

UM RAIOS X DO MOVIMENTO HIP-HOP

Amailton Magno Azevedo¹

Salomão Jovino da Silva²

Resumo: o rap e o funk consolidaram uma nova estética negra nas periferias das grandes cidades brasileiras. Desde os anos 70 que o funk vem sendo incorporado pela juventude negra e pobre. Sobre o rap, podemos situar a década de 80 como tempo de formação de uma nova modalidade musical praticada por uma juventude com as mesmas características do funk. Em diálogo constante com as versões norte-americanas, seja pela via festiva do funk carioca e paulista, ou pela via ativista e militante do rap, essas duas musicalidades passaram a se firmar como símbolo de resistência cultural negra, pobre e periférica.

Palavras-chave: música, negritude e resistência.

A X-RAY OF HIP-HOP MOVEMENT

Abstrac: The rap and funk consolidated a new black aesthetic in the outskirts of large cities. Since 70's funk is being incorporated by poor black youth. About rap, we can situate the 80's as a time of formation of a new musical form practiced by youth with the same characteristics of the funk. In constant dialogue with the US versions, through the festive way of the Rio de Janeiro and Sao Paulo funk, or through activist and militant rap, these two musicality began to become established as a symbol of poor and peripheral black cultural resistance.

Key-words: music, blackness and resistance.

UNE RADIOGRAPHIE DU MOUVEMENT HIP-HOP

Résumé: Le rap et le funk ont consolidé une nouvelle esthétique noire dans la périphérie des grandes villes. Puisque la '70 que funk a été incorporée par les jeunes Noirs et pauvres. Sur le rap, nous pouvons situer la Décennie des 80 comme moment de la formation d'une nouvelle modalité musicale pratiquée par un jeune ayant les mêmes caractéristiques du funk. Dans un dialogue constant avec les versions nord-américaines, soit pour la vie festive funk carioca et de São Paulo, ou par la vie activiste et militant du rap, ces deux musicalité démarre au cabinet comme un symbole de noir résistance culturelle, pauvre et périphérique.

Mots-clés : musique, négritude et de résistance

UN RAYO- X EN EL MOVIMIENTO HIP-HOP

Resumen: El rap y el funk se han consolidado en una nueva estética negra en las periferias de las grandes ciudades brasileñas. Desde los años 70 que el funk fue incorporado por la juventud negra y pobre. En relación al rap, podemos ubicarlo en la década de 80 como tiempo de formación de una modalidad musical practicada por una juventud con los mismos rasgos del funk. En diálogo constante con las versiones norte-americanas, sea por la vía festiva del funk

¹ Professor do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP. E-mail: amailtonazevedo@gmail.com

² Doutor em História, consultor da Secretaria Municipal de Educação de São Paulo.

carioca y paulista, o por la vía activista y militante del rap, las dos musicalidades se vuelven como símbolos de la resistencia cultural negra, pobre y periférica.

Palabras clave: Música, Negritud y Resistencia

1993, fudidamente voltando... Racionais usando e abusando da nossa liberdade de expressão, um dos poucos direitos que o jovem negro ainda tem nesse país. Você está entrando no mundo da informação, auto-conhecimento, denúncia e diversão, esse é o Raio X do Brasil ... seja bem vindo³.

O movimento Hip-Hop, a partir de São Paulo, parece ter se caracterizado, na soma e mistura desses ingredientes anunciados pelo grupo de rap Racionais MC s: a diversão, a denúncia, a informação e o autoconhecimento acumulado a partir das experiências vividas no dia-a-dia da periferia. Atualmente, o rap e o funk consolidaram uma nova estética negra nas periferias das grandes cidades brasileiras. Desde os anos 70 que o funk vem sendo incorporado pela juventude negra e pobre. Sobre o rap, podemos situar a década de 80 como tempo de formação de uma nova modalidade musical praticada por uma juventude com as mesmas características do funk. Em diálogo constante com as versões norte-americanas, seja pela via festiva do funk carioca e paulista ou pela via ativista do rap, essas duas musicalidades passaram a se firmar como símbolo de resistência cultural negra, pobre e periférica; bem como formataram uma estética musical negra ancorada nas práticas culturais herdadas da Diáspora africana.

Algumas das práticas socioculturais podem ser notadas no conjunto das produções específicas: o Rap como o estilo musical, o breack enquanto a dança e o Graffite como pintura mural.

Ao que tudo indica o primeiro sinal do que viria a ser o Hip-Hop em São Paulo, está na arte da dança (breack) como prática dos jovens dançarinos de rua (street dance) que aparecem no início da década de 80, muito ainda sob a influência do que acontecia nos guetos negro-latinos, principalmente de Nova Iorque.

A opção de grupos massivos de jovens pela dança como forma de lazer, presente desde o período do soul music, na década de 70, indicou de certa forma um laço de

³ Texto extraído da introdução do Lp do grupo Racionais MCs: Raio X do Brasil- grav/ Zimbábwe, 1993, São Paulo.



continuidade entre essas duas referências musicais na convivência da juventude negra. Isso nos levou a entender que o break, fora o elemento de interligação em São Paulo, entre o movimento Black Soul e o Movimento Hip-Hop.

Os laços de continuidade, entre os movimentos se constituem de algumas semelhanças e diferenças na forma de dançar.

O primeiro laço de continuidade que se pode perceber diz respeito à dança que muitas vezes era e ainda é criada ou improvisada. Ela foi elemento de aproximação dos participantes do movimento soul music com os pertencentes da manifestação que estaria por vir, qual seja, os breakers e com eles o movimento Hip-Hop; quando da presença de dançarinos que participaram nos três momentos distintos, isto é, do soul - do break e da emergência do Hip-Hop.

Entre as pessoas que possibilitaram um diálogo direto do que se dançava no período do soul com o break, Nelson Triunfo ou Black Bahia, parece ser o elo de conexão. Ele circulou nos dois universos, era conhecido pelos frequentadores dos bailes Black; bem como pelos integrantes do movimento Hip-Hop.

"Nelsão" era assíduo frequentador dos bailes de soul, das festas, shows e bailes e permaneceu presente mesmo testemunhando uma mudança no gosto da juventude negra com o surgimento do rap. Acompanhando a transição, "Nelsão", forma seu próprio grupo de dança – a Funk Cia- que o ajudou a se projetar no mundo do Hip-Hop.

