessem as mobilizações pelas “Diretas Já”, momento em que milhões de brasileiros foram às ruas exigir o direito de votar para presidente.

Após meses de mobilizações, no dia 25 de abril de 1984 a Emenda Constitucional Dante de Oliveira, que propunha o fim do Colégio Eleitoral⁴⁸ e a instituição das eleições diretas para Presidente do País, foi rejeitada pelo plenário do Congresso Nacional.

Neste mesmo momento aportava nos bailes *black* um novo tipo de música negra norte-americana, em que mais se falava do que se cantava. O público, inicialmente, passou a denominar este estilo de “tagarela”. Como a música de fundo era quase sempre um *funk*, ele passou a ser chamado de “*funk* falado”. O ritmo agradou bastante ao público, mas as pessoas não entendiam nada do que era falado nas letras, o que nunca foi motivo de impedimento para se ‘curtir’ uma música nos bailes. Afinal, as letras das demais músicas norte-americanas lá executadas também não eram compreendidas.

Pode-se dizer que no mesmo contexto em que parte da sociedade brasileira começa a se rebelar contra a ditadura militar, os bailes *black* importam dos EUA um tipo de música que servia de inspiração para a luta pela emancipação sociorracial e econômica.

À primeira vista, parece que o público estava nos bailes *black* totalmente alienado referia às lutas pela democratização da sociedade brasileira. No entanto, em uma análise mais minuciosa, podemos notar que aquelas pessoas procuravam, de outra forma, encontrar condições para aumentar a inclusão dos negros na sociedade brasileira. Logo, a democratização do Brasil para eles tinha um outro significado.

A Chic Show passou a exibir, algumas vezes, junto com a música, os *clips* de divulgação. Vendo as imagens transmitidas por estes vídeos as

⁴⁷ Sobre esse período consultar: Hélio (1978); Dreifuss (1981) e Gaspari (2002).

⁴⁸ Composto pelos senadores, deputados federais e delegados dos Estados. Como o regime militar detinha a maioria neste órgão sempre ganhava o candidato apresentado por ele.

peças passaram a perceber que quase todas as músicas dos ‘tagarelas’ falavam de negros (tanto pobres como ricos), de violência policial, de discriminação racial, de preconceito racial e de racismo; temas muito conhecidos por eles. Quando não apareciam cenas semelhantes, chamava a atenção o fato de que as personagens dos *clips* eram sempre negras.

A dança apresentada nesses *clips* também era uma novidade, embora alguns de seus passos já viessem sendo praticados por parte dos frequentadores daqueles espaços. O primeiro artista a apresentar esse tipo de dança foi Toni Tornado, que ganhou o “V Festival Internacional da Canção”, em 1970, com a composição “BR 3”. Sua dança, baseada no *soul* e no *funk*, consistia em movimentos “robóticos”: os pés deslizavam no chão, como se fossem dotados de rodinhas, dando a impressão de que não havia nenhum atrito entre eles e o piso. Os braços ficavam duros e só se movimentavam basicamente nas juntas e na omoplata. A cabeça virava de um lado para outro de maneira rápida e bem esquemática.

Quem complementou os passos para o público dos bailes *black*, bem posterior a Toni Tornado, foi o mega *star* Michael Jackson, com o lançamento do LP “Thriller” (1984)⁴⁹. Essa inovação foi o *break*. Aos movimentos que vieram dos EUA foram acrescentados passos inspirados na capoeira.

Para se praticar o *break* e suas variantes nos bailes *black* era necessário criar um espaço livre no salão, o que foi acontecendo pouco-a-pouco. Tal utilização do espaço acabou indo ao encontro dos interesses dos proprietários dos bailes. Para esses senhores, as rodas incomodavam os demais frequentadores, porque aquele espaço ficava reservado só para os interessados no *break*. Mais clarões no meio do salão significavam espaços que poderiam ser ocupados por mais pessoas. Uma maneira de exemplificar a posição desses empresários pode ser encontrada em nossa dissertação de mestrado:

⁴⁹ Este LP obteve o recorde de venda de todos os tempos. Já vendeu, até o momento aproximadamente 45 milhões de cópias (Guinness Books 96; 154).

“... todos os bailes em que estive presente esta lotação (1.040 pessoas) foi, em muito, superada. Pode-se calcular que no auge do baile, por volta das dez horas da noite, freqüentavam a casa, a cada domingo, quatro mil pessoas.

Com esta lotação fica difícil a locomoção, até mesmo para se dançar. Algumas pessoas chegaram a afirmar que ‘deveria (haver) um limite de pessoa no espaço’, ou que ‘não deviam deixar entrar tanta gente, porque fica muito abafado, sem ventilação. Outros afirmaram achar o local ‘pequeno e o público excessivo’” (Félix, 2000; 55).

Por tudo isso os *breakers* se verão obrigados a procurar um novo local para praticar, mais livremente, a sua dança. A solução foi buscar o espaço da rua. Inicialmente eles se localizaram na frente do Theatro Municipal, no centro da cidade de São Paulo. Como o piso de lá não se mostrou próprio para a prática da dança, por causa da sua grande rugosidade, eles decidiram transferir-se para a rua 24 de Maio, em frente ao “Shopping Grandes Galerias”. Centro comercial inaugurado no início dos anos 60 foi o shopping ‘pioneiro’ de São Paulo e conseqüentemente transformou-se numa verdadeira atração turística (Caros Amigos, 1998; 10).

Essa Galeria liga a rua 24 de Maio ao Largo do Paiçandu.

Segundo Nelson Triunfo⁵⁰, considerado o primeiro *breaker* brasileiro, esta escolha ocorreu por motivo da adequação do piso⁵¹ para a prática dos vários movimentos acrobáticos praticados no *break*. Nelson foi considerado pioneiro pelo fato de ter sido sempre um excelente dançarino de *soul e funk*, com grande evidência nos bailes *black* antes da chegada do *break* ao Brasil. Aproveitando o destaque alcançado, ele formou um grupo de dança chamada Funk & Cia. Por conta da excelência de suas performances ele e sua companhia de dança foram contratados para fazer a abertura da novela “Partido Alto”, da Rede Globo, em 1984.

⁵⁰ Depoimento dado em 20 de setembro de 2003.

⁵¹ Com a transformação daquelas ruas em calçadas, a pavimentação foi feita com pedras lisas, que o tornaram propício para a prática do rodopio de cabeça, do *Looping*, quando os dançarinos rodam de costa para o chão.

Como a maioria desses grupos se compunha de *office-boys*, as apresentações se davam normalmente no horário do almoço. Posteriormente, outros conjuntos começaram a se exhibir em outros horários e após as suas performances “passava-se o chapéu”, na tentativa de arrecadar algum recurso. A justificativa oficial era que essas apresentações se realizavam para angariar fundo para ajudar na sobrevivência daqueles artistas mambembes. Entretanto, alguns grupos confidenciavam que o dinheiro arrecadado seria aplicado, fundamentalmente, na compra de pilhas grandes para o ‘box’ - um rádio enorme utilizado para as execuções das músicas que acompanhavam aquelas apresentações dançantes.

A ocupação do calçadão da Rua 24 de Maio não foi tranqüila. Segundo Nelson Triunfo, depois de, aproximadamente, uns três meses de apresentações na esquina da loja Mesbla, eles começaram a perceber que todos os dias, no período da manhã, existia um cheiro de creolina. Este odor a cada dia foi se tornando cada vez mais constante e forte, o que incomodava demais suas performances.

Para descobrir a origem daquele fenômeno, Nelson Triunfo decide passar a noite dormindo em um pequeno jardim suspenso, onde há uma escultura de arte moderna, no cruzamento da Rua Dom José Gaspar com a Rua 24 de Maio. Segundo ele, por volta das sete horas da manhã sai um funcionário da limpeza da loja Mesbla e começa a espalhar creolina nos locais em que ocorriam as exibições dos breakers. Neste momento, Nelson Triunfo levanta-se e aos berros passa a questionar o que ele estava fazendo.

Diante disso, o trabalhador correu assustado para o interior da loja.

Diante daquela atitude de boicote, Nelson Triunfo e outros amigos, decidiram conversar com o gerente daquele estabelecimento. Depois de uma longa negociação chegaram ao seguinte acordo: após cada apresentação eles fariam divulgação da loja Mesbla para as pessoas que paravam para vê-los. Isso porque, como explicou a responsável pela loja, a dança estava desviando muitos indivíduos que, sem eles lá, com certeza entrariam para realizar compras. Aqui estamos diante de uma negociação comercial na qual

financeiramente só a Mesbla lucra, pois os dançarinos passaram a fazer propaganda para ela sem qualquer remuneração, mas sim pelo simples direito de poderem utilizar o espaço público defronte daquele estabelecimento.

Nessa entrevista entrevista, Nelson Triunfo afirmou “- Veja que coisa engraçada, antes, em 84, eu e outros ‘manos’ dançávamos na rua e os comerciantes chamavam a polícia para vir reprimir todos nós. Agora veja só, há dois anos, em 2000, eu e a Funk & Cia nos apresentamos no térreo do prédio onde antes estava instalada a loja da Mesbla, que agora será o Sesc Centro. Nesta oportunidade fomos pagos, o povo parava para nos ver e a polícia presente era para dar segurança para nós. É a vida”.

Com o aumento dos interessados em dançar na Rua 24 de Maio, no segundo semestre de 1987 o local e o horário das apresentações foram alterados, passando elas a se realizar na Estação São Bento do Metrô, nas tardes de domingo. Vale lembrar que esse local já vinha sendo utilizado pela direção do Metrô para algumas apresentações musicais aos domingos à tarde, durante a segunda metade da década de setenta e início da de oitenta. Posteriormente, na segunda metade da década de oitenta, esse espaço passou a ser freqüentado por apreciadores do movimento *punk rock*.

O Brasil neste momento é governado por José Sarney⁵². Este foi um período de grande desemprego e inflação disparada, com um pequeno momento de prosperidade, representado pelo Plano Real. A vitória da chapa Tancredo Neves e José Sarney - dois civis - significou o fim do regime militar.

Quando o País conseguiu pôr fim ao período militar, segundo Markão (vocalista do grupo de *rap* DMN) e Clodoaldo (um dos participantes na criação da pioneira Posse Sindicato Negro⁵³) - em uma entrevista realizada em 15 de agosto 2003 - o Hip Hop chegou à Estação São Bento do Metrô, em 1986. Nessa época ele precisou dividir espaços com seus antigos

⁵² José Sarney, que na época era filiado ao Partido Democrático Social (PDS), foi vice-presidente na chapa encabeçada pelo mineiro Tancredo Neves, do Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB), eleito pelo Colégio Eleitoral, em 1984, mas que não pôde assumir por causa de uma doença, que acabou levando-o à morte.

⁵³ Logo mais à frente falamos sobre a posse Sindicato negro.

ocupantes, que eram os *punks*. Pode-se afirmar que a convivência entre os hip hoppers e os *punks* ocorreu de maneira pacífica. Com o passar do tempo, os *punks* decidiram sair de lá. Segundo Afrika Bambaataa⁵⁴, as primeiras apresentações ocorreram em locais que eram freqüentados por *punks* e lá também não teria ocorrido nenhum conflito. Ao que tudo indica, essa convivência pacífica entre *punk* e Hip Hop se deu porque ambos eram movimentos de protesto: o primeiro contra o consumismo desenfreado e o desemprego da juventude, já o segundo lutava contra o preconceito, a discriminação e o racismo brasileiro.

Como as pessoas vinham de bairros diferentes e distantes da capital e de cidades da Grande São Paulo, ocorreram disputas pacíficas de dança entre os grupos. O que decidia a vitória nestas contendas eram as palmas do público que assistia às apresentações. A 'batalha' tinha lugar, no centro de uma roda formada pelo público e o vencedor era aquele que mostrava os passos mais difíceis e ousados. No momento em que essas 'lutas' ocorriam nenhum dos participantes da roda sorria, pois tudo era encarado como a teatralização de um momento de conflito e tensão. Essa atitude acabou sendo assumida pelo Hip Hop como um todo (Félix, 2000).

Nos EUA as 'batalhas' de *break* visaram substituir os conflitos 'reais' entre as gangues. Em São Paulo não havia essa realidade, mas quando as rodas foram para a rua o espírito 'combativo' dessa dança acabou aflorando e alterando o modo de ver o mundo dos seus praticantes. Tal reflexão não é exagerada, se pensarmos que tais rodas traziam à tona, simbolicamente, os conflitos sociais existente em nossa sociedade.

Algumas vezes o clima chegava a tal ponto que os participantes acabavam realmente se enfrentando usando a força. Isto é, ocorriam brigas entre eles, tudo por causa da disputa no campo da dança. Aqueles pioneiros do *break*, cuja média de idade era de dezessete anos, estavam informando informações sobre o que ocorria nos EUA; faziam suas apresentações na

⁵⁴ Revista Rap Brasil, número 24, página 29.

praça pública simplesmente porque haviam perdido os espaços nos bailes *black*.

No início destas atividades – ainda na Estação São Bento do Metrô – era utilizava-se um ‘box’ nas apresentações. Posteriormente, a dança passou a ser acompanhada por apresentações de *rap* ao vivo e o ‘box’ foi ‘aposentado’. Não havia inscrição prévia para exhibições, o espaço ficava aberto para quem entendesse que tinha algo interessante para dizer, ou cantar. As letras das músicas eram sempre românticas ou satíricas e a parte lúdica dominava enormemente as inspirações daqueles primeiros compositores de *rap*. Boa parte das músicas vinha acompanhada por batucadas, feitas nas cestas de lixo do Metrô, o que levou o público a denominá-la de música ‘bate-lata’. Aos poucos foi sendo incorporado o MC na execução dos *rap*.

Com o aumento dos grupos de *rap*, na Estação São Bento, o interesse pelo que lá estava ocorrendo despertou nos donos da Equipe de baile *black* Zimbabwe - que detinha a propriedade do selo Zambeze⁵⁵ -, o desejo de organizar um concurso de *rap*, em que os melhores grupos teriam suas músicas gravadas em um disco de coletânea. A gravação dos discos criou condições para que o *rap* nacional conquistasse maior destaque dentre os quatro elementos constitutivos do Hip Hop.

No começo, a maioria dos grupos não assumiu uma postura política contestadora explícita. Muito pelo contrário; entre os *rappers* pioneiros o que prevalecia era uma posição meramente cultural e de lazer. Contudo não dá para ignorar que em algumas músicas determinados autores se manifestavam contra a AIDS. Já a violência contra a criança era timidamente denunciada, assim como a questão do racismo.

Os bailes *black*, com o sucesso dos primeiros discos, abriram espaços para que os novos grupos de *rap* se apresentassem em algumas ocasiões, no início da década de noventa. Os grupos mais aceito entre o

⁵⁵ De acordo com o dicionário Aurélio, “selo é a designação usual de marca de gravadora fonográfica, de editora ou de linha de produtos dessas empresas”.

público eram os que apresentavam letras com conteúdos lúdicos. Por outro lado, os que se aventuravam a cantar letras mais politizadas - que falavam de racismo e violência policial – eram quase sempre vaiados; fato que acabou afastando-os dos bailes. Isso fez com que os mesmos se aproximassem cada vez mais dos movimentos que vinham ocorrendo nas próprias ruas e longe dos locais privados.

Em 1988, o grupo “Racionais MC’s”⁵⁶, recém-criado, lança a música “Pânico na Zona Sul”. Nesta canção, os *rappers* dessa banda denunciavam a atuação dos pés-de-pato, “justiceiros” que matavam pessoas “suspeitas” de cometerem crimes, a soldo dos comerciantes dos bairros da zona sul de São Paulo. Lançado em uma coletânea chamada Consciência Black, esse foi o primeiro disco do selo da Zimbabwe. Essa música foi um marco para o *rap* nacional, pois representou o primeiro *hit* de estilo *gangsta* brasileiro.

Como se pode observar neste capítulo, as grandes mobilizações sociais ocorridas na sociedade brasileira pouco influenciaram a realidade dos bailes *black*, ainda que as condições de vida do seu público fossem fortemente marcadas pelas sucessivas crises econômicas. A única decisão que afetou a realidade dos bailes *black*, mais diretamente, foi a abertura do mercado brasileiro, realizada no governo de Fernando Collor de Mello, em 1991-92. No entanto, o interesse em estudar tais movimentos culturais é mostrar a dinâmica que se estabeleceu entre eles. A cultura e os movimentos culturais não somente refletem o seu contexto, mas também ajudam a criá-lo.

Com mais explicitades, vale a pena atentar para o diálogo que se estabelece nesse momento, entre esse gênero cultural e seu próprio contexto.

⁵⁶ Este grupo é formado por dois moradores da zona sul, da cidade de São Paulo, que são Mano Brown (Pedro Paulo Soares Pereira) e Ice Blue (Paulo Eduardo Salvador) e dois da zona norte, KL Jay (Kleber Geraldo Lelis Simões) e Ed Rock (Edivaldo Pereira Alves). Os principais compositores das músicas são Mano Brown, líder da banda, e Ed Rock.

O Hip Hop surgiu no Brasil de maneira “parcelada”, isto é, os seus diferentes elementos foram sendo adotados por pessoas que não viam maiores ligações com a dança que praticavam nos bailes *black*. O fato é que tais expressões culturais, antes do surgimento do Hip Hop, não assumiam, aqui no Brasil, uma posição política contestadora explícita. O que não deve significar que eram ações sociais realizadas simplesmente com a função de divertir ou descontrair, sem nenhuma outra conseqüência. Afinal, em nosso país, o *break* e o *rap* surgiram em *loci* de lazer e distração da população negra e pobre.

Como já demonstraram Silva (1983), Felix (2000) e Macedo (2005), as pessoas que freqüentavam esses espaços culturais não se achavam alienadas quanto à discriminação, ao preconceito e ao racismo. Mas ao invés disso, elas iam a esses locais porque era lá que se sentiam entre iguais, uma vez que entendiam as relações existentes nos bailes *black* como mais igualitárias. Ali todos se divertiam e não precisavam se preocupar se seriam tratados como inferiores pelos demais. Nesses espaços é que constroem suas relações amorosas, sendo essa uma outra função dos bailes: um local em que se vai na expectativa de se encontrar um(a) companheiro(a).

Vimos assim como o Hip Hop representou uma construção social histórica e política, que foi sendo “traduzida” para o espaço brasileiro. Particularmente em São Paulo, ganhou as ruas e só lentamente assumiu um papel de contestação.

CAPÍTULO 3

O papel das posses no Hip Hop

ZULU NATION NOS EUA E NO BRASIL

Embora importantes para o Hip Hop, as posses, assim como o *rap*, não são elementos que o compõem. No entanto, elas constituem espaços, por excelência, em que as discussões políticas de interesse do Hip Hop ocorrem. Isso quer dizer que é nas posses que o Hip Hop tem a sua existência vivenciada plena e criticamente. É na posse que os praticantes de quaisquer dos quatro elementos definidores do Hip Hop fazem as suas reflexões políticas e ideológicas. Neste sentido, as posses chamaram a atenção da maioria dos pesquisadores do Hip Hop, pois é nelas que se encontram os “intelectuais”, os pensadores dessa expressão sócio-cultural. Por esse motivo também decidimos acompanhar as atividades de algumas dessas organizações, em São Paulo.

Para que uma posse seja reconhecida, basta que um conjunto de pessoas compromissadas com algum dos elementos do Hip Hop assuma praticá-los. Não há a necessidade de se ter uma sede, mas sim o compromisso de sempre divulgar os ideais do Hip Hop que, segundo King Afrika Bambaataa, são: sabedoria, cultura e aceitação (Revista Rap Brasil, n° 24, ano IV).

É fato que há uma certa dose de mitificação nesses “ideais”. As posses, porém, seguem essas perspectivas, tal qual um lema que as identifica.

A primeira posse foi criada por King Afrika Bambaataa, em 12 de novembro 1975, em New York, no bairro do Bronx, e recebeu o nome de “Zulu Nation”; sua proposta era ir além da cultura e da arte, defendendo a melhoria total da condição de vida das populações negras e pobres e do meio ambiente. Na concepção de seu mentor, a posse deveria assumir um caráter internacional, o que lhe permitiu ter ramificações aqui no Brasil.

Apesar de não ser um dos elementos do Hip Hop, é com a criação dessas posses que surge o Hip Hop. Antes delas o que existia eram práticas de um estilo de canto, acompanhado por fragmentos de músicas executadas em *pick-ups* - uma maneira de se dançar que mais parecia uma sessão de ginástica - e a elaboração de grafites cujos temas principais giravam em torno da questão negra.

Até novembro de 1975, nada ligava essas expressões a não ser o fato de que todas elas seriam praticadas por negros que moravam no bairro do Bronx, em Nova Iorque. Foi King Africa Bambaataa que atuou no sentido de juntar tais expressões e criou uma nova manifestação cultural da juventude negra e latina norte-americana.

Nos primórdios do Hip Hop, as gangues violentas de negros e latinos, existentes nos bairros pobres da referida cidade, serviram de inspiração para King Afrika Bambaataa fundar a posse “Zulu Nation”, que tinha como principal meta organizar disputas de canto, de dança e de grafite entre os diversos grupos que freqüentavam suas festas. O papel das posses era procurar transformar as rixas violentas, existentes no interior dos *ghetos* nova-iorquinos - que resultavam em mortes de muitos jovens -, em disputas culturais. Nesse caso, a derrota não resultaria nem em morte, nem em mutilação ou mesmo humilhação. Segundo King Afrika Bambaataa:

“Tinha um pouco de violência, mas a gente sempre tentou resolver os problemas através da Universal Zulu Nation e colocamos os quatro elementos da cultura juntos, os dançarinos, os *rappers*, DJs e MCs e os grafiteiros” (Rap Brasil, número 24, ano IV; 29).

O contato com King Afrika Bambaataa em nosso país, em 1990, fez-se por Nino Brown, morador do município de São Bernardo do Campo, da Grande São Paulo. O mais curioso é que Afrika Bambaataa não conhecia o idioma português e nem tampouco Nino Brown, apesar do apelido adotado, tinha algum conhecimento do inglês. Ao que parece, essas diferenças não constituíram empecilhos e muito menos entraves para que eles

estabelecessem, por meio de missivas, uma comunicação intensa por mais de uma década.

Nino Brown escrevia cartas em português e recebia as respostas em inglês. Para saber o conteúdo dessas cartas, ele apelava para amigos iniciados naquele idioma, a fim de traduzi-las. Por todo esse tempo, muitas pessoas diziam, à boca pequena, que ele inventava aquela troca de correspondências, pois não seria possível King Afrika Bambaataa responder em inglês o que recebia escrito em português⁵⁷.

Tudo foi explicado em 2002, com a vinda a São Paulo do fundador da posse “Zulu Nation”. Aqui chegando, King Afrika Bambaataa fez questão de encontrar pessoalmente Nino Brown, como o legítimo representante da posse “Zulu Nation” no Brasil. Após esse primeiro contato surgiu a proposta de se constituir formalmente aquela posse internacional, em nosso país, pois até aquele momento ela só existia na pessoa de Nino Brown. Uma vez isso acordado, com King Afrika Bambaataa, decidiu-se instalá-la na cidade de Diadema, na Grande São Paulo, onde existe o Projeto Hip Hop.

Nessa ocasião King Afrika Bambaataa concluiu que Nino Brown deveria passar a ser chamado de King Nino Brown, alcunha que ele assumiu, segundo afirmam, com muita honra. Afinal, ele seria o “rei” no Brasil, uma espécie de continuador de King Afrika Bambaataa nos trópicos.

No livro Hip Hop: a periferia grita, de 2001, de Janaína Rocha, Mirella Domenich e Patrícia Casseano, informa-se sobre essa personalidade: “Nino Brown é conhecido como o ‘antropólogo do Hip Hop’, por possuir um dos maiores acervos sobre o tema no Brasil” (pág.130).

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 o aumento do aluguel em Pinheiros, ele e a família foram obrigados a se mudar para a favela Calux,

⁵⁷ Esta versão foi relatada pelo MC Levy, de Diadema, durante a II Semana Cultural do Hip Hop, em 2002.

em São Bernardo do Campo. Neste local, entrou em contato com os bailes *black* que ocorriam na sede da União de Moradores da Vila Calux, o qual, refere ele, era um salão simples de madeira. De lá, passou a freqüentar 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 SE Palmeiras.

Na verdade, pode-se afirmar que essa relação especial entre Nino Brown e King Afrika Bambaataa reforça a idéia da existência de um “Atlântico Negro, que aglutina de alguma maneira uma cultura negra, sempre relida. Esta cultura é ressignificada a todo o momento de uma nação para a outra, tendo como elo de ligação a música, a dança e a literatura, como defende Paul Gilroy, no livro O Atlântico Negro, de 2001. Esse “Atlântico Negro” garantiu a ligação entre essas duas personagens de sociedades tão distintas e com idiomas particulares, por meio de uma prática cultural e artística negra. Gilroy sugere:

“... que devemos reconsiderar as possibilidades de escrever relatos não-centrados na Europa sobre como as culturas dissidentes da modernidade do Atlântico Negro têm desenvolvido e modificado este mundo fragmentado, contribuindo amplamente para a saúde de nosso planeta e para suas aspirações democráticas. Este trabalho corresponde às aflições da geração da Guerra Fria, que incluem a atração pelo passado, a adesão ética e política à idéia de celebrar a experiência sublime da escravidão e uma disposição geralmente favorável diante de movimentos sociais que desafiem o sistema numa insurgência revolucionária que complemente, amplie e, então, repudie um iluminismo europeu incompleto e codificado racialmente” (Gilroy, 2001; 16).

Nesta sua obra o autor consegue destacar a importância do oceano Atlântico para os negros descendentes da Diáspora Africana, ocorrida durante o período da escravidão. A falha desse texto, a nosso ver, é que nem o Brasil, nem a África, em momento algum, aparecem em sua análise, que só se refere ao Caribe, aos EUA e à Europa. No entanto, vale guardar a idéia e a inspiração: o oceano foi lugar de trocas alargadas, como

mostrou exaustivamente Pierre Verger em seu livro Fluxo e Refluxo, de 1987, tratando mais explicitamente do contexto da escravidão.

No Brasil, as posses – paralelamente ao que ocorre nos Estados Unidos -, surgem depois de outro ritmo afro-americano, o *rap*, ter conquistado espaço nos bailes *black* e daí começar a ser desenvolvido na Estação São Bento do Metrô, como examinaremos mais à frente. Elas também aparecem posteriormente ao *break*, que igualmente surge nos bailes e daí passa para o espaço público. O grafite ainda não havia conquistado um expressivo espaço social, mas já convivia em larga escala com as pichações.

Assim, a importância das posses está ligada ao fato de reunirem os quatro elementos do Hip Hop.

Exemplificando, pode se dizer que em uma apresentação de um grupo de *rap*, quando muito, se pode ter a participação de *b. boys* e *b. girls* dançando o *break*, como convidados. Por vezes, pode-se perceber a reunião de três elementos do Hip Hop. O quarto elemento, porém, o grafite, devido ao incômodo, ou mesmo prejuízo à saúde (que representa a inalação da tinta de *spray* em ambiente fechado), acaba somente quando o evento ocorre em céu aberto. Essa é uma explicação pragmática, mas também podemos levar em consideração que este é o elemento que mais se distancia dos outros três. O que queremos ressaltar é que o grafite pode fazer sentido no discurso sobre o Hip Hop, mas no momento de praticá-lo ele é o elemento mais distante do cotidiano do público do Hip Hop.

Aqui no Brasil, o surgimento das posses não foi diferente do ocorrido nos Estados Unidos. Primeiramente o *rap* chegou bailes, assim como o *break*. Uma vez fora daquele espaço de lazer, estes dois elementos inicialmente tomaram caminhos diversos. O segundo vai às ruas do Centro de São Paulo, à procura de espaço, visando a criação de novos passos, que posteriormente seriam utilizados nos bailes. Já o *rap* encontra na Estação São Bento do Metrô as condições favoráveis para ser praticado pelos seus pioneiros, como descrevemos no capítulo anterior. Uma vez consolidado o espaço da São Bento, algumas pessoas que iam para lá, todos os domingos,

decidem procurar um outro local onde elas poderiam se informar melhor, tanto sobre a nova dança, quanto acerca da música que havia chegado ao interior dos bailes *black*.

O espaço escolhido foi a praça Roosevelt, que também fica na zona central da cidade de São Paulo, logradouro público situado atrás da Igreja da Consolação. Nela, àquela época, estavam instaladas duas salas do cineclubes Oscarito, um supermercado Pão de Açúcar, bem como a Escola Estadual Caetano de Campos e uma Biblioteca Municipal Circulante. Como havia acontecido na Estação São Bento do Metrô, naquele local também ocorriam encontros de roqueiros, que conviveram amistosamente durante todo o período freqüentado pelo pessoal do Hip Hop.

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’.

Com o surgimento da posse “Sindicato Negro” tem início, de fato, o Hip Hop no Brasil. Antes dela, o *rap*, o *break* e o grafite eram praticados somente quando havia uma ligação orgânica entre eles. A possibilidade de se ‘amarrar’ essas expressões culturais só surgiu com a fundação da posse “Sindicato Negro”.

Segundo o depoimento de Chris (Renata Cristina Batista) do grupo Lady Rap, uma das fundadoras da posse pioneira “Sindicato Negro”, nos primeiros encontros, ocorridos no primeiro semestre de 1988, ninguém tinha noção de que aquelas reuniões resultariam em qualquer tipo de organização social. Somente após saberem de que nos Estados Unidos existiam grupos organizados onde o Hip Hop podia ser vivenciado e

praticado, eles decidiram criar a posse “Sindicato Negro”. As informações sobre os EUA eram tiradas de revistas importadas, que foram traduzidas pelos participantes da posse conhecedores do inglês⁵⁸. Segundo Clodoaldo (um dos coordenadores do Projeto Hip Hop do Gélèdes) e Markão (MC do grupo DMN), fundadores dessa posse, no início dos encontros e das reuniões que ocorriam na Praça Roosevelt as discussões giravam praticamente em torno do que aconteciam com o Hip Hop, nos Estados Unidos. Ou seja, comentavam-se as letras das músicas, os novos passos das danças, os vídeos *clips* e seus temas, bem como o desenvolvimento do grafite naquele país.

Para esses pioneiros, a questão racial brasileira ainda era um assunto bastante periférico, sem maior importância. Admitia-se a existência do preconceito, da discriminação racial e do racismo por aqui, mas, segundo eles, esses eram considerados diferentes dos problemas que ocorriam nos EUA. Ou seja, enquanto por lá as diferenças raciais se concretizavam em ações explícitas, por aqui o tema não encontrava tanta repercussão.

Em 1990, constantes batidas policiais, sem quaisquer justificativas aparentes contra os frequentadores da Praça Roosevelt, contribuíram bastante para a mudança desse tipo de visão, que implicava assumir que aqui, no Brasil, havia problemas raciais, mas sim, sociais. Diante dessa situação, Clodoaldo - que é filho de um militante do Movimento Negro, cujo nome é Antônio Carlos Arruda, e que na época era advogado da ONG “Gélèdes: Instituto da Mulher Negra” - decide relatar a seu pai o que estava acontecendo na praça Roosevelt, para juntos buscarem uma solução que pusesse fim àquelas intervenções. A primeira informação que eles receberam foi que aquela era uma ação policial muito comum, principalmente contra os negros e mestiços. Também ficaram sabendo que o Movimento Negro político há muito já vinha denunciando aquela prática. Antônio Carlos conversou tanto com seu filho como com os amigos dele, explicando que

⁵⁸ Tentei levantar soube nomes dessas pessoas, mas nenhuma das com que conversei soube dar qualquer informação. Esse acontecimento mostra como há muita implicação em torno da origem dessa posse.

deveriam se informar mais sobre a situação do negro no Brasil. Para que isso se tornasse possível foi cedida uma sala na sede do Instituto Gélèdes, ainda em 1991. Nos dois primeiros encontros compareceu uma dezena de pessoas⁵⁹. Com o passar do tempo a sala não comportava mais o volume dos interessados.

Outra explicação para tal ação policial é o fato daqueles jovens negros escolherem a praça Roosevelt para se reunir. Diferentemente dos bailes *black*, eles passaram a exercer sua identidade na rua, levando para o espaço público uma prática de construção de identidade que sempre foi tolerada em locais fechados e privados. O que eles estavam fazendo era romper uma espécie de ténue “pacto social brasileiro”. A presença deles na praça podia ser entendida como uma afronta ao nosso “racismo cordial” e à idéia de que se toleram (ou não) as demonstrações desse tipo no espaço privado⁶⁰.

O sucesso das reuniões em sua sede despertou, nas responsáveis pelo Gélèdes, o interesse em desenvolver um trabalho mais organizado junto ao público jovem do Hip Hop. Daí surgiu o "Projeto Rap", que dentre suas atividades editou a revista "Pode Crê!", que circulou de 1991 a 1994, a primeira publicação totalmente voltada para o Movimento Hip Hop.

Apesar dos três anos de existência, ela teve apenas quatro números publicados. O seu lançamento ocorreu no salão Sun Set, da Equipe Chic Show, e contou com a presença do grupo Racionais MC's. Esse grupo respeitou de tal maneira essa publicação que na música “Voz Ativa” inseriu um verso em que afirmava “a juventude negra agora tem a Pode Crê!”⁶¹.

Após esses eventos, ocorridos na sede do Instituto Gélèdes, parte dos componentes da posse “Sindicato Negro” passa a destacar cada vez mais, em suas conversas, temas ligados à discriminação e ao preconceito

⁵⁹ Segundo Clodoaldo, inicialmente compareciam no máximo vinte pessoas, a maioria rapazes.