Pernambucano, nascido na cidade de Triunfo, formado até aos 15 anos na tradição musical pernambucana dos frevos, maracatus, cocos e participante do bloco Cambira Maracatu. Cresceu no bairro Matança, habitado, sobretudo, por pobres e negros. Atualmente o bairro se chama Alto da Boa Vista.

Antes de migrar para São Paulo, mudou-se aos 15 anos para a cidade de Paulo Afonso, no estado da Bahia, onde havia ido para estudar. No entanto passou a se interessar mais pela dança do que pelos estudos. Já em Paulo Afonso, passou a ser conhecido pelos passos de soul.

Depois de Paulo Afonso, a cidade de Brasília foi sua próxima parada, onde foi residir no bairro da Ceilândia, periferia da capital. Chegou a São Paulo no início dos anos 70. Em SP passou a frequentar as festas blacks promovidas pelas equipes de baile. Formou seu primeiro grupo de dança em 1977- o Black Soul Brothers- mas, foi a Funk e Cia, formada em 1979, que excursionou por todo o país, que o expôs e o tornou

conhecido. “Nelsão” era e é considerado a figura responsável pelo surgimento do Hip-Hop brasileiro e reconhecido pelo movimento como o seu legítimo pioneiro.

Em 1983 o grupo Funk e Cia organizou uma apresentação, tida como um marco da presença da cultura Hip-Hop em SP, ainda em gestação:

“dançamos em frente ao teatro Municipal,
aglomerou tanta gente que ficamos sufocados”⁴.

O ponto de encontro frequentado assiduamente era "a esquina das ruas Dom José de Barros com 24 de maio no centro"⁵. As apresentações se transformavam também num modo de trabalho com os “trocados” que o público oferecia.

Outro protagonista que estava de olho nos passos de break era o Office-boy, Marcelinho, como assim passou a ser conhecido. O dançarino “cresceu numa casa sem reboque em Taboão da Serra, periferia de São Paulo”⁶, tornou as ruas, palco das suas apresentações fortalecendo uma expressão corporal emergente.

Aprendeu a dançar observando os passos de "Nelsão" nas ruas do centro e nos filmes que assistia como Flash Dance e Beat Street. Educou seu gosto musical ouvindo a programação da rádio bandeirantes FM entre os anos de 1982 e 1986, onde o gênero preferido era o rap. Em meados de 1984 criou o grupo de dança Furious Break.

Além da esquina das ruas Dom José de Barros com a 24 de maio, os dançarinos da Funk e Cia, principalmente o integrante "Luizinho", tomaram o Largo de São Bento, como outro espaço de encontro dos breakers⁷. Foi ali que Thaíde e a sua gang Dragon Break começaram a frequentar, após dançaram nas ruas da cidade e nos bailes como o da casa noturna Archote.

O segundo laço de continuidade entre o Black soul e o Hip-Hop, se nota na presença dos ritmos negros, tanto norte-americanos quanto brasileiros, sendo recodificado nas bases musicais do Rap.

É comum encontrar nas canções dos rappers registros musicais de James Brown,

⁴ Nelson Triunfo: em entrevista concedida à revista Caros Amigos Especial: movimento Hip-Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo, nº 03, ano 1998.

⁵ Caros Amigos: movimento Hip-Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo, nº 03, ano 1998.

⁶ Caros Amigos: movimento Hip-Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo, nº 03, ano 1998.

⁷ As informações obtidas a respeito de Nelson Triunfo e a Funk e Cia e marcelinho foram extraídas da revista Caros Amigos Especial: movimento Hip-Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo, nº, ano 1998. Nelson e Marcelinho concederam entrevista à Eloísa Devese.



Isaac Hayes, All Green, Marvin Gaye entre outros, como de bases do soul brasileiro identificados sob a designação de Balanço, extraídas dos discos dos compositores e intérpretes como Tim Maia e Jorge Ben.

Em trabalhos musicais, principalmente da década de 90, era comum também encontrar ritmos tradicionais da música brasileira apropriadas como base sonora pelos rappers, a exemplo da música Afro-Brasileiro da dupla Thaíde e DJ Hum, onde se presencia toques de berimbau.

Dentre as diversas singularidades dessa nova tendência musical, uma delas estaria em resgatar ritmos sonoros de certa maneira adormecidos no tempo e na memória, trazendo-os sob a forma de rap, ao conhecimento da juventude participante ou não do Hip-Hop.

O terceiro laço de continuidade estaria por conta do conjunto de referências e vivências musicais, que os Hip-Hoppers trazem em suas lembranças pessoais, dos contatos diretos com gente mais velha da época do Soul e do Funk. Aquele universo musical é resgatado, pelo fato de que a juventude negra do Hip Hop de certa forma vivenciou, na sua infância ou adolescência aqueles ritmos mais significativos para a geração imediatamente anterior. Nessas vivências as gerações encontram-se definidas ou identificadas por si mesmas através dos estilos musicais. É o que notamos nesta fala:

Eu jogava em um time que os caras do primeiro quadro já curtiam um som. A rapaziada levava um rádio gravador, escutava samba e sempre um lado da fita era de balanço. Eu tinha onze anos e na época se curti música soul, James Brown, Chocolate Milk, e falo isso de memória, pois escuto os discos hoje e lembro dos bailes que eu ia...⁸.

Ou nessas palavras:

... eu particularmente sempre gostei de música black, sempre curti soul, sempre curti funk... aí não entendia as letras mas passava uma coisa muito boa, muita positiva e tal e tal e tal...⁹.

O quarto laço de continuidade diz respeito à contribuição dos disc-jockeys, que nos seus aprendizados, conhecimentos e pesquisas musicais são os principais personagens que estabelecem uma relação de ligação entre os ritmos negros dos anos

⁸ DJ Hum, em entrevista para a revista PODE CRÊ, ano II, n.04, 1994.

⁹ L.F., integrante do gupo D.M.N. em entrevista aos autores no dia 01/10/97.



setenta e o Rap.