⁶⁰ Uma boa fonte sobre essa discussão é o texto “Nem Preto Nem Branco, Muito Pelo Contrário: cor e raça na intimidade”, de Lilia K. Moritz Schwarcz, de 2004.

⁶¹ Atualmente existem perto de dezena de publicações especializadas em algum dos quatro elementos do Hip Hop. As mais conhecidas são: “Rap Brasil”; “Rap News” e “Estação Hip Hop”. As duas primeiras são revistas mensais e a última um jornal tablóide, também mensal.

racial, bem como ao racismo. Apesar da grande participação de negros e mestiços na posse, este assunto não foi unanimidade no grupo. Durante aproximadamente um ano, a posse “Sindicato Negro” foi o único espaço em que os praticantes de qualquer um dos quatro elementos do Hip Hop podiam discutir o que estavam realizando. Após esse período passaram a ocorrer divisões no grupo.

Os motivos que explicam tais fatos foram os mais diversos possíveis. Algumas cisões surgiram por causa das divergências políticas; outras por causa das distâncias geográficas existentes entre os bairros. A disseminação das posses nos bairros periféricos da cidade de São Paulo, assim como pelas cidades da Grande São Paulo, levou ao fim da posse pioneira “Sindicato Negro”, em 1995⁶². Tal ocorreu principalmente porque a maioria das pessoas escolheu participar de reuniões mais próximas de suas casas.

Chama a atenção o fato de que nos Estados Unidos o Movimento Hip Hop surgiu nos bairros e depois passou a ocupar locais mais privilegiados das cidades, enquanto aqui em São Paulo ocorre o oposto: primeiro ele acontece nos bailes da periferia, posteriormente se organiza no centro e depois vai para os bairros, e lá cresce e conquista sua legitimidade social e política. Atualmente está, inclusive, abrindo espaços entre as classes média e alta⁶³.

O Hip Hop consolida a sua posição no Brasil quando o país é governado pelo primeiro presidente civil eleito, Fernando Collor de Mello, que assumiu seu mandato em 01 de janeiro de 1989. Esse presidente passa para a história como o primeiro governante federal a ser afastado do cargo por meio do *impeachment*. Em seu curto governo, Collor abriu o Brasil para o mercado internacional, possibilitando a chegada de novas tecnologias. Essa

⁶² Este não foi um evento organizado. O que se deu foi que as pessoas pararam de comparecer na Praça Roosevelt. Não conseguimos levantar a data precisa da última reunião da posse “Sindicato Negro”. Até hoje, ela é citada nos encontros do Hip Hop de maneira saudosista.

⁶³ Este fenômeno está acontecendo principalmente na Vila Madalena, na zona oeste.

decisão influenciará muito na relação dos bailes com seu público, devido à entrada em massa dos discos e CDs de música *black*, produzidos nos EUA.

Em janeiro de 1992, no Vale do Anhangabaú, é lançado ao público o Movimento Hip Hop Organizado (MH2O), proposto por Milton Salles - então empresário do grupo Racionais MC's e uma personalidade muito respeitada no mundo do Hip Hop -, com a intenção de ser composto por toda e qualquer pessoa que praticasse pelo menos um dos elementos fundamentais do Hip Hop, bem como por todas as posses existentes na cidade de São Paulo.

Apesar de não haver nenhuma manifestação explícita contra a proposta apresentada por Milton Salles, o MH2O nunca passou de uma “palavra de ordem”: todos a utilizam, mas ninguém a pratica, isto é, cada posse é independente em suas ações e os grupos de *rap* jamais abriram mão de sua autonomia.

As posses paulistanas, então, passam a atuar mais nos bairros periféricos depois do mandato do prefeito Jânio Quadros (1985 a 1988), que implantou uma política de ‘periferização’, que consistia em desmontar favelas localizadas em bairros nobres e enviar os seus moradores para as periferias das zonas Leste, Sul, Oeste e Norte, da cidade de São Paulo.

Nesse mesmo período, na zona Sul, passou a ocorrer uma ocupação progressiva das margens – áreas de mananciais - das represas de Guarapiranga e Billings. Como a maioria desses conglomerados de moradores era ilegal, os poderes públicos não se acharam na obrigação de realizar obras nestas localidades. Nesses recantos, como é voz corrente entre os militantes do Hip Hop, o investimento do Estado é muito escasso. Nessa mesma região localizam-se os bairros mais violentos da cidade de São Paulo: Capão Redondo, Jardim São Luís, Vale das Virtudes, Jardim Ângela, etc. Em todos eles até hoje há poucas vagas nas Escolas Públicas, as únicas existentes, na região, porque seus moradores não têm condições de pagar pela educação de seus filhos. Não existem teatros, cinemas, clubes esportivos. Os campos de várzeas e os botecos são os únicos lugares de lazer e distração.

Já a Cidade Tiradentes, zona leste - região em que se instalou a maioria dos Conjuntos Habitacionais (Cohab) na cidade -, apesar de ser construída com dinheiro público, também sempre teve um baixo investimento na educação, na cultura e no lazer. Esse conjunto habitacional começou a ser construído no ano de 1983 e foi inaugurado em 1985. Todo esse processo ocorreu na gestão do prefeito Mário Covas, então indicado pelo governador eleito Franco Montoro⁶⁴, ambos do PMDB. Cidade Tiradentes é considerado o maior Conjunto Habitacional da América Latina. Segundo dados do IBGE (2000), moram nesta localidade aproximadamente 240.000 pessoas, sendo 90.000 só no núcleo da Cidade Tiradentes. Essa informação é importante porque o conjunto abrange seis bairros, que são: dos Pereiras, da Cidade Castro Alves, Jardim Vilma Flor, da Passagem Funda, Vila Paulista e Vila Iolanda. Portanto, a Cidade Tiradentes, como é comumente conhecida, ocupa uma área de 8,6 km² e fica a 40 km do marco zero da capital.

Nesse imenso conglomerado habitacional a taxa de mortalidade infantil é de 24,46 por mil nascimentos, uma das mais altas da cidade. A expectativa de vida média de seus moradores é de 65,2 anos para os homens e 74,7 anos para as mulheres. Uma parcela bastante representativa de seus lares é chefiada apenas por uma pessoa, tanto homem como mulher, com rendimento abaixo de três salários mínimos mensais.

No bairro, até 2003, não existia nenhuma biblioteca pública, nem teatro, nem muito menos um cinema, ou algum equipamento esportivo da prefeitura ou do governo do Estado. Neste ano a comunidade passou a contar com uma biblioteca comunitária, que foi instalada na sede do Núcleo Cultural Força Ativa⁶⁵. Neste mesmo ano a prefeitura inaugurou o Centro Educacional Unificado (CEU) Jambreiro, que contém um teatro (com capacidade para 450 pessoas e que também serve de sala de cinema), três piscinas (uma infantil, outra intermediária e a terceira olímpica), além de uma

⁶⁴ Neste período, o Regime Militar proibia a eleição direta para Presidente, Governadores, 1/3 dos Senadores e Prefeitos de Capitais e de cidades estratégicas.

⁶⁵ Mais à frente falaremos mais desta entidade.

quadra de futebol de salão, basquete e vôlei. Também existe uma sala de informática aberta à comunidade. Nesse complexo está instalada uma unidade de municipal de um Centro de Educacional Infantil Direta (CEI – Diret) - antigas creches - uma Escola Municipal de Educação Infantil (EMEI) e uma Escola Municipal de Educação Fundamental (EMEF).

Nesse bairro existem cinco Unidades Básicas de Saúde (UBS), para todo o conjunto. Os hospitais mais próximos distam mais de 10 km e têm pouca ligação tanto de ônibus como de peruas de lotações. No campo educacional existem na Cidade Tiradentes, além do CEU, já descrito anteriormente, um Centro de Educação Infantil Indireto (CEI Indiret.), onze CEI Diret, uma EMEI, quinze EMEF, uma Escola Municipal de Educação Fundamental e Médio (EMEFM), cinco Escolas Estaduais de Ensino Médio (EEEM). Toda essa estrutura não é suficiente para dar conta da demanda do ensino fundamental, que é obrigatória, nem mesmo do médio. Segundo nossos entrevistados, tanto do Núcleo Cultural Força Ativa, como da Posse Aliança Negra⁶⁶, o resultado é um baixíssimo número de estudantes de nível superior, tanto em instituições particulares, como nas públicas.

No que diz respeito à segurança pública, está instalado lá um Canil da Polícia Militar (PM), da zona Norte, no mesmo local onde antes havia uma quadra esportiva comunitária. Existem também dois batalhões da PM: um deles ocupa o prédio, que já foi uma escola estadual. Também há uma delegacia de polícia e um batalhão dos bombeiros.

Considerando os diversos itens que compõem o Índice de Qualidade de Vida no município de São Paulo, dos 96 Distritos a Cidade Tiradentes ocupa o 82º lugar. É neste caldo sócio-político econômico que surge a posse “Aliança Negra” e está instalado o “Núcleo Cultural Força Ativa”.

Atualmente existem posses em quase todas as regiões da cidade de São Paulo, a única exceção é a zona Central, local do nascimento, por ironia da História, da posse pioneira “Sindicato Negro”.

⁶⁶ Também mais à frente daremos mais informações sobre essa posse.

Essa “profusão” de posses obrigou-nos a escolher algumas entidades no intuito de desenvolver nossa pesquisa. Decidimos estudar estas posses: a “Força Ativa”; a “Aliança Negra” e a “Conceitos de Rua”. A primeira e a segunda por terem sido criadas por pessoas que participaram da posse “Sindicato Negro”. Quanto à “Conceito de Rua”, a seleção foi pautada no fato de ela sofrer uma grande influência do grupo Racionais MC’s (o mais reconhecido grupo do *rap* nacional) e seus membros nunca terem participado efetivamente da posse “Sindicato Negro”.

(POSSE) NÚCLEO CULTURAL FORÇA ATIVA

A posse “Força Ativa” surgiu, no primeiro semestre de 1992, após a primeira divergência no interior da posse “Sindicato Negro”. Segundo Rúbia, uma de suas criadoras, ela foi fundada porque os seus criadores não concordavam com as discussões centradas na questão racial que estavam ocorrendo na posse “Sindicato Negro”. Na opinião dos primeiros participantes dessa nova posse, era mais interessante que se discutissem outros problemas que atingiam a população como um todo, tais como: a violência policial, o desemprego, a falta de políticas públicas nas periferias, etc. Na opinião de Rúbia, os fundadores da posse “Força Ativa” não discordavam das discussões sobre a questão racial, o que incomodava aquele grupo de dissidentes era a centralidade do tema. Se a questão racial era importante, com certeza não era o principal problema social brasileiro. Na opinião deles, caso essas dificuldades sociais e econômicas fossem superadas, o negro, que compõem a maioria dos pobres, teria também resolvidos todos os seus problemas.

Como se vê, fica evidente como nesse momento a questão não se encontrava tão “racializada”, ou seja, o problema parecia ser mais social e vinculada aos índices de pobreza e exclusão social.

Uma vez constituída a posse “Força Ativa”, em 1992, decidiu-se que suas reuniões seriam realizadas no espaço onde existe o terminal de ônibus da Estação Santana do Metrô. Este local era bastante estratégico,

pois nas suas proximidades havia dois salões de baile *black*, que eram o Sun Set, da Equipe Chic Show, e o Santana Samba, da Equipe Zimbabwe⁶⁷. No salão Santana Samba, toda quarta-feira, das 18 horas às 23 horas, ocorria um encontro do pessoal do Hip Hop, onde ocorriam apresentações de grupos de *rap* e de *brakers*.

Para se transformar num evento do Hip Hop, de maneira completa, só faltava a atuação do grafite. Posteriormente, em 1993, as reuniões passaram a ocorrer também nas quartas-feiras e no mesmo horário, no salão Sambarilove, então da Chic Show, localizado no bairro do Bixiga, no centro da cidade de São Paulo. A partir deste momento, essa atividade passou a ser denominada de Clube do Rap, ou seja, se distanciando do Hip Hop e reforçando a autonomia do *rap*. Assim como se dava na posse “Sindicato Negro”, nas primeiras reuniões da “Força Ativa” também não havia qualquer direção formal e burocrática mais constituída.

Uma outra característica própria era a existência de alguns grupos que praticavam um estilo de *rap* bastante influenciado pelo *hard rock*. Por volta de 1994, surgiu no Brasil um estilo de rap que ficaria conhecido como “bate-cabeça”. A primeira música a fazer sucesso, com esse rótulo, foi uma canção do grupo participante da posse “Força Ativa”, RPW⁶⁸, intitulada “Pule ou empurre”. O estilo levava esse nome devido ao fato de o público ouvinte de *rap* ter se diversificado e incorporado certas influências dos apreciadores de *hard rock*.

Um exemplo disso é que nas apresentações dos grupos de bate-cabeça, a platéia “curtia” o som amontoando-se em frente ao palco e fazendo uma roda onde *empurravam uns aos outros ou fazendo o que é conhecido como “mosh” ou “stage diving”*. Melhor explicando, tratava-se do ato de subir ao palco e se jogar sobre o público, sendo segurado por ele⁶⁹; elementos esses que podiam e podem ser observados nas apresentações de grupos de

⁶⁷ Atualmente o primeiro é um salão de forró e o segundo se transformou em um salão da Igreja Pentecostal Deus é Amor.

⁶⁸ As letras são as iniciais dos nomes dos componentes do grupo: Rúbia, Pow e W You.

⁶⁹ Isso também era realizado, muitas vezes, pelos demais *rappers*, que se apresentavam no palco.

rock. O ritmo das músicas vinculadas ao “bate-cabeça” também era mais agitado, fazendo com que os seus apreciadores se “inflamassem” facilmente.

Uma hipótese de como essas influências vindas do *hard rock* ou HC, como é popularmente conhecido, teriam chegado ao Hip Hop é a de que, nessa época, ocorreu uma aproximação maior entre *rappers* e skatistas; encontro possibilitado por trabalhos musicais conjuntos entre artistas de *rap* e *rock* nos Estados Unidos. Vejamos, nesse sentido, a trilha sonora do filme “Judgment Night”, dirigido por Stephen Hopkins, em 1993, na qual grupos de *rap* são acompanhados por bandas de *rock*.

As letras das músicas da maioria dos grupos dessa posse (por questão de coerência com o motivo do racha com a posse “Sindicato Negro”) procuravam não destacar a questão racial. A ênfase era dada para os problemas sociais da população em geral. Embora as justificativas da fraca presença da questão racial em suas letras de músicas condissessem bastante com o senso comum brasileiro, essa característica trouxe vários problemas para alguns grupos da posse “Força Ativa”. Em 1993, o grupo “Filosofia de Rua” lançou a música A Cor da Pele Não Influencia Nada. A mensagem que seus autores queriam divulgar era uma crítica ao racismo, pois na opinião deles as pessoas não deviam ser avaliadas pela coloração de suas peles, mas sim pelo que elas realmente valiam.

A receptividade a essa letra, no interior do Hip Hop, de uma maneira geral, não foi nada boa. Primeiramente, porque existia o entendimento de que a música, a partir do seu título, desvalorizava a luta contra o racismo, tão importante para a maioria dos participantes do Hip Hop. Em consequência dessa discordância, em algumas apresentações ocorridas no salão Santana Samba, o grupo chegou a ser vaiado. Em outras ocasiões, ainda em 1993, foram hostilizados fisicamente, a ponto de um de seus integrantes ser agredido, após uma discussão com um militante negro do Hip

Hop, de alcunha Crânio. Posteriormente essa personagem foi assassinada em 1995⁷⁰.

O *rapper* Dexter, que na época participava do grupo Snikes Boys, hoje faz parte do grupo “509 – E”, compôs uma resposta àquela música com o título A Cor da Pela Não Importa o Caralho⁷¹, no segundo semestre de 1992. O que demonstra a enorme animosidade que a composição do “Filosofia de Rua” trouxe no interior do Hip Hop naquele período.

O ápice desse conflito se deu, em abril de 1993, nas dependências do “Acervo da Memória e do Viver Afro Brasileiro” - espaço da Prefeitura do Município de São Paulo, localizado no bairro do Jabaquara, zona sul. A atividade foi organizada pelo grupo de break “Jabaquara Breakes”. No momento em que o grupo “Filosofia de Rua” iniciou sua apresentação, toda a platéia, composta por participantes ativos do Hip Hop, se levantou e ficou de costas para o palco durante a performance do grupo. Após esses confrontos a “Força Ativa” passou a ser vista como uma posse que não respeitava a questão racial e só não foi considerada “branca”, porque havia negros em sua conformação.

Segundo Rúbia, os compromissos profissionais, fora do Hip Hop, e divergências com o restante do público, fizeram com que as atividades da posse “Força Ativa” aos poucos fossem fenecendo, parализando por volta de 1993.

⁷⁰ Durante nossa pesquisa de campo, ao tentar checar essa agressão, fomos informados, por King Nino Brown, que o Crânio ainda estava vivo, só que atualmente usa o nome de Onerey Al Min OADK, por ter ingressado para o islamismo. Ele continua participando da posse Hausa. Em uma sessão de filmes sobre Hip Hop, no cine Sesc, em junho de 2005, encontramos Onerey e perguntamos, para o próprio se havia sido ele que agredira o componente do grupo “Filosofia de Rua”. Prontamente ele negou e relatou-nos que essa confusão era sempre feita, porque, na época, ele também era chamado de Crânio. Essa coincidência resultou na seguinte confusão: em um baile, realizado em São Bernardo do Campo, cidade onde ele mora, anunciou-se a sua morte e fez-se um minuto de silêncio. Logo após terem terminado as homenagens, ele entrou no salão trazendo grande constrangimento para os organizadores e para o público presente. Enquanto ele nos relata esses fatos, ao lado estava o *breaker* Nelson Triunfo, comentou “Batista ele era chamado de Crânio devido à sua inteligência, o outro tinha este apelido pelo uso que fazia de sua cabeça nas brigas”

⁷¹ Procuramos levantar a letra desta música, mas infelizmente não tivemos êxitos.

Terminadas as atividades da posse “Força Ativa”, na zona norte, ela foi reorganizada na Cohab Cidade Tiradentes, na zona leste, no segundo semestre de 1994. O responsável por todo esse processo foi o *rapper* Nando

Comunista, componente do grupo “Extrema Esquerda Radical”, que já participava daquela posse na zona norte. Quando perguntamos a Rúbia se tinha alguma objeção ao fato da posse “Força Ativa” ser reorganizada na Cidade Tiradentes, ela respondeu que não. Em sua opinião, o Nando Comunista era militante do grupo e, portanto, tinha legitimidade para assumir tal decisão.

Em uma conversa que tivemos com Nando Comunista, ele nos informou que decidiu transferir a posse “Força Ativa” para a zona leste porque sua família havia se mudado para lá. Uma vez morando na Cidade Tiradentes, conheceu algumas pessoas que também faziam parte do Hip Hop e após algumas conversas entre elas decidiu-se que deveriam montar naquela localidade uma posse. Quando lhe perguntamos o porquê de não ter procurado a posse “Aliança Negra”⁷², que já existia naquele mesmo bairro, ele me informou que tinha divergências com alguns componentes daquela entidade. Logicamente esse conflito era oriundo do período em que a posse “Força Ativa” se localizava na zona norte. Posteriormente descobrimos que quando Nando Comunista estava criando uma nova posse na Cidade Tiradentes, a posse “Aliança Negra” estava totalmente desarticulada, o que favoreceu bastante sua ação.

Como se pode concluir, os condicionantes misturam-se, geografia, distâncias, fronteiras e temas raciais serviram de limites (e pretextos) para a fundação das novas posses.

Uma vez instalada na Cidade Tiradentes, a posse “Força Ativa” passa a assumir uma nova posição frente à questão racial. Para seus novos militantes, lutar contra o racismo tornou-se um fato prioritário. Além desse tema, os problemas sociais não foram abandonados. Nesse sentido, várias pessoas, que não faziam parte do Hip Hop, começam a participar das

⁷² Esta é um das posses com as quais trabalharei a seguir.

reuniões da posse “Força Ativa”, que possuía toda uma organização burocrática até então ignorada pelas outras posses. A partir desse momento a posse passa a ter um responsável pelo andamento e uma pessoa secretariando as atividades.

Esse fato levou os participantes do grupo a decidirem, em 1995, mudar a denominação do grupo de posse para Núcleo Cultural, para que todos se sentissem incorporados à entidade. A deliberação de alterara o nome fez com que pessoas que não estavam ligadas ao Hip Hop participassem do “Núcleo Cultural Força Ativa”, sem qualquer constrangimento. Essa decisão, segundo a maioria de seus militantes, aproximadamente umas vinte e cinco pessoas, não significava nenhum rompimento com o Hip Hop. Na verdade, pretendiam ter uma atuação maior de sua posse, alcançando maiores proporções políticas.

Com efeito, mesmo que de forma bastante dissimulada, uma parte dos militantes defende hoje a mudança para “Núcleo Cultural”, por entender que o Hip Hop critica muito a sociedade capitalista, mas não apresenta nenhuma proposta de substituição desse sistema político e econômico. No dia 15 de setembro de 2002, de modo bem discreto, um dos militantes do grupo, de nome Weber (que é um dos doze irmãos de Nando Comunista), comentou conosco que o Hip Hop já não era a mesma coisa; “que ele havia perdido muito de sua força transformadora revolucionária”.

Nesse sentido, eles passaram a entender que o Hip Hop deveria assumir uma postura mais propositiva de superação do sistema capitalista.

Assim, para esses militantes, o Hip Hop começou a ser visto como um movimento cuja atividade principal era lutar contra o racismo, o preconceito, a discriminação, a exploração capitalista, o machismo e toda e qualquer forma de exploração. Dessa maneira, os quatro elementos do Hip Hop deveriam representar instrumentos para que eles conseguissem atingir seus objetivos.

Muito do que o “Núcleo Cultural Força Ativa” propõe foi apresentado na mesa “Hip Hop Cultura ou Movimento”, apresentada na II

Semana Cultural de Hip Hop, já descrita na introdução desse trabalho. Chama a atenção o fato de que o grupo defende que o Hip Hop é um “movimento” e não uma “cultura”, pois somente assim ele poderia ter condições de combater o capitalismo e vencê-lo. No entanto, no momento de escolherem o nome de sua entidade a escolha cai sobre o nome “Núcleo Cultural”. Isto é, o problema não está na palavra “cultura”, mas sim no que se faz com ela.

Uma vez instalada no bairro Cidade Tiradentes, as primeiras reuniões se realizaram nas casas dos componentes. Em maio de 2001, o grupo foi contemplado com uma sala, num dos antigos centros comerciais desativados daquele local, que fica localizado no alto de uma ladeira. Ao lado da sede existe uma oficina, mais à frente um pequeno bar (bastante simples), que serve somente alguns tipos de caldos (mocotó, sarapatel, canja), únicos alimentos quentes lá oferecidos. Também se comercializam refrigerantes, cervejas, bebidas destiladas das mais variadas marcas e tipos e alguns ‘salgadinhos’ embalados. Na parte externa existe uma mesa de bilhar. Estamos assim diante de um típico ‘boteco’ de periferia.

A sede do “Núcleo Cultural Força Ativa” se constitui de um salão com aproximadamente 30 m². Ao fundo, do lado esquerdo de quem entra, está instalado o banheiro. Também há uma outra sala bem menor, que é utilizada como depósito. A organização do espaço foi alterada em vários momentos. Por exemplo, nas paredes são fixados cartazes, que vão sendo substituídos periodicamente. Já observei vários: Malcolm X, Nelson Mandela, Marx, Che Guevara, alguns alusivos à África, ao Movimento dos Sem-Terra (MST), um em homenagem ao Movimento Negro Unificado. Em 2001, existia uma bandeira de “Isquerda Partido” (PII), antigo Partido Comunista Italiano (PCI), que foi substituída por uma do MST, que permanece até hoje. Ao perguntar o porquê da troca das bandeiras, fui informado, por Nando Comunista, que “a primeira não representava a verdadeira luta dos oprimidos”. Também havia um computador Pentium III, que inicialmente estava conectado à Internet, mas posteriormente, por terem perdido a linha

telefônica, passou a ser utilizado somente para as tarefas burocráticas. A porta de aço da frente e as paredes externas estão todas grafitadas, com temas sobre negritude, violência policial e algumas imagens referentes a Zumbi e Solano Trindade, cujo nome foi utilizado para identificação da biblioteca comunitária do grupo.

O espaço, apesar de pequeno, é bem utilizado. Nele está montada a biblioteca, bastante diversificada, composta por livros didáticos, vários romances e obras cuja temática principal é a questão das relações raciais brasileiras ou as condições de vida dos negros daqui, como de outros países. Também há alguns livros teóricos de antropologia, sociologia, história, etc. Todos chegaram via doações, por meio de campanha e de coletas junto a entidades. Fomos convidados a também fazer alguma doação posteriormente.

Em 2001, em nossa primeira visita ao grupo, compareceu àquele evento um rapaz de alcunha Lion. Ele era morador do bairro e roqueiro. Sua presença naquele dia se deu porque ele havia organizado um show de rock para o recolhimento de mantimentos a serem distribuídos entre os moradores carentes da Cidade Tiradentes. Durante as apresentações, Weber cobrou de Lion o motivo de nenhum grupo de *rap* do bairro, ou mesmo da região leste, ter sido convidado para se apresentar naquele evento. A resposta foi que o organizador não conhecia nenhum deles, e que somente por este motivo o convite não havia sido feito. Dada a resposta, Weber informou que o “Núcleo Cultural Força Ativa”, onde participavam vários grupos de *rap* daquele bairro, se reunia todo primeiro domingo de cada mês e que o Lion estava convidado a participar de uma dessas reuniões.

Convite feito, convite aceito. Na reunião, Lion repetiu toda a conversa e assumiu o compromisso de que nas próximas atividades culturais que organizasse ou participasse não mais se esqueceria de convidar o *rap*. O “Núcleo Cultural Força Ativa” aceitou as explicações foi propôs a Lion

também fazer parte de seu corpo de militantes, no que foi prontamente atendido.

Quando iniciei nossa pesquisa junto ao grupo havia apenas uma participante com formação universitária, Roberta, que cursou Serviço Social, na Pontifícia Universidade Católica. Nas nossas visitas ao Núcleo, Roberta sempre aproveitava para conversar comigo sobre a possibilidade de ela fazer pós-graduação. Mesmo por nós incentivada, até o momento ela ainda não decidiu se continuaria seus estudos. A partir de 2003, vários militantes do NC Força Ativa ingressaram em instituições de ensino superior. Atualmente a relação destes estudantes é: Weber (História); Nando (Ciências Sociais); Hélio (História); Vanessa (Biologia); Wellington (Ciências Sociais); Góes (Letras); Fabiana (Serviço Social); Fernanda (História); Luís (Pedagogia); Cléber (Geografia); David (Farmácia); Nil (Pedagogia); Eliana (Pedagogia) e Wagner, formado em Ciências Sociais e fazendo pós-graduação em História. Com exceção de Cléber, que estuda na Unesp de Presidente Prudente, os demais estão matriculados em instituições particulares.

Como se pode notar, há uma evidente mudança no perfil do grupo, assim como se percebe a maior penetração das instituições de ensino superiores privadas.

O Núcleo Cultural Força Ativa é onde existem mais estudantes universitários, em relação às demais entidades ligadas ao Hip Hop. Isso se explica pelo fato de a média de idade dos militantes do grupo ser de vinte e quatro anos. Nas outras duas posses que pesquisamos - Aliança Negra e Conceitos de Rua -, a média sobe para 30 anos.

Durante todo o ano de 2003 o “Núcleo Cultural Força Ativa” organizou um grupo de formação política, voltado para seus componentes. A metodologia utilizada foi esta: todos deveriam ler um livro previamente escolhido entre eles e no terceiro domingo de cada mês o grupo discutiria a obra. Alguns livros estudados foram: Trabalho e Capital Monopolista: a degradação do trabalho no século XX, de Harry Bravenam, de 1987; Lenine e os Camponeses e Taylor, de Robert Linhard, de 1997; Para Além do

Capital: rumo a uma teoria de transição, de István Mészáros, de 2002, e Formação do Brasil Contemporâneo, de Caio Prado Junior, de 1945. A seleção, um pouco eclética, revela a inspiração mais marxista do grupo.

Para se ter uma idéia da posição política dos militantes dessa entidade, em 2003, o grupo solicitou que indicássemos um filme, que servisse de base para uma discussão sobre a questão racial. Propusemos Assalto ao Trem Pagador, dirigido por Roberto Farias, de 1961, que foi prontamente aceito.

Essa obra começa com um ousado assalto a um trem pagador. A ação foi tão arrojada, que a polícia e a imprensa nacional passaram a defender que ela havia sido praticada por estrangeiros. Pois, para eles, brasileiros não teriam capacidade intelectual para tal. Acontece que os ladrões eram favelados, cujo líder era conhecido pela alcunha “Tião Medonho”. O comandante geral do roubo foi um “branco”, que afirmava receber as ordens de um certo “engenheiro”, que nunca aparece no filme”.

Logo após o roubo, ficou determinado que ninguém deveria gastar o dinheiro, durante um ano. Os favelados apesar de algumas extravagâncias procuraram cumprir o trato. Já o “branco” comprou carros caros, apartamento, gastou com mulheres, dando sinais explícito de riqueza.

Quando os favelados descobrem este fato capturam o “branco”. Depois de amarrá-lo passaram a interrogá-lo. Nesse momento, acontece o seguinte diálogo. O personagem branca afirma“- Tião, eu gastei o dinheiro, porque eu sou branco e tenho os olhos azuis. Você não, Tião. Você é negro e feio, parece mais um macaco. Você não pode ter dinheiro”.

A resposta de Tião Medonho vem através de um tiro que o mata, em seguida, ele diz “Joga ele no rio, para os peixes comer os olhos azuis dele”.

A maioria dos participantes do Núcleo Cultural Força Ativa não gostou do filme. Acharam-no muito racista. Para eles a imagem de preto⁷³ por ele passada era muito ruim.

⁷³ É assim que os participantes do Hip Hop preferem se chamar.

Argumentamos que a importância daquela obra era que nela, pelo menos, o negro era protagonista. Em contra partida, atualmente o cinema brasileiro está muito branco. A certa altura da discussão, Dudu, um dos mais jovens do grupo, fez a seguinte afirmação “- Já me disseram que muitos negros quando envelhecem ficam reacionários”.

Ante tal colocação, não dissemos nada. Em nossa defesa falou Nando Comunista “- Pô, o cara vem ajudar a gente numa discussão e é chamado de reacionário. Assim não dá. Você não conheceu o Batistão. Há uns dez anos atrás ele lhe daria uma resposta que te deixaria sem palavra”. O interessante é que, depois, ao refletir sobre o acontecido, demos conta que a defesa Nando, indiretamente, reforçou a fala do Dudu, pois afirmou que o Batista responderia mais duramente há dez anos atrás e não naquele momento.

O “Núcleo Cultural Força Ativa” mantém uma relação bastante estreita com o vereador Beto Custódio, do Partido dos Trabalhadores. Inicialmente esse político enviava uma contribuição mensal para o grupo no valor de R\$ 500,00. Em 2003, o seu gabinete decidiu mudar sua política: contratou um componente do grupo e este passou a contribuir com parte do seu salário. O escolhido pelo grupo para assumir tal função foi Washington Lopes Góes, um dos seus militantes. Apesar de apoiarem esse vereador, quando, em uma reunião ocorrida no primeiro domingo de setembro de 2004, afirmamos que naquele momento havia duas bibliotecas na Cidade Tiradentes: (uma na sede do “Núcleo Cultural Força Ativa” e a outra nas dependências do CEU Jambeiro), o grupo discordou veemente de minha fala. O argumento utilizado por eles foi que a biblioteca do CEU não contava, por ser muito ruim, contando com pouquíssimos títulos e sendo localizada muito longe do núcleo da Cidade Tiradentes.

Em vista dessa posição, perguntamos se o grupo apoiava a reeleição da prefeita Marta Suplicy, do mesmo partido de Beto Custódio. Uma parte do grupo afirmou que apoiava, por total falta de alternativa. Uma outra parte disse que preferia Luiza Erundina, do Partido Socialista Brasileiro.

A unanimidade no grupo ficava por conta de que todos não queriam de maneira nenhuma a vitória de Paulo Salim Maluf ou de José Serra, o que demonstra que o acordo com o vereador Beto Custódio existia em função somente dos interesses do grupo, não significando qualquer compromisso com o Partido dos Trabalhadores. Ou seja, embora as opções existentes no grupo ficassem no campo de esquerda, não parece existir um vínculo explícito com qualquer partido⁷⁴.

No mês de agosto de 2003, quando fomos à reunião do “Núcleo Cultural Força Ativa”, não encontramos ninguém no local. Tentando retornar para a nossa residência encontramos com Weber, que nos convidou para comparecer a uma assembléia na Escola Municipal de Ensino Fundamental Sebastião Salgado. Aquela atividade fazia parte de uma programação maior, patrocinada pela Coordenadoria da Juventude, da Prefeitura Municipal de São Paulo, que se chamava “Agosto Negro”. Ela foi proposta pelo *rapper* Xis⁷⁵. O encontro ocorreu no pátio interno da Escola. O evento teve reduzida presença de público. Havia uma delegação toda uniformizada, do bairro de Guaianazes, patrocinada pelo subprefeito. O “Núcleo Cultural Força Ativa” compareceu com mais de quinze pessoas e de maneira bastante crítica. Iniciaram protestando porque os organizadores do evento não consultaram anteriormente o grupo e nem mesmo a posse “Aliança Negra” - que nem estava presente -, sobre a realização do evento na Cidade Tiradentes, o que na opinião deles justificava a baixa presença de público. Também diziam que a Coordenadoria da Juventude tinha uma visão “muito branca”, o que deslegitimava o “Agosto Negro”, pois a população negra participava dele somente como expectadora. A outra crítica dirigia-se ao fato de os organizadores só prestigiarem o *rap*, deixando de fora o Hip Hop, isto é, além

⁷⁴ Em uma conversa com a Fernanda, no lançamento dos “Cadernos Negros – 28”, no dia 13 de dezembro, no Masp. Perguntamos a ela qual a opinião do grupo sobre a crise do PT. Ela respondeu que o grupo fizera uma discussão interna e concluíram que, como o PT é um partido eleitoral e não revolucionário, era quase que inevitável que ele acabasse assumindo as mesmas práticas dos outros partidos de direita.