Os "bailinhos de vila", eram o ambiente propício para o aparecimento de inúmeros DJs que conheciam as músicas que seriam tocadas na noite, pelo manuseio do aparelho de som doméstico (conhecido popularmente como 3 em 1) transformado em instrumento musical.

Também os DJs se profissionalizaram, tornando-se, em alguns casos, verdadeiros especialistas em sons negros, incluindo-se nessa designação uma vasta rede de estilos que se estende da música negra brasileira à afro-caribenha; do Rythm and Blues à música pop africana produzida na França nos anos 80/90.

A contribuição da figura do disk-joquei se torna clara nesta fala do DJ Hum, sobre o período anterior á formação da dupla com Thaíde.

... em 1980, eu comecei a fazer festas com uns amigos meus de Ferraz de Vasconcelos. Começamos a fazer festas com um (três e um), a adquirir discos e eu muito sintonizado nos programas de rádio, fui sacando as viradas, as mixagens. Não tínhamos pick-ups com pitch e então improvisávamos com borrachinhas, esponjas molhadas no dedo e íamos fazendo o lance...¹⁰.

Apesar desses fios que conduzem a familiaridade sonora, de comportamentos e de espaços sociais com Black Soul, a juventude ligada ao Hip-Hop brasileiro construiu um universo simbólico e estético muito específico.

Os traços de identificação que compunha e definia o movimento Hip-Hop eram as presenças do Rap e dos rappers, do breack e dos breackers, do graffite e dos graffiterios, por fim dos DJs e das posses. Sendo que cada um desses elementos possuía sua linguagem particular; mas que inter dialogavam, formando um movimento musical único e específico.

O Rap enquanto a música que se apropria das referências musicais já veiculadas para criar novas formas musicais. Os rappers, também denominados de MCs (Mestre de Cerimônia), são na maioria das vezes os compositores e os vocalistas. O breack enquanto a dança de rua, sendo de criação coletiva e de condicionamentos corporais afrocêntricos ao preservar movimentos cinéticos. Os breackers são os praticantes e coreógrafos da street dance (dança de rua).

O grafite enquanto a expressão plástica do movimento e, os graffiteiros que

¹⁰ DJ Hum, em entrevista para a revista PODE CRÊ, ano II, n.04, 1994.



fazem da cidade seus quadros públicos como pontes, viadutos, paredes, muros, portas, registrando seus sentimentos e projetos. O DJ enquanto instrumentista que através do pick-up produz os sons riscando disco em sentido contrário ao que o vinil está girando, construindo assim o que se conhece como SCRATCH, além de construir combinações de músicas e ritmos diferentes para criar a base sobre a qual o rapper versa.

As posses, enquanto forma de organização criada pelos Hip-Hoppers com o intuito de autossustentação das atividades e ainda um momento para troca de informações, momento de descontração e lazer, empréstimo de equipamentos, debates em torno de questões que dizem respeito às pessoas ligadas à comunidade do Hip-Hop.

Os locais tomados como ponto de encontro pela juventude negra do Hip-Hop e tornado espaço preferencial foi o Largo São Bento na estação do metrô, localizada no centro histórico e, que aparece nas fontes como o lugar simbólico do surgimento do movimento em São Paulo entre os anos 84/85. O Largo foi ocupado, entre tantas outras, pela gang Back Spin Breack Dance, formada por jovens pioneiros do Hip-Hop nacional como: Thaíde, DJ Hum, Marcelo Pinguinha, Marcelinho, Fernando, Cícero, Hélio, Gema, Dj Alpiste, os Metralhas e MC Jack.

Junto à Back Spin outras gangs tomaram também o largo como espaço referencial para as disputas e resolução de conflitos na forma de dança, entre as quais estavam a Nação Zulu, Crazy Crew e Street Warriors.

Antes do Largo, as gangs dançavam nas ruas sem se fixarem em algum lugar. Por vezes as festas, como as que aconteciam na casa noturna Archote, também eram transformadas em um ambiente e clima favorável para expor o breack. A esse respeito, Thaíde se recorda muito bem:

eu comecei antes, eu dançava soul com a minha rapaziada nos bailes que tinha no meu bairro... isso em 81,82, em 79 na verdade eu já ia pros bailinhos... e... com essa evolução eu... comecei a dançar breack e formei minha gang que na época era chamada... equipe e a gente formou a Back Spin... a primeira gang foi a Dragon Breack... e depois formamos a Back Spin ... isso em 84,85...nesse meio tempo, quando comecei era meio radical, eu não gostava de dançar em baile, meu negócio era dançar na rua até que um dia o pessoal da minha gang me convenceu em me levar num baile pra dançar breack. E eu fui num baile em Moema, chamada Archote e lá eu conheci o DJ Hum, era o único cara que tocava música pra gente dançar, era o único cara que tocava peso, tocava breack, tocava coisa boa...¹¹.

¹¹ Thaíde, em entrevista aos autores no dia 16/09/97.



Depois de estabelecerem o largo São Bento como um lugar de encontro, os dançarinos passaram a ser notados pelos meios de comunicação e gravadoras de discos da cidade, o que provocou um novo comportamento por parte dos artistas.

As palavras do DJ Hum são precisas para revelar esse momento:

Depois que fechou a Archote fiquei uns seis meses sem ver o Thaíde e o restante da rapaziada. Através de um amigo, fiquei sabendo que os caras estavam na São Bento. Comecei a frequentar lá e vi que tinha no local aquele lance de cada um por si. Cada gang tinha seu espaço, tinha muito racha, muita porrada e muita potencialidade por parte de todos. Então foi onde comecei a trocar ideias com a rapaziada, pois pintavam matérias para se fazer e era ruim porque ninguém se falava. Aí eu fiquei sabendo que os caras mais radicais eram da gang da qual eu fazia parte, da Back Spin. Fizemos uma reunião, a fim de nos juntarmos para melhorar as coisas. Aos poucos foi se criando um respeito. Primeiro a Nação Zulu começou a conversar com a Back Spin, depois a Crazy Crew e por final a Street Warriors. Foi onde começou a dar para fazer festas na rua e assim pintou mais mídia e o esquema de gravar pela Eldorado...¹².

O reconhecimento e a expansão do Hip-Hop para além dos limites da cidade de São Paulo talvez estejam no lançamento do LP: Cultura de Rua, coletânea lançada pela gravadora Eldorado em 1988; onde o grande sucesso Corpo Fechado (autores: Marcos T. Telésforo/ Altair Gonçalves) da dupla Thaíde e Dj Hum, chegou a tocar em inúmeras emissoras de rádio e executadas, com a presença deles, em vários programas de T.V.

Menos conhecido, o LP: The culture of rap (A cultura do Rap), lançou o rapper chamado Pepeu. Sua música bastante tocada e conhecida entre os frequentadores dos bailes blacks da cidade dessa época, tinha por título: 4 nomes de meninas.

Os cantores, os dançarinos que das gangs participavam, tornaram-se a primeira geração de B.Boys brasileiros que apareceram em São Paulo, pelo menos entre os anos de 1984 e 1988.

A partir de 1988 o movimento, é acrescido de uma segunda geração os quais tem em Racionais MCs, D.M.N, Sampa Crew, Lady Rap, Nee Dee Naldinho, MT Bronx, Possemente Zulu, Potencial 3, Stylo Selvagem, Pavilhão 9 (quando o rapper Pivete ainda pertencia ao grupo), seus nomes mais expressivos.

A emergência de uma nova geração no mundo do Hip-Hop marcou ainda mais a

¹² DJ Hum, em entrevista para a revista PODE CRÊ, ano II, n.04, 1994.



própria história do movimento e o espaço de representação junto à juventude da periferia. Pois essa segunda geração foi favorecida com o surgimento de pequenas gravadoras de discos oriundas do universo dos bailes e festas da cidade.

Zimbábwe, Kaskatas, T.N.T. records, Eldorado, Black Mad, Star Records da Chic Show foram as principais gravadoras que exploraram esse mercado musical, de certa forma ignorado, nesse momento, pelas grandes multinacionais do disco.

Especialmente a Zimbábwe e a Star Records administrada por jovens empresários negros, já vinham desde o período do Black Soul se capitalizando através da exploração do lazer da juventude preta da região metropolitana da Grande São Paulo e de algumas cidades de médio e grande porte do interior, como Campinas, Sorocaba, Jundiaí, entre outras.

Essas equipes de som foram conseguindo montar uma estrutura financeira com a promoção dos shows e bailes se transformado em pequenas gravadoras, que tinham como prática lançar discos de Rap, dentro do modelo de coletânea, juntando diversos grupos em um só disco.

E é uma dessas coletâneas intitulada Consciência Black, de 1988, lançada pela Zimbábwe, que Racionais MCs aparecem com as músicas Tempos Difíceis e Pânico na Zona Sul. A partir dessa coletânea, a Zimbábwe lançará os três primeiros discos dos Racionais MCs intitulados: Holocausto Urbano(1990), Escolha seu Caminho(1992) e Raio X do Brasil(1993).

O Lp Raio X do Brasil, causou um impacto comercial a partir dos sucessos das músicas Fim de Semana no Parque e O Homem na Estrada. Mas nunca se chegou a quantificar de modo preciso a vendagem desse disco. Nas informações obtidas os números giram desordenadamente em 250.000, 300.000, 400.000 e até 500.000 cópias. Essa imprecisão se explica pela relação dos artistas com as gravadoras que nem sempre era amistosa, pois os músicos não controlam as vendagens; o que implica em manipulação dos números corretos, possibilitando ao mesmo tempo as gravadoras não repassarem ao artista a verba total daquilo que fora vendido.

As artimanhas usadas pelas gravadoras para manterem esse tipo de relação desigual, era ameaçar o artista com a possibilidade de quebra contratual que pra eles significaria perdas maiores ainda ou promessas de contratos mais abertos e investimentos maiores na produção e divulgação dos próximos trabalhos.



Com lançamento do CD *Sobrevivendo no Inferno* em 1997, causou curiosidade e um alvoroço na grande mídia escrita e falada, com a edição de diversas matérias tentando entender como um grupo de rap construiu um caminho adverso aos padrões ditados pelas grandes indústrias do disco, despertando o interesse de consumo da classe média branca; quando passado oito meses da data de lançamento (novembro/ 1997), o CD já havia alcançado a vendagem de 500 mil cópias¹³. Algo que era bastante incomum em se tratando de uma produção que foi feita pelo selo de propriedade dos artistas.

Mas a receptividade ativa do público é percebida não nas matérias produzidas pelas revistas, com seus interesses de venda da cultura juvenil e nem no consumo inconstante e volátil dos playboys, mas talvez no consumo dos primeiros trabalhos do grupo, quando o Lp *Holocausto Urbano* de 1990 teve uma vendagem de 50 mil cópias.

Talvez ali estivesse o público consumidor que se vê, se sente pertencente e é retratado nas canções. Isso pode ser claramente notado quando na música “Capítulo 4, versículo 3” esse mesmo público é reverenciado pelo grupo na passagem em que dizem ser “apoiados por mais de 50 mil manos”.

Mesmo alcançando uma projeção mais significativa só no ano de 1993, o grupo Racionais MC`s era apoiado e amparado por uma caminhada que se remete à própria experiência de vida desses jovens negros na periferia de São Paulo, onde Edy Rock, K.L.J, Mano Brown e Ice Blue, seriam pessoas comuns com histórias comuns, que se repetem e se proliferam pelos guetos da cidade com uma diferença: eles reelaboram as suas vivências transformando-as em músicas, que possibilitam as suas relações entre si nos espaços aonde eles estão localizados.

É um pouco a partir das vivências que notamos a própria origem musical do grupo, onde o lazer misturado com o fazer musical são ingredientes sempre presentes, no dia-a-dia dos manos da periferia:

Bom eu comecei a tocar mais ou menos uns 11 anos (1985), né meu, eu dava bailinho no meu bairro, eu e um outro amigo meu né e aí eu fui conhecendo um pouco mais sobre música entendeu, fui conhecendo o Rap e a partir... foi quando eu ouvi o disco do LL Cool Jay (rapper norte americano), o primeiro disco dele que se chama Rádio que eu me decidi ser DJ, e de lá para cá eu trabalho com o Racionais e como DJ profissional são mais ou menos uns 5 anos (1991) e aprendi bastante coisa né meu, ..., aprendi bastante coisa de 11 anos

¹³ Esse número fora obtido na revista Bizz com a matéria feita com Racionais em julho de 1998. N.06, ano 14.



para cá, aprendi a mixar música, conhecer bastante disco é participei do campeonato brasileiro de DJ, promovido pelo DMC né meu, 2 anos eu participei e atualmente eu to aí com os Racionais...¹⁴.