⁷⁵ Em 2002, Xis fez parte do programa do SBT Casa dos Artistas, um reality show em que só participam artistas profissionais. Esta atitude foi muito criticada no interior do Hip Hop paulistano.

de não haver espaço para os breakers e para o grafite, também não havia palestras sobre a questão racial, nem oficinas sobre os quatro elementos do Hip Hop, o que demonstrava uma posição, por parte dos organizadores do evento, “muito conservadora e contra-revolucionária”.

O fato de o Núcleo Força Ativa cobrar que nem ele nem a posse Aliança Negra haviam sido convidados pelos organizadores do “Agosto Negro” mostra que, estando no meio do Hip Hop, essas entidades são concorrentes. Quando ambas são discriminadas, passa a haver uma união entre elas. Esse processo se parece muito com idêntico fenômeno que se dava entre os Nueres, em que estes viviam para combater os dinkas, mas diante dos ingleses eles se tornavam um só povo. (Evans-Pritchard, 1978).

Os representantes da Coordenadoria da Juventude discordaram da acusação dos participantes do “Núcleo Cultural Força Ativa”, mas não apresentaram nenhuma resposta sobre o que havia sido cobrado.

A tentativa de ampliar, ao máximo, os contatos do grupo com outras expressões socioculturais fez com que em 2005 o grupo cedesse sua sede para um grupo de anarquistas, para que eles pudessem realizar um curso sobre política, assistindo a de vídeos.

Participamos de uma reunião, em fevereiro de 2005, na qual três representantes de um grupo de anarquistas cobravam que tinham problemas em conseguir a chave do local, pois a cada dia ela estava com um militante do “Núcleo Cultural Força Ativa”. O fato é que até aquele momento ninguém se preocupava em vir abrir a sede para eles. Isso tudo exigia que gastassem muito tempo para descobrir quem estava com a chave (isso sem esquecer que era preciso seguir até a residência da pessoa responsável e só após esse contratempo podiam iniciar os seus cursos).

Como se vê, o “núcleo” passou por muitas oscilações e “quebras de identidade”. O fato de serem “contra o racismo” não lhe garante uma maior sobrevivência e atualmente a posse vive momentos de agitação. Podemos afirmar que este grupo é uma nova geração, que apesar de ser influenciada pelas idéias defendidas pelo Hip Hop, os seus participantes não sentem mais

a necessidade de praticarem, constantemente, qualquer dos quatro elementos dessa expressão cultural.

Durante toda a discussão, apesar de em alguns momentos haver observações bastante ásperas dos anarquistas, em nenhum momento se sugeriu que eles deixassem de freqüentar a sede. Apesar da relação entre os grupos parecer bem forte, nesta reunião, não houve convites para que eles ingressassem no “Núcleo Cultural Força Ativa”.

POSSE ALIANÇA NEGRA

Como já informamos anteriormente, a outra posse existente na Cohab Cidade Tiradentes é a “Aliança Negra”, formada em 1989. Apesar do ano da formação ser o mesmo da posse “Força Ativa”, os motivos para a sua criação foram bem diferentes. Segundo Franilson de Jesus Batista, um dos seus fundadores, além da grande distância geográfica, entre o centro da cidade de São Paulo e o bairro Cidade Tiradentes, na zona leste, também havia discriminação no meio dos participantes da posse “Sindicato Negro”.

Franilson, no livro A Periferia Grita, afirma que:

“- No Sindicato [Negro], um tirava sarro do outro porque não tinha uma calça legal. Nós tínhamos porque a gente trampava, mas observávamos que outros com menos condições financeiras sofriam. Se fôssemos levar o pessoal da Cidade Tiradentes para lá, eles iam tirar barato. O melhor era mesmo se afastar” (Rocha: 2001; 57).

Essa afirmação de Franilson aponta para um certo tipo de consumismo, que transcendia a relações fraternas e raciais predominantes no interior da posse “Sindicato Negro”. Revela que, como afirmaram Douglas e Isherwood, no livro O Mundo dos Bens:

“O consumo é algo ativo e constante em nosso cotidiano e nele desempenha um papel central como estruturador

de valores que constroem identidades, regulam relações sociais, definem mapas culturais” (Douglas: 2004; 8).

O que corrobora essa explicação de Douglas é que nesse período está chegando dos Estados Unidos a ‘moda’ de os participantes do Hip Hop se vestirem de forma especial. Assim começou a predominar o uso de roupas largas, tênis de marca (Nike, Reebok, etc.), com números maiores e com os cadarços soltos; na cabeça, bonés, chamados por eles de ‘bombetas’, com nomes de times de basquete norte-americanos. Um dos resultados deste processo foi que os que não tinham condições de se apresentarem publicamente com todos esses símbolos passaram a ser discriminados pelos que conseguiam.

A origem de tudo (processo que resultou no surgimento da posse “Aliança Negra”, no bairro Cidade Tiradentes) foi um concurso de *rap* ocorrido no antigo “Clube de Esporte e Lazer da Cidade Tiradentes”, organizado pelo selo independente Cash Box, em maio de 1989. Apesar de serem vizinhos de bairro e de gostarem do mesmo tipo de música, a maioria dos participantes deste evento não se conhecia. No transcorrer do concurso, que durou um mês e prosseguia todas as tardes de domingos, eles acabavam conversando antes e depois de cada apresentação e, nestas ocasiões, passaram a se contatar. Durante esses encontros surgiu a idéia de se organizar na Cidade Tiradentes um trabalho mais sério voltado para toda a comunidade. Franilson e Cláudio José Assunção, que já tinham freqüentado as rodas de *rap* e *break*, na Estação São Bento do Metrô e também as reuniões da praça Roosevelt, apresentaram para o grupo a proposta de se montar lá uma posse, que para eles só ajudaria o grupo a se organizar e desenvolver suas atividades.

As reuniões iniciais para a formação da nova entidade ocorreram na Escola Municipal de Ensino Fundamental César Augusto Salgado. As principais lideranças do grupo eram Franilson e Cláudio. O primeiro nome da posse foi “Atitude Negra”, mudado porém, posteriormente, porque

descobriram que já existia no bairro um grupo de *rap* com essa mesma denominação. Por esse motivo escolheram definitivamente “Aliança Negra”.

As discussões que prevaleciam nas reuniões da posse naquele período, além de retomar os quatro elementos do Hip Hop, abrangiam também a luta contra o racismo. A maioria do grupo constituía-se de negros, e os temas de debate eram a educação oferecida pelo Estado, gravidez precoce das jovens moradoras da Cidade Tiradentes, o uso de drogas e o alto índice de Doenças Sexualmente Transmissíveis (DST).

Conversando com Franilson, ele afirmou que a proposta da posse “Aliança Negra” sempre foi lutar para melhorar as condições de vida dos moradores da Cohab Cidade Tiradentes, pelo fim do racismo e do preconceito racial. Quando lhe perguntamos como via a existência do “Núcleo Cultural Força Ativa”, também na Cidade Tiradentes, e qual a relação existente entre eles, ele nos respondeu que em primeiro lugar a “Força Ativa” havia chegado bem depois ao bairro e que eu deveria pesquisar o início de sua existência na zona norte, no bairro de Santana.

Depois concluiu afirmando que para eles “a questão racial sempre foi prioritária” e que para a “Força Ativa” nem sempre foi assim, a começar pelos próprios nomes das entidades; a dele traz a palavra negra a outra não.

Diante das ponderações de Franilson, procuramos levantar o passado da posse “Força Ativa”, descrita anteriormente. A resposta de Franilson mostra explicitamente que o Hip Hop no Brasil, desde sua origem, foi um movimento feito por jovens negros e mestiços que estavam insatisfeitos com suas condições de vida. Por esse motivo viram no Hip Hop uma forma de extravasarem esse seu desagrado.

Difícil negar que a intenção do Franilson, ao me instigar a fazer um levantamento da primeira fase da posse “Força Ativa”, era que eu descobrisse um dos motivos que resultaram em sua criação. Isto é, a discordância com o destaque que havia sobre a questão racial nas discussões da posse “Sindicato Negro”. Assim como ele esperava que nós também descobríssemos o problema que ocorreu com a música do grupo

“Filosofia de Rua”. Logicamente, ele estava ao lado dos que discordavam do título e enxergava aquele grupo como prejudicial à luta dos negros contra o racismo e a discriminação. O que demonstra que a questão racial era um tema importante para os pioneiros dessa expressão cultural. Quem assumisse uma posição contrária, ou mesmo não respeitasse esse destaque, se colocaria em oposição àquele grupo. Foi o que aconteceu com a posse Força Ativa, que, segundo Rúbia, não era contra a questão racial discutida nas reuniões da posse Sindicato Negro, apenas discordava da prioridade dada a ela.

Como podemos perceber, não é à toa que Franilson faz questão de destacar que para a posse “Aliança Negra” a questão racial sempre foi prioritária; a começar pelo seu nome. O que não acontecia com a posse “Força Ativa” muito pelo contrário, a esse respeito essa entidade inicialmente demonstrava um distanciamento bastante grande.

Como se vê, a discordância se instalava. Embora Rúbia nos tivesse dito que eles não eram contra esse tipo de luta, apenas discordavam da prioridade dada a ela, a imagem havia se “colado” à posse. Não é à toa que ele faz questão de destacar que para a posse Aliança Negra a questão racial sempre foi prioritária; a começar pelo nome.

A posse Aliança Negra cresceu bastante no ano de 1992, quando suas reuniões ocorriam na Escola Municipal César Augusto Salgado. Com a eleição de Paulo Salim Maluf para prefeito da cidade de São Paulo, o qual assumiu o cargo em 1993, a Posse perdeu o espaço na Escola Municipal, o que contribuiu muito para a crise que teve de enfrentar e que terminou em uma completa dispersão dos seus quadros. Cada um foi cuidar de sua vida, mas não perdeu o costume de freqüentar os bailes *black* paulistanos; o que garantiu uma ligação continuada com o Hip Hop.

No mês de abril, de 1998, Franilson e Cláudio encontraram-se novamente e decidiram rearticular a posse “Aliança Negra”. Para tanto, o primeiro disponibilizou sua casa para as reuniões. Desse processo participaram menos pessoas, se compararmos com a primeira fase da

entidade: aproximadamente dez integrantes. Esse novo grupo decide passar a atuar na região de maneira mais organizada, segundo Franilson. O primeiro trabalho que eles resolveram levar à frente chamou-se “Jovem no Farol”, realizado no mês de maio. Objetivava informar aos jovens do bairro acerca de Doença Sexualmente Transmissível (DST) e da Síndrome de Imunodeficiência Adquirida (AIDS). Essa tarefa foi concebida porque o IBGE, em 1997, divulgou uma pesquisa com a informação de que a Cidade Tiradentes era o bairro com o mais alto índice de gravidez precoce e de soropositivos da capital paulista.

A estratégia usada na campanha foi esta: componentes da Posse ficavam nos semáforos da Cidade Tiradentes e procuravam abordar os transeuntes sobre DSTs, com o intuito de dar explicações e distribuir vale-camisinhas, que podiam ser trocados em algumas escolas estaduais e municipais que colaboraram com a campanha. Para assegurar êxito ao trabalho, também foram organizadas palestras abertas ao público em geral sobre esses temas. Apesar do grande sucesso alcançado, a posse “Aliança Negra” não obteve nenhum apoio financeiro oficial. Vale destacar que essa atividade, por se realiza em vias públicas da Cidade Tiradentes, reforçava a posição defendida pelos participantes do Hip Hop de que ele era antes uma cultura de rua.

Depois dessa campanha nos faróis, a posse “Aliança Negra” começou a desenvolver oficinas de DJ, de MC, de Break e de Grafite, para o público jovem da Cidade Tiradentes. Em 2000, os componentes daquela entidade decidiram oficializá-la, transformando-a em uma ONG, isto é, registrando-a em cartório. No ano seguinte a ONG Ação Educativa cria a Semana Cultural de Hip Hop e convida a posse “Aliança Negra” para participar da organização desse evento. Tal relação com a Ação Educativa resultou em alguns cursos de formação de quadros juvenis para participantes da posse “Aliança Negra”. Após um curso sobre cinema e vídeo a entidade ganhou uma Ilha de Edição de Vídeo, mas faltava infra-estrutura para

poderem utilizar todo aquele equipamento. A posse também recebeu um computador, que até 2004 não estava montado.

Com a eleição de Marta Suplicy para o cargo de prefeita de São Paulo, a posse “Aliança Negra” ganhou um novo espaço para montar sua sede física. Está localizada em um espaço onde inicialmente existia um centro comercial. Com a falência dos seus antigos ocupantes, a Cohab decidiu repassar as salas para várias entidades culturais do bairro. Essa mesma política foi utilizada para a cessão da sede para o “Núcleo Cultural Força Ativa”, mas cada sede está bem distante uma da outra, o que diminui a concorrência entre elas.

Apesar das condições favoráveis que a posse “Aliança Negra” sempre conquistou em governos municipais petistas, Franilson insiste em afirmar que: “Não somos da direita, nem da esquerda. Somos à frente”, ou então “o Hip Hop não é de esquerda nem de direita. É cultura e ação”. O que significa que eles negociam com o governo petista na condição de movimento social, entendendo que a administração “não faz nenhum favor em atender às suas reivindicações”.

No governo de Maluf e de Celso Pitta a posse se dispersou, voltando a existir na administração petista, o que demonstra que eles preferiram abandonar as suas práticas culturais. Essa postura é bastante diversa da assumida por outros grupos negros, como, por exemplo, as Escolas de Samba tanto cariocas como paulistanas e dos blocos-afros baianos, que preferem manter uma relação política de aproximação com o partido que está no poder, com o propósito de sempre conseguirem desenvolver da melhor maneira suas atividades culturais. O mesmo ocorre com as entidades do Movimento Negro Cultural, de Ilhéus, litoral baiano, estudadas por Goldman (2005).

A sede da posse “Aliança Negra” situa-se em um largo, localizado no topo de um morro, em frente a um ponto de ônibus, que vai até a estação do metrô Penha. Ela fica no segundo piso. Embaixo da janela, pelo lado de fora, existe uma placa feita com a técnica do grafite, em que se pode ler o

nome do grupo. O espaço é amplo, com aproximadamente 60 m²; o banheiro fica fora, em um corredor, e é coletivo. No interior da sede existe uma mesa logo na entrada. Na parede, ao lado da porta, encontra-se um quadro de avisos de cortiça, em que estão fixadas todas as informações importantes para o grupo. Naquele dia pude reparar que lá estava o recado sobre a entrevista comigo, além de debates acerca da discriminação, que ocorreriam na Câmara Municipal de São Paulo, naquela semana. Também foi possível reparar em uma estante com alguns livros, ainda não organizadas. Os temas dessas publicações eram os mais diversos, mas a maioria era de ficção ou obras didáticas. A quantidade é muito menor, se comparado aos existentes na sede do Núcleo Força Ativa, mas aqui não nos achávamos diante de uma biblioteca comunitária, mas sim de livros levados pelos componentes da posse “Aliança Negra”.

As reuniões desse grupo hoje se encontram bem dispersas e se realizam no meio da semana, à noite. Nas poucas vezes em que pudemos estar presente, aos domingos à tarde, percebemos que atualmente o Hip Hop é mais um estímulo para que as atividades da posse continuem acontecendo. Mas as festas em que havia a participação dos DJs, dos MCs, com seus *raps*, os B. Boys e B Girls, com seus breaks e o grafite, apesar de ainda ocorrerem, estão cada vez mais espaçadas. Muito do que se ouve sobre o Hip Hop soa um tanto quanto saudosista.

Atualmente a relação entre o “Núcleo Cultural Força Ativa” e a posse “Aliança Negra” é bastante amistosa. Cada uma delas prestigia as atividades da outra, o que reforça a característica típica do Hip Hop, que é uma certa reciprocidade entre as posses, a despeito das “tensões”, já descritas por nós. As antigas divergências com o “Núcleo Cultural Força Ativa” fizeram com que algumas posses boicotassem suas festas. Hoje elas já estão até organizando festas em conjunto, apesar de a visão de cada uma delas sobre o que entendem como Hip Hop ser bem distinta.

A posse Aliança Negra, dessa maneira, a despeito de sua postura mais afirmativa, com relação à questão racial, também vive momentos de menos participação e atividade.

Antes de passar a analisar a posse “Conceitos de Rua”, da zona sul, gostaríamos de comentar a respeito da questão de nomenclatura, que mostra uma grande diferença entre os nomes escolhidos pelas pessoas e os nomes das posses. Como já afirmamos anteriormente, os *rappers* em sua maioria, no momento de decidir pelo seu nome, ao ingressarem no Hip Hop procuravam inspiração nos Estados Unidos, sem preocupação com negritude ou mesmo com o continente africano. Já no caso das posses, no momento da escolha do nome o que prevalece é uma vinculação com a questão negra.

Assim a primeira posse chamou-se “Sindicato Negro”, depois surgiu a “Aliança Negra”, a “Negratividade”, em Santo André, “Hausa”, em São Bernardo do Campo e “Posse Mente Zulu”. O nome “Hausa” vem de um dos grupos étnicos que hoje vive basicamente na Nigéria; já “Mente Zulu” mostra aproximação com o continente africano, o que não aparece tão explicitamente nas outras posses. Logicamente essa “africanização” não está baseada em uma África “real”, mas sim em uma idealização carregada de certa essencialização. É como se existisse uma só África, uma só cultura, uma só origem. Nomes falam de realidades também, e as posses se definem por uma origem mítica e sem passado.

POSSE CONCEITOS DE RUA

A posse “Conceitos de Rua” surgiu a partir de um grupo de amigos que se encontravam informalmente, em 1987. Esses colóquios aconteciam nas dependências do estabelecimento da Escola Municipal de Ensino Fundamental Levy Azevedo Sodré, sem a autorização da direção. Logo, eles pulavam o muro para poderem ter acesso à escola.

Segundo Kall, um dos seus fundadores e sua maior liderança, aquelas pessoas quando retornavam de madrugada dos bailes *black* que freqüentavam na zona leste (no salão Projeto Leste I), ou na zona norte (no

salão São Paulo Chic), ambos da equipe Chic Show, ou então na zona norte (no salão Santana Samba), da Equipe Zimbabwe, encontravam-se na quadra daquela escola e ficavam conversando sobre o que havia acontecido nos bailes e outros assuntos diversos, tais como futebol, política, etc. Como a maioria deles era composta por adolescentes, eles aproveitavam para jogar futebol de salão ou basquete. Esses encontros estimularam o grupo a se reunir com mais frequência em outras ocasiões. Dessa maneira, aquele grupo de pessoas passou a se ver aos sábados à tarde, quando a conversa versava basicamente sobre música negra – samba, *soul*, ou *funk*, todos estilos de músicas que eles ouviam nos bailes *black* que freqüentavam.

Após esses encontros, elas se dirigiam para os seus lazeres noturnos previamente escolhidos. As informações sobre onde e que tipo de baile haveria, eram obtidas em programas que iam ao ar nas tardes de sábado da Rádio Bandeirantes FM.

Conta que Kall o grupo inicialmente tinha a presença de aproximadamente quinze pessoas. Esse número foi aumentando pouco a pouco, até atingir centenas de pessoas⁷⁶. Neste período chegava aos bailes um tipo de música que era mais falada do que cantada e por esse motivo eles a chamavam de *funk* falado⁷⁷.

Em 1988 surgiu uma proposta no interior daquela confraria para que organizassem um grupo de dança, a fim de se apresentarem nos bailes. Além do prazer que essa atividade traria, seria uma maneira de se conseguir entrar nos bailes sem pagar. Uma vez tomada essa decisão, o grupo passou a freqüentar os bailes *black* uniformizado. A nova vestimenta consistia em camisetas, agasalhos, medalhões e cabelos cortados uniformemente.

Parte do grupo, no início de maio de 1991, compareceu ao estádio do Ibirapuera para assistir à apresentação do grupo de *rap* norte-americano denominado Public Enemy, a convite de Pedro Paulo, mais conhecido por

⁷⁶ Como não havia nenhuma formalidade, Kall não consegue determinar a quantidade exata das pessoas. Ele chegou a afirmar que o ápice foi de cento e sessenta pessoas.

⁷⁷ Essa informação já foi apresentada na dissertação de mestrado de Andrade (1995), e o *rapper* carioca MV Bill reitera-a em uma entrevista dada para a revista Caros Amigos especial, de 2005, nº 24. Tudo isso demonstra que esta é uma versão nativa.

Mano Brown, que, além de ser primo do Kall, participa do grupo de *rap* nacional Racionais MC's. Depois dessa experiência, essas mesmas pessoas foram levadas à Praça Roosevelt, também por Mano Brown, para conhecerem o que estava acontecendo por 'aquelas bandas'. Ou seja, por causa da enorme distância do centro da cidade, eles desconheciam o que por lá se passava. Os que foram ao 'passeio' à Praça Roosevelt retornaram fazendo elogios ao que tinham presenciado. Como não viam possibilidade de estarem todos os domingos naqueles encontros, por causa da longa distância geográfica existente entre a zona central e as suas casas, o grupo passou a discutir as condições de criarem lá mesmo, no Capão Redondo, algo semelhante.

Uma vez aprovada a idéia de reproduzirem na zona sul o que estava ocorrendo na Praça Roosevelt, passaram a discutir qual seria o melhor nome para a nova posse. Depois de muitas propostas não aceitas, Mano Brown apresentou "Conceitos de Rua", com a argumentação de que o Hip Hop era uma cultura de rua, e o que eles estavam realizando era algo semelhante. Dessa maneira, eles estariam reafirmando o nome da posse e o Hip Hop concomitantemente. O grupo aceitou rapidamente a proposta e passou a organizar vários eventos culturais na zona sul, principalmente nos bairros Capão Redondo, Jardim São Luís e Jardim Ângela, sendo que esse último, naquele período, era considerado o bairro mais violento da cidade de São Paulo, com a média de um assassinio por dia.

Oficialmente a posse "Conceitos de Rua" foi lançada publicamente no dia 13 de junho de 1991, com um evento de rua, que teve a presença dos grupos DMN e Racionais MC's. Com isso Kall afirma que de todas as posses de São Paulo a "Conceitos de Rua" foi a que teve o início de suas atividades mais "badalado", "turbinado", "bombado".

Uma vez constituída a posse, seus componentes decidiram apoiar a formação do "Projeto Rap", da Organização não Governamental "Instituto da Mulher Negra: Gélèdes". Esse projeto foi resultado das relações existentes entre esta ONG e a posse "Sindicato Negro". O interesse dos

componentes da posse “Conceitos de Rua” em participar do projeto do “Instituto Gélèdes” era que nele receberiam informações que os ajudariam a manter as atividades da posse.

Outra atividade foi a participação na rádio alternativa Causa Black, no bairro do Capão Redondo, organizada por Rogério, militante e criador de uma rádio comunitária no bairro. A posse apresentava um programa chamado “Pode Crê”⁷⁸, que ia ao ar toda tarde de sábado. Com a morte do responsável, no segundo semestre de 1992⁷⁹, a rádio foi fechada.

Além das atividades voltadas para o Hip Hop, que eram festas com apresentações dos quatro elementos do Hip Hop, os organizadores da posse “Conceitos de Rua”, inspirados no sucesso alcançado pelo grupo Racionais MC’s, pretendiam gravar um *Long Play* (LP) com a participação dos três grupos de *rap* ligados à posse; “Face Original”, “Conclusão” e “Z’África Brasil”. Essa proposta era bem mais avançada se compararmos com o que acontecia com a posse “Aliança Negra”, pois o LP Aliança Negra foi lançado pelo selo Cash Box e não como uma produção própria da mesma posse. Mas por falta de organização e condições financeiras essa idéia não se concretizou.

Assim como aconteceu com a posse “Aliança Negra” e o “Núcleo Cultural Força Ativa”, quando esse último se mudou para a Cidade Tiradentes, a posse “Conceitos de Rua”, após a sua criação, também passou a combater o racismo, a discriminação e o preconceito racial defendendo a revalorização do negro, além de procurar lutar pela melhoria de vida dos moradores dos bairros mais pobres da zona sul, prioritariamente. Para tanto, passou a denunciar a violência policial por lá existente, o consumo de drogas, assim como o pouco investimento público naquela região da capital.

Outras atividades que procuraram desenvolver foram oficinas de DJs, de

⁷⁸ Esta era uma frase muito utilizada pelos participantes do Hip Hop, por isso, ela também foi usada para intitular a primeira revista brasileira sobre Hip Hop, lançada pelo Gélèdes, em 1991, no salão Sun Set, da equipe Chic Show, localizado no bairro de Santana, na zona norte da cidade de São Paulo.

⁷⁹ Na música “Fim de Semana no Parque”, há uma homenagem a essa personalidade, nos seguintes versos ditos por Mano Brown: “Mano Rogério esteja em paz, Vigiando lá de cima a molecada do Parque Regina”.

MCs, de Break e de Grafite, por entender que o Hip Hop poderia ajudar muito a vida da juventude daqueles bairros, que não tinha grandes expectativas de evolução profissional.

Em 2002, durante a II Semana de Cultura Hip Hop, quando informamos ao Kall sobre nossa intenção de realizar uma pesquisa com a posse “Conceitos de Rua”, ele imediatamente se dispôs a contribuir. No entanto no dia de nossa apresentação não deixou de me ‘alfinetar’ com a seguinte provocação “é muito estranho que em pleno século XXI ainda somos estudados, como objeto, por pessoas que só querem subir na vida”.

Quando lhe perguntamos sobre a sua observação ele, sarcasticamente, afirmou que ‘ainda’ não estava falando de mim, mas de outros pesquisadores “brancos”. Terminou dizendo que esperava que nós agíssemos diferentes, por sermos negros como ele.

Naquele ano ele havia ingressado no curso de Ciências Sociais, na Pontifícia Universidade Católica (PUC), e por esse motivo marquei nossa primeira conversa com ele nas dependências daquela instituição. No dia e hora marcados, estávamos no local e recebemos uma ligação de Kall, em nosso celular, dizendo que não poderia ir até a PUC, porque havia surgido um compromisso de última hora com um repórter do jornal Folha de São Paulo. Imediatamente, ele propôs que eu poderia dirigir-me à sua residência e que ele falaria comigo. Kall me informou que morava no Jardim das Virtudes, na zona sul. Tentei adiar nossa conversa, mas ele retrucou; “- qual é Batista, está com medo de vir para a periferia? É aqui que acontece o evento que você quer estudar, se você não vem para cá seu estudo estará ‘furado’”.

Diante dessa provocação pegamos um ônibus da linha Jardim Helga, cujo itinerário inclui a rua Monte Alegre próxima à PUC. Após uma hora chegamos em sua casa. Descobrimos, então, que lá se localizava também a sede da posse “Conceitos de Rua”. Esta ocasião serviu para que conhecêssemos o Sandrão, do grupo “Z’África Brasil” e Sol, que faz *back* vocal no grupo “Conclusão”, de Kall.

Após essa nossa primeira ida à casa do Kall, fomos convidado, por ele, para comparecermos à sua festa de “sete anos de Santo”, que ocorreu em 16 de setembro de 2002. Neste dia se achavam presentes aproximadamente umas trinta pessoas, que nos foram apresentadas como sendo todas componentes da posse “Conceitos de Rua”. Conversamos com vários deles e a maioria dizia que estava afastada no momento, pois andava procurando trabalho ou estava trabalhando. Ninguém, porém, assumiu a posição de não fazer mais parte da posse. Outro fato interessante é que todos aceitavam a liderança do Kall. O que mais nos chamou a atenção foi que este foi o único evento religioso em que fomos convidados a participar em toda a nossa pesquisa. Embora no mundo do *rap* a religião predominante seja a Evangélica, aqui era o Candomblé que imperava. No “Núcleo Cultural Força Ativa” e na posse “Aliança Negra” nossas conversas jamais resvalaram para o campo religioso, o que é também interessante. Pelo que podemos perceber a religião é muito mais destacada nas letras de *rap* do que nos encontros mais amplos do Hip Hop. Não existe posse ligada a uma religião, mas há muitos grupos de *rap gospel*.

Hoje a posse “Conceito de Rua” tem contatos internacionais. Segundo Kall, isso se deu depois que a posse foi estudada por José Carlos G. Silva, em sua pesquisa de doutorado, já citada em minha introdução: Rap na Cidade de São Paulo, em 1998. Após a defesa de Silva, Kall foi procurado por vários órgãos da imprensa brasileira, interessados nas atividades desenvolvidas pela posse “Conceitos de Rua”. As publicações das matérias jornalísticas resultaram em convites para Kall viajar para a Nicarágua, Itália, Alemanha e Noruega. Nesse último país ele compareceu como delegado para o Fórum Mundial de Juventude, organizado pela Organização das Nações Unidas (ONU).

Na residência desse militante foi instalado um computador, em 2001, com Internet e outros recursos, que ele conseguiu em sua visita à Alemanha. Em 2004, organizou um Encontro Internacional nas dependências da PUC e do Centro Cultural São Paulo, contando com representantes de

Portugal, da França e da Alemanha. Embora esse evento tivesse uma abrangência ampla, sua infra-estrutura foi bastante precária, pois não recebeu qualquer apoio oficial.

A “Conceito de Rua” está muito dispersa atualmente, apesar do seu líder ter participado na organização de todas as quatro Semanas de Cultura do Hip Hop, da ONG Ação Educativa. Em todas essas ocasiões ele foi representando a posse “Conceitos de Rua”. Ele é o apresentador oficial dos grupos de *rap* e o seu grupo “Conclusão” sempre participa desses eventos.

Em 2003 Kall tentou rearticular bailes *black* com músicas das décadas de sessenta e setenta, no salão do bar Riviera, que fica na Rua Consolação com a Avenida Paulista, antigo reduto da esquerda no período da Ditadura. Mas só conseguiu realizar dois bailes, devido à pouca presença de público. Quando Afrika Bambaataa veio ao Brasil em 2001, este DJ norte-americano visitou as dependências do projeto “Criança Esperança” do Capão Redondo e a posse “Conceitos de Rua” ficou responsável pela mobilização do pessoal do Hip Hop de São Paulo.

Kall constantemente afirma que a posse “Conceitos de Rua” é “um exército de um homem só”. Apesar disso, as outras posses e a própria “Ação Educativa” reconhecem a sua existência. Essa afirmação do Kall reflete a diminuição do tempo que as demais pessoas dedicam para a posse. O que estaria acontecendo é que no início das atividades os participantes dessa entidade eram adolescentes, solteiros e, atualmente, muitos deles estão casados e procurando emprego; inclusive o próprio Kall. Por este processo semelhante está passando a posse Aliança Negra. Em minha primeira entrevista na Aliança Negra, Franilson afirmou:

“-antes eram jovens, menores, tínhamos mais tempo para o Hip Hop. Hoje, estamos mais velhos, alguns já estão com quase trinta anos, muitos já são pais, estão casados, precisam trabalhar para comer e dar de comer para seus filhos. Isto dificulta o desenvolvimento de nossas atividades”.

O “Núcleo Cultural Força Ativa” não mostra ter o mesmo problema, talvez porque suas atividades ligadas ao Hip Hop estão mais adormecidas. O que prevalece para eles é uma postura mais política. Suas reuniões regulares se realizam aos domingos.

De todo modo, sendo um “exército de um homem só”, ou passando por esvaziamentos, as posses estudadas encontram-se num momento de “refluxo”. Sem ajuda oficial, seus participantes são obrigados a procurar empregos e a se dedicar a atividades mais pragmáticas. O próprio tema racial parece não sobreviver diante das dificuldades do dia-a-dia.

CAPÍTULO 4

A IMPORTÂNCIA DO RAP NACIONAL PARA O HIP HOP

"Para todos os DJs e todos os MCs
que fazem do *rap* a trilha sonora do *ghetto*.
(Mano Brown, no CD Sobrevivendo No Inferno, 1997).

O *rap* é a voz do *ghetto*.
(NDee de Naldinho, no CD Nunca é Tarde pra Viver!, 2003)

Atualmente o *rap* é realizado por dois elementos do Hip Hop, que são o Disk Jockey (DJ) e O Mestre de Cerimônia (MC). Os pioneiros do Hip Hop, Kool Herc, Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa, desempenhavam essas duas funções quando executavam os seus *raps*, nos Estados Unidos. Por isso, na década de 1970, Afrika Bambaataa viu no *rap* um dos elementos constitutivos do Hip Hop, o que significa dizer que naquele momento esse movimento sociocultural tinha somente três elementos, que eram: o *rap*, o *break* e o grafite.

Após Grandmaster Flash e Afrika Bambaataa lançarem os seus primeiros *Long Plays*, o *rap* teve extraordinária repercussão nas rádios dos EUA e passou a ser praticado por outras pessoas. A partir daí a função de DJ passou a ser realizada por uma pessoa e a de MC por outra. Quase sempre o MC era o compositor das letras e o DJ o que garantia o fundo sonoro. Ao saber disso Afrika Bambaataa decidiu retirar do *rap* tal condição e transformar os seus executores em elementos. Essa decisão não significa que o *rap* perdeu qualquer *status* no Hip Hop, pois a justificativa de Bambaataa foi que o *break* e *grafite* para serem realizados só precisavam de uma pessoa, o primeiro pelo B. Boy (Girls) e o segundo pelo grafiteiro. Se o *rap* continuasse sendo um elemento, o DJ e MC ficariam em segundo plano, o que levaria a uma hierarquia interna desagradável para Bambaataa.