Mano Brown, vocalista do grupo tem uma iniciação musical diferente, ao invés do trabalho de instrumentista como o de KL Jay, ele se dedicava a compor as letras:

primeiro eu fazia rap... quando tinha 16, 17 anos por diversão tá ligado. É o que a gente curtia, isso em 86, 87 tá ligado, a gente curtia, mas não tinha rap cantado em português, eu me aventurei, fazer uma letra, tal, ..., quando eu dei por mim, eu tava levando muito a sério, muito a sério demais, aí invadiu minha vida, até hoje, foi em meados de 88 eu montei o primeiro grupo... a gente montou o Racionais em 89¹⁵.

Na periferia, os poucos e poucos canais abertos de ascensão social e econômica de curto prazo no olhar da juventude se concentravam muito na música e no futebol.

As práticas musicais faziam parte do dia-a-dia dos habitantes jovens e adultos dos bairros pobres, profundamente integradas no seu modo de vida. Eram os aparelhos de som ligados nos fins de semana sobre as lajes das casas humildes, irradiando o gosto do morador para toda vizinhança. Eram os grupos de forró, pagode e rap, tocando em equipamentos montados na base da “gambiarra” nas portas dos pequenos bares das ruas principais do Jardim Santo Eduardo, no Parque São Paulo, no Eliana. Eram as festas de rua nas vielas e praças das Cohabs nos extremos sul (Grajaú) e leste (Itaquera) da cidade. Também eram os bailes “domingueiras” nas “sedinhas” (prédios das sedes das sociedades amigos de bairros), que ocorriam normalmente nas tardes de Domingo no Jardim Ângela, Pedreira, Cidade Dutra e Jardim Miriam.

Nesse ambiente a música assumida profissionalmente ou não, estava sempre presente, principalmente nos momentos de lazer. Nos jogos de futebol uma batucada na beira do campo, nas festas de aniversário ou casamento sempre havia um grupo de músicos ou som mecânico que proporciona o baile; nos churrascos combinados no fundo do quintal onde iria rolar o pagode. Entre esses ou outros eventos de lazer, os ritmos e as musicalidades negras sempre davam o tom.

No entanto pode se dizer que o ponto alto desses eventos de lazer eram as festas

¹⁴ K.L.J., entrevista concedida aos autores no dia 01/08/96.

¹⁵ Mano Brown, entrevista concedida aos autores no dia 11/10/96.



nos salões como o Palácios em Santo Amaro e Pipers e Cenários na região de Interlagos, e os ginásios do clube da Associação dos Funcionários da Caixa Econômica Federal, na Vila Joaniza ou mesmo do Corinthians e ADPM próximo a marginal Tietê.

Tais espaços com capacidade para milhares de pessoas localizavam-se nas áreas comerciais dos bairros da periferia que permitiam uma aglutinação da juventude. Era lazer a baixo custo e divertimento garantido, mesmo que muitas vezes tivesse que se esperar o seu grupo musical preferido até altas horas da madrugada e depois ficar no ponto e terminais esperando pelos primeiros ônibus da manhã.

Eventos como esses eram promovidos por empresários negros surgidos das equipes de bailes, ou como é o caso do dono, de uma das maiores empresas de São Paulo a “Pelé Problema”, que depois de ter trabalhado como empregado das equipes percebeu nas festas a possibilidade de ganhar uma grana, se aventurou na organização de algumas delas até ganhar experiência, para então organizar as suas próprias.

As festas das equipes ou de Pelé Problema eram voltadas para um público específico, o qual sustentou as carreiras de grupos como Soweto, Sensação, Redenção, Malícia, Os Travessos, Algo a Mais, Gamação, Pura Beleza, Doce Magia, R.G. Samba Sampagode, e antes da fama de Negritude Júnior, Exaltasamba e Katinguelê.

Tais empresas conseguiram atingir um nível de profissionalização e especialização no ramo do entretenimento, comparado a outras de porte nacional, tanto na concepção dos shows, e na organização, divulgação das festas, que envolve uma rede complexa de atividades que ia desde a gravação do C.D até a divulgação e veiculação dos artistas nos programas de rádio e televisão.

Nesses lugares se desenvolvia culturas musicais que ora se aproximavam e ora se distanciavam dos modismos e cujo público até bem pouco tempo era desprezado enquanto consumidor pelas grandes empresas da música e do entretenimento.

Aos poucos, no entanto, se notava este potencial, assim como a presença bem definida da música negra norte americana e ainda de determinados artistas brasileiros com raízes fincadas no samba, como Almir Guineto, Fundo de Quintal, Zeca Pagodinho, Alcione etc, e também do estilo identificado por “balanço”, onde figuravam Jorge Ben Jor, Tim Maia e Sandra de Sá.

O samba era e é o ritmo musical corrente e recorrente, com a presença de instrumentos percussivos: tan-tan, timba, repique, tamborim, pandeiro, a palma da mão;

com alguns instrumentos de corda: cavaquinho, banjo e violão, nas rodas dos bares e dos fundos de quintais, onde esses artistas eram sempre lembrados nos repertórios.

O rap mesmo como algo novo, já era uma das musicalidades negras que ocupava cada vez mais espaço, na memória das pessoas, principalmente entre os mais jovens, construindo um lugar próprio dentre as demais musicalidades negras constituídas no Brasil.

Apesar de o movimento Hip-Hop ter em Racionais MCs e Thaíde e DJ Hum como os nomes e rostos mais conhecidos não só pelo público Hip-Hop, mas também para o público em geral, o movimento não se limitava ou terminava nesses dois grupos. A contra capa do Lp Humildade e Coragem são Nossas Armas para Lutar de 1992, da dupla Thaíde e DJ Hum revela um enorme elenco de pessoas que compõe o Hip-Hop não só em São Paulo mas no Brasil.

A lista é imensa, mas essa contra capa expressava um quadro minucioso das pessoas e dos caminhos tomado pelos Hip-Hoppers, onde os mais diversos atores como artistas, pessoas comuns, donos de pequenas gravadoras, donos de equipes de som etc, partilhavam, cada qual com os seus interesses, da tarefa de fazer do Hip-Hop o porta voz constante da periferia¹⁶.

As pessoas elencadas nesse registro figuravam como uma coletividade praticante da cultura Hip-Hop. Elas afirmaram uma forma de convivência, onde a música, a dança e o grafite tornaram-nos conhecidos através de um movimento criado nas ruas.

Com a entrada da década de 90 houve uma explosão de grupos de Rap que de certa maneira formaram uma terceira geração do Hip-Hop entre os quais podemos citar: RPW, MRN, Sistema Negro (Campinas), RZO, Visão de Rua (Campinas), Consciência Humana, Comando DMC, Athaliba e a Firma, Filosofia de Rua, Doctor MCs, SP Funk, De Menos Crime¹⁷.

Dentre aqueles que pertencem ao movimento e eram conhecidos do público do

¹⁶ Humildade e Coragem são nossas Armas para Lutar, grav/ T.N.T. records, 1992.

¹⁷ Gostaríamos de deixar registrado a presença e a importância dos grupos que estão fora da cidade e do estado de São Paulo, entre os quais estão os grupos de Brasília como o Câmbio Negro e de Gog, onde este último possui uma relação com o movimento paulistano, sendo extremamente respeitado e citado nas conversas e nas bases dos grupos de rap de São Paulo, a exemplo da música Periferia é Periferiado grupo Racionais MCs. De Recife está o grupo Faces do Subúrbio que de forma criativa mistura elementos musicais característicos do Hip-Hop com os ritmos e as musicalidades tradicionais criadas em Pernambuco como o Coco, o Maracatu, a Embolada. De Belo Horizonte podemos citar o grupo PMC. Do Rio de Janeiro, o movimento nacional tem entre as suas vozes, o grupo feminino Damas do Rap e o rapper MV Bill.



Hip-Hop, mas não divulgados pelos veículos de difusão da música estão os Dinastia Rappers MCs, MC Pomell, Duck Jam e Nação Hip-Hop, Força de Expressão, Conexão, Crucificado pelo Sistema, DBC MCs, Diversos Negros, Forma Original, Rap Sensation, Black in the Hoods, Rota, X da Questão e Artigo 12 (de Sorocaba).

O Hip-Hop foi se configurando como um movimento artístico de idéias, comportamentos e atitudes da juventude mobilizado pelas preocupações em torno dos problemas vividos pelas populações urbanas pobres. Suas poesias faziam descer garganta abaixo aos que não pertenciam à periferia, um quadro ácido das relações sócio-raciais em São Paulo, não do ponto de vista dos outros, mas da sua própria vivência, usando de uma linguagem musical tão radical que há muito tempo não se via na música brasileira:

Minha intenção é ruir,
esvazio o lugar, eu tô em cima
eu tô a fim, um dois pra atirar
eu sou bem pior do que cê tá vendo
preto aqui não tem dó é 100% veneno
...a fúria negra ressuscita outra vez
Racionais, Capítulo 4, versículo 3.¹⁸

A maioria dos grupos de rap denunciava a segregação contra os pretos, indignavam-se contra a pobreza, a violência policial, tentando desmascarar no dia-a-dia os pensamentos e as artimanhas racistas. As canções além da denúncia traziam nos temas, a afirmação de uma negritude herdeira, mas diferenciada, daquelas produzidas pelos movimentos negros organizados da década de 70:

E aí rapaziada com é que tá
estamos aqui de novo pra tentar fazer
você dançar. Como velhos tempos, tempos velhos
velhos quais, tempos velhos meus amigos
pretos velhos que não voltam mais, ancestrais
...Afro-brasileiro sabe quem eu sou
Afro-brasileiro me diga quem você é
somos descendentes de Zumbi grande guerreiro¹⁹

O HIP-HOP: SEUS LUGARES E PESSOAS

¹⁸ Racionais MCs: Capítulo 4, versículo 3 do CD: Sobrevivendo no Inferno, selo Cosa Nostra, 1997.

¹⁹ Thaíde e Dj Hum

Dentre os lugares, onde os jovens “blacks” frequentavam e que para a juventude Hip-Hopper permaneceu como ponto de encontro para troca de ideias, compra de discos, compra de roupas, cortes de cabelo era a galeria 24 de maio, centro da cidade, entre a Rua 24 de Maio e a Avenida São João. A galeria aparece tanto nas falas de quem frequentava a região no período do soul, quanto na fala de quem pertence ao “tempo do Rap”.

A Galeria era ponto de encontro importante devido à atmosfera voltada para a cultura Hip-Hop com lojas de discos e roupas, salões de cabeleireiros e encontro de rappers. Na galeria um jeito Hip-Hopper de ser era mantido a partir de uma estética corporal. Ela se prestava a ser o território pivô da cultura musical negra e jovem no centro da cidade. Eram lá que se podiam encontrar os melhores discos, os últimos lançamentos, os mais tradicionais salões de cortes de cabelo Black, e era onde se tinha a oportunidade de trocar ideias e informações com os músicos e artistas²⁰.

O largo São Bento tornou-se o lugar simbólico do Hip-Hop que propiciou aos “B.Boys”, como os primeiros breakers se auto denominavam, exporem à cidade o que estava por acontecer de inédito.

Os dançarinos de break sempre aos domingos reuniam-se para apresentar novos passos, novas performances acrobáticas, caracterizando a “dança de rua”.

Criavam códigos que era dominado somente por eles. Esses códigos se manifestavam através da fala de determinada gang a quem o dançarino pertencia, pelas roupas específicas para se dançar, pelas músicas apropriadas e principalmente pelos modos de como dançar. Não era qualquer pessoa que conseguia reproduzir os passos, os gestos, as acrobacias que em determinado momento os dançarinos cobravam. No máximo, quem não dançava dentro daquilo exigido, se contentava em participar das diversas rodas de dança que se formavam durante todas as tardes de domingo.