Alguns pesquisadores - Silva (1998), Guasco (2001) e Santos (2002) -, quando escrevem sobre o *rap*, acabam induzindo os seus leitores a

entender que estão falando do Hip Hop. Mas na verdade esse estilo musical, apesar de juntar apenas dois dos seus quatro elementos, não é parte fundamental do Hip Hop; visto que, quando analisamos o Hip Hop necessita-se sempre incluir todos os seus componentes. Nesse sentido, as posses são a expressão cultural em que eles podem ser melhor vistos e analisados, mesmo que as posses analisadas, como vimos, tenham pouca atuação, no momento.

Apesar de não ser um elemento fundante do Hip Hop, o *rap*, mediante o DJ e o MC, conquistou grande autonomia frente aos dois outros elementos (*break* e grafite). Essa situação não impediu que boa parte dos MC's passasse a aproveitar suas apresentações artísticas para transmitir, com discursos proferidos durante seus shows e ao final deles, mensagens políticas com o intuito de reforçar as posições ideológicas que o Hip Hop vinha assumindo cada vez com maior intensidade. O *rap*, por ser um estilo musical, acabou sendo aceito tanto pelo público dos bailes *black* como pelo público mais geral. Isso permitiu que o *rap* garantisse um destaque maior para o DJ e para o MC. Essa situação avalizou também uma maior autonomia ao *rap*, quando se pensa no Hip Hop. Assim, grupos como o Racionais MC's, Thaide & DJ Hum, DMN e Z'África Brasil são considerados Hip Hop, pelo simples fato de procurarem divulgar os ideais dessa expressão cultural em suas produções musicais.

Quando o DJ e o MC se juntam para praticar o *rap*, na maioria das vezes, esses elementos são os que menos se distanciam dos princípios do Hip Hop, politicamente falando. O *break* gerou vários estilos de *street dance*, que podem ser praticados por qualquer pessoa, não havendo a mais das vezes maior cobrança de suas posições políticas. O grafite, atualmente, é utilizado como uma maneira de concorrência à pichação, principalmente por alguns proprietários de muros ou portas amplas, que descobriram que existe um grande respeito dos pichadores aos trabalhos dos grafiteiros. A pichação é vista como uma agressão ao meio, ao passo que o grafite é entendido como 'arte' e embelezamento. O MC, nos bailes, assume uma função

profissional, muitas vezes sem ter nada a ver com o Hip Hop. O mesmo se dá com o DJ, que hoje é uma das funções mais bem remuneradas do *show business* nacional e internacional. Alguns MCs de grupos famosos, como, KL Jay, do Racionais MC's e DJ – Hum, aproveitam seus conhecimentos musicais e animam algumas noites de casas noturnas.

O *rap* ganhou maior destaque por causa do consumo comercial dos seus CDs, primeiro junto ao Hip Hop. Alcançou-se tal condições porque ele é um estilo musical, o que o torna um bem de consumo comercial de nossa sociedade. Ou seja, o fato de passar a ser uma mercadoria permitiu que o *rap* atingisse um público muito além do concernente ao Hip Hop, o que lhe garantiu um *status* social bem mais destacado. Posteriormente, sua abrangência social aumentou por motivo de ao interesse do público mais amplo, assim como em função da conquista da cobertura da mídia (escrita, falada e televisada) e dos espaços ocupados nas casas noturnas, principalmente as localizadas nos Jardins e na Vila Madalena⁸⁰, que passaram a valorizar a *black music*. No entanto, não há como negar que nesses locais de lazer a prioridade é dada ao *rap* norte-americano.

A despeito da amplitude de sua divulgação, o *rap* nacional adquiriu maior espaço principalmente nos bailes *black* e junto à população pobre dos bairros das periferias. A única exceção é o grupo Racionais MC's, que conseguiu atingir a vendagem de um milhão de cópias nos seus dois últimos CDs⁸¹.

Mesmo essas novas condições não alteraram a posição desse grupo, que continua se recusando a comparecer a programas da televisão comercial aberta. Mas essa atitude do Racionais MC's não é acompanhada pelos demais grupos de *rap*. Pelo contrário, a maioria deles entende que o mais importante é aproveitar todo e qualquer espaço das mídias, no intuito de divulgar os seus trabalhos.

⁸⁰ Os Jardins são um conjunto de bairros nobres paulistanos, já a Vila Madalena é um bairro de classe média, da zona oeste, da cidade de São Paulo, em que há um grande número de bares e casas noturnas.

⁸¹ Que são Sobrevivendo no Inferno, de 1997 e Nada Como um Dia Após o Outro, 2002.

Não estaríamos exagerando se afirmássemos que os *rappers* são os maiores divulgadores dos ideais do Hip Hop. No número zero da revista "Pode Crê!"⁸², podemos ler esta afirmação:

"Com isso chegamos à conclusão de que um *rapper* em si é como um *griot*^{*}, para quem a palavra tinha uma força vital, uma grande energia, capaz de envolver multidões. Todos o ouviam, afinal de contas ele sabia toda a nossa história, que era ágrafa (que não tem escrita), antes da colonização. Passava de geração a geração todos os seus conhecimentos. Conhecia tudo, cantava, dançava, representava. Era muito sábio, como uma biblioteca, um verdadeiro tradicionalista.

Os *griots* existiam na África antes da colonização européia. Não sabemos se ainda existem, nos dias de hoje, mas sentimos que, se não existem mais na África, ainda permanecem vivos em outras partes do mundo e em nós *rappers*.

O *rapper* tem um papel muito maior que tudo isso, que ele próprio não sabe. Ele só descobrirá à medida que for realizando coisas.

Enfim, entendemos como nosso papel o de mudar o sistema e despertar as consciências adormecidas" (S/N: pág. 9, destaque dos próprios autores).

Na cidade do Rio de Janeiro ocorreu uma total separação entre *funk* e *rap*. O primeiro passou a ter a função de animar os bailes *funk* cariocas, com letras de músicas, com raríssimas exceções, jocosas, misóginas, cômicas e muitas vezes com duplos sentidos. Essas características lhe garantiram a conquista de um espaço mais amplo neste *locus* de lazer carioca, onde surgiram os maiores cantores do *funk* nacional contemporâneo, entre eles: "Claudinho e Bochecha", "Bonde do Tigrão", "Tati Quebra Barraco", etc.

⁸² Este exemplar foi-me passado pelo jornalista Flávio Carranza, responsável pela publicação dos números 1, 2 e 3 dessa revista, no ano de 1992.

Já o *rap*, no Rio de Janeiro, assume a função de levar a “consciência de raça e classe” para a população preta, pobre e marginalizada daquela cidade. Essa atitude, tanto em São Paulo como no Rio de Janeiro, propiciou que os grupos de *rap* mantivessem uma profunda ligação com certos ideais políticos e ideológicos do Hip Hop nacional, que foram se afirmando aos poucos, como a luta pelo fim do preconceito, do racismo, da violência policial e também o término das desigualdades sociais existentes nas periferias das cidades brasileiras, de onde a maioria desses grupos surgiu.

O *rap* em São Paulo, ainda na segunda metade da década de 1980, assim como no Rio de Janeiro, também tinha dois estilos: um que preferia letras com temas amenos, jocosos e outro em que a se destacava a política, e, sobretudo, a questão racial. Segundo Rosana Aparecida Martins Santos:

“Durante certo período grupos originários das ruas foram vaiados ou até mesmo boicotados por se apresentarem em bailes *blacks* devido à tremenda rivalidade que havia em torno do estilo, gênero e gosto musical dos frequentadores dos bailes que tivessem a mesma origem comum: som dos bailes ou som das ruas. Contudo, tanto o universo das ruas (marcado pela contestação política) como o universo dos bailes (músicas em tom festivo) foram o estopim para os experimentos surgidos inicialmente em cena *rap* de São Paulo” (Santos, 2002; 105).

Nesse embate o *rap* festivo acabou sendo pouco a pouco abandonado e o som das ruas foi ocupando cada vez mais espaço. Assim, acabou prevalecendo somente o que antes era rejeitado. Alguns artistas que cantavam o som dos bailes, para garantir a continuidade de suas carreiras, migraram para o som das ruas. O maior exemplo deles é NDee Naldinho, hoje um *gangsta rap*. Nessas condições analisaremos agora o percurso artístico e político do grupo Racionais MC's, o mais famoso do *rap* nacional.

Em nossa opinião, o percurso do grupo ilumina uma perspectiva mais ampla e necessário à análise do Hip Hop.

Em seu primeiro *Long Play* (LP), chamado Holocausto Urbano, de 1990, o grupo, gravou algumas músicas hoje bastantes conhecidas. Em Pânico na Zona Sul, Mano Brown descreve o cotidiano aterrorizado pelos matadores - mais conhecidos pela alcunha "pé-de-pato" - da região sul da cidade de São Paulo. Apesar de ilegal, essa ação era apoiada financeiramente pelos comerciantes e ignorada pela polícia. No início dessa música ouve-se o seguinte diálogo entre os componentes do grupo:

“- E aí, Mano Brown, tudo certo? Certo não está, né, mano, e os inocentes. Quem trará de volta? E nossa vida continua a mesma. E aí, quem se importa? A sociedade sempre fecha as porta mesmo, cara. E aí, Ice Blue. pânico na zona sul”.

Em outra faixa, "Racistas Otários" (Mano Brown e Ice Blue), eles exigem que os racistas deixem os negros em paz. Na seguinte, "Hey Boy" (Mano Brown), a letra descreve um diálogo entre um branco, que está visitando um bairro da periferia da zona sul, e um morador negro do local. Esse último decide dizer para o primeiro que os seus pais são os maiores responsáveis pela situação de miséria e exploração a que estão submetidos os moradores daquela localidade. Ao final esse fala para o visitante que por todos motivos expostos ele poderia até lhe roubar, mas prefere expulsá-lo dali, exigindo que ele nunca mais retorne. A última música é "Mulheres Vulgares", em que eles procuram criticar, de maneira bem machista, as mulheres que preferem manter relações com um homem, só porque ele é famoso e não por amá-lo.

O primeiro disco já trazia, portanto, temas caros ao grupo: o racismo, a exclusão social, a realidade da periferia paulistana e, por fim, o machismo do grupo.

Em seu segundo LP, Escolha Seu Caminho, lançado em 1992, esse mesmo grupo, traz na capa uma foto na qual todos os principais componentes

estão armados, e na contracapa sentados, lendo livros de Marx, de Lênin, biografia de Malcolm X, etc. A mensagem que eles queriam transmitir era a de que o caminho mais fácil pode ser a violência, diante das condições de vida a que estão submetidos todos os pretos brasileiros. No entanto, na opinião do grupo, o ensino e a educação são muito mais consistentes, enquanto saída de longo prazo.

Na música “Negro Limitado”, deste LP, estão os seguintes versos:

“... E então, vocês que fazem um rap	inevitável
Cheio de ser professor falar de drogas	Planejam nossa extinção este é o título
polícia e tal	da nossa revolução
E aí mostra uma saída, mostra um	Segundo versículo leia e se informe se
caminho e tal	atualize e decore
	Antes que os racistas otários fardados
Cultura e educação livros escolas	De cérebros atrofiados, os seus miolos
Crocodilagem demais, vagabundas e	estourem
drogas	Estará tudo acabado, cuidado... “
A segunda opção e o caminho mais	
rápido e fácil	
A morte percorre e a mesma estrada é	

Nesse trecho o autor acusa a alienação do público que ouve a sua música. Assim, a sua decisão é demonstrar, em palavras, qual a melhor saída – cultura e educação - para o seu público alvo.

No citado LP eles continuam destacando a temas ligados ao racismo, à discriminação e à consciência racial dos pretos. Uma outra música gravada foi “Júri Racional”, no qual se afirma “Que o negro sem orgulho é fraco e infeliz / Como uma grande árvore que não tem raiz / Mas se assim você quis, então terá que pagar”. O *hit* “Voz Ativa” apresenta o este início:

“Eu tenho algo a dizer	Que engraçado serei desta vez
Explicar pra você	Para os manos daqui
Mas não garanto porém	Para os manos de lá

Se você se considera um negro
De negro pra negro será

Mano, sei que problema você tem
demais...”.

A referida introdução é uma crítica aos *rap*, estilo ‘som de baile’, que traziam sempre letras alegres e descontraídas. O grupo Racionais MC’s, aqui, “jogam” na “cara” de seus ouvintes que suas letras são politizadas, engajadas, comprometidas, sem quaisquer possibilidades de levar à mera distração. Trata-se exatamente da atitude contrária que prevalecia nos bailes. A negritude aparece como realidade, e a exclusão social como problema a ser enfrentado.

Em seus dois primeiros LPs, apesar do grande sucesso nas ruas, o Racionais MC’s não teve muito êxito nos bailes *black*. A exceção era o baile organizado pelo Zimbabwe, porque aquela equipe gravava e distribuía a maioria dos LPs dos grupos de *rap*. Ou seja, o público dos bailes *black* não se entusiasmava pelas primeiras obras gravadas do Racionais, muito embora, no meio do Hip Hop esse grupo já houvesse conquistado o respeito. O público em geral também não mostrava, nesse conceito, qualquer interesse por aquelas obras.

Diante da fria recepção nos bailes *black*, ao *rap* político e suas letras em que prevalecia a denuncia do racismo, podemos entender o significado das palavras que escreveu Oracy Nogueira em Tanto Preto Quanto Branco (1985)

“Assim, no Brasil, não é de bom-tom ‘puxar o assunto da cor’, diante de uma pessoa preta ou parda. Evita-se a referência à cor, do mesmo modo como se evitaria a referência a qualquer outro assunto capaz de ferir a suscetibilidade do interlocutor – em geral, dizer-se que ‘em casa de enforcado, não se fala de corda’. Em contraposição, em qualquer contenda com uma pessoa de cor, a primeira ofensa que se lhe assaca é a referência à sua condição étnica” (Nogueira, 1985; 86).

Nesse sentido, podemos afirmar que o rap de rua levava para os bailes *black* um tema tabu. Seus freqüentadores, apesar de terem

consciência da existência do problema, faziam questão de mantê-lo longe daquele seu espaço de lazer. Eles iam aos bailes para se distrair e não para receber informações sobre as suas condições sociorraciais e sua situação desprivilegiada.

Tudo isso reforça a conclusão que tivemos em nossa pesquisa de mestrado, na qual verificamos que os freqüentadores dos bailes black têm consciência da existência do racismo, do preconceito e da discriminação na sociedade brasileira. Afinal, aproximadamente 95% dos pesquisados afirmaram que existem estes problemas no Brasil. Mas quando lhes foi perguntado se já tinham sofrido algum tipo de discriminação, as respostas positivas caíram para 50% (Felix, 2000; 107).

O número dos que afirmam que já foram discriminados, embora seja bastante expressivo, ainda é pequena se comparado ao dos que dizem que a existência do racismo é muito acentuada. O mesmo aparece na pesquisa do Datafolha, quase todos os brancos reconhecem que existe preconceito, discriminação racial, mas também afirmam que não discriminam. Sobre esse mesmo tema Schwarcz escreveu:

“É só dessa maneira que podemos explicar os resultados de uma pesquisa realizada em 1988, em São Paulo, na qual 97% dos entrevistados afirmaram não ter preconceitos e 98% - dos mesmos entrevistados – disseram conhecer outras pessoas que tinham, sim preconceitos. Ao mesmo tempo, quando inquiridos sobre o grau de relação com aqueles que consideravam racistas, os entrevistados apontavam com freqüência parentes próximos, namorados e amigos íntimos. Todo brasileiro parece se sentir, portanto, como uma ilha de democracia racial, cercado de racista por todos os lados” (Schwarcz; 1998; 180).

Esse tipo de atitude pode também ser entendida se atentarmos para o que disse Florestan Fernandes: “... que o brasileiro tem o preconceito de ter preconceito” (Fernandes: 1965; 299). Destaquemos no entanto, que esse raciocínio serve tanto para os brancos como para os negros. Ambos

reconhecem o preconceito, mas jogam para o terreno do “outro” (Schwarcz: 1998). É sempre o vizinho, o amigo, o parente que sofre o preconceito, a discriminação. Nesse sentido, a postura oposta do Racionais MC’s gerava reação. Afinal, em suas letras e raciocínio, o racismo aparece de forma explícita.

Em muitos versos das músicas do Racionais MC’s que têm o racismo como tema principal, aparecem críticas duras dirigidas tanto aos ‘negros’ como aos ‘brancos’. Muito provavelmente esse foi um dos motivos da difícil recepção inicial, junto aos bailes *black*. Explicando melhor, os freqüentadores dos bailes estavam mais para ‘negro limitado’ do que para o ‘preto consciente’, o que fez com que eles evitassem ouvir uma letra de música que tinha como principal intuito criticar a sua postura frente à vida.

Em 1989, com a vitória de Luiza Erundina nas eleições para a prefeitura do município de São Paulo, alguns grupos de *rap* passaram a ser convidados, pela Secretaria Municipal de Educação (SME), para ministrarem palestras em suas escolas. Nessas atividades, chamada de RAP...ensando, nos anos de 1989 a 1992, eles deveriam destacar o que seria o Hip Hop e a importância da luta contra o racismo e a violência nos bairros e os prejuízos que o consumo de droga trazia para seus usuários. Os grupos convidados foram Racionais MC’s e DMN. Este projeto foi realizado nos Núcleos de Ação Educativa (NEAs)⁸³ 3, 5, 6, 8, 9 e 10 e desenvolveu-se em trinta e nove Escolas Municipais. Em seu relatório final lemos ler:

“O dia do debate era, sem dúvida, o momento de maior euforia na escola. Euforia por parte dos alunos e jovens da comunidade e, em algumas escolas, de perplexidade por parte dos professores, especialistas e funcionários. O motivo? A presença de dois grupos de RAP (sic) – DMN (Defensores do Movimento Negro) e RACIONAIS MC’s, este último muito conhecido pela ‘rapaziada’” (SME, S/D, 5).

⁸³ Os NAEs substituíram as Delegacias Municipais de Ensino, da Secretaria Municipal de Educação.

O rap representa, dessa maneira, a entrada de uma nova postura no discurso da periferia. O racismo aparece de forma direta e sem subterfúgio, assim como a cultura se mistura com a política de forma evidente.

O “GANGSTA RAP” NO BRASIL

Nesse trabalho, o termo *gangsta rap* será utilizado para identificar os *raps* que dão mais destaque a temas como: violência urbana, tráfico de drogas, violência policial e marginalização social das áreas periféricas da cidade. Nos Estados Unidos esse estilo de música é praticado por *rappers* que 'pregam' um confronto mais direto com a polícia e desprezam as mulheres, em suas letras e nos *clips*. Os seus maiores representantes são Dr. Dre, Ice Cube Snoop Doggy Dogg e To Pac Shakur. Apesar de criticarem duramente o racismo norte-americano, esses artistas assumem uma forma de vida que implica no consumo de luxo explícito, o que é muito mal visto pelos participantes do Hip Hop brasileiro.

Com o lançamento do Long Play Raio-X do Brasil, de 1993, o grupo Racionais MCs conseguiu romper a resistência existente nos bailes *black*. Nessa obra o Racionais MC's ameniza bastante a questão racial e abraça o estilo *gangsta rap*, que já estava presente em suas gravações anteriores, mas sem o destaque aqui dado. Como já informamos, o estilo *gangsta rap*, nos EUA, prioriza tema como violência policial e interna entre os negros e latinos norte-americanos, consumo de drogas e exploração socioeconômica. Apesar desse conteúdo, nos EUA, não há um compromisso desses compositores, de estilo *rap*, com as lutas pela superação dos problemas por eles apresentados em suas letras. Naquela nação, o *gangsta rap* é o estilo de *rap* que mais vende⁸⁴.

Com a adoção do título *gangsta rap* as músicas dos racionais passam a ser executadas nos bailes *black* e nas rádios comerciais. A

⁸⁴ Alguns autores, como Snoop Doggy Dogg, Ice Cube e o grupo Fugees, chegam a vender dez milhões de cópias.

primeira, que por sinal abre o LP, foi “Fim de Semana no Parque”, em que prevalece a solidariedade à população negra e carente da zona sul. Essa composição inicia com uma dedicatória “a toda comunidade pobre da zona sul”, dita por Mano Brown, seguida por uma visão crítica ao abandono do poder público a que esta região da cidade está relegada.

"... A número, número um em baixa renda da cidade	Mas se quiser se destruir e está no lugar certo
Comunidade zona sul é dignidade	Tem bebida e cocaína sempre por perto
Tem um corpo no escadão	A cada esquina, cem duzentos metro
A tiazinha desce o morro	Nem sempre é bom ser esperto
Polícia a morte, polícia socorro	Schmidt, Taurus, Rossi, Dreher ou
Aqui não vejo nem um clube poliesportivo	Campari
Pra molecada freqüentar nem um incentivo	Pronúncia agradável estado inevitável..."
O investimento no lazer é muito escasso	
O centro comunitário é um fracasso	

Esses versos são um grito de protesto contra as condições de vida existentes na periferia da zona sul. O grupo recupera a dignidade da população local, mas mostra como a polícia não a respeita: só mata. Não existem áreas de lazer e o Estado investe o mínimo necessário. Mas as bebidas (drogas lícitas) cocaína (droga ilícita) são distribuídas em abundância. Para fechar esse “círculo de horror” vêm as armas, que trazem a morte e a desgraça para as famílias.

A dicotomia é evidente: de um lado a população (muitas vezes inocente); de outro o Estado, que abandona o local.

O outro grande sucesso foi “Homem da Estrada”, que trazia a seguinte passagem:

"... Assalto na redondeza levaram suspeita	E o boato que corre é que o homem está com o seu nome lá
Logo acusaram a favela pra variar	Na lista dos suspeitos pregado na parede do bar

A noite chega e o clima estranho no ar
E ele sem desconfiar de nada vai dormir
tranqüilamente
Mas na calada cagüetaram seus
antecedentes
Como se fosse uma doença incurável
No seu braço à tatuagem, o DVC
Uma passagem 157 na lei
Ao seu lado não tem mais ninguém
A justiça criminal é implacável
Tiram sua liberdade família e moral
Mesmo longe do sistema carcerário

Te chamaram pra sempre de ex-
presidiário
Não confio na polícia raça do caralho
Se eles me encontram baleado na
calçada
Chutam minha cara e cospem em mim
Eu sangraria até a morte
Já era um abraço...”

A poética aqui não foge do pessimismo da composição anterior. A violência está presente, por meio do assalto; o acusado sempre é um favelado ex-presidiário, não importa saber se ele tem ou não álibi. O fato de já ter cometido esse crime anteriormente o transforma em um eterno culpado. A polícia, responsável pela segurança pública, é vista como um inimigo. Quando um favelado, um pobre, um negro precisa de sua ajuda, o que recebe é mais agressão e sempre o deixam sangrar até morrer. Nesse trecho vemos uma visão que defende que o destino da periferia é um beco sem saída. O Estado, representado pela polícia, mais se parece com um grande mal-entendido.

Além do sucesso que esses artistas conquistaram junto aos bailes *black*, eles também conseguiram, devido à pressão dos ouvintes das rádios comerciais (Band FM, Jovem Pan, Metropolitana etc), que essas passassem a executar, em suas programações, as músicas “Fim de Semana No Parque” e “Homem Na Estrada”. Isso prova o quanto o público dos bailes *black* e o público mais amplo estavam mais abertos a ouvir músicas que falassem sobre as mazelas do seu cotidiano, que na maioria das vezes está recheado de violência, de drogas, de desigualdade social e do abandono das áreas periféricas pelo poder público. Isso sem esquecer da falta de educação, de

saúde e de lazer. Esse mesmo público, porém, mostrava-se muito resistente quando o assunto era a discriminação racial, o preconceito e o racismo.

Deduz-se que falar da exclusão social não incomodava ou causava tanto constrangimento como ouvir músicas que denunciassem as relações raciais problemáticas na mesma cidade. Como escreveu o antropólogo Roberto da Matta:

“... Pois o rito autoritário indica sempre uma situação conflitiva, e a sociedade brasileira parece ser avessa ao conflito. Não que com isso se elimine o conflito. Ao contrário, como toda sociedade dependente, colonial e periférica, nossa sociedade tem um alto nível de conflitos e de crises. Mas entre a existência da crise e o seu reconhecimento existe um vasto caminho a ser percorrido’ (da Matta; 1983, 141).

Enfim, falar do cotidiano desigual e injusto brasileiro parece ser mais fácil do que refletir sobre o preconceito, a discriminação e o racismo; assunto mais candente e incômodo.

Pode-se dizer que muito do respeito do público em geral ocorreu porque a intenção do Racionais MC’s foi criticar os responsáveis por esses fatos: tanto entre o ‘povão’, como entre os agentes do Estado, que são representados pelos policiais, pelos políticos, pelas classes médias e pelos governantes. Em suas obras há uma visão bastante condescendente para com as pessoas presas, que, na concepção desses autores, não passam de “vítimas do sistema social injusto brasileiro”.

Nesse sentido, em quase todas as letras os *gangsta rappers* não deixam de afirmar que o caminho para a marginalidade, embora a princípio possa parecer bom, não é o melhor a se fazer. Em várias oportunidades é possível ouvir conselhos para que os que ainda vivem na criminalidade mudem sua maneira de ganhar dinheiro. Assim, a denúncia da violência não implica saída pela violência, mas revela uma “infelicidade” generalizada.

As letras das composições dos *gangsta rappers* se baseiam na fala cotidiana. Desse modo elas são carregadas de gírias do meio Hip Hop e de palavras de baixo calão. Mano Brown, em uma entrevista cedida para a revista Caros Amigos Especial, número 3, de 1998, afirma sobre as poesias de suas músicas:

“... Minhas músicas são mais claras do que essa aí⁸⁵. Essa música era meio confusa. Conforme o tempo vai passando, 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, na 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. Mas a música eu ainda não conseguia 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 me preocupo com isso mais. Eu tenho que mostrar o que eu sou, e não tentar mostrar outro tipo de personalidade que eu não sou. Se você vê as antigas e as novas (letras), você vai ver como é. As novas, nós somos nós mesmos. Mais nós. Antes, a gente tava meio preocupado. Só você ouvindo mesmo. Se ouvir, vai ver que as palavras (...) parece que eu sou meio professor, meio universitário (...) tudo quase semi-analfabeto, 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 músicas que eu nem canto porque tenho raiva da letra. "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 *rapper*. Sou um cara que rima a realidade, então rimo gíria. Rimo palavrão. Rimo tudo. Não posso rimar só palavras bonitas. Eu tinha

⁸⁵ Ele se referE à música “Pânico na Zona Su”.

medo, os caras falavam que o sotaque paulista era feio. Pra tomar cuidado com o 'r' e o caralho. Hoje em dia quero que se foda tudo. Não tô nem aí, é para saber que eu de São Paulo mesmo. Sou da Zona Sul, isso aqui não é Rio de Janeiro. É São Paulo, mano!"

(pág.17).

Esse comportamento merece uma reflexão. É muito normal um militante do Hip Hop chamar outro de 'ladrão', mesmo sabendo que ele não o é, e aquele que é acusado não demonstra nenhuma reação de repulsa à alcunha. Um bom exemplo é a despedida contida no final do CD Sobrevivendo no Inferno, do Racionais MC's, lançado em 1997, em que Mano Brown encerra com a seguinte frase "- Aí ladrão, tô saindo fora. Paz".

Assim, é possível notar que os termos 'vagabundo', 'ladrão', 'bandido' são usados como antônimos de 'boy', 'jão', 'mané', 'otário', 'cu de burro'. Os primeiros são empregados para designar os 'manos', os 'trutas', os 'chegados', ou seja, os participantes do Hip Hop: os pretos e todos os marginalizados da sociedade. Já o segundo grupo de termos serve para identificar os policiais, os burgueses e os participantes das classes média e alta de nossa sociedade, os seus "inimigos".

Na mesma entrevista da revista Caros Amigos, Mano Brown afirma que "... contar a história de um crime e coisas não é simples, não é fácil para você apontar um culpado e um inocente". Nesse sentido, apesar da identificação com os marginalizados, existe uma discordância quanto às ações ilegais praticadas por estes. A solidariedade entre eles é muito mais fruto de uma vivência cotidiana comum do que do apoio à saída via ilegalidade.

No CD Sobrevivendo no Inferno, de 1997, maior sucesso de venda do Racionais MC's, em sua segunda faixa ouve-se este discurso:

"Deus fez o mar, as árvores, as crianças, o amor. O homem lhe deu a favelas, o crack, a traiagem, as armas, as bebidas, as putas. Eu tenho uma amiga velha, uma pistola automática, um sentimento de revolta. Estou sobrevivendo no inferno".

Na faixa seguinte continua:

“60% dos jovens de periferia, sem antecedentes criminais, já sofreram violência policial. A cada quatro pessoas mortas pela polícia três são negras. Nas universidades brasileiras apenas 2% dos alunos são negros. A cada quatro horas um jovem morre violentamente em São Paulo. Aqui quem fala é Primo Preto mais um sobrevivente”.

Esses dois textos demonstram o quanto a visão do grupo Racionais MC's, no que diz respeito ao ser humano, e em especial às relações raciais brasileiras, é melancólica, pessimista, cética. Eles provam que apesar do tema principal de suas músicas ter sido alterados para a violência, o grupo não se afastou inteiramente da causa negra. Neste CD também há a música "Tô Ouvindo Alguém me Chamar"⁸⁶, que inicia com a personagem principal, que tem sérios problemas com a lei, sendo baleada. A música é o relato de toda a vida dessa pessoa e é encerrada com os seus últimos suspiros.

Também há a faixa "Rapaz Comum", com idêntica estrutura. Essa música começa com o protagonista atingido por vários tiros diante porta de sua residência e segue com ele contando os motivos de seu infortúnio. Essas duas composições lembram, a despeito do contexto muito diferente, o romance revolucionário, na literatura, Memórias Póstumas de Brás Cubas, de Machado de Assis, no qual o protagonista é um defunto e a epígrafe inicial é “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas” (este paralelo é apenas alegórico, pois, nos dois casos, é um morto que relata seu destino). O importante é o destaque que a morte e a violência cotidiana – e o som dos tiros -, passam a ter nas músicas desse grupo. Essa é também a marca do sucesso de público deles, tanto entre o Hip Hop como dentre os gêneros musicais próximos.

⁸⁶ Nesse CD nenhuma das músicas é assinada.

A morte como tema foi ganhando espaço aos poucos entre as composições do Racionais MC's. Em suas duas primeiras gravações (Holocausto Urbano, 1990 e Escolha o Seu Caminho, 1992) ela não está presente. Somente em seu terceiro trabalho (Raio X Brasil, 1993) ela passa a ser o tema principal de uma música, ocupando, então cada vez, maior espaço em seus próximos lançamentos.

A quarta gravação do Racionais MC's chamou-se Sobrevivendo No Inferno (1997), título bastante significativo. Nas duas primeiras gravações, a visão do grupo sobre a sociedade brasileira podia ser cética, mas nelas se ainda vislumbrava uma saída por meio da educação. No Raios-X do Brasil (1993) o pessimismo se torna mais visceral, a violência começa a ser encarada como um mal endêmico. A partir desse LP, não há nenhuma proposta para se sair dela. Nesta última obra, a visão passa a ser de 'fim de mundo': Isto é, se antes estávamos vivendo em um holocausto, este é pelo menos passível de solução, pois ocorre no espaço do mundo sensível. Já o inferno é uma condição mais constante, perene, que existiria apenas no plano espiritual.

Para eles, as relações sociais problemáticas são insolúveis no Brasil. Não é à toa que o maior sucesso tenha sido a música Diário de Um Detento. A letra é uma parceria de Mano Brown e Jacenir, um detento da então Casa de Detenção, de São Paulo. A música traz a visão de um preso sobre o massacre ocorrido naquele antigo complexo prisional, no governo de Fleury, em dois de novembro de 1992⁸⁷. O que possibilitou esse contato foram as constantes visitas que mano Brown fazia à Casa de Detenção, para visitar amigos seus que lá estavam para cumprir penas.

O êxito de público foi tamanho que em uma oportunidade pudemos presenciar dois meninos, que brincavam na rua, a poucos metros de nossa residência, que cantavam alegremente "Aquele puto é ganso /

⁸⁷ Vale ressaltar que a primeira música feita em protesto ao massacre ocorrido na Casa de Detenção foi "Haiti", de Caetano Veloso e Gilberto Gil (1993). Outras duas abordagens sobre este fato histórico são o livro Estação Carandiru, do médico, e apresentador de TV, Drauzio Varella, de 1999, e o filme Carandiru, de 2003, dirigido por Hector Babenco.

Pilantra corno manso / Ficava muito doido e deixava a mina só / a Mina era virgem ainda era menor / Agora faz chupeta em troca de pó..." (Diário de Um Detento). Esta música inspirou um dos *clips* deste grupo, veiculado pela MTV⁸⁸.

Mas, apesar de todo o espaço dado para a violência, tal fato não significa que esse grupo seja favorável a essa situação. Na faixa "Fórmula Mágica da Paz" no final Mano Brown afirma que:

"(...) Para todas as famílias que perderam pessoas importantes. Procure a sua paz.
Não se acostume com este cotidiano violento, que esta não é minha vida, esta não é sua vida.
(...) Cheguei aos vinte e sete, sou um sobrevivente (...)
Vinte e sete anos contrariando as estatísticas".