O largo São Bento não era frequentado apenas pelos breakers, mas também pelos Djs e pelos rappers. No entanto, esses últimos passaram a frequentar a Praça Roosevelt, localizada entre as ruas da Consolação e Augusta e ao lado da Igreja da Consolação, para trocar informações específicas relacionadas a letra e composição.

Frequentavam a Praça grupos musicais como o Stylo Selvagem do JR Blawn,

²⁰ Usamos um tempo verbal que se remete ao passado, mas a Galeria continua a ser ainda este território pivô.



Lady Rap, MT. Bronx, Balanço Negro, Primo Preto, Dj Fresh, entre outros constituindo assim mais um território na história do movimento. A importância e o significado da praça podem ser captados no relato de Lady Rap:

Particpei da primeira posse que teve em São Paulo, quer dizer, no Brasil inteiro, foi o Sindicato Negro. Nós nos reuníamos na praça Roosevelt, porque era assim... o breack se reunia na praça São Bento... nós precisávamos de mais espaço, o pessoal que cantava rap precisava de mais espaço porque tava expandindo muito o movimento né.

A Roosevelt foi em 89?

A Roosevelt começou em... 89 e foi até 92.

O sindicato... a posse nasceu em 89, né?

Não, o Sindicato Negro nasceu em 90 e foi até 92, foi um ano após a fundação Roosevelt.

Quem que das figuras que estão aí... quem que fazia parte da primeira posse?

Chegou... assim como nós na Roosevelt era o... Artigo B era um grupo, era o Stylo Selvagem, Lady Rap, Balanço Negro... tinha o Bronx...²¹.

Quanto ao momento de fundação do que acontecia na Roosevelt, as datas aparecem de forma desconstruídas como podemos verificar na matéria intitulada Yo! MTV Raps: ganha versão brasileira da revista Pode Crê, que também situa o uso da praça Roosevelt entre os anos 87 e 88. Se a data precisa de ocupação é incerta, o fato é que a Roosevelt, tornou-se também um ponto de encontro, posteriormente gravado na história das pessoas que do movimento participaram diretamente ou não.

Outros lugares que agruparam os jovens em termos numéricos maiores que a São Bento, foram os salões de bailes frequentados principalmente em finais de semana. Os salões mais frequentados eram o Projeto Radial no Tatuapé e o Clube da Cidade na Barra funda. No Clube da Cidade, entre os anos de formação do movimento, havia um dia reservado (quarta-feira), tal como acontecia no Santana Samba, para o rap, em um momento de total desconhecimento e invisibilidade desse ritmo em São Paulo.

O salão Soweto na Rua João Moura, no bairro de Pinheiros, localizado Rua João Moura, foi um espaço de promoção de bailes negros, durante os anos 90. De quarta a domingo, se podia ouvir e dançar os sons negros: reggae, samba, r&b e rap. Durante as 5^o feiras com o Dj KLJ e, aos domingos com DJ Hum, que o rap brasileiro e norte americano, o soul music e o samba-rock, ocupavam a programação.

Entre o público, principalmente o masculino, era frequente o uso de calças

²¹ Entrevista aos autores em 1998.



largas, tênis de marcas famosas (Nike, Adidas, Rebook), camisetas estampadas com cantores de rap ou mensagens políticas de autoafirmação étnica, o uso de cortes de cabelo careca e as tranças naturais, mais conhecidos como dread locks estilo "Bob Marley". As tranças artificiais feitas em salões de cabeleireiros Black eram mais frequentes nas mulheres.

Os dançarinos e as dançarinas, mesmo sob um convívio coletivo, dançavam sozinhos, diferente dos bailes funks cariocas, onde se elaboravam passos de danças sempre numa relação coletiva, ocupando faixas inteiras do salão, para poder expor nos novos movimentos criados.

Em São Paulo, essa maneira de dançar coletivamente, ocorreu muito nos bailes dos anos 80, quando se inventavam as coreografias na sala da casa, levadas para os bailes nos finais de semana. Os dançarinos mais especializados normalmente elaboravam suas performances na rua, como os breakers, e nos bailes apresentavam-nas em "rodas de dança" organizadas no centro do salão, que para os dançarinos comuns eram impossíveis de serem reproduzidas.

ESPAÇOS, ESTÚDIOS, CONFLITOS E SONHOS OU O DIFÍCIL CAMINHO ENTRE A PRIMEIRA DEMO(FITA) E OS DISCOS E SHOWS

Em 1990 havia ainda poucos espaços disponíveis para a música rap em São Paulo, mas dois fatos foram decisivos para a ampliação do movimento: o primeiro foi a criação das Casas de Cultura, pela prefeitura administrada pelo PT, a segunda foi a iniciativa da Secretaria Municipal de Educação que com o apoio de figuras históricas do Movimento Negro de São Paulo, em especial Suely Shan, e alguns grupos de Rap, entre os quais RACIONAIS MCs, criaram o projeto "Rapensando a Educação".

As Casas de Cultura inicialmente concebidas como centros culturais, espaços instalados em prédios públicos ou alugados pela própria secretaria municipal de cultura, com um quadro mínimo de funcionários e infraestrutura de equipamentos audiovisuais onde se desenvolviam cursos, palestras, workshops, oficinas artísticas, terapêuticas e shows.

Cada Casa obedecendo à dinâmica da produção cultural local acabava por aceitar mais ou menos o rap na sua programação. Pela ausência de espaços culturais na periferia, as Casas se transformaram em centros aglutinadores, agregando tribos de



diversas linguagens, música, teatro, dança, poesia, grupos de estudo, etc.

Nessa época sabe-se que uma das poucas casas noturnas a manter um espaço semanal definido para os rappers era o SANTANA SAMBA. Lá os eventos rolavam de quarta-feira à partir das nove da noite e era para lá que convergiam as posses e os rappers de toda Grande São Paulo²².

Para os lados da Zona Sul era sob a liderança dos rappers Mc Americano residente da região de Interlagos e Mc Regina de Parelheiros, que se iniciou nos idos de 90/91 uma programação de Rap na Casa de Cultura de Santo Amaro, às sextas-feiras a partir das sete da noite com a participação de vários grupos locais inicialmente, cujo nome era Rádio 10.