A idéia de "sobreviver" é muito forte. A despeito da situação o Racionais MCs representaria, em si, uma saída, que é, sobretudo (e apenas) a sobrevivência.

Outro representante do estilo *gangsta rap* é NDee Naldinho. Que em seu último CD Nunca É Tarde Pra Viver!, lançado em 2003, na faixa "Vou Mudar Meu Rumo" apresenta um diálogo dele com um detento. Nessa conversa, surgem críticas à injustiça social brasileira, graças à qual os ricos, apesar dos seus crimes, nunca vão para a cadeia, que é chamada de "mansão de pobre". Naldinho se solidariza com seu amigo prisioneiro, mas não deixa de aconselhá-lo a deixar o mundo do crime.

Nessa mesma obra há uma reconstituição da vida de Sandro de Oliveira⁸⁹, de 20 anos de idade, que seqüestrou um ônibus da linha 174, na cidade do Rio de Janeiro e acabou sendo cercado pela polícia. Porém, quando saiu do coletivo com uma refém - Geísa Firma Gonsalves, 20 anos

⁸⁸ O CD Sobrevivendo no Inferno vendeu um milhão e meio de cópias.

⁸⁹ Posteriormente a imprensa descobriu que esta personagem era sobrevivente da Chacina de menores, ocorrida em frente à Igreja da Candelária, em 1993, também na cidade do Rio de Janeiro.

de idade, professora -, um PM, tentando acertar o marginal, acabou assassinando a refém. Mais tarde, Sandro foi assassinado no camburão, a caminho da delegacia. No final da letra da música critica-se o abandono das crianças pelos seus pais e pelo Estado, no Brasil.

No mesmo trabalho Naldinho optou por preenchê-lo, em sua maior parte, com letras sobre crimes, injustiças sociais, com uma única exceção: a música "Preciso Viver Com Você". A última faixa é "Cuidado Na Quebrada", que trata da desqualificação dos 'alcagüetes', informantes policiais, que, segundo o autor, vivem das desgraças dos manos. Por esse motivo eles merecem morrerem baleados.

O fato é que Naldinho foi também radicalizando sua obra pouco a pouco. Nos seus trabalhos anteriores procurava mesclar letras descontraídas com outras machistas, com algumas dançantes e poucas tendendo ao *gangsta rap*. Hoje esse último estilo é o que predomina em suas letras.

A periferia é o espaço urbano preferido do Hip Hop. Ela é sempre descrita como um local em que as contradições sociais estão sempre presentes. Mas o maior problema da periferia não está no seu interior, mas sim no seu exterior. Assim o abandono e a discriminação, tanto racial como social, são os principais fatores responsáveis por suas mazelas. Na música "Ruas de Fogo as Periferia", Naldinho diz:

"Pare que lá vêm os homens	Só Deus é que sabe o que vão fazer
Bem-vindo a favela, mas cuidado meu	agora
amigo	O que será que ela quer
Não dê mancada nela, ou você pode estar	Entra aqui no meu barraco vem pra cá
fudido	seu Zé
A fama na cidade é que a favela é boca	Dá um tempo aqui com a gente
quente	Espera ela cair fora
E os homens quando invadem a parada é	Só sai aí pra rua quando ela for embora
diferente	Se esconde aqui no morro
Lá vem ela subindo o morro, cheia de	Corre logo vem cá
vontade	Ou ela pode te pegar
Corre logo minha gente	

(Atenção saiam da rua ela esta chegando)

Pros meus orixás eu peço socorro
Pro povo da favela, pro povo aqui do
morro
Deixa nossa vida porque eu estou em paz
E desse corre-corre eu não agüento mais
Eu peço que me deixe porque eu quero
ver
Meu povo sossegado e a molecada
crescer
A gente só que paz com ela
Só a lei não se liga não procura saber
Ela vem à noite, ela vem ao dia
Invade o morro e as ruas da periferia

Corre que lá vem os homens

A favela esta esperta
Ela chamou o Aqui e Agora⁹⁰ e o Cidade
Alerta
Vão dizer para todo mundo da televisão
Que a gente é tudo maloqueiro e um
mando de ladrão

(E só escapa quem tem o santo forte.
Se ela nunca te parou você tem sorte.)

Nas ruas das matas ou na passarela
Cuidado meu amigo, cuidado com ela
Cuidado também com a famosa burguesia
Cuidado como sempre minha vó dizia
A burguesia quer a gente bem distante
dela

⁹⁰ Ambos os programas de jornalismo em que o principal tema é o crime. O primeiro do STB, saiu do ar em 2000 e o segundo é exibido pela Rede Record.

Eu também quero ela longe da favela
(Tiros. Ouvi um grito. Socorro. Bem na
madrugada o bicho pegou de novo)
É muita treta é muita confusão
Mas também tem o lado bom
Tem samba na praça, tem na esquina
O samba aquece e o rap domina
Eu sinto firmeza, assim gosto de ver
É tudo alegria sente só pode crer
Mas a diversão é pouca
A lei esta chegando e ela vem como louca
E a tevê vem pra filmar
Já vem encher o saco e agora eu vou
falar
Se ela quer venha ver
O nosso dia-a-dia que não mostram na
tevê
É o corre-corre todo dia
Diferente de Alphaville é o nosso dia-a-dia
É gente fina que mete fogo
Tem mano camarada mano muito doido
Tem sangue quente tem a lei do cão
Mercadoria da loucura eu já não sei
sangue bom
E aqui também tem diversão e alegria
Tem samba no barraco e o rap rola todo
dia
Eu já falei um pouco dela agora vou te
pedir
Vê se vai embora sai fora daqui
Chega de falar que nosso povo é errado
Vai encher o saco lá do outro lado
Esta rua de fogo beco sem saída
Aqui se a burguesia chegar sua vida está
fudida
Noticiário urbano
Manchete nos jornais do começo ao fim
do ano

É desemprego é fome alta
É gente sofrendo gente morre gente mata
Eu tô aqui só na minha
Curtindo a área e ando na linha
O barato só de treta (tiro)
Já era
Se linha na parada
Chega ai dona bela
Eu tô sempre cercado
Em cima em baixo de todos os lados
Eu corro, eu não espero
E que ela me esqueça é tudo que eu
quero
Também vou pedir pra ela
Deixar nosso povo em paz

Aqui na favela
Deixa o moleque brincando na rua
Deixa o coitado ficar sossegado
É mano meu vive no morro
É mano da gente é amigo do povo
Ele só quer viver
Sossegado e sem treta
E eu quero ver
Meu povo feliz andando com fé
Em paz com a vida
A gente quer que Deus ilumine nosso dia-
a-dia
E as ruas de fogo da periferia".

Aqui verificamos que a polícia é vista como a maior inimiga da favela. Quando ela aparece nunca é para trazer a paz e a tranquilidade. Muito pelo contrário: com ela vêm a violência e o desrespeito. A televisão, por meio dos programas de jornalismo sensacionalistas - como "Aqui e Agora" e "Cidade Alerta" -, contribuiriam muito para divulgação de que os moradores são "Tudo maloqueiro e um bando de ladrão". Há também uma leitura social: "a burguesia quer os favelados longe dela". Mas esses, conforme as letras das canções, também preferem que não haja nenhuma aproximação entre eles. Embora haja, de fato, ladrões na favela, ali também existiria "o lado bom", que são o samba e o *rap*, que levam alegria para os seus moradores, ou a própria convivência coletiva. A divisão espacial da cidade é vista como reflexo das diferenças de classes existente em nossa sociedade. Nessa letra também os grandes problemas da favela são, além da violência entre os seus moradores, o desemprego e os altos índices de desnutrição e a fome. Mas, na visão idílica do autor, se eles não forem atormentados pela polícia e nem pela imprensa sensacionalista, a vida lá poderá ser bem melhor. De novo, uma evidente dicotomia se apresenta: o bem (dentro da favela) contra o mal (que vem de fora dela).

Tanto o grupo Racionais MC's como NDee Naldinho não vêem problema em assumir que não excluem de seus contatos os presidiários.

Ambos colocam em seus CDs diálogos telefônicos com presos e não demonstram qualquer temor dessa relação vir a ser utilizada para outros fins. Tudo isso, apesar de sempre fazerem questão de destacar que discordam da opção pelo crime. Isto é, para eles o indivíduo não é autônomo e livre, mas está preso a laços sociais e morais. Nesse sentido, o melhor que podem fazer é respeitar as regras da sociedade, apesar de todas as iniquidades existentes no Brasil. Interessante é pensar que a tal saída mais se parece com a idéia de “radicalismo” defendida por Antônio Cândido (1959). Esses músicos destacam a extrema desigualdade de nossa sociedade, mas propõem saídas mais reformistas e nem sempre revolucionárias.

Um resultado palpável dessa postura dos *gangsta rappers* é o engajamento de presos ao *rap*, a ponto de alguns terminarem gravando CDs e serem premiados pelos seus trabalhos. Esse fato se deu, por exemplo, com a dupla do grupo “509 – E”. Este nome foi tirado do número da cela em que os componentes - Afro -X e Dexter - dividiam na Casa de Detenção. O primeiro, por já ter cumpriu sua pena, está livre, já o segundo ainda permanece detido.

Tanto o “509 E” como o grupo Detentos do Rap conseguiram o direito de se apresentar em vários shows, realizados em bailes *black* na cidade de São Paulo. Nessas ocasiões, eles chegavam aos locais de suas apresentações em camburões, com forte segurança policial e, logicamente, ao final entravam em seu transporte e retornavam para a prisão. Outro exemplo famoso foi o ex-traficante José Carlos dos Reis Encina, Escadinha - que lançou o CD Brazil II – Fazendo Justiça com a Própria Voz, em 1999. Praticamente todas as composições são suas: as exceções ficam por conta de Homem na Estrada (de Mano Brown) e You Know The Rules, (de A-Man), e foram gravadas por grandes expoentes do *rap* nacional, como Mano Brown

(Racionais MC's), Gog (Câmbio Negro), Thaide e DJ – HUM, MV Bil, outros *rappers* de destaque. A introdução desse CD traz a seguinte fala do autor⁹¹:

“José Carlos dos Reis Encina, conhecido nacionalmente como Escadinha, 44 anos de idade, vivenciados com dolorosas experiências, transmite aqui a mensagem solitária para esta juventude largada neste país a fora. Preste bem atenção, nestes longos anos sofridos de vida errada, tive várias experiências, todas de muito sofrimento, dissabores, desamor, traição, enfim Tudo de negativo eu carreguei, durante todos esses anos que vivi nessa vida marginal, consegui enxergar a realidade da vida e deste mundo cruel e doloroso, nos quais perdi os valores pessoais por tanto tempo.

Quero alertar principalmente aos jovens no sentido de procurarem trazer a paz em seus corações, evitando radicalmente o uso das drogas, que é o início de tudo, e que dificilmente tem saída, tive esta experiência negativa e sei que é imensamente difícil parar e retornar a uma vida saudável. A família é o maior patrimônio que possuímos, e que sofre todos os reflexos de um drogado, sempre com muita dor e angústia.

Hoje estou totalmente recuperado, tenho a paz de olhar para minha mulher, filhos e netos, com amor e carinho, renovar esperança de um futuro radiante, dei o meu grito de independência às drogas e ao crime, e pretendo através de minhas composições musicais, transmitir uma experiência vivenciada em um longo pesadelo, transformado hoje em Hip Hop, ou seja, mostrando em letras de músicas a possibilidade que tive de transformar o meu sonho em realidade⁹².

Mais uma vez, a “saída” apontada está longe da revolução. O exemplo de Escadinha é radical, mas sua “mensagem” pretende “apaziguar”.

Mas voltando ao “509-E”:, apesar da grande repercussão que obtiveram junto ao público dos bailes *black*, com suas músicas no CD MMII – DC, de 2002, o “509 – E”, o grupo afirma que não se consideram artistas, mas sim

⁹¹ Enquanto Escadinha apresenta a sua fala o fundo sonoro é de um helicóptero: numa explícita alusão à fuga que ele empreendeu, em 1985, do presídio, da Ilha Grande, utilizando esse meio de transporte.

⁹² Escadinha foi assassinado, aos 49 anos de idade, no dia 23 de setembro de 2004, quando dirigia seu Vectra com destino ao seu trabalho. Ele estava em prisão Albergue.

peças normais, como outras quaisquer. O *rap*, para esses artistas em dívida com a Lei, é visto como uma maneira de os livrar dos descaminhos da vida: bebidas, tráfico, roubo, assalto, etc. Aí está, portanto, uma novidade desse movimento sociocultural que, por meio da música, busca a legalidade. Mas não é seguida pelas posses paulistanas. Durante todo o nosso trabalho de campo, jamais ouvimos qualquer discussão sobre prisão, marginalidade. Ou seja, o mundo dos presídios parece ser um assunto de exclusividade do *rap*. É de notar que alguns *rappers* chegaram a ser presos, como, por exemplo, Piveti⁹³, do grupo Pavilhão Nove e Dexter, ambos gravaram CD depois de passar pela detenção.

O caso de Dexter⁹⁴ é diferente dos demais, pois ele antes de ser preso, em 1999, já havia participado de dois grupos de *rap*: Snake Boys e Tribunal Popular. O grupo Tribunal Popular chegou a abrir shows do grupo Racionais MC's. Com o sucesso alcançado, tal grupo decide gravar um CD.

Depois de todo o trabalho pronto, o dono da gravadora, por problemas econômicos, não pôde bancar a produção. Essa frustração fez com que Dexter decidisse tentar conseguir o dinheiro que faltava, R\$ 4.800,00, de maneira ilegal: assaltando. Tentou participar de uma quadrilha e não foi aceito, mas o líder lhe deu um revólver de calibre 32. Com esse 'presente', ele comete dois assaltos, que lhe renderam R\$ 2.600,00. Ao tentar repetir a façanha, pela terceira vez, acabou detido. Os policiais cobraram R\$ 2.500,00, para deixá-lo solto. Na tentativa de recuperar o que tinha perdido para os policiais, ele decide assaltar um posto de gasolina, no dia 28 de janeiro de 1998, o que lhe rendeu R\$ 7.800,00. Acabou, porém, preso e neste momento os policiais não aceitaram fazer um 'acordo'. Já encarcerado, ele é julgado e condenado a vinte anos de prisão. Tentou fugir por três vezes. Consegue em duas oportunidades, mas terminou recapturado. Por causa desse comportamento, ele termina por ser transferido para a Casa de Detenção. Neste presídio conhece Afro X e com ele forma o grupo "509 – E".

⁹³ Quando era adolescente ele já havia passado pela Febem.

⁹⁴ Essa versão é relatada pelo próprio Dexter, em entrevista dada para a revista Caros Amigos Especial, de junho de 2005.

O círculo se fecha e Dexter de certo modo, se torna “vitorioso” ao conseguir realizar o que tanto desejava e que o levou para a cadeia.

Este relato de Dexter mostra que se o *rap* recuperou muitos presos, nesse caso particular ele, indiretamente, levou ao mundo do crime e, uma vez lá, este mesmo ritmo musical fez que ele conquistasse um novo *status* social. Depois que ele gravou o primeiro CD, passou a ser visto como um preso de “bom comportamento”, conseguindo direito a se apresentar em vários bailes *black*.

O rap se transforma, assim, em reflexo e produto. Reflexo do cotidiano e pretende ser um veículo de delação. Entretanto, também se transforma esse símbolo e valor, negociado por seus membros e a comunidade que representam.

Aqui no Brasil, por enquanto, só temos um exemplo idêntico ao dos norte-americanos, no que diz respeito à violência contra *gangsta rap*. Referimo-nos ao assassinato, em plena manhã, no bairro do Morumbi, no dia 24 de janeiro de 2003, do *rapper* Sabotage – cujo nome de batismo era Mauro Mateus dos Santos⁹⁵. Esse compositor, segundo Rappin Hood, outro *rapper* da Velha Escola, em um passado bem recente esteve profundamente envolvido com o tráfico de drogas. Mas tinha abandonado este caminho após conseguir seu reconhecimento no mundo do Hip Hop. O Hip Hop é assim um recibo de duas vias: delata mas também dá um novo lugar e representa, em si, uma saída.

O conteúdo das letras das músicas dos *gangsta rappers* e sua grande receptividade entre o público do Hip Hop são uma demonstração da existência de uma cultura da violência existente entre os praticantes do Hip Hop, em que esses agentes procuram resignificar o seu mundo por meio da imagem que os seus opositores fazem deles. Façamos um paralelo com as idéias de Taussig:

⁹⁵ Ele participou dos filmes O Invasor, dirigido por Beto Brant, em 2001 e Carandiru, de Hector Babenco, em 2003.

“... Quaisquer que sejam as conclusões a que chegemos sobre como essa hegemonia foi tão rapidamente efetuada, seria insensatez de nossa parte fazer vista grossa ao papel do terror. Com isto quero dizer que devemos pensar através do terror, o que, além de ser um estado fisiológico, é também um estado social, cujos traços especiais permitem que ele sirva como o mediador *par excellence* da hegemonia colonial: o espaço da morte onde o índio, africano e o branco deram à luz um Novo Mundo” (Taussig, 1993; 27).

Para Taussig, o colonialismo desumanizou o índio e o africano, quando os definiu como sendo selvagens. Ao reprimir de maneira cruel e brutal o habitante do continente americano e escravizar o negro, o europeu usou do instrumento que possuía: a violência. Mas nesse meio social o índio utiliza a visão de selvagem que lhe foi impingida pelo europeu para combatê-lo na floresta (esse mundo desconhecido do colonizador) e o africano faz também uso de violência, quando executa suas fugas das fazendas. Como demonstra esse autor, no mundo colonial, a violência é um “mediador [social] *par excellence*.”

A análise de Taussig nos interessa muito interessante quando vemos as descrições dos crimes cometidos entre os moradores da periferia realizadas pelos *gangsta rappers*. Nesse momento, eles estão tentando mostrar para os habitantes dos bairros privilegiados que para viver nesses locais urbanos, nas ‘quebradas’, no ‘miolo’, é preciso muita coragem e o respeito a determinadas regras. Além do mais, procuram reafirmar que seus bairros são áreas restritas para os *playboys*, para os policiais, para os burgueses.

Sobre esse mesmo tema, Clóvis Moura escreveu:

“Desta forma, a agressividade daquelas camadas proletarizadas, marginalizadas ou criminalizadas têm um conteúdo mais profundo de crítica social e étnica porque sua base estão os problemas sócio-econômicos capazes de, por si sós, justificarem atitudes divergentes, no caso a criminalidade.” (Moura, 1994; 214).

Como podemos notar, para Clóvis Moura a condição de vida a que estão submetidas as populações moradoras nos bairros periféricos, é a grande responsável pelo alto nível de criminalidade existente nestas localidades > Raciocínio bastante próximo dos defendidos pelos *gangsta rappers*.

Essa visão dos *gangsta rappers* foi bastante abalada na madrugada do dia 23 de janeiro de 2005. Nesta data, estava sendo realizado um show do grupo Racionais MC's, na cidade de Bauru, no interior do Estado de São Paulo. Durante essa apresentação um dos presentes foi assassinado. O corpo foi carregado, pelos presentes, para o palco, onde Mano Brown, líder do grupo, orou e a atividade foi encerrada. As imagens, captadas por um cinegrafista amador, foram mostradas em todos os canais de televisão aberta.

Depois dessa tragédia surgiu uma pergunta, no meio do Hip Hop: "Onde o *rap* errou?". Para tentar responder a essa indagação, no dia 15 de fevereiro, de 2005, no salão Green Express, localizado na avenida Rio Branco, na zona central da cidade de São Paulo, Mano Brown organizou uma reunião com vários grupos de *rap*. Com o intuito de discutir a violência e o crime nas letras do *rap*. O principal objeto daquele colóquio era fazer uma reavaliação sobre o que havia sido produzido até aquele momento.

Segundo a revista Caros Amigos Especial, de junho de 2005, participaram do encontro Thaide, Afro X, Xis, Rappin' Hood, Ferréz⁹⁶. Grupos como Detentos do Rap, Conexão do Morro, Império ZO, Trilha Sonora do Ghetto, D Menos Crime, Consciência Humana e SNJ enviaram representantes. Também compareceram alguns *breakers* e grafiteiros, mas o evento era reservado somente para os *rappers*. Por esse motivo, antes dos trabalhos serem iniciados, Mano Brown fez o seguinte pedido: "quem não era do *rap* que se retirasse. O motivo da reunião era a morte nos shows (sic), e

⁹⁶ Além de *rappers*, ele é autor do romance Capão Pecado (2000).

por isso ele queira ouvir a idéia dos MC's, os caras que escrevem as letras”.

(Idem, pág. 07)

O que os presentes nesse colóquio mais queriam era explicitar que *rap* e crime são coisas separadas e bem distintas entre si. Mano Brown afirmou que se arrependia de ter gravado a música “Eu sou 157”, que traz o seguinte refrão “Hoje eu sou ladrão / Artigo 157 / As cachorras me amam / Os playboys se derretem”. Decidiu tirá-la do repertório dos shows. Isso porque, para ele, as pessoas só ouvem o refrão e não pegam a mensagem completa. O que significa dizer que o seu público só prestava atenção nas partes em que parece haver um elogio ao crime, desprezando toda a crítica a essa opção de vida.

O estilo *gangsta rap* deve sofrer alguma alteração depois dessa reunião. Mas isso não significa que ele abandonara a sua visão sobre o crime. Segundo Afro X, na mesma matéria, “o *rap* está indiretamente ligado ao crime porque a gente nunca vai perder a nossa raiz que é a periferia. Estamos inseridos dentro deste contexto”. O *gangsta rap* com certeza continuará a manter sua postura contra as desigualdades sociais, que acabam, na opinião deles, resultando no crime. Mas depois de janeiro de 2005, muitos procuraram ser bem mais críticos e pedagógicos. Afinal, é sempre difícil se lidar com a recepção de uma mensagem, sobretudo, quando se está enredado nas teias dessa espécie de “cultura de violência”.

A MULHER PARA OS GANGSTA RAP

Mas, além da preponderância da violência social e institucional em suas letras, o *gangsta rap* assume também uma posição bastante misógina, em que as mulheres são vistas de maneira “demasiadamente desrespeitosa”.

Uma das primeiras músicas com este estilo foi “Mulheres Vulgares”, do grupo Racionais MC's (Edy Rock e KLJ), em que há a pretensão de se criticar as mulheres “que só querem sair com uma pessoa por ela ser famosa”. Outro exemplo, desse mesmo grupo, é “Qual mentira

vou acreditar", no CD Sobrevivendo No Inferno. Esta letra traz as seguintes frases: "que não força mina filha da puta", ou então:

"... Ela era a princesa
Eu era o plebeu
Quem é mais foda que eu
Espelho espelho meu
A Taís Araújo ou Camila Pitanga
Uma mistura confesso que fiquei na corda
bamba
Será que ela aceita ir comigo pro baile

Pois na zona sul tem o *grand finale*
Amor com gosto até a seis da manhã
Me chamar de meu preto e tocar Djavan
Ninguém ouviu, mas puta que pariu
Em fração de segundo meu castelo caiu
A mais bonita da escola rainha passista
Se transformou em uma vaca nazista..."

No último CD do grupo Racionais MC's, Nada Como Um Dia Após O Outro Dia, as ofensas às mulheres continuam com a mesma virulência. Neste, elas são agredidas verbalmente em duas músicas: "Estilo Cachorro" e "Fone". Na primeira, as mulheres são descritas como fáceis de serem conquistadas e fúteis ou então ignorantes. Já na segunda existe o seguinte argumento:

" ...Conhece várias gatas diferentes
As pretas, as brancas, as frias as quentes
Loiras tingidas pretas sensual
Índia da Amazonas a flor oriental
Tem boa fama no meio das vadias
Daquelas modelos que descansam
durante o dia
(Tá ligado)
Tem seus critérios, tem suas leis
Montou naquela garupa já foi que eu sei
No motel ou em casa
(Uma mulher responde: Á vamos na sua)
de caranga no HO, no drive-in ou à luz da
lua
segunda intenções elementares

camisinha tá no bolso e a maldade no
olhar
sabe chegar, sabe sair
sabe ser notado e cobiçado ande ir
para conseguir aquilo que quer
utiliza as mesmas armas que você mulher

Coro

Mulher e dinheiro, dinheiro e mulher
Quanto mais você tem muito mais você
quer
Mesmo que isso um dia traga problema
Viver na solidão não vale a pena
Mulher e dinheiro, dinheiro e mulher
Sem os dois eu vivo, qual dois você quer
Mesmo que isso um dia traga problema

Ir pra cama sozinho não vira esquema.

Segunda a Patrícia
Terça a Marcela
Quarta a Raísa
Quinta a Daniela
Sexta a Elisângela
Sábado a Rosângela
E o domingo 16 o nome é Ângela
Tenho uma agenda com dezena de
 telefones
Uma lista de características e os nomes
 Qual é a fonte parceiro
 Á isso não é segredo
Colo de moto tá ligado tenho dinheiro
As cachorras ficam tudo orisadas quando
 eu chego
Eu ponho pânico peço champagne no
 gelo
Aquele balde prateado em cima da mesa
 Da o clima da noite uma caixa de
 surpresa
 Fico olhando sentado filmando
Só maldade pra cá e pra lá desfilando
 Elas fazem de tudo pra chamar sua
 atenção
 Para taca na cara na pretensão
Cola de calça apertada boca de sino
 De blusa a decotada perfumada e
 sorrindo
Me pede um isqueiro e oferece cigarro...

 Estilo cachorro

Não é machismo
Fale o que quiser
 O que é é
Verme ou sangue bom
 Tanto faz pra mulher
Num importa de onde vem Nem pra que
Se o que ela que mesmo é sensação de
 poder
Com ladrão fez rolê se envolveu sei lá
 saiu
Mais ou menos abrir curtiu que viu viu
 Em maio foi em vista de RR a mil
 Na BR no frio com o boizão da civil
 Viu uns e outros bons rapaz
 Abre o coração e sofre demais
Conversa com os pais no sofá da sala
Ouve da razão enquanto ela fala e fala
 Cai no canto da sereia
Vê quanto é firmão como um prego na
 areia
 Prego jogou o ego dentro do buraco
Um bom vivant jamais mostra o ponto
 fraco
 Pergunte a Sansão quem foi Dalila
 Ouça o sangue bom Martinho da Vila
 De vários amores de todas as cores
De vários tamanhos de vários sabores...
Te trocou por um vadio e sem vergonha
 Que güenta a mãe quando acaba a
 maconha
 Mulher finge bem casa é negócio
 Se vê quem é quem só depois do
 divórcio..."

Esses versos demonstram um total desprezo às mulheres, que são descritas como traidoras, sem ética e interessadas. Os homens, que crêem nelas, são sempre passados para trás. Elas preferem os bandidos em

detrimento dos honestos, os ricos e famosos no lugar dos pobres e honestos.

Confiar em uma mulher é o mesmo que pregar algo na areia, ou seja, não existe possibilidade de acerto. O homem é só vítima, não tem nenhuma responsabilidade. Ele nada faz além de sofrer revés. Nunca trai, só é traído.

Mais uma vez aparece um pensamento polarizado, que, dessa vez, opõe gênero: os homens e as mulheres.

Quando eles falam de suas mães, a posição é outra, o respeito é total. Na música "Jesus Chorou", a certa altura ouve-se:

"...E a minha mãe diz:

- Brown acorda, pensa no futuro que isso é ilusão

Os próprios preto não tá nem aí com isso não

Olha o tanto que eu sofri, que eu sou, o que fui

A inveja mata muita gente ruim

Pô mãe não fala assim que eu nem durmo

Meu amor pela senhora já não cabe em Saturno

Dinheiro é bom, quero sim se essa e pergunta

Mas dona Ana fez de mim um homem não uma puta ..."

Como vemos, a mãe é a eterna guardiã, dela só pode vir apoio, respaldo. Nela se pode e deve-se confiar

Ao final dos CDs, no momento do "salve", que é o momento em que se agradece a todas as pessoas do Hip Hop e os que ajudaram na confecção do trabalho, as pessoas mais citadas são as mães. As esposas também são poupadas das críticas. Assim, não são todas as mulheres que não prestam; somente as que ainda não estão comprometidas com o mundo desses compositores. Somente essa condição é que as qualifica. Segundo

Barros:

"As relações familiares nesse universo social seguem um padrão tradicional de autoridade e hierarquia, em que o todo (a família) tem precedência sobre as partes (os indivíduos). A hierarquia se manifesta através de uma forte ascendência do homem sobre a mulher, dos pais sobre os filhos, dos mais velhos sobre os mais jovens, etc. A

moralidade na qual se assentam as relações familiares não está limitada ao universo da casa, pois se expande para fora, criando um sistema de valores que orienta o modo pelo qual os pobres pensam o mundo social e suas posição nele” (Barros, S/D; 2).

As mães dessas personagens assumiram tanto o papel social delas como a dos pais. Por esse motivo sua posição na família é muito respeitada.

No programa “Ensaio”, da TV Cultura, em 2004, o líder do grupo Racionais MC’s afirma que não conheceu seu pai. Naldinho no CD Nunca É Tarde Pra Viver!, “meu pai deu uma brecha”, o que significa que foi embora, quando ele nasceu. O mesmo afirma Thaíde“, ao falar que foi “um guri criado sem pai / E com muita dificuldade”, na Revista Caros Amigos Especial, de junho de 2005, pág. 14. Devido ao abandono, suas mães assumiram a responsabilidade do sustento do lar. Dessa maneira, a mãe acaba recebendo o respeito que é dado ao chefe da família. Elas são vistas, portanto, não como mulheres, mas como uma figura simbólica muito mais significativa. Representam a estabilidade, num mundo em desordem; a lealdade tem um contorno marcado por diferentes traições.

O que se nota é que quando os *gangsta rappers* falam das mazelas sociais, assumem posições críticas e muitas vezes radicais. Mas quando o assunto é mulher eles se tornam conservadores reacionários. Nada mais fazem do que defender os seus privilégios de homens, ou a memória de suas mães.

Existem alguns grupos de *rappers* formados por mulheres. Os mais antigos são Lady Rap e Sharylaine. Há algumas mulheres que participam de grupos, Cris, do SNJ, Negra Li, do RZO, Ieda Hills e Paula Lima, que já trabalharam com Thaíde.

Ainda que a participação feminina seja pequena, não é menosprezável. Na verdade a postura misógina existente entre os *gangsta rappers* é também uma disputa de gênero, em que estes homens não querem abrir espaço.

É interessante pensar como a crítica ao racismo não leva a uma crítica ao machismo, muito pelo contrário. Trata-se de marcar um determinado vocabulário, dado pela disputa e hierarquia de gênero.

Nesse meio tão machista, mesmo quando encontramos alguns que apóiam suas companheiras, podemos perceber que resvalam para o machismo, como no exemplo a seguir:

"Acho o trabalho delas legal e, se vem pra somar, melhor ainda. As mulheres têm que conquistar seu espaço, mas de modo bem feminino. **Não precisa dizer palavrão nem falar gíria**"⁹⁷.

(Destaque meu)

A afirmação acima é de Reco, do grupo Detentos do Rap. O destaque é nosso, pois aqui podemos notar que para ele as mulheres têm um espaço limitado no Hip Hop, que é o de embelezar esse mundo e não contestá-lo. Já essa função é reservada aos homens.

A postura machista é uma característica dos *gangstas rappers* norte-americanos, e, como podemos notar, não há grandes diferenças aqui no Brasil. Lá como aqui a resistência das mulheres se faz presente. Alguns meses depois do lançamento do último CD do grupo Racionais MC's, Mano Brown foi convidado para um debate (em março de 2003) sobre machismo, no Centro Cultural São Paulo. Nessa oportunidade foi duramente cobrado por mulheres do Hip Hop sobre algumas letras do seu grupo. Brown procurou demonstrar muito respeito com relação às suas companheiras, mas manteve sua posição de que suas críticas estavam voltadas para as mulheres "alienadas" e não para as conscientizadas. Logicamente, ele não foi aprovada pelas mulheres de plantão.

Dá para concluir, pelo que comentamos acima, que o Hip Hop, em alguns aspectos tem como alvo, também, recuperar estruturas por eles criticadas e combatidas. Algumas hierarquias devem ser destruídas, outras preservadas.

⁹⁷ Revista Becos e Velas Z/S (2001, n° 1).

OUTRAS POSIÇÕES NO RAP

A outra visão existente no meio dos *rappers* é a dos “poetas do cotidiano” que não destacam tanto a violência e evitam palavrões. Estes autores procuram fazer letras com uma linguagem mais disciplinada, com maior cuidado com as rimas e o conteúdo de suas mensagens. Um representante deste grupo pode ser Thaide, um dos pioneiros do *rap* paulistano. Na revista Caros Amigos - especial, de 1998, ele afirma que prefere ser respeitada a ser temido; que o que lhe importa é a mensagem por ele deixada. Para ele a guerra só traz guerra, e o melhor é conscientizar a rapaziada para uma "revolução, mas revolução cultural".

Devemos destacar que Thaide, apesar de não fazer letras com o mesmo conteúdo das do Racionais MC's, diz não discordar delas. Em algumas oportunidades ele já afirmou que é importante a existência de tais letras, mas que infelizmente certos grupos ao procurar imitá-lo, acabam fazendo muita coisa ruim, em que só enaltecem o crime, sem qualquer reflexão mais profunda.

Em algumas letras, Thaide já assumiu posições bem semelhantes às do *gangsta rap*, tais como em "Corpo Fechado", do CD O Começo 87/91, de 1991. Nesse CD há o seguinte contexto:

"Me atire uma pedra que eu lhe atiro uma
granada
se tocar em minha face sua vida está
selada
portanto meu amigo pense bem no que
fará
pois não sei se outra chance você terá
você não sabe de onde eu vim nem sabe
pra onde eu vou
mas pra sua informação vou te falar quem
eu sou

meu nome é Thaide e não tenho RG
não tenho CIC e perdi a profissional
nasci numa favela de parto natural
numa sexta-feira treze chovia pra valer
os demônios me protegem e os deuses
também
Ogum e Iemanjá e outros santos do além
Eu já te disse o meu nome, meu nome é
Thaide
Meu corpo é fechado é não aceita revide

No quatro três eu escrevi o meu nome
numa cela
Queimei o camburão que desce na favela
Em Briga de rua já quebraram meu nariz
Não há nada nesta vida que eu já não fiz

Vivo nas ruas com minha liberdade
Fugi da escola com dez anos de idade
As ruas da cidade foram minha educação
A minha lei sempre foi a lei do cão

Não me arrependo de nada do que fiz
Saber que vou pro céu não me deixa feliz
E esta prece que tu reza eu já muito rezei
O pro Deus que se confessa eu já muito
me piquei

Tenho um coração mole, mas também
sou vingativo
Portanto pense bem se quiser aprontar
comigo
Pense duas vezes”

Como se pode notar, vingança, violência e exclusão fazem parte das letras do poeta. Em outra letra, chamada "Apresento Meu Amigo", no CD "Assim Caminha a Humanidade", de 2000, vê-se o seguinte conteúdo:

“Eu não posso mais andar com você,
porque tá embaçado
Seus atos maliciosos, maldosos, tão
filmados
Pela rapaziada do mal, do bem, não vem
que não tem
Eu tô esperto também
Eu avisei pra segurar sua onda, quer
saber?
Agora os manos tão tudo em cima de
você
Pediram pra eu dizer pra você não colar
mais na área
A situação tá precária toma vergonha na
cara
Se prepara vive alugando os outros
Agora tem que pagar diária
Xaxeco pra te ajudar já não mais existe
Eu sempre te dou um toque, mas você
insiste, persiste
E queima o meu filme como de costume

Comete o mesmo erro, mas nunca
assume
Mais que menos seu veneno
Esse toque como apelo vacilou, ficou
pequeno
Pode acreditar
A vacilação é tamanha... faça como o leão
da montanha
Saída pela direita antes de eu te
apresentar

REFRÃO

Apresento meu amigo
Da onde que ele veio?
De lá da minha quebrada
O que é que ele merece?
Pagar pela mancada!

Veja bem se tem cabimento
O seu cabrito berrou

E atrapalhou o movimento
Tem polícia lá pra cima, polícia aqui em
baixa
Quis mostrar apetite, deixou o maior
atraso
Ainda bem que a rapaziada me conhece
Ainda bem que o meu respeito prevalece
Malandragem dá um tempo, sei bem o
que pretendo
Sempre esperto e cauteloso não me
arrependo
Vaivém nas conversas sempre deixa
brecha
De olho na mulher dos outros, que atitude
é essa?
Até acreditei na sua pessoa
Quase me convenceu que era gente boa
Vá buscar refúgio no seu inconsciente
Conte pra gente como se sente
Sendo imprestável, nada eficiente
Não faço questão de ser seu inimigo
Mas você traiu a confiança de um grande
amigo
Cadê os vinte conto do mano lá da
esquina?
Cadê o bujão de gás da dona Josefina?
Várias quebradas querem quebrar suas
pernas
É o Midas do crack
Tudo que toca vira pedra
Roupa, sapato, relógio, televisão
Até os discos, raridades do seu irmão

Agora não tem jeito, vai ter que se dar mal
Se casou com a morte e esse é seu
enxoval
Pilantragem é o jogo que você apita
E, desse jeito, pode crer que não é nós
na fita
Tomou um couro servido da Maria
Chiquinha
Viu que lugar de mulher não é mais na
cozinha
Botei mó fé em você
Mas não teve proceder
Agora todo mundo quer te pôr pra correr

REFRÃO

Olho por olho, dente por dente
Apronta todas e mais algumas
Em todo lugar que frequenta
É um cara muito esperto, mas não usa de
inteligência
Decadência faz parte de sua história
maligna
Vacila tanto que já criou um estigma
Depois desse som é melhor você dar
pinote
Sai fora, queima o chão, rala os peitos
Sai de fina, vê se eu estou lá na esquina
Porque com certeza a vida te ensina
O que é respeito

REFRÃO

A primeira letra mostra mais uma resposta individual contra todas as vicissitudes existentes na sociedade brasileira. A segunda representa uma cobrança a uma pessoa moradora da periferia que não tem um procedimento adequado, ou seja, não respeita os irmãos, rouba os moradores pobres, trafica droga, etc. Nessa letra a polícia também é citada como algo pernicioso. Na verdade, não há letra de *rap*, ligado ao Hip Hop, em que a polícia seja elogiada.

Thaide não mostra uma posição em que a violência seja entendida como algo endêmico à sociedade. Os principais praticantes dela ou são os policiais ou os marginais. Os primeiros deveriam ser responsáveis pela segurança e acabam sendo os mantenedores das desigualdades e injustiças sociais e os segundos são vistos como vítimas e devido às suas situações socioeconômicas acabam reagindo diante dos seus infortúnios. Mais uma vez a dicotomia: de um lado só o mal, do outro o bem vira mal.

Outra característica da poesia de Thaide é que ela demonstra uma posição mais individualista. Quando Thaide está falando de violência, ele está dizendo que não aceita desrespeito, principalmente das pessoas que, apesar de viverem entre os pretos e pobres, não têm consciência da importância da luta pela superação de suas condições de vida. A crítica ao sistema é bem mais amena em seu discurso. Além da violência, esse compositor também assume uma posição bastante engajada contra o preconceito racial, a discriminação e o racismo.

Atualmente está crescendo entre os *rappers* uma vertente cristã, mais conhecida como *rap* gospel. Esses grupos estão ligados principalmente à Igreja “Renascer em Cristo”. As letras de suas músicas também procuram criticar o racismo e a violência, mas sempre afirmando que a saída para estes problemas é se aproximar de Cristo. Durante nosso trabalho de campo ouvimos a observação de que os “gospel” participam das festas organizadas pelas posses e entidades ligadas ao Hip Hop, mas não convidam os grupos não cristãos para seus eventos.

De tudo isso conclui-se que a disputa interna continua e se refaz.

Cada grupo procura ser “mais Hip Hop” que o outro.

Neste capítulo procuramos mostrar o quanto o *rap*, que apesar de não ser um elemento do Hip Hop (por ser constituído por dois elementos dessa expressão cultural), é importante para esta expressão cultural. Deu-se mais destaque ao estilo *gangsta rap* porque ele é o que tem maior repercussão no meio do Hip Hop, o que ocorre por causa dos temas de suas letras.

Apesar de se considerar a “voz do gheto” (Naldinho), “trilha sonora do gheto” (Racionais), existem alguns temas sobre os quais só o *gangsta rap* falam, e que se referem à solidariedade com os presos comuns e o machismo.

O *rap* é, desse modo, uma fala privilegiada para o Hip Hop. Nas letras das músicas não estão só os grandes temas – o racismo, a violência, a exclusão –, mas eles também representam um símbolo da contestação. Com seus vocábulos, roupas e corporalidade dão lugar a certas visões acerca do que é ser “periferia”.

CAPÍTULO 5

CULTURA VERSUS POLÍTICA: À guisa de conclusão

“O barato é loko

E o processo é lento”

(Frase de domínio público do movimento Hip Hop)

O RAP E OS PARTIDOS POLÍTICOS

Além de serem *rappers*, o que une Racionais MC's, NDee de Naldinho e Thaide é o fato de todos eles assumirem uma posição de crítica às desigualdades sociais e racial brasileira. Essa condição fez que houvesse uma aproximação deles e o Partido dos Trabalhadores (PT). Tal fato também explica as palestras ministradas por eles durante o governo de Luiza Erundina, nas escolas municipais da cidade de São Paulo. Esse tipo de exemplo demonstra que no campo político partidário existe tal afinidade entre a opção desses *rappers* e dos públicos frequentadores dos bailes *black*. Em minha pesquisa de mestrado mostramos que aproximadamente 80% deles tinham preferência por esse mesmo partido. Muito provavelmente tal situação no município de São Paulo serviu como um freio, ou impeditivo, para que surgisse qualquer proposta de criação de uma agremiação política que representasse os interesses políticos defendidos por esses atores sociais.

A afinidade entre o PT e os grupos de *rap* em São Paulo também foi fruto da sensibilidade que a administração de Luiza Erundina demonstrou ao abrir um espaço nas escolas municipais para que eles pudessem divulgar de sua arte e opção ideológica, como já comentamos em parágrafos anteriores. Além dos espaços nas escolas, a Secretaria Municipal de Cultura criou as Casas de Culturas, que são espaços em bairros da periferia da cidade, em que se dão cursos sobre as mais diversas expressões culturais:

de apresentações musicais à dança. Nesses espaços, também ocorreram apresentações de grupos de *rap*, bem como encontros de Hip Hop.

Com a eleição de Paulo Salim Maluf, os vários espaços municipais institucionais, antes disponíveis ao Hip Hop, ficaram vedados para aquele grupo de participantes do Hip Hop. O prefeito Maluf não fez nenhuma questão de se aproximar dessa expressão sociocultural, o mesmo acontecendo com o seu sucessor, Celso Pitta; apesar de este ser negro. Na cidade de Diadema, que faz parte da Grande ABCDM, que é governada pelo PT, ou por prefeitos que já foram filiados a este partido, em 1993 foi criada a “Casa do Hip Hop de Diadema”, com apoio oficial da prefeitura.

Tais realidades, paulistana e de Diadema, são bastante distintas da que ocorreu na cidade de Salvador entre os blocos-afros e a política. Lá, o Ilê Aiyê, o bloco pioneiro e o maior de todos, apesar de também assumir uma posição de lutar contra o racismo, o preconceito e a discriminação racial, sempre apoiou uma liderança política do campo conservador, representado na pessoa de Antônio Carlos Magalhães, do Partido da Frente Liberal (PFL). Também podemos notar uma certa distinção ao conhecermos atividades políticas do Movimento Negro Cultural, de Ilhéus, do estado da Bahia, estudada por Márcio Goldman, no texto Como Funciona a Democracia, 2005. Nessa pesquisa, Goldman conclui que esse setor social decide o seu apoio político levando sempre em conta os interesses do grupo, não importando o partido. No caso do Hip Hop, pelo que podemos apreender, os seus participantes não fazem qualquer esforço na tentativa de se aproximar dos políticos mais conservadores.

A aproximação com o PT fez com que esses atores sociais procurassem participar ativamente da campanha presidencial de Luís Inácio Lula da Silva, em 1999. Nessa ocasião, foi organizado um comício de campanha na zona sul, onde a atração maior seria o grupo Racionais MC's. Como sempre sucede nestes eventos, os candidatos a deputados estaduais e federais daquela localidade faziam seus discursos, intercalados com apresentações musicais de grupos de menor prestígio. Naquela ocasião, o

público presente, majoritariamente negro, era um dos maiores que o PT já havia conseguido atrair e se compunha, em sua maioria, de jovens negros e mestiços. Com o passar do tempo a platéia foi ficando impaciente com a demora da apresentação da atração principal. Com o aumento das manifestações de insatisfação popular os organizadores do comício decidiram antecipar a entrada no palco do grupo Racionais MC's. Após a apresentação do grupo, quase todos os presentes se retiram do local, sem ouvir os discursos do então candidato a senador Eduardo Suplicy e daquele que deveria ser o principal motivo da ida das pessoas àquele comício que era o senhor Luís Inácio Lula da Silva.

Essa aproximação entre PT e *rap*, àquele em São Paulo fez com que esses grupos não sentissem a necessidade de criar nenhuma forma política alternativa, já que no campo institucional o Partido dos Trabalhadores se mostrava bem sensível às demandas apresentadas pelos elementos do Hip Hop. Mas essa realidade não era a mesma em todo o país.

Neste sentido, no dia 8 de maio de 2001, na cidade do Rio de Janeiro, no bairro de Madureira, foi lançado pelo *rapper* MV⁹⁸ Bill e seu produtor, Celso Athayde, o Partido Popular Poder Para a Maioria (PPOMAR), que tinha como principal objetivo, segundo os seus fundadores, ser uma agremiação política de negro para negro, de marginalizado para marginalizado. Segundo Celso Athayde, o PPOMAR:

“É um partido de negros, logo, se entende que os membros desse partido são negros, o que não quer dizer que esse partido seja contra os brancos. Por exemplo, nós temos o PSC (Partido Socialista Cristão), que não é um partido para fazer nada contra os macumbeiros ou os budistas, é apenas um partido que visa valorizar e dar uma atenção maior às pessoas que são daquela religião. Então, o negro está criando um partido porque entende que não é bem visto neste país, não tem nenhum poder” (Rap Brasil: Ano I, número 8).

⁹⁸ Estas letras significam Mensageiro da Verdade. Este *rapper* lançou, em 2005, um livro junto com o antropólogo Luis Eduardo Soares. O que revela sua intuição para ganhar novos espaços sociais.

Mais à frente, afirma que:

“O negro não tem nenhum poder e nenhum direito neste país. A maior prova disso é que para uma população de 9 milhões na cidade de São Paulo, só existe um vereador negro. Então, se o negro não tem uma representatividade política, ele precisa ter através de um partido político. Esse partido não luta contra os brancos, nem contra os não-negros, ele quer ajudar a viabilizar a felicidade para uma camada da sociedade que nunca fez parte dessa felicidade. O partido tem um objetivo claro, que é cortar o cordão umbilical de um processo e de uma cultura de benefícios, que hoje e sempre, teve essa tendência de valorizar as pessoas através do seu tom de pele” (Idem).

A recepção, ao lançamento do PPPOMAR, em São Paulo, entre os grupos de *rap* de maior destaque, foi bastante ampla. Dessa unidade federal vieram apoio explícitos das seguintes personalidades: Xis, Ice Blue, KL Jay, Paulo Brown, Mano Brown, Rapin Hood. A idéia inicial era fazer que o partido aproveitasse esse apoio vindo do *rap* para atingir aos jovens da periferia. Mas tal fato acabou não vingando; ficou apenas a semente. Entre as posses não houve qualquer manifestação. Quando quisemos saber de alguém do “Núcleo Cultural Força Ativa”, qual a opinião deles sobre o lançamento do PPPOMAR, a resposta foi evasiva, sem entusiasmo.

Atualmente MV Bill usa o PPPOMAR para realizar negociações políticas, principalmente com o PT. Nas últimas eleições nacionais, ocorridas em 2002, ele negociou com Luís Inácio Lula da Silva apoio para sua quarta candidatura, com a condição de que o Hip Hop tivesse espaço em seu governo. Durante essa campanha de Lula, novamente vários comícios foram animados por grupos de *rap*. A tal ponto que os organizadores decidiram lançar o CD HIP HOP POR UM BRASIL DECENTE!, em 2002.

O resultado mais direto de todas essas participações foi um encontro, em 25 março de 2004, entre o presidente eleito, Luís Inácio Lula da Silva, e trinta e cinco *rappers*. Entre eles podemos citar Gog (Brasília), MV

Bill (Rio de Janeiro), Preto Ghóez (Maranhão), Rappin Hood (São Paulo), Edy Rock (São Paulo) e KL Jay (São Paulo). Assim, fica demonstrado que parte dos *rappers* brasileiros passou a entender que, além de serem ‘a voz do ghetto’ -‘a trilha sonora do ghetto’ -, eles são também os representantes políticos desse meio. Neste momento o *rap* passa também a querer ser a voz do Hip Hop. Essa decisão não foi bem recebida, porém, pelas posses; como vimos, um outro setor organizado em que atuam elementos do Hip Hop.

Afinal, elas não se sentiam representadas pelos grupos de *rap*.

Além da insatisfação das posses, também ocorreu, entre os participantes da delegação que participou da audiência com o presidente, um racha político. De tal cizânia surgiu o “Movimento Hip Hop Organizado do Brasil”, em maio de 2004, mais forte no Nordeste e baseada no Estado do Maranhão. A maior liderança dessa organização foi Preto Ghóez, que morreu, aos 31 anos, em um acidente rodoviário, na Via Régis Bitencourt, em 9 de setembro de 2004.

No dia 22 de janeiro de 2005, na sede da Federação Universitária Paulista de Esportes - FUPE, localizada na zona norte da cidade de São Paulo, foi lançada para o público a organização “Nação Hip Hop Brasil”, ligada ao Partido Comunista do Brasil, com caráter nacional. Além dessas duas entidades existem ainda a Zulu Nation Brasil, ligada à posse lançada pelo “pai” do Hip Hop, Afrika Bambaataa, e o Movimento Hip Hop Organizado (MH2O), lançada em 25 de janeiro de 1989, que anda desmobilizado, mas não é considerado extinto.

Tal profusão de entidades nacionais trouxe um outro caráter para o Hip Hop, que merece pesquisa. Não poderemos, no entanto, nesse trabalho, dar conta desse contexto todo, cada dia mais complexo e diversificado. Mas o que percebemos é que tanto o Núcleo Cultural Força Ativa, como as posses Aliança Negra e a Conceitos de Ruas não demonstraram qualquer interesse por essas novas organizações ligadas ao Hip Hop. O lançamento da Nação Hip Hop não teve a com a participação de nenhum representante dessas posses. Ao que parece essas entidades do

Hip Hop se preocupadas muito mais com os problemas concernente às comunidades dos bairros, e adjacências, dos bairros, onde elas estão organizadas.

Essa nova perspectiva, mais nacional, parece ser muito recente e ainda não contemplada por essas organizações de interesses mais locais. O fato é que, mais recentemente, o Hip Hop alçou vôos mais amplos e tem buscado sua própria representação.

DIVERSIDADE NO HIP HOP

Boa parte dos trabalhos que estudou o Hip Hop (Andrade, 1996; Silva, 1998; Guimarães, 1998; Guasco, 2001 e Santos, 2002) centrou-se no *rap* ou nas posses. Essas pesquisas mostraram de forma geral um Hip Hop bastante homogêneo e coeso, como se não existissem divergências no seu interior. Quando iniciamos nosso trabalho de campo, também compreendíamos o Hip Hop dessa mesma maneira. A mesa “Hip Hop Cultura ou Movimento?”, organizada na II Semana de Cultura Hip Hop, em julho de 2002, serviu para que passássemos a perceber a existência de diferentes concepções sobre o papel sociocultural do Hip Hop.

Não atentando nesta diversidade, as pesquisas anteriores estavam de alguma maneira “essencializando” essa manifestação cultural, o que resultava no seu empobrecimento. Não podemos desprezar a possibilidade de que, se essas investigações não destacaram a heterogeneidade, era talvez porque, no início do Hip Hop ainda ela não era tão percebível como hoje, vinte anos após o seu surgimento.

A discussão desenvolvida na mesa “Hip Hop Cultura ou Movimento”, que mostramos no primeiro capítulo desta tese, revelou-se importante para a construção de nossa compreensão do que se pode apreender acerca desta expressão cultural. Assistindo àquela polêmica, ocorrida no evento organizado pela Ação Educativa, nos convencemos de que pensar o Hip Hop como cultura ou como movimento determinava a posição da posse ou de quaisquer dos seus militantes, fosse ele um *breaker*,

um Mestre de Cerimônia, um *Disk Jockey*, ou mesmo um Grafiteiro no interior do mundo do Hip Hop.

Essa discussão sobre cultura e movimento nos remete à polêmica já existente há longo tempo no meio das entidades negras brasileiras, com destaque para as décadas de 1970 e 1980, período que marca o momento em que as entidades negras culturais passaram a ser vistas, pelas entidades negras políticas, como mais recreativas fechando-se, por isso, a uma politização maior.

A noção de cultura é inerente à reflexão da antropologia. O homem é essencialmente um ser cultural. A natureza é interpretada pela cultura. Cuche afirma:

O encontro das culturas não se produz somente entre sociedades globais, mas também entre grupos sociais pertencentes a uma mesma sociedade complexa. Como estes grupos são hierarquizados entre si, percebe-se que as hierarquias sociais determinam as hierarquias culturais, o que não significa que a cultura do grupo dominante determine o caráter das culturas dos grupos socialmente dominados. As culturas das classes populares não são desprovidas de autonomia nem de capacidade de resistência” (Cucho, 2002; 14)

Mais do que isso, como mostra Sahlins, não resta às culturas populares ou periféricas apenas “resistir”. Elas são portadoras de lógicas próprias; ressignificados em diferentes locais culturais.

Neste sentido, a proposta desta nossa pesquisa foi analisar o Hip Hop no Brasil, sem levar em conta o fato de essa expressão cultural ter surgido nos Estados Unidos. Ou melhor, em nosso país o Hip Hop tem uma característica bastante distinta do seu similar norte-americano e representa bem mais que uma importação. Nesse caso, possuímos o processo de “originalidade da cópia”, conforme defendido por Lilia Schwarcz, no livro O Espetáculo Das Raças (1993). Ou seja, pautado pela leitura do livro de Roberto Schwarcz, Que Horas São? (1987), e em particular pelo ensaio

“Nacional Por Subtração”, a autora mostra como o tema da “cópia” é uma falsa questão, na medida que quem copia seleciona e reelabora em função de seu próprio contexto histórico, político, cultural e social.

Uma outra questão importante tem a ver com a necessidade de o grupo criar sua identidade coletiva. O que pudemos perceber ao analisar os bailes *black* e agora o Hip Hop é que o movimento de construção de identidades culturais de um grupo só pode ser compreendido ao se estudar suas relações com os grupos vizinhos. É o que percebemos no Hip Hop. A resistência no meio dessa expressão cultural à primeira versão da posse Força Ativa revela que a negritude faz parte da construção da identidade daqueles participantes do Hip Hop.

Por outro lado, e como mostrou Manoela Carneiro da Cunha, em Negros Estrangeiros (1985), a identidade é um fenômeno político e situacional. Como vimos, nesse contexto, nossos militantes são mais ou menos radicais; mais menos machistas; mais ou menos atuantes.

DIVISÃO ENTRE CULTURA E POLÍTICA

Além do evento ocorrido na escolha da “Bonequinha do Café”, no Largo do Paiçandu, no dia treze de maio de 1977, outro marco da clivagem entre entidades negras culturais e entidades negras políticas foi o surgimento dos blocos-afros baianos, cujo maior destaque se deve ao Ilê Aiyê, o grupo pioneiro. Criado em 1974 (Agier, 2000), o Ilê é um exemplo de entidade dedicada a práticas culturais ligadas à população negra. A maior diferença entre o Ilê Aiyê e a FNB, o Aristocrata e o Clube 220 foi que este bloco-afro assumiu, desde a sua fundação, um papel político ativo na luta contra o racismo, o preconceito e a discriminação racial. Portanto, para os criadores do Ilê Aiyê não havia diferença entre entidade cultural e entidade política.

Idéia que, por força do ambiente político predominante no meio das entidades negras brasileiras, será abandonada futuramente.

É preciso deslocar, também, a diferença no contexto de período e de local. Em Salvador o tema da religiosidade e da cultura, além do grande

número de população negra, desenvolveu um papel diferente, que não poderemos tratar devidamente nesta tese. Mas outras organizações estabeleceram relações tensas com o modelo que aqui construímos.

Em 18 de julho de 1978, se deu o lançamento do Movimento Unificado Contra a Discriminação Racial, cujo nome foi posteriormente modificado para Movimento Negro Unificado Contra a Discriminação Racial⁹⁹. A criação dessa entidade foi:

“uma proposta apresentada pelos negros responsáveis pela seção Afro-Latino-América do jornal alternativo Versus. O Versus era o órgão de imprensa do grupo político denominado Liga Operária, de ideologia marxista-trotskista, posteriormente transformado na Convergência Socialista¹⁰⁰” (Felix, 1996; 213).

A criação do Movimento Negro Unificado - MNU representa uma tentativa de um grupo racial negro conquistar o máximo de espaço político 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 conseguiam 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.

Segundo a antropóloga e militante do Movimento Negro Unificado (MNU), do Estado do Rio de Janeiro, Lélia Gonzáles, no Brasil havia ‘entidades negras recreativas’ ou ‘entidades culturais de massa’, que tinham como principal característica o associativismo cooptativo, principalmente pelo Estado e o assimilacionismo. Para se contrapor a essas entidades é que

⁹⁹ Para maiores informações Moura, 1983, Nascimento, 1988, Felix, 1995 e 2000 e Cardoso, 2002.

¹⁰⁰ A Convergência Socialista (CS) esteve ligada ao Partido dos Trabalhadores até o ano de 1993, quando foi expulsa. A partir dessa data os militantes desta organização decidiram criar o Partido Socialista dos Trabalhadores Unificado (PSTU) e acabar com a CS.

foram formadas as entidades negras políticas, que procuravam dar destaque para a construção de uma 'identidade negra' e à luta contra o racismo (Cunha, 2000).

A posição de Lélia Gonzáles é coerente com o lançamento dos Blocos-Afros baianos e a manifestação, organizada pelo Clube 200, ocorrida na cidade de São Paulo, em 1977. As concepções de Lélia demonstram existir uma clivagem profunda entre entidades negras culturais e organizações negras políticas. Ambas têm o mesmo público alvo - a população negra -, o que as diferencia é o modo de atuarem para atingirem seus objetivos.

O fato de o Movimento Negro Unificado ter sido uma proposta apresentada por um partido de ideologia marxista-trotskista explicaria o porquê de essa entidade ser tão refratária às entidades negras mais voltadas à cultura. Na visão desses militantes o conceito 'cultura' nada mais é do que a 'arte pela arte'. Para eles as relações sociais são constituídas pela luta de classes, em que a 'cultura' predominante é sempre a da classe dominante. Neste sentido, se a cultura tem o papel de simbolizar as relações sociais, uma cultura popular nada mais serve do que para reafirmar o domínio exercido pela burguesia, mesmo quando ela aparece fazendo críticas à algumas correlações existentes na sociedade. Para eles a cultura é só um reflexo das relações econômicas e serve como uma arma de propaganda na luta de classe.

Sobre esse assunto, no Dicionário do Pensamento Marxista (1988), temos o seguinte parágrafo:

“A cultura e, particularmente, a arte assumem, assim, [para o marxismo] um papel ambíguo: servem de sustentáculo aos desejos de liberdade e felicidade (a **promesse de boheur**) que são inviabilizados nas sociedades modernas, mas projetam-nos em uma esfera ilusória, afirmando, assim, o *status quo* ao 'pacificar o desejo rebelde' ([Marcuse], 1968; 121)” (Bottomore, 1988; 95).

O MNU é lançado a público no momento em que a sociedade brasileira estava sendo governada por um regime militar, cuja ideologia política era conservadora, impopular e antimarxista. Por causa dessas posições, um bom número de professores da Universidade São Paulo (USP) foram afastados, ou aposentados compulsoriamente de seus cargos acadêmicos, por ministrarem aulas e desenvolverem pesquisas acadêmicas utilizando os pressupostos teóricos marxistas, ou atuarem de forma considerada revolucionária. Entre os exemplos mais notórios citaremos: os sociólogos Florestan Fernandes¹⁰¹ e Otávio Ianni.

As perseguições políticas que estes intelectuais sofreram dos militares influenciaram também nos resultados que a equipe comandada por Florestan Fernandes, juntamente com Roger Bastide¹⁰², tirou das pesquisas patrocinadas pela UNESCO, desenvolvidas nas regiões do sul e do sudeste.

Após participar do trabalho da UNESCO Fernandes passou a assumir crescentemente uma postura marxista e é com essa metodologia que ele defende sua livre docência, cujo título foi A Integração do Negro na Sociedade de Classe (1965), em que aliava etnografia com o método do materialismo histórico.

A influência dos resultados da pesquisa da UNESCO e dos trabalhos de Florestan Fernandes foi fundamental para o Movimento Negro brasileiro. Podemos dizer, sem receio de equívoco, que até os anos setenta as relações raciais no Brasil eram tema quase que somente da antropologia.

Nesse sentido, a cultura era entendida mais através de suas produções simbólicas. Como afirmou Durham:

¹⁰¹ Floresta Fernandes foi professor de sociologia da USP, onde defendeu o mestrado, cujo título recebido foi Organização Social dos Tupinambá (1941) e o doutorado A Função Social da Guerra na Sociedade Tupinambá (1952). Trabalhos de pesquisa em que utilizou os paradigmas Funcionalistas.

¹⁰² Roger Bastide foi um antropólogo francês que viveu e ministrou cursos no Brasil, por dezesseis anos. Por aqui desenvolveu estudos diversos sobre as relações raciais, com destaques para: A Poesia Afro-Brasileira (1943); Religiões Africanas no Brasil (1960). Em conjunto com Florestan Fernandes, Relações Entre Negros e Brancos em São Paulo (1959).

“Para o antropólogo, a cultura tem um certo caráter lúdico, como se os homens, tendo desenvolvido sua capacidade simbólica em função de e para sua prática social, brincassem com ela na elaboração de estruturas infinitamente complicadas e que parecem ser, por isso, esteticamente satisfatória” (Durham, 2004; 264)

A visão que a academia dedicava à cultura refletia na maneira que os militantes do MN se relacionavam com ela. Afinal, não podemos nos esquecer que os estudos acadêmicos acabam legitimando a maneira de pensar e agir dos grupos políticos sociais de forma direta ou indireta.

O MNU, ao procurar juntar a luta de classe com a luta contra o racismo, trouxe um novo paradigma para o campo de atuação das entidades negras. Antes do surgimento desta entidade, o objetivo das organizações negras era fazer com que os negros fossem incorporados à sociedade brasileira. O MNU veio para defender que a necessidade da “revolução socialista no Brasil” levaria também à superação do racismo. No entanto, para levar a cabo a sua estratégia, o MNU precisava diminuir a influência que as entidades “culturais” tinham junto à população negra.

Na cidade de Salvador, esse processo foi um pouco mais longo.

Até o ano de 1982 (portanto, cinco anos depois dos acontecimentos ocorridos no Largo do Paiçandu) o MNU ainda contava com a militância de vários ativistas dos Blocos-Afro baianos. Alguns exemplos: João Jorge e Jônatas C. da Silva, do “Ilê Aiyê”, Bujão, do “Malê Debalê” e Gilberto Leal, do “Os Negões”. Com o aprofundamento, no interior do MNU, da visão, defendida principalmente pelas seções dos Estados de São Paulo e do Rio de Janeiro, de que as entidades culturais não eram politizadas, esses militantes foram obrigados a sair das fileiras do MNU e continuaram suas atividades nos Blocos-Afros. Sobre esses acontecimentos Jônatas Silva, do bloco-afro Ilê Aiyê, diz:

“Se o trabalho conjunto dos ‘culturalistas’ e ‘políticos’ não rendeu bons frutos para o Movimento Negro Unificado, a razão residiu nas incompreensões havidas de ambas as partes. Textualmente ele [o

militante negro Luiz Alberto¹⁰³] afirma: O setor artístico não compreendeu a articulação que deve existir entre a cultura e a política e vice-versa. Na verdade ninguém na época entendia. Naquele momento se refletia um quadro de militância ainda muito débil, que não compreendia as reais dimensões de sua luta. Esta debilidade também se refletia, teoricamente, na medida em que os militantes tentaram fazer uma prática apenas do que acontecia à volta deles, viam uma realidade muito aparente e não aprofundavam questões como esta: a da inter-relação da cultura com a política. O papel da contestação política mais pura também não era compreendido pelo setor artístico” (in Cunha, 2000; 352).

Esta fala de Jônatas mostra como nem as entidades culturais nem as entidades políticas ganharam com essa separação radical entre elas. No entanto, o que ele não comenta (mas teve grande influência nesse processo de distanciamento entre essas duas áreas de atuação no meio negro) foi a questão da profissionalização do “lado cultural”, digamos assim. Os blocos-afros, devido aos vínculos com o carnaval, foram obrigados a se aproximar do Estado. Para tentar continuar mantendo um compromisso com a luta contra a discriminação, o preconceito racial e o racismo, decidiram então desenvolver atividades no campo da educação, voltadas para as suas comunidades. Para tanto, necessitaram do apoio do Estado, fosse ele municipal ou estadual. Um bom exemplo são as escolas de ensino fundamental que formaram montadas nas sedes do Ilê Aiyê e do Olodum - para servir principalmente aos filhos dos seus componentes - e mantidas com verbas da prefeitura de Salvador.

Já o MNU, por se auto-caracterizar como sendo:

“A. Um Movimento político, que possui uma direção em diversos níveis, cuja atuação se fundamenta no método democrático, legitimado pela discussão com o conjunto dos militantes.

¹⁰³ Além de ser militante no MNU, Luiz Alberto, também foi participante do Sindicato dos Petroleiros. Essas duas funções deram a ele condições de ser eleito deputado federal, pela Bahia, nas eleições de 1996, como suplente, no ano de 2000 e em 2004 como eleito.

B. Enquanto **movimento autônomo***, objetiva viabilizar as necessidades políticas, sociais, econômicas e culturais da comunidade negra, buscando alianças concretas com os outros setores oprimidos.

C. O Movimento Negro Unificado comporta diversas correntes, que se comprometem com os documentos básicos, a linha política e as prioridades estabelecidas pelo conjunto do movimento.

D. O MNU busca viabilizar a **solidariedade** junto aos **movimentos negros e progressistas.**“ (in Moura, 1983; 164.

*Destaques do autor).

acabou por se afastar dos Blocos-Afros baianos e de todas as demais entidades, chamadas, por eles, de “culturalistas”, especialmente porque, diziam eles, estavam próximas dos governos conservadores (municipal e estadual) daquele Estado.

A ironia da história fica por conta de que, apesar do MNU ter assumido uma postura que o distanciava das entidades negras que ele qualificava de culturalistas, tal posição não impediu que ele também fosse criticado pelo cientista político norte-americano Michael George Hanchard no livro Orfeu e o Poder, de 2001. Nesse livro, o referido intelectual afirmou que a grande deficiência do movimento negro brasileiro é que ele é mais voltado aos problemas da estética, da música, da dança, da religião, deixando a questão política em segundo plano. Essa observação de Hanchard se baseia no fato de que o MNU defende que o candomblé, a capoeira e o samba são culturas negras o que demonstra que enquanto o movimento negro fica preocupado com a construção da identidade negra, os brancos permanecem com o domínio do poder político.

Não é o caso de não criticarmos o que afirma Hanchard. Mas importante é que nessa polêmica Michel Hanchard olha para o movimento negro brasileiro e procura interpretá-lo com as mesmas categorias com que ele compreende os exemplos do seu país. Só assim podemos entender suas interpretações. O que ele não leva em consideração é que a identidade do negro norte-americano foi imposta pelos brancos.

Segundo nos informa Degler, no livro Nem Preto Nem Branco ainda em 1976, nos Estados Unidos, a Suprema Corte decidiu que todo cidadão norte-americano que tenha alguma ascendência negra deve ser considerado negro. Neste sentido, para o afro-americano os “limites de cor” são muito mais estabelecidos e rígidos. Já no Brasil, prevalece, segundo Oracy Nogueira, no livro Tanto Preto Como Branco, de (1950), um “preconceito de marca”, que faz com que o a questão de “cor” se transforme em tema dos mais significativos. Segundo Fry, “Quando Hanchard e outros descrevem a democracia racial como mito, fazem-no porque entendem os mitos como falsos” (Fry, 2005; 174). Quem sabe seja a hora de enfrentar o mito e não só tentar desconstruí-lo.

A diferença entre o Brasil e os Estados Unidos está no fato de que o Movimento Negro Unificado, em um dos seus primeiros documentos políticos, sentiu a necessidade de definir o que é ser negro no Brasil, “entendendo como negro todo aquele que possui na cor da pele, no rosto ou nos cabelos, sinais característicos dessa raça” (MNU, 1988; 18). Tal afirmação reitera a posição de Oracy Nogueira, mostrando que ser negro no Brasil não é uma condição tão determinada e fixa, quanto é nos Estados Unidos. Ou seja, a situação dos afro-norte-americanos é bastante distinta da dos ‘negros’ brasileiros. Os primeiros são definidos pelos seus ‘outros’, enquanto que no Brasil a miscigenação é um valor por excelência, que tem como um dos principais corolários dificultar a classificação racial das pessoas. Não é à toa que quando o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) decidiu colocar o quesito cor em seus questionários foi obrigado a retirá-lo, pois surgiram cento e trinta e seis cores diferentes (Moura, 1988; 63).

Retornemos mais uma vez à decisão do MNU, de contestar as entidades negras classificadas, por ele, como “culturalistas”. Nesse mesmo período, nos bairros periféricos de São Paulo surgem os bailes *black*¹⁰⁴,

¹⁰⁴ Na cidade do Rio de Janeiro, este tipo de baile é chamado de *Funk*, por causa da predominância da execução de músicas deste ritmo nestes eventos.

assim denominados devido à preferência por músicas negras norte-americanas – *soul*, *funk* e R&B - que eram predominantemente executadas nesses bailes. Essas manifestações culturais surgiram de festas de negros pobres, organizadas em quintais e garagens existentes na periferia da cidade de São Paulo. Isso determinou a grande diferença entre os bailes das entidades negras (organizados anteriormente e que tinham um caráter social restritivo) e esses novos bailes mais populares. A grande distinção entre eles é que os bailes organizados pelas equipes atendiam a uma demanda muito maior de negros, que em sua grande parte eram pobres, moradores dos bairros periféricos e com poucas opções de lazer.

Os bailes *black* paulistanos passaram a ser realizados em várias localidades da cidade. Assim se garantia para eles a condição de se tornarem mais populares, sendo freqüentados por um número muito mais amplo de pessoas, diferente dos bailes da FNB, do Aristocrata e do 220, que só ocorriam em salões alugados (com uma participação bastante limitada). Com os bailes *black* vieram também as equipes de baile, que, uma vez estruturadas, forçaram os responsáveis a se profissionalizarem e a transformarem suas equipes em verdadeiras empresas.

O MNU nunca se aproximou da realidade dos bailes *black* paulistanos, porém, segundo declarações de elementos do MNU os organizadores deles assumiram a condição de serem empreendedores capitalistas. Por conta disso, o MNU não viu a necessidade de criar pontes que ligassem sua luta aos interesses dos donos dos bailes. Muito pelo contrário, por afirmar que se identificava mais com as propostas socialistas revolucionárias, o MNU não viu nenhuma função política nos bailes; só os entendendo como meras empresas capitalistas de lazer. No entanto, como os proprietários daquelas equipes eram negros, o MNU optou por não assumir uma postura belicista contra eles.

Apesar de não participar ativamente da polêmica entre as entidades negras culturais e as entidades negras políticas, os bailes *black* tiveram um papel de destaque no processo de construção da identidade

negra paulistana, só que sem as características étnicas, como defendeu Livio Sansone (2004). O público desses eventos está consciente de que frequenta um local próprio para a população negra, logo não seria de se espantar se uma parcela dele fosse sensível aos discursos críticos à discriminação, ao preconceito racial e ao racismo existente na sociedade brasileira.

HIP HOP: CULTURA OU MOVIMENTO

Nos bailes *black*, na década de 1970¹⁰⁵, existia a prática, entre seus frequentadores, de criar versões nacionais das músicas negras norte-americanas, que eram executadas neles. Algumas delas acabaram sendo gravadas em discos e apresentadas nestes mesmo locais. Exemplos de sucesso dessa época são os cantores Cassiano, Tim Maia, Banda Black Rio e Jorge Ben¹⁰⁶.

Esse mesmo baile ‘importou’ o *rap*, na década de 1980, também dos Estados Unidos, mas com esse ritmo não ocorreu processo semelhante. Alguns frequentadores se interessaram em compor versões nacionais desse estilo musical, e para tanto, procuraram um espaço público onde pudessem ensaiar suas novas composições. A escolha foi a Estação São Bento do Metrô, na cidade de São Paulo. Posteriormente, em 1988, como vimos, alguns desses pioneiros decidiram dirigir-se para a Praça Roosevelt, na intenção de criar um espaço mais voltado para a discussão sobre o que seria o Hip Hop, Brasil.

A ida do Hip Hop brasileiro para as ruas criou condições para que ele passasse a assumir cada vez mais uma postura política de confronto em relação às condições de vida dos negros brasileiros. No interior dos bailes a posição política do público era mais evidentemente de resistência, sem recair, no entanto, num choque mais direto com aqueles que consideravam ser os que os discriminavam. Por sua vez, o Hip Hop passou a assumir a luta

¹⁰⁵ Nesta mesma década surgiram no Brasil vários cantores nacionais que fizeram grande sucesso cantando em inglês. Temos como exemplo Morris Albert, autor do sucesso *Feelings*.

¹⁰⁶ Nos anos 1989 ele passa a assumir o nome de Jorge Benjor, por conta da Numerologia.

contra o racismo, o preconceito e a discriminação racial, como tema das letras de seus *raps*. Além de inspirar boa parte dos *raps*, esses assuntos tinham prioritários nas discussões dos encontros da posse pioneira Sindicato Negro. O nome escolhido já diz muito. Mas vale lembrar que a questão da desigualdade racial já estava presente nos bailes, só que de maneira bem subliminar.

No entanto, ao tomar a questão racial de forma mais direta, esses novos atores sociais sonharam com cada vez mais prestígio social. Essas discussões, porém, que se realizaram na posse Sindicato Negro, serviram de pretexto para o surgimento da posse Força Ativa, em 1992. Isso porque os fundadores dessa nova entidade não concordavam com o destaque dado ao racismo nos encontros da posse Sindicato Negro.

Ao assumir uma postura de oposição ao predomínio da questão racial, no meio do Hip Hop, a posse Força Ativa estava questionando um tema de grande importância para aquele grupo. Afinal, essa nova expressão sociocultural havia surgido no interior de um *lócus* em que ser negro era a “questão central”. A primeira geração do Hip Hop só decidiu assumir com mais força a sua condição de “negritude” por causa dos contínuos ataques desferidos pela polícia militar, como já comentamos anteriormente, nos anos de 1988.

A polícia também dava suas batidas nos bailes *black*, baseadas somente na suspeita de que muitos marginais freqüentavam aquele lugar.

Acontece que os próprios proprietários das equipes de baile, além de revistarem todos os freqüentadores no intuito de evitar que alguém ingressasse 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 atitude dos empresários negros acabava por diminuir a resistência do público frente às ações da polícia. Isso será apontado como um dos responsáveis pelo distanciamento dos participantes do Hip Hop dos bailes *black*. Em algumas oportunidades (em alguns shows e encontros descontraídos nos bares da “Galerias Grande São

Paulo”, no centro da cidade) pudemos ouvir comentários de *rappers* de que não freqüentavam mais os bailes *black*, porque os responsáveis por eles só pensavam em vender bebida alcoólica para o público e depois tratavam a todos como bandidos.

Alguns dos fundadores da posse Força Ativa, que eram brancos, e não participavam de nenhum baile *black*, entraram em contato com o rap, na década de 1980. Gostaram e decidiram também produzir suas próprias músicas, danças e grafites. Em seus *raps* a base era o rock e não músicas negras norte-americanas, que estavam em pauta. No início de suas atuações, a posse Força Ativa procurava defender uma posição política em que deveria prevalecer uma visão sociopolítica mais abrangente, mais ampla e em que a questão racial ficasse em segundo ou terceiro plano.

Para os fundadores dessa posse, o racismo era um problema existente na sociedade brasileira, mas, na visão deles, a desigualdade social era um flagelo muito mais destacado do que a questão racial. A posição da posse Força Ativa reiterava de alguma maneira o modelo da democracia racial brasileira, interpretação que desde os anos 1930 defende que nossa sociedade é fruto da união de três raças – a negra, a branca e a indígena. Autores como Gilberto Freyre e Arthur Ramos não negam a violência e a desigualdade que sempre existiram nas relações raciais no Brasil, como demonstrou Freyre, em sua obra *Casa-Grande e Senzala* (1933). Antes revelaram o que Ricardo Benzaquem chamou, no livro Guerra e Paz (1994), de equilíbrio de antagonismos. No Brasil, os dois extremos – violência e convivência, guerra e paz – tendem a se acomodar.

A posição da posse Força Ativa foi sendo repelida de maneira cada vez mais contundente com o passar do tempo. A radicalização contra ela acabou levando ao encerramento das suas atividades no bairro de Santana, na zona norte, da capital paulista, em 1992. Foi, porém, reorganizada, posteriormente, na Cidade Tiradentes.

A posse que ressurgiu, em 1994, na Cidade Tiradentes, é bastante diversa da sua versão anterior, mas algumas características da sua primeira

fase acabaram sendo recuperadas. A média de idade foi uma delas: as pessoas que ingressaram nela, nessa segunda fase, tinham uma média de dezesseis anos de idade, exatamente a mesma idade dos pioneiros do Hip

Hop. Esse fato contribuiu bastante para a regularidade das reuniões realizadas nos primeiros domingos de cada mês. Por serem jovens essas pessoas não tinham grandes compromissos, o que permitia uma participação maior nas reuniões da entidade. Na maioria dos casos eles eram solteiros e, sem filhos, assim como moravam com seus pais. As exceções ficam por conta de Nando Comunista, que já é pai, mas não é casado e o casal Tito e Rosângela, cujo filho nasceu em novembro de 2003.

A principal mudança foi a incorporação da questão racial como uma de suas bandeiras de luta; decisão que rearticulou as relações entre a Força Ativa e o restante do Hip Hop. Outro elemento que permaneceu foi a predileção pela política partidária em detrimento da parte artística do Hip Hop. Com a consolidação de que o Hip Hop devesse ser encarado como um movimento político e não como uma simples expressão cultural, os novos participantes da posse Força Ativa decidiram trocar o termo 'posse' por 'Núcleo Cultural'.

Na visão do NC Força Ativa, o principal papel do Hip Hop é participar intensamente do processo de transformação social, o que não será possível se ele ficar restrito à esfera da cultura. Segundo o raciocínio dos participantes dessa organização social, agindo dessa maneira, o Hip Hop torna-se conservador e reacionário, correndo o sério risco de ser totalmente cooptado pelo *status quo*. Se o Hip Hop ficar somente na prática do *rap*, do *break* e do grafite, ele terá, quando muito, um papel político secundário; não passando de mais "uma massa de manobra" das forças que estiverem à frente das atividades políticas, que são os partidos políticos e as organizações do Movimento Social, tais como o Movimento Negro, o Movimento de Mulheres, o Movimento dos Sem Terra, etc.

Por não haver um destaque para as questões culturais, nas discussões do Núcleo Cultural Força Ativa também não existe espaço para a

religião; seja ela cristã ou mesmo de matriz africana. Uma das maneiras de o NC Força Ativa reforçar essa sua concepção está nos cartazes e bandeiras que foram afixados nas paredes da sede do grupo e entre eles não há nenhuma alusão a expressões culturais, mas somente à política.

Essa posição, assumida pelo Núcleo Cultural Força Ativa, o aproxima da visão defendida pelo MNU nos anos 1980. A diferença está no fato de que o Núcleo se diz participante - e é reconhecido como tal - do Hip Hop. Portanto, ao defender sua posição, ele pretende modificar as características do Hip Hop, que, em sua opinião, é muito mais voltado para a cultura e pouco para a arena política. A intenção do NC Força Ativa é fazer com que o Hip Hop fique cada vez mais próximo das posições políticas de esquerda.

Por entenderem que o Hip Hop é mais uma atividade política do que cultural, os participantes do Núcleo Cultural Força Ativa procuram ganhar a vida por meio de outras atividades profissionais, que nada têm a ver com o Hip Hop. A participação em oficinas, debates, palestras e seminários ligados ao Hip Hop, para eles, nada mais é do que uma atividade militante, em sua grande maioria feita de maneira amadora.

Para ser coerente com sua posição, o NC Força Ativa se aproximou do Partido dos Trabalhadores, acabando por apoiar a candidatura de Marta Suplicy para governadora, na campanha de 1998. Voltou a repetir essa posição na campanha de 2000, quando Marta saiu candidata a prefeita da cidade de São Paulo. Eles distribuía panfletos nas ruas e feiras livres, participaram de comícios na Cidade Tiradentes e em outros bairros da Zona Leste, como *rappers* e *breakers*, ou como simples militantes. Com a vitória do Partido dos Trabalhadores, o Núcleo Cultural Força Ativa passa a ter mais espaços nas escolas municipais da Cidade Tiradentes, para fazer palestras e desenvolver outras atividades. Um exemplo é a Feira de Livro realizada na Escola Municipal Doutor José Augusto César Salgado, em 2002. Nenhum dos seus militantes foi nomeado para qualquer cargo na administração municipal. Apesar de terem apoiado Marta Suplicy em 2000, o Núcleo

manteve uma posição bastante crítica frente à administração dela. Na reeleição, o grupo já não participou com o mesmo entusiasmo da primeira vez. A opinião deles era de que a Marta havia traído suas expectativas.

Um outro fator que reforçou a posição do Núcleo Força Ativa no interior do Hip Hop está expresso na revista Caros Amigos Especial, de junho 2005, que traz a informação de que ocorreu uma grande politização no meio Hip Hop. Nesta edição, temos o relato de que na posse “Negratividade”, da cidade de Santo André, alguns de seus militantes se filiaram ao PC do B. Já a posse “Hausa”, de São Bernardo do Campo, passou a ser considerada “fundamentalista do Hip Hop”, por assumir “a missão de preservar a origem africana, a cultura Hip Hop, os cinco elementos”. Segundo as palavras de Toni, da posse Negratividade, entrevistado pela revista. Também contribuiu neste processo o surgimento da posse Zulu Nation, em 2000, que defende a incorporação do conhecimento como o quinto elemento do Hip Hop, ou seja, “conhecer as origens e a cultura do Hip Hop além da história da África e dos afro-americanos”, como afirma Marcelo Buraco, na entrevista para a Revista Caros Amigos Especial, de junho de 2005.

Para aqueles que entendem a importância da cultura para o Hip Hop, o fato de se compor letras de músicas com conteúdo de protesto e denúncia, de se dançarem de maneira mais agressiva e atlética e de se confeccionar painéis cujos desenhos retratam imagens com as mazelas sociais e raciais brasileiras e mundial é uma grande contribuição ao processo de transformação socioeconômico nacional.

Esses participantes do Hip Hop assumem que a melhor maneira do Hip Hop contribuir na luta para o fim da discriminação, do preconceito racial e do racismo, assim como contra a violência policial e o abandono por parte do Estado (dos bairros periféricos e carentes da Grande São Paulo), é produzindo boas rimas, ótimos passos de dança e criando painéis com temas cada vez mais críticos nos muros e paredes públicas da cidade.

Somente dessa maneira o Hip Hop conseguirá atingir o maior número possível de pessoas e, conseqüentemente, conscientizá-las para que lutem

pela superação dos seus problemas sociais. Essas pessoas - Kall, Paniquinho e Franilson, por exemplo -, entendem que devem viver do Hip Hop. A conquista desse pleito não significa cooptação ao sistema capitalista, muito pelo contrário. A maneira que eles têm de melhor contribuir para as mudanças socioeconômicas na sociedade é por meio da prática de suas artes.

Por todos estes motivos, tanto para a posse Aliança Negra como para a posse Conceitos de Ruas, o Hip Hop é cultura, em sua essência. Para essas organizações é por meio do canto, da dança e do grafite que os participantes do Hip Hop demonstram suas posições políticas e ideológicas. Para essas posses o fazer político não está reservado somente para as pessoas que se especializam nesta área. O Hip Hop mediante suas rimas no *rap*, seus passos no *break* e imagens transmitidas em seus desenhos reproduzidos nos grafites está assumindo uma posição política e fazendo alianças com outras formas de expressão que são, a um só tempo, políticas, sociais e culturais.

Essa concepção de Hip Hop coloca essas posses mais próximas das posições defendidas pelos blocos-afros baianos, que também entendem que a cultura carrega um potencial político transformador. Embora esses dois conjuntos distintos de entidades negras defendam a priorização da questão racial, os blocos-afros são mais adeptos da “negritude”, que é um movimento de conscientização e desenvolvimento dos valores culturais e ideológicos voltados para a África. Já o Hip Hop está mais ligado ao *Black Power*, proposta política surgida no interior do movimento negro norte-americano dos anos 1960 e 1970, cuja principal organização mais representativa foi o partido político revolucionário *Black Panther*.

Na tentativa de fazer valer sua opinião, essas posses procuram participar de comícios políticos, quase sempre os do Partido dos Trabalhadores, organizar festas em praças públicas, apoiar eventos políticos partidários ou de quaisquer outros movimentos populares, assim como realizar palestras, debates ou mesmo cursos sobre a questão racial e

política. Essas são as maneiras de essas entidades demonstrarem o seu engajamento político ideológico.

Defender com veemência o papel preponderantemente cultural do Hip Hop, não significa que tanto na posse Aliança Negra como na posse Conceitos de Rua os participantes dessas organizações estejam conseguindo garantir a prática das funções de DJ, de MC, de B. Boy e de Grafiteiro entre eles. Devido a seus compromissos profissionais e responsabilidades econômicas junto as suas famílias, eles não têm logrado desenvolver essas atividades culturais. Mesmo com essas dificuldades, os participantes das Posses Conceitos de Ruas e Aliança Negra não deixam de continuar considerando o Hip Hop primeiro como cultura e depois como uma atividade política. No entanto, tal posição de maneira nenhuma significa que haja uma hierarquia entre estas duas concepções. Ao contrário, para os participantes dessas entidades, a especialidade do Hip Hop é mais cultural e é dessa maneira que eles podem atuar politicamente.

Atualmente, na posse Aliança Negra os seus participantes só atuam como DJ, como MC, como B Boy ou mesmo como Grafiteiro, nos poucos eventos que eles conseguem realizar na Cidade Tiradentes ou então em oficinas organizadas pelo Estado (seja no âmbito estadual ou municipal) ou em ONG. A principal delas é a Ação Educativa, com a sua “Semana de Cultura Hip Hop”.

Na posse Conceitos de Rua a maioria dos seus antigos militantes atualmente não mais faz parte do Hip Hop. Alguns por se verem obrigados a assumir profissões diversas dos quatros elementos. A exceção fica por conta do grupo de *rap* Z'África Brasil, composto por participantes que ainda assumem a posse.

O atual representante da posse Conceitos de Rua, Kall, está cursando, conforme já lembramos, o segundo ano em Ciências Sociais, na Pontifícia Universidade Católica (PUC). Antes havia participado do projeto “Criança Esperança”, da Rede Globo de Televisão, no Jardim Ângela, desempenhando a função de oficinairo. Atualmente vem procurando

emprego na iniciativa privada, ou mesmo no Estado. Segundo ele, o seu maior desejo é conseguir gravar um CD, com o seu grupo de *rap* de nome “Conclusão”, mas até o momento as possibilidades são bastante remotas. Apesar de todos esses percalços, a opinião que prevalece, entre os poucos participantes dessa posse, é a de que o Hip Hop é cultura. A política deve aparecer com as das atividades desenvolvidas pelos seus quatro elementos. Na Aliança Negra ainda existe a esperança de que eles consigam gravar um CD com a participação dos grupos daquela posse.

Tanto a Aliança Negra quanto a Conceitos de Rua apoiaram a campanha de Marta Suplicy, mas, diferente do Núcleo Força Ativa, essas entidades não estabeleceram compromisso com nenhum candidato a vereador em particular. Como havia acontecido com o NC Força Ativa, não houve aproveitamento de nenhum participante da posse Aliança Negra, nem da posse Conceitos de Rua na administração municipal. Apesar desse fato, essas duas organizações decidiram apoiar a reeleição de Marta Suplicy, sob o argumento de que para o Hip Hop paulistano era a melhor opção.

O que podemos perceber, ao compararmos essas duas posições, é que existe uma contraposição entre a posição que entende que política não se faz por meio de metáfora, de símbolos ou retórica (mas somente com práticas voltadas para este fim), e outra que pensa exatamente o contrário e enxerga na cultura as condições de se fazer uma atuação política, mesmo que de maneira menos direta e previsível. O que está em jogo é se a cultura é autônoma ou não, quando o assunto é o poder político. Ou seja, uma vertente entende que a cultura nada mais é do que uma simples correia de transmissão dos poderes em jogo na sociedade; já outra defende que a cultura é autônoma o suficiente para participar das articulações das relações de poder.

Além dessas três posses, outras surgiram na periferia da cidade de São Paulo e algumas cidades da região do ABCD, depois de 1991. Foram elas: Junac, na zona leste, com uma proposta mais voltada para a negritude; Negratividade, em Santo André (apesar do nome este grupo surgiu com uma

postura ligada à ideologia marxista atualmente as suas lideranças estão filiadas ao PC do B) e a Haussa, em São Bernardo do Campo, ligada ao Movimento Negro Unificado, no seu início; mas hoje mais voltada ao islamismo.

O RAP

Mas falta refletir sobre o *rap*. Como já mencionamos o *rap* ganhou, com o tempo, autonomia diante do Hip Hop. Muitas vezes seus praticantes acabam assumindo a posição de que são totalmente independentes do Hip Hop, o que não significa descompromisso com os ideais desse gênero de manifestação musical. Por esse motivo, Mano Brown sentiu-se totalmente à vontade ao não permitir a participação de pessoas do Hip Hop na reunião sobre a violência no *rap*, o que já relatamos no capítulo anterior. O importante é que nenhum dos *rappers* presentes na reunião contestou a posição de Mano Brown, nem mesmo os militantes de posses, que se retiraram sem protestar.

A ligação entre o *rap* e o Hip Hop vem do fato de que os criadores dessas expressões socioculturais são do mesmo meio e que foram aos bailes *black*. Apesar de terem surgido em momentos separados, muitas das pessoas que participaram da ocupação da Estação São Bento do Metrô também estiveram presentes na fundação da posse Sindicato Negro. Esse é um dos motivos que explica ter sido Mano Brown quem levou as pessoas da zona sul para conhecerem as atividades desenvolvidas na posse Sindicato Negro e depois propôs o nome da posse Conceitos de Rua.

Quando o assunto são as relações existentes no meio do *rap*, não existe a dicotomia cultura / movimento. A polêmica é ser ou não do Hip Hop. Por esse motivo Thaíde afirmou, em entrevista para a revista Trip, em agosto de 2002, que o *rapper* branco “Gabriel, o Pensador” não fazia parte do Hip Hop, por ser de classe média e só falar de pobreza vendo-a de longe, não vivenciando-a. Além do mais, destacou que Gabriel compõe músicas com letras totalmente descontraídas, embora com algum compromisso político. Ou seja, o que o distanciava do Hip Hop não era o fato de ele ser branco,

mas sim, o de não ser do mesmo extrato social da maioria dos participantes do movimento e fazer músicas simplesmente alegres.

Os diversos estilos de composições de *rap* só trouxeram uma divisão mais profunda, aqui em São Paulo. No caso do *rap*, no início do movimento existiam músicas sem qualquer preocupação com problemas sociais e outros *rap* mais politizados, com letras com conteúdos críticos. Nos bailes black, os *raps* festivos competiam com os outros mais engajados, que procuravam denunciar as muitas mazelas por que passavam o público dos bailes *black*.

Os *raps* com temas que destacavam o racismo, o preconceito e a discriminação racial não foram muito bem recebidos pelo público dos bailes *black*, num primeiro momento. Nem mesmo junto ao público em geral. “Durante certo período grupos [de *rap*] originários das ruas foram vaiados ou mesmo boicotados por se apresentarem em bailes *black*” (Santos, 2002; 105). Apesar da rejeição no interior daqueles bailes, no Hip Hop (que já era conhecido como uma cultura de rua), os *rap* engajados foram muito bem recebidos, por causa de suas letras com conteúdo de contestação política.

Por esse motivo tinham um grande espaço nas festas de rua e nas atividades organizadas pelas mais diversas entidades ligadas ao Hip Hop. Por outro lado, nos bailes *black* havia mais lugar para os grupos de *rap*, com suas letras de músicas mais voltadas para os estilos festivos, dançantes, com duplo sentido, engraçadas, ou seja, mais lúdicas, sem qualquer compromisso político explícito. No meio do Hip Hop este estilo é conhecido como “comédia”. Sobre esse *rap* temos o seguinte testemunho do DJ Dri, um dos pioneiros do Hip Hop brasileiro:

“... a gente até acreditava, a gente nem conhecia as pessoas da Cultura de Rua e tava lá brigando (...) A gente não tinha um objetivo dentro do *hip hop*, a gente não sabia o que era *hip hop*. A gente só conhecia a música *rap* que a gente ouvia na rádio e a gente não falava nem era que era *rap* falava que era balanço (...) só curtia” (Santos, 2002; 100).

O que chama a atenção neste depoimento é que ele repete a informação dada por Kall anteriormente, sobre o desconhecimento do que seria o *rap*, que eles e seus amigos chamavam de *funk* falado. Isso significa que a construção do *rap*, para o público dos bailes *black*, sempre foi um processo lento e levou à realização de várias experiências.

Este “*rap* comportado” estava muito mais próximo dos interesses dos proprietários das equipes de bailes, pois com eles não havia a possibilidade de haver uma politização dos bailes. Na cidade do Rio de Janeiro se deu o mesmo processo. Lá a música que acolhida pelos bailes *funk* era também a que tinha as letras mais amenas e divertidas. A diferença entre a cidade de São Paulo e a cidade do Rio de Janeiro foi que lá, até hoje, ainda prevalecem nos bailes as mesmas músicas: já aqui os *rap* “mais alegres” foram totalmente abandonados.

Essa realidade existente no interior dos bailes *black* sofrerá uma grande mudança com o surgimento do “*gangsta rap*”¹⁰⁷; estilo musical que privilegia a crítica à violência policial, condena o consumo de drogas e denuncia as péssimas condições de vida dos moradores dos bairros periféricos da Grande São Paulo. A marcante característica desse estilo musical são suas letras, nos quais predomina um realismo explícito. As cenas de violência são narradas sem nenhum rodeio, existem muitos sons de tiros, de sirene de carros policiais e de ambulâncias, a descrição das condições de vida dos moradores dos bairros pobres das áreas não atendidas pelo Estado é direta, crua, sem a utilização de qualquer figura de linguagem para amenizá-la. A estética do “*gangsta rap*” é a da fome, da miséria e do abandono. A questão racial, o preconceito e a discriminação racial, no “*gangsta rap*”, passam para um segundo plano. Não são abandonados, mas são citados como mais uma das muitas mazelas com que sofrem os marginalizados da cidade.

¹⁰⁷ Como já informamos anteriormente, apesar de esses *rap* serem chamados de *gangsta rap*, eles não são iguais aos seus similares norte-americanos.

O “*gangsta rap*” não foi uma grande novidade para o público dos bailes *black*. Em 1969, Jorge Ben participou do Festival da Canção da TV Globo com a música Charles, Anjo 45. Esta música teve uma enorme aceitação nos bailes *black*. A letra era uma homenagem a uma personalidade marginalizada, de um dos morros cariocas, que estava preso, pois quando se achava em liberdade mantinha a ordem social. Outras letras desse autor, que podem ser consideradas precursoras do “*gangsta rap*”, são: O Homem Que matou o Homem Que Matou o Homem Mau (de 1965, gravada no LP Big Bem) e a Jorge da Capadócia (de 1975, lançada no LP Jorge Ben Solta o Pavão). Enquanto Jorge Ben estava lançando estes sucessos, a sociedade brasileira era governada por um regime militar. O interessante é que nenhuma dessas suas composições sofreu qualquer processo de censura. Os representantes do poder pareciam estar mais preocupados com as músicas cujas letras eram compostas por autores como Chico Buarque de Holanda, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Geraldo Vandré, e não viam nenhum problema em letras de músicas que falassem dos problemas das áreas periféricas da “Cidade Maravilhosa”. É como se aquelas pessoas não contassem e não oferecessem maior perigo.

A música Jorge da Capadócia foi utilizada na abertura do CD Sobrevivendo No Inferno, do grupo Racionais MC’s, de 1997, o que demonstra o quanto Jorge Benjor serviu de inspiração para as composições das letras desse grupo. Para reforçar a informação de que o “*gangsta rap*” teve como base algumas letras de Jorge Ben Jor, em 25 de abril de 2004, no Sesc Itaquera, se realizou um show do grupo Racionais MC’s, que teve a participação especial de Jorge Benjor.

Nos anos 1980 começa a ter bastante sucesso, nos bailes *black*, um estilo de samba denominado “*sambandido*”, cujo maior representante foi o sambista carioca Bezerra da Silva (1927 – 2005). As letras desse estilo musical traziam temas que priorizavam o cotidiano dos morros e dos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro. Alguns exemplos dessas músicas são: Lei do Morro, de Ney Silva, Trambique e Paulinho Correia, no LP

Produto do Morro, de 1983; outras letras são Judas Traidor, de José Garcia, Jorge Garcia e Jorge Whashington; Defunto Caçüeta, de Adelzinho, Franco Teixeira e Ubirajara Lúcio e Legítima Defesa, de Neoci e Dida, todas no LP É Esse Aí Que É o Homem¹⁰⁸, de 1984; outra música é Bicho Feroz, de Tonho e Cláudio Inspiração, no LP Malandro Rife¹⁰⁹, de 1985 e Malandragem dá Um Tempo, de Popular P, Adelzonilton e Moacyr Bombeiro, no LP Malandragem, Maloca¹¹⁰ o Flagrante, de 1986.

Bezerra da Silva faz sucesso com seu “sambandido” no ocaso do regime militar, quando a luta pela democratização ia bastante avançada. O regime militar teve seu final decretado em 1985, quando ocorreu a eleição do civil Tancredo Neves, no Colégio Eleitoral. Como sabemos, devido a uma doença, quem assumiu foi seu vice José Sarney e não é o caso de comentarmos o infortúnio.

Tanto as letras de Jorge Ben como as de Bezerra da Silva nos mostram que o “*gangsta rap*” apenas resgatou, com maestria talvez, um estilo de composição musical já de muito sucesso junto ao público freqüentador dos bailes black, cujo tema central era a violência existente nos locais em que eles vivem¹¹¹. O mesmo raciocínio se aplica ao público em geral, só que nesse caso é a curiosidade das letras (que falam da violência de maneira tão simples e direta, como se ela fosse somente uma poesia), que chama atenção. Não podemos nos esquecer, de que a música Charles, Anjo 45 foi lançada no Festival da Canção da TV Globo. Ou seja, o tema da

¹⁰⁸ Na capa desse Long Play o cantor está encostado em uma parede, assustado e é apontado por duas pessoas que gritam o título da obra “É este aí que é o homem”. Uma alusão ao destino trágico dos alcagüetes. Mas a letra da música, na verdade, desvenda um grande mal-entendido, pois os moradores do morro o queriam conhecer, porque o respeitavam, por ele ser honesto com os compositores sambistas.

¹⁰⁹ Na capa dessa obra Bezerra da Silva aparece empunhando um revólver de calibre 38. O grupo Racionais MC's reproduziu uma imagem semelhante a essa no seu LP Escolha o Seu Caminho, em 1992. Nessa obra, na capa, cada integrante daquela banda está segurando uma arma, enquanto que na contra-capa essas mesmas pessoas se acham em uma biblioteca cercados de livros de Marx, de Lênin, sobre Malcolm X, etc.

¹¹⁰ Maloca aqui vem do verbo ‘malocar’, que significa esconder, ocultar.

¹¹¹ Em um ensaio da Escola de Samba Nenê de Vila Matilde, em 2002, o Betinho, atual presidente daquela entidade, chamou-nos para o escritório, localizado logo na entrada da quadra e abriu uma gaveta, onde havia dezenas de revólveres. Logo a seguir ele fez o seguinte comentário: “- Veja, Batista, com o que a gente está lidando. Essa é a realidade em que essas pessoas vivem”.

violência, em letras de música, era de pleno conhecimento de todas essas pessoas. A diferença entre as letras de Jorge Ben e Bezerra da Silva fica por conta de que o primeiro sempre gravou suas próprias composições e essas assumiam, na maioria das vezes, uma postura séria, sóbria e crítica. Já o segundo, procurou gravar músicas de compositores desconhecidos do grande público e suas letras eram críticas, mas com um tom engraçado, descontraídas e algumas com duplo sentido.

A introdução do “*gangsta rap*” nos bailes *black* significou o fim do espaço para os *rap* descompromissados. Alguns compositores desse tipo de letra acabaram assumindo o estilo “*gangsta rap*”. O maior exemplo é NDee de Naldinho, que nos primórdios do Hip Hop lançou letras tais como Melô da Largatixa, Rap de Arromba, Larga a Bicha e E essa Mulher de Quem É. Atualmente canta Faces da Violência, Nunca É Tarde Para Viver e Cuidado Na Quebrada.

A conquista dos bailes pelo “*gangsta rap*” também ajudou os outros *rap* compromissados, mas que optaram por não dar muito espaço para a violência e às drogas em suas letras, embora não ignorassem totalmente esses temas. Uma grande diferença entre esses dois estilos está na participação deles na mídia. O “*gangsta rap*”, por causa das letras de suas músicas, não são tão convidados a se apresentarem em programas de televisão¹¹².

O “*gangsta rap*” MV Bill, da cidade do Rio de Janeiro, decidiu assumir posição diametralmente oposta à adotada pelo grupo Racionais MC's. Dessa maneira, já se apresentou nos programas dominicais “Domingão do Faustão”, da Rede Globo e do “Domingo Legal”, do SBT. Em 2003 tentou lançar um clip alusivo à música Soldado do Morro, mas acabou não sendo feliz em sua empreitada, pois ele acabou sendo censurado, sob o

¹¹² Embora o grupo Racionais MC's, ignore a mídia eletrônica, decidindo não dar entrevista, nem fazer apresentações para programas de televisão. Até o momento ele só abriu duas exceções, que foram, em 1997, quando gravaram um *clip* para a música Diário de Um Detento, e enviou, para a MTV, nesse mesmo ano ele ganhou o título de melhor *clip*, escolhido pelo público e compareceu à premiação. A outra ocasião ocorreu, em 2004, quando ele participou do programa “Ensaio”, da TV Cultura.

argumento de que fazia apologia ao tráfico de droga e porque mostrava garotos armados de fuzis, pistolas e metralhadoras. Segundo o autor, a acusação não procede, pois a letra não é um elogio ao tráfico, mas sim uma crítica às condições de vida a que estão submetidos os jovens, que acabam tendo como única opção a venda das drogas para ganharem a vida. Até o momento ele não conseguiu a liberação do vídeo clip.

Já os *rappers*, que preferem compor letras cujos conteúdos trazem críticas às condições de vida dos pretos e dos pobres, mas que não dão tanto destaque para o tráfico de drogas e das mortes ocorridas nas zonas periféricas, embora (em algumas oportunidades critiquem a televisão) acabaram por entender que a mídia eletrônica é mais um meio de comunicação para que eles possam melhor divulgar suas idéias e propostas. Nesse sentido, não apresentam nenhuma restrição a se apresentarem em programas televisivos. Alguns afirmam que só vão onde não forem censurados¹¹³.

Para encerrar, comentemos a posição do *rap* quando o assunto é a política. Ao ganhar autonomia junto ao Hip Hop o *rap* passou cada vez mais a se apresentar para o público em geral como tendo uma proposta própria. Essa condição foi fazendo com que cada vez mais os *rappers* passassem a atuar politicamente de maneira independente ao restante dos demais elementos do Hip Hop.

Essa autonomia chegou, como vimos, a ponto de o *rapper* carioca MV Bill lançar o partido político Partido Popular Poder Para a Maioria (PPPomar), que, apesar do apoio que obteve junto a famosos grupos de *rap* não se consolida pois até o momento não participou de nenhuma eleição ou mesmo fez grande campanha de filiação. Até agora essa proposta não saiu do papel, mas foi por meio dela que ele conseguiu marcar audiência com o

¹¹³ Em nossa pesquisa de mestrado pude percebermos que o público dos bailes *black* é um pouco avesso à televisão. Logo, o grupo Racionais MC's não está tão errado ao declarar tanta repulsa a esse meio de comunicação. Os outros grupos ao irem à tevê estão alcançando um público mais desligado do meio *black*. Assim, se a intenção deles é aumentar o seu público, estão corretos em sua atitude. Caso pretendam se firmar mais entre o público dos bailes *black*, não estão.

presidente Luís Inácio Lula da Silva, evento para o qual MV Bill só convidou outros rappers.

Nos Estados Unidos o *rap* conquistou um grande espaço no mundo musical. Quando se fala de Hip Hop, naquele país, na maioria das vezes se está fazendo referência somente ao *rap*. O seu poder comercial lhe deu condições de suplantar os demais elementos do Hip Hop. Não seria exagerado se afirmar que esse mesmo fenômeno também ocorreu no Brasil.

O *rap* começa nos bailes e depois procura as ruas onde surgem as composições de maior sucesso. O prestígio desse estilo musical sobrepujou o mundo dos bailes *black*. Por ser também uma mercadoria de consumo, sua vendagem acabou fazendo com que os DJ passassem a atingir o público de vários estados do país.

Já as posses são entidades que atuam nos bairros onde estão organizadas. Suas reivindicações, além das bandeiras de defesa de uma sociedade mais justa estão centradas nos problemas socioeconômicos de sua localidade região. Nesse sentido, seus militantes não entenderam que deveriam criar um partido político na tentativa de superarem as agruras suas e do seu público alvo. Por não verem essa necessidade os participantes das posses optaram por militar nos partidos políticos, que são especialistas nas atuações sociais que visam a tomada do poder.

O principal motivo que impediu a efetivação do PPPomar foi que os grupos de rap deram apoio na criação do partido, mas no momento de organizar aquela organização eles, por motivo de seus compromissos profissionais, não puderam participar efetivamente nesse processo. Ao não convidar as posses, MV Bill abriu mão de uma provável contribuição, nesse processo. Mas estas nossas observações não passam de suposições, pois tal fato exige uma análise mais aprofundada, o que infelizmente não poderemos realizar neste trabalho.

Fechando essa tese, por último dizemos que o Hip Hop, por ter surgido nos bailes *black* paulistanos e nos bailes funk cariocas, é uma expressão cultural que foi construída e absorvida como negra. Sua atuação

sociopolítica é muito semelhante à dos blocos-afros baianos. A diferença está em que as entidades soteropolitanas conseguiram uma aproximação muito grande com as elites políticas da cidade de Salvador, ao passo que as paulistanas só conquistaram espaço nas prioridades políticas quando a cidade de São Paulo foi governada por uma petista. Embora algumas posses procurem demonstrar uma autonomia frente aos partidos políticos, Franilson, da posse Aliança Negra, afirmar “o Hip Hop não é de esquerda nem de direita. É cultura e ação”.

Tomemos essa frase, uma vez mais. O que procuramos nessa tese foi uma tentativa de mapear as várias expressões do Hip Hop e suas tensões. No centro do furacão está a divisão entre cultura e política, que separa as posses, assim como divide o movimento. Quem sabe seja hora de aproximar os conceitos e pensar nas implicações paralelas.

LPs e CDs citados

BEZERRA DA SILVA

PRODUTO DO MORRO (1983). RCA – VIK.

ESSA AÍ QUE É O HOMEM (1984). RCA – VIK.

MALADRO RIFE (1985). RCA – VIK.

MALANDRAGEM, MALOCA O FLAGRANTE (1986). RCA – VIK.

ESCADINHA

FAZENDO JUSTIÇA COM AS PRÓPRIAS MÃOS N(1999). Zâmbia.

AGORA É LULA: juventude Lula Presidente

HIP HOP POR UM BRASIL DECENTE! (S/D). Live Music.

JORGE BEN

BIG BEN (1965). Universal Music

JORGE BEN SOLTA O PAVÃO (1975). Universal Music

NDEE NALDINHO

VOCÊ TEM QUE ACREDITAR (S/D). TNT Record.

NUNCA É TARDE PRÁ ACREDITAR (2003). TNT Record.

PIVETE

EX-DETENTO (1998). Paradoxx.

509 – E

MMII – DC [2002 DEPOIS DE CRISTO] (2002). Atração.

Racionais MC's

HOLOCAUSTO URBANO (1990). Zimbabwe Record.

ESCOLHA O SEU CAMINHO (1992). Zimbabwe Record.

RAIO X BRASIL (1993). Zimbabwe Record.
SOBREVIVENDO NO INFERNO (1997). Cosa Nostra Fonográfica.
NADA COMO UM DIA APÓS O OUTRO DIA (2002). Gravadora não
identificada.

THAÍDE E DJ HUM

HUMILDADE E CORAGEM SÃO AS NOSSAS ARMAS PARA LUTAR
(S/D). TNT Record.

O COMEÇO 87/97 (1991). Gravadora Eldorado.
ASSIM CAMINHA A HUMANIDADE (2000). Trama.

PUBLICAÇÕES SOBRE HIP HOP CONSULTADAS

BECOS E VIELAS Z/S: a voz da periferia. Número 1, julho de 2001
CAROS AMIGOS, Ano IX, número 99, Editora Casa Amarela, Junho 2005.
CAROS AMIGOS ESPECIAL, número 3, Editora Casa Amarela, Setembro
de 1998.
Número 24, Editora Casa Amarela, Junho de 2005.
HIP HOP EM MOVIMENTO, número, 1, Editora Escala.
RAÇA ESPECIAL (RACIONAIS MC's), Extra, Editora Escala, Fevereiro
de 1996.
RAP BRASIL, Ano I, número 3, Editora Escala, 2000.
Ano I número 6, Editora Escala, 2000.
Ano I; número 8, Editora Escala, 2001.
Ano IV, número 23, Editora Escala. 2004
Ano IV, número 24, Editora Escala.
Número 28, Editora Escala.
RAP BRASIL ESPECIAL, Ano 1, número 3, Editora Escala.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMOVAY**, Miriam ... (et al.). 2002, *GANGUES, GALERAS, CHEGADOS E RAPPERS: juventude, violência e cidadania nas cidades da periferia de Brasília*. Rio de Janeiro, Garamend.
- AGIER**, Michel. 2000, *ANTROPOLOGIE DU CARNAVAL: la ville, la fête et l'Afrique à Bahia*. Marseille, éditions Parenthèses.
- ANDRADE**, Eliane Nunes de. 1996, *MOVIMENTO NEGRO JUVENIL: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. Dissertação de Mestrado defendido na Faculdade de Educação, da Universidade de São Paulo.
- ASSIS**, Machado de. 1997, *MEMÓRIAS PÓSTUMAS DE BRÁS CUBAS*. Rio de Janeiro, Ediouro.
- BANTON**, Michael. 1977, *A IDÉIA DE RAÇA*. São Paulo, Livraria Martins Fontes.
- BARBOSA**, Márcio (org.). 1998, *FRENTE NEGRA BRASILEIRA: depoimentos*. São Paulo, Quilombhoje.
- BARTHES**, Roland. 1972, *MITOLOGIAS*. São Paulo, Difusão Européia do Livro.
- BASTIDE**, Roger. *Sociologia do Teatro Negro Brasileiro in ROGER BASTIDE*, Queiroz, Maria Isaura Pereira de (org.), São Paulo, Ática.
1985, *AS RELIGIÕES AFRICANAS NO BRASIL: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo, Livraria Pioneira Editora.
- BASTIDE**, Roger e **FERNANDES**, Florestan. 1971, *BRANCOS E NEGROS EM SÃO PAULO: ensaio sociológico sobre aspectos da formação, manifestações atuais e efeitos do preconceito de cor na sociedade paulistana*. São Paulo, Brasiliense.
- BENZAQUEM**, Ricardo. 1994, *CASA-GRANDE & SENZALA: E A OBRA DE Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro, Editora 34.
- BERMAN**, Marshall. 1986, *TUDO QUE É SÓLIDO DESMANCHA NO AR: a aventura da modernidade*. São Paulo, Companhia das Letras.

- BERRIEL**, Maria Maia de Oliveira. 1988, *A IDENTIDADE FRAGMENTADA: as muitas maneiras de ser negro*. Tese de Doutorado defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, no departamento de Antropologia Social da USP.
- BOMFIM**, Manoel. 1993, *AMÉRICA LATINA: males de origem*. Rio de Janeiro, Topbooks.
- BOURDIEU**, Pierre. 1989. *O PODER SIMBÓLICO*. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil S/A.
- BRAVEMAN**, Harry. 1977, *TRABALHO E CAPITAL MONOPOLISTA: a degradação do trabalho no século XX*. Rio De Janeiro, Zahar Editor.
- CÂNDIDO**, Antônio. 1959 Dialética da Malandragem in *FORMAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA*. São Paulo.
- CARDOSO**, Marcos. 2002. *O MOVIMENTO NEGRO: em Belo Horizonte 1978 – 1998*. Belo Horizonte, Mazza Edições.
- COMAS**, Juan e outros. 1960, *RAÇA E CIÊNCIAS I*. São Paulo, Editora Perspectiva.
- CUCHE**, Denys. 2002, *A NOÇÃO DE CULTURA NAS CIÊNCIAS SOCIAIS*. Bauru, EDUSC.
- CUNHA**, Manuela Carneiro. 1985, *NEGROS ESTRANGEIROS: os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo, editora Brasiliense.
- CUNHA**, Olívia Maria Gomes da. 2000, Depois da Festa: Movimentos Negros e “políticas de identidade no Brasil in *CULTURA E POLÍTICA NOS MOVIMENTOS SOCIAIS LATINO-AMERICANOS: Novas leituras*.
- ALVAREZ**, Sonia; **DAGNINO**, Evelina e **ESCOBAR**, Arturo (Organizadores). Belo Horizonte, Editora UFMG.
- CUTI** (ORG.). 1992, *...E DISSE O VELHO MILITANTES JOSÉ CORREIA LEITE: depoimentos e artigos*. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura.
- DA MATTA**, Roberto. 1983, *CARNAVAIS, MALANDROS E HERÓIS: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- DAVIS**, Mike. 1993, *CIDADE DE QUARTZO : escavando o futuro em Los Angeles*. São Paulo, Scritta Editorial.

- DECRAENE**, Philippe. 1962, *O PAN-AFRICANISMO*. São Paulo, Difusão Européia do Livro.
- DEGLER**, Carl N. 1976, *NEM PRETO NEM BRANCO: escravidão e relações raciais no Brasil e nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro, Editora Labor do Brasil.
- DOUGLAS**, Mary e **ISHERWOOD**, Baron. 2004, *O MUNDO DOS BENS: para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ.
- DOUXAMI**, Christine. 2001, TEATRO NEGRO: a realidade de um sonho sem sono in *REVISTA AFRO-ÁSIA*, Nº 25-26, Salvador, UFBA.
- DREUIFUSS**, René Armand. 1981, *1964, a conquista do estado: ação política, poder e golpe de classe*. Petrópolis, Editora Vozes.
- DUNN**, I. C. e outros. 1960, *raças e ciências II*. São Paulo, Editora Perspectiva.
- DURHAM**, Eunice Ribeiro. 2004, *A DINÂMICA DA CULTURA*, São Paulo, Cosac Naify.
- DYSON**, Michael Eric. 2001, *HOLLER IF YOU HEAR ME: searching for Tupac Shakur*. New York, Basic Civitas Books.
- EVANS-PRITCHARD**, E. E. 1978, *OS NUERS: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota*. São Paulo, Editora Perspectiva.
- FELIX**, João Batista de Jesus, 1996, Pequeno Histórico do Movimento Negro Contemporâneo in *NEGRAS IMAGENS: ensaios sobre cultura e escravidão no Brasil*. São Paulo, EDUSP / Estação Ciências.
- 2000, *CHIC SHOW E ZIMBABWE: a construção da identidade nos bailes black paulistanos*. Dissertação de Mestrado defendida na FFLCH / USP.
- FERNANDES**, Florestan. 1963. *ORGANIZAÇÃO SOCIAL DOS TUPINAMBÁ*. São Paulo, Difusão Européia do Livro.
- 1970, *A FUNÇÃO SOCIAL DA GUERRA NA SOCIEDADE TUPINAMBÁ*. São Paulo, Pioneira.
- 1965, *A INTEGRAÇÃO DO NEGRO NA SOCIEDADE DE CLASSES: o legado da 'raça branca'* (volumes I e II). São Paulo, Dominus Editora / Editora da Universidade de São Paulo.

- FERREZ.** 2000, *CAPÃO PECADO*. São Paulo, Editora Labortexto.
- FOLHA DE SÃO PAULO / DATA FOLHA.** 1995, *RACISMO CORDIAL: a mais completa análise sobre preconceito de cor no Brasil*. São Paulo, Editora Ática.
- FREYRE,** Gilberto. 1978, *CASA-GRANDE & SENZALA: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. Rio de Janeiro, Jose Olympio.
- GASPAR,** Elio. 2002, *A DITADURA ENVERGONHADA*. São Paulo, Companhias das Letras.
- GEERTZ,** Clifford. 1989, *A INTERPRETAÇÃO DAS CULTURAS*. Rio De Janeiro, Guanabara Koogan.
- 1997, *O SABER LOCAL: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Rio de Janeiro, Vozes.
- 2001, *NOVA LUZ SOBRE A ANTROPOLOGIA*. Rio de Janeiro, JOrge Zaher Editor.
- GILROY,** Paul. 2001, *O ATLÂNTICO NEGRO: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro, Editora 34.
- GOLDMAN.** Márcio. 2005, *COMO FUNCIONA A DEMOCRACIA: uma teoria etnográfica da política*. No prelo.
- GUASCO,** Pedro Paulo M. Guasco. 2001, *NUM PAÍS CHAMADO DE PERIFERIA: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo*. Dissertação de Mestrado defendida na FFLCH / USP.
- GUIMARÃES,** Antônio Sérgio Alfredo. 1998, *PRECONCEITO E DISCRIMINAÇÃO: queixas de ofensas e tratamento desigual dos negros no Brasil*. Salvador, Novos Toques.
- 1999, *RACISMO E ANTI-RACISMO NO BRASIL*. São Paulo, Editora.
- GUIMARÃES,** Maria Eduarda Araújo. 1998, *DO SAMBA AO RAP: a música negra no Brasil*. Tese de Doutorado defendida no instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas.
- HALL,** Stuart. 2003, *DA DIÁSPORA: identidade e mediações Culturais*. Belo Horizonte, Humanitas.

- HANCHARD**, Michael George. 2001, *ORFEU E O PODER: o Movimento Negro no Rio de Janeiro e São Paulo (1945 – 1988)*. Rio de Janeiro, Editora UERJ.
- HOBBSAWM**, Eric J. 1990, *HISTÓRIA SOCIAL DO JAZZ*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- HOLANDA**, Sérgio Buarque de. 1979, *RAÍZES DO BRASIL*. Rio de Janeiro, José Olympio.
- JUNIOR**, Caio Prado. 1971, *FORMAÇÃO DO BRASIL*. São Paulo, Editora Nacional.
- LÉVI-STRAUSS**, Claude. 1976, *O PENSAMENTO SELVAGEM*. São Paulo, Editora Nacional.
- LINHARD**, Robert. 1983, *LENINE E OS CAMPONESES E TAYLOR*. Rio de Janeiro, Editora Marco Zero.
- MACEDO**, Márcio José. 2005, *BALADAS BLACK E RODAS DE SAMBA DA TERRA DA GAROA: notas etnográficas*. São Paulo, no prelo.
- MAIO**, Marcos Chor. 1996, *A Questão Racial no Pensamento de Guerreiro Ramos*. in *RAÇA, CIÊNCIA E SOCIEDADE*, MAIO, Marcos Chor e SANTOS, Ricardo Ventura (org.), Rio de Janeiro, Editora Fiocruz e Centro Cultural Banco do Brasil.
- 1997, *A HISTÓRIA DO PROJETO UNESCO: estudos raciais e ciências sociais no Brasil*. Tese de doutorado defendida no IUPERJ, Rio de Janeiro.
- MAGNANI**, José Guilherme Cantor. 1998, *FESTA NO PEDAÇO: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo, Editora Hucitec.
- MAUÊS**, M. A. M. *ENTRE O BRANQUEAMENTO E A NEGRITUDE: o TEN e o debate da questão racial*. Dionysios.
- MAUSS**, Marcel. 1950, *ENSAIO SOBRE A DÁDIVA*, Lisboa, Edições 70.
- MÉSZÁRNOS**, István. 2002, *PARA ALÉM DO CAPITAL: rumo a uma teoria de transição*. São Paulo, Boitempo Editorial.

- MENDES**, Miriam Garcia. 1993, *O NEGRO E O TEATRO BRASILEIRO (entre 1889 e 1982)*. São Paulo, Hucitec; Rio de Janeiro, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura; Brasília: Fundação Cultural Palmares.
- MOURA**, Clóvis. 1983, *BRASIL: as raízes do protesto negro*. São Paulo, Global Editora.
- 1994, *DIALÉTICA RADICAL DO BRASIL NEGRO*. São Paulo, Editora Anita Ltda.
- NASCIMENTO**, Maria Ercília. 1988, *A ESTRATÉGIA DA DESIGUALDADE: o movimento negro dos anos 70*
- NOGUEIRA**, Oracy. 1985, *TANTO PRETO QUANTO BRANCO: estudos de relações raciais*. São Paulo, T. A. Queiroz, Editor.
- PEREIRA**, Carlos Alberto Messeder. 2003, *CACIQUE DE RAMOS: uma história que deu samba*. Rio de Janeiro, E-Papers Serviços Editoriais.
- PEREIRA**, João Baptista Borges. 1967, *COR PROFISSÃO E MOBILIDADE: o negro e o rádio de São Paulo*. São Paulo, Biblioteca Pioneira de Ciências Sociais.
- PINTO**, L. A. Costa. 1998, *O NEGRO NO RIO DE JANEIRO: relações de raças numa sociedade em mudança*. Rio de Janeiro, Editora da UFRJ.
- PINTO**, Regina Pahim. 1993, *O MOVIMENTO NEGRO EM SÃO PAULO: luta e identidade*. Tese de Doutorado defendida na FFLCH/USP.
- POUIGNAT**, Philippe e **STREIFF-FENART**. 1998, *TEORIAS DA ETNICIDADE : seguido de Grupos Étnicos e suas Fronteiras de Fredrick Barth*. São Paulo. Editora da UNESP.
- RAMOS**, Arthur. 1951, *INTRODUÇÃO À ANTROPOLOGIA BRASILEIRA”as culturas não-européias*. Rio de Janeiro, Editora da Casa do Estudante no Brasil.
- 1954, *O FOLCLORE NEGRO NO BRASIL*. Rio de Janeiro, Editora da Casa do Estudante do Brasil.
- 1956, *O NEGRO NA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA*. Rio de Janeiro, Editora da Casa do Estudante do Brasil.

- 1979, *AS CULTURAS NEGRAS NO NOVO MUNDO*, São Paulo, Companhia Editora Nacional.
- 1988, *O NEGRO BRASILEIRO*, Recife, Fundação Joaquim Nabuco / Editora Massangana.
- REIS**, João José. 1986, *REBELIÃO ESCRAVA NO BRASIL: a história do levante dos malês (1835)*. São Paulo, Editora Brasiliense.
- REIS**, João José e **SILVA**, Eduardo. 1989, *NEGOCIAÇÃO E CONFLITO: a resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo, Companhia das Letras.
- ROCHA**, Janaina; **DOMENICH**, Mirella e **CASSEANO**, Patrícia. 2001, *HIP HOP: a periferia grita*. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo.
- RODRIGUES**, João Carlos. 2001. *O NEGRO BRASILEIRO E O CINEMA*. Rio de Janeiro, Pallas.
- RODRIGUES**, Nina. 1935, *O ANIMISMO FETICHISTA DOS NEGROS BAHIANOS*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- 1957, *AS RAÇAS HUMANAS E A RESPONSABILIDADE PENAL NO BRAZIL*. Rio Janeiro, editora Guanabara.
- 1982, *OS AFRICANOS NO BRASIL*. São Paulo, Editora Nacional (Primeira edição 1933).
- ROMERO**, Sílvio. 1906, *O ALEMANISMO NO SUL DO BRASIL: seus perigos e meios de os conjurar*. Rio de Janeiro, Heitor Ribeiro.
- 1939, *HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA* (Vol. I). Rio de Janeiro, José Olympio.
- 1951, *INTRODUÇÃO À ANTROPOLOGIA BRASILEIRA*. Rio de Janeiro, Editora da Casa do Estudante Brasileiro.
- ROSE**, Trícia. 1997, Um Estilo Que Ninguém Segura: Política, estilo e a cidade pós-industrial no hip hop in *ABALANDO OS ANOS 90: funk e hip – hop globalização, violência e estilo cultural*. **HERSCHMANN**, Micael (org.). Rio de Janeiro, Rocco.
- SAHLINS**, Marshall. 1990 *ILHAS DE HISTÓRIA*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

- 2001, *COMO PENSAM OS "NATIVOS": sobre o Capitão Cook, por exemplo*.
São Paulo, EDUSP.
- SANSONE**, Livio. 2004, *NEGRITUDE SEM ETNICIDADE: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil*. Salvador / Rio de Janeiro, Pallas.
- SANTOS**, Joel Rufino dos. 1985, O Movimento Negro e a Crise Brasileira, in *POLÍTICA E ADMINISTRAÇÃO*, Número 2, jul-set.
- SANTOS**, Rosana Aparecida Martins. 2002, *ESTILO QUE NINGUÉM SEGURA: mano é mano! Boy é boy! Boy é mano? Mano é mano? Reflexões críticas sobre os processos de sociabilidade do rap nacional*.
Dissertação de Mestrado defendida na ECA / USP.
- SCANDIUCCI**, Guilherme. 2005, *JUVENTUDE NEGRO-DESCENDENTE E A CULTURA HIP HOP NA PERIFERIA DE SÃO PAULO: possibilidade de desenvolvimento humano sob a ótica da psicologia analítica*.
Dissertação de Mestrado defendida na Faculdade de Psicologia da USP.
- SCHWARZ**, Roberto. 1987, *QUE HORAS SÃO?: ensaios*. São Paulo.
Companhias das Letras.
- SCHWARCZ**, Lilia Katri Moritz. 1993, *O ESPETÁCULO DAS RAÇAS: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870 – 1930*. São Paulo, Companhias das Letras.
- 1995, Complexo de Zé Carioca; sobre uma certa ordem de mestiçagem e a malandragem, in *REVISTA BRASILEIRA DE CIÊNCIAS SOCIAIS*,
Número 29, São Paulo.
- 2004, Nem Preto Nem Branco, Muito Pelo Contrário: cor e raça na intimidade, in *HISTÓRIA DA VIDA PRIVADA NO BRASIL: contraste da intimidade contemporânea*. São Paulo, companhia das Letras.
- SEVCENKO**, Nicolau. 2001, *A CORRIDA PARA O SÉCULO XXI: no loop da montanha-russa*. São Paulo, Companhias das Letras.

- SEYFERTH**, Giralda. 1996, Construindo A Nação: Hierarquias Raciais e o Papel do Racismo na política de Imigração. In *RAÇA, CIÊNCIAS E SOCIEDADE*. Rio de Janeiro, FIOCRUZ/CCBB.
- SILVA**, Carlos Benedito Rodrigues da. 1983, "Black-Soul": aglutinação espontânea ou identidade étnica – uma contribuição ao estudo das manifestações culturais no meio negro in *MOVIMENTOS SOCIAIS URBANOS, MINORIAS ÉTNICAS E OUTROS ESTUDOS*, CIÊNCIAS SOCIAIS HOJE. Brasília, ANPOCS.
- SILVA**, Hélio. 1978, *1964, GOLPE OU CONTRAGOLPE?*. Poro Alegre, L&PM.
- SILVA**, José Carlos Gomes. 1998, *RAP NA CIDADE DE SÃO PAULO: música etnicidade e experiência urbana*. Tese de Doutorado defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas na Universidade de Campinas.
- SILVA JUNIOR**, Hédio. 1998, *ANTI-RACISMO: coletânea de leis brasileiras (federais, estaduais e municipais)*. São Paulo, Editora Oliveira Mendes.
- SKIDMORE**, Thomas E. 1976, *PRETO NO BRANCO: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- SOARES**, Luís Eduardo e **BILL**, MV e **ATHAYDE**, Celso. 2005, *CABEÇA DE PORCO*. Rio de Janeiro, Objetiva.
- SOARES**, Reinaldo da Silva. 2004, *NEGROS DE CLASSE MÉDIA EM SÃO PAULO: estilo de vida e identidade negra*. Tese de doutorado defendida na FFLCH / USP.
- SOUSA**, Cruz, 1986, *EVOCAÇÕES*, Florianópolis, Fundação Catarinense de Cultura (Primeira edição 1898).
- TAUSSIN**, Michael. 1993, *XAMANISMO, COLONIALISMO E O HOMEM SELVAGEM: estudo sobre o terror e a cura*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.
- TELLES**, Vera da Silva. 1994, A Luta nos Bairros e a Luta Sindical in *AS LUTAS SOCIAIS e a cidade*, **KOWARICK**, Lúcio (org.). São Paulo, Paz e Terra.

- VARELLA**, Dráuzio. 1999, *ESTAÇÃO CARANDIRU*. São Paulo, Companhia das Letras.
- VERGER**, Pierre. 1987, FLUXO E REFLUXO DO TRÁFICO DE ESCRAVOS ENTRE O GOLFO DO BENIN E A BAHIA DE TODOS OS SANTOS DOS SÉCULOS XVII A XIX. Salvador, Corrupto.
- VIANNA**, Hermano. 1998, *O MUNDO FUNK CARIOCA*, RIO DE Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- 2002, *O MISTÉRIO DO SAMBA*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora e Editora da UFRJ.
- ZENI**, Bruno, 2004 "O Negro Drama do Rap: entre a lei do cão e a lei da selva in *ESTUDOS AVANÇADOS*, Volume 18, número 50, São Paulo, Universidade de São Paulo.

SALVE

Queremos encerrar essa tese com um salve para todos os manos e manas que contribuíram para que ela fosse possível. Começo com os trutas do Núcleo Cultural Força Ativa, que nos receberam muito bem e que sempre se mostraram muito solícito. Um abraço para Nando Comunista, para o seu irmão Weber, futuro sociólogo, para o Góis, para a Fernanda, para o Jean, para a Fabiana, para a Lilia, para a Vaneza, para o Kleber, para o Tito, para a Rosângela, para o roqueiro Lion, para o David, para o Dudu, para o Lindomar, para o Wellington e para a Renata. Todos foram gentes finíssimas conosco. Sempre que precisamos tirar dúvidas ninguém negou ‘fogo’.

Também mandamos um salve para os manos da posse Aliança Negra. Aqui vai um abraço para o Franilson, para a sua companheira Sharilayne, que está mais próxima da posse, para o Cláudio, para o Paniquinho, com quem dividi mesa em palestra em São Caetano do Sul e para o Luciano. Valeu pela força.

Obrigado Kall, da posse “Conceitos de Rua”, por sempre estar à nossa disposição. Mesmo quando fez um ‘teste’, para saber se conseguiríamos frequentar um bairro da periferia da zona sul. Um abraço também para a Sol e o Sandrão.

Nelson Triunfo, foi um companheiro de contribuiu demais para o desenvolvimento dessa tese. Aí Triunfo, sintase co-autor desse trabalho. Valeu as ótimas informações que nos passou nas noites paulistanas.

King Nino Brown, você foi, e é, uma ótima fonte de informação. Assim como o Nelsão, você também é um dos responsáveis pelo desenvolvimento dessa pesquisa. Sem suas informações esse trabalho sairia bem mais fraco.

Obrigado para Rúbia, que nos recebeu magnificamente, não negando nenhuma informação. Sua participação garantiu conhecermos a primeira fase da posse Força Ativa.

Markão e Clodoaldo foram de fundamental importância para que pudéssemos falar, com propriedade, da posse pioneira “Sindicato Negro”. Para além de informante eles foram companheiros de trabalho. Força, para os dois.

Onere, obrigado pelas informações sobre a crise com a posse Força Ativa. À posse Haussa, um grande abraço para todos os seus participantes.

Agradecimento para Rap Hood, que nos incentivou e com quem dividimos mesa, junto com o Paniquinho, em palestra em São Caetano do Sul. Nessa Oportunidade ele mostrou grande interesse por nossa pesquisa. As informações sobre Sabotagem são deles.

Um abraço para Thaide, para KL Jay, para Ice Boy, para Crys, para todos do Hip Hop que nos ajudaram no desenvolvimento dessa tese. Viva aí.

Ao MC's Levy, força, aí em Diadema, no Projeto Hip Hop.

Esperamos que o Hip Hop ganhe cada vez mais força em sua luta e arte. A todos os DJs, os MCs, os Breakers e Grafiterios axé.

PAZ