A Casa de Cultura de Interlagos localizada ao lado do autódromo, (onde hoje está instalada uma guarnição da polícia militar), foi palco dos Encontros Regionais de Cultura de Rua, cuja organização ficava por conta do desconhecido grupo PAVILHÃO NOVE (na sua primeira formação), quando Cláudio (Pivete) se responsabilizava pelos contatos e por parte do equipamento que não tinha na Casa. Além do PAVILHÃO NOVE, PROCEDÊNCIA F., ENERGIA PÚBLICA, G.N.R., ÁFRICA Mcs e PROFECIA eram os grupos de maior projeção na região no início da década que utilizavam os equipamentos de som das Casas de Cultura para produzir suas fitas demos²³.

Sobre o rap pesava muito mais do que hoje, o preconceito referente ao teor das letras, ao visual meio diferente das pessoas do movimento, que inicialmente eram denominados FUNÇÃO²⁴, preconceito gerado também pelas procedências étnicas e sociais dos rappers, ou seja, a maioria absoluta dos artistas e público eram negros, pobres e periféricos.

Esse preconceito por vezes ficou evidenciado quando o grupo em 1994 e alguns integrantes do grupo RACIONAIS MC's envolveram-se em um acidente de trânsito no

²² Posses: grupos de rappers, dançarinos, graffiteiros organizados em função de afinidades pessoais, ideológicas ou de estilo ou interesses comuns, como por exemplo: a produção de um disco coletivo ou eventos culturais. Entre as posses mais conhecidas estão Possemente Zulu do heliópolis, Mulheres para o Futuro, a posse Hausa de São Bernardo, associação cultural Negroatividades de Santo André, núcleo cultural Força Ativa da zona leste, Junac zona leste e o extinto Sindicato Negro fundado na praça Roosevelt em 1989.

²³ Fita demo: é um termo usado no meio musical, que pode ser compreendida como fita demonstrativa, utilizada por grupos musicais para apresentar seus trabalhos a empresários de gravadoras, festivais e gerentes de casa de shows.

²⁴ Função: na gíria do presídio, quer dizer roubo ou assalto.



momento em que se dirigiam para uma casa de shows, e alguns órgãos da imprensa sensacionalista encarregaram-se de investigar euforicamente o caso, e quase se antecipando a justiça estava indicando a culpa dos réus.

As atividades daquelas posses se davam através de eventos de rua, podendo ser no Largo São Bento ou bairros da periferia, em shows improvisados onde a divulgação era feita na maioria das vezes de boca-a-boca e cartazes xerocopiados. Em ambos os casos o equipamento de som seguia a boa e velha norma do improvisado, num esquema mais conhecido como gâmbia ou gambiarra, quando cada um dos componentes contribuía no empréstimo de suas caixas, outros comparecendo com as pick-ups, microfones e amplificadores. Mesmo com uma qualidade precária, garantia-se, daquela maneira, a realização das festas.

Ainda hoje é comum se ver nos finais de semana módulos de som montados em cima das lajes das casas na periferia onde rappers e pagodeiros revezam-se nas performances musicais.

Entretanto, (apesar da existência no mercado de um alto padrão de tecnologia na qual se pode fazer um disco em casa, detendo-se todos os processos de produção a partir de um capital nem um pouco estratosférico), fazer um disco em vinil ou cd era bastante complicado e caro. No início da década de 90 era um tanto pior, principalmente em uma época em que a vendagem das gravadoras que davam espaço para o Rap era muito precária, assim como suas produções.

O mecanismo que essas pequenas gravadoras encontraram foram as produções coletivas, ou seja, organizava-se um festival, com uma infinidade de grupos e aqueles que se destacavam acabavam por prensar um único disco, assinando então um contrato com esses pequenos selos de então dentre os quais na época pode-se enumerar, TNT record's, ZIMBABWE, KASCATAS, BARATOS AFINS, ELDORADO, STAR record's (CHICO SHOW).

Para os jovens compositores, não somente de rap, mas de qualquer outro estilo musical o procedimento básico consiste em encontrar primeiramente os parceiros adequados, depois comprar os equipamentos mínimos necessários para fazer rolar o som. Após os inúmeros ensaios na garagem de casa, num quarto ou sala improvisando-se um estúdio, deixando a família e a vizinhança incomodada com o barulho, era a hora de se arranjar algum dinheiro para gravar a primeira demo.



De posse da fita o grupo saía à procura de casas para apresentações, gravadoras e produtores musicais, às vezes antes que se encontrasse o produtor ou gravadora interessada o grupo se desfazia pelos mais variados motivos.

Algumas vezes por ingenuidade se caía nas arapucas de esfoladores, ou seja, aparecia algum espertalhão com um cartão de visitas, e um número de telefone, um muquifo em algum prédio no centro velho da cidade, dizendo que o grupo não iria gastar quase nada, somente o dinheiro da produção da Fita Master²⁵.

O grupo saía de novo à procura de grana para bancar a tal máster. Quando conseguia o dinheiro e jogando com a sorte poderia ter se produzir 1000 cópias, quando não podia ficar sem o dinheiro e sem o tal disco.

Outras vezes por uma tendência do mercado a banda ou grupo podia conseguir um contrato de uma gravadora de médio porte, ou seja, que vendia mais de 200.000 cópias de discos por mês, nesse caso teria de torcer por seu estilo continuar em alta até que saísse seu primeiro disco, depois disso deveria ter uma estratégia traçada para se manter naquele seguimento do mercado. Quando um determinado grupo conseguia essa façanha, rompia o limite do semianonimato, nesse caso surgiam as Majors²⁶, que ofereciam contratos com advanced (adiantamentos) milionários, se oferecendo também para pagar a quebra de contrato do artista com a antiga.

É claro, que não se trata de apresentar aqui um roteiro infalível, nossa vivência e vários depoimentos de gente do meio, nos demonstram que era esse o processo bastante comum. Valendo ainda dizer que muitas vezes um determinado artista ou estilo musical completamente marginalizado pelas gravadoras num determinado período, à medida que ia se tornando mais aceito por certo segmento, podia ser projetado ao nível nacional, através de um forte aparato empresarial que envolvia gravadoras, redes de rádios, televisões e empresários de shows.

Nesse esquema é que rolavam as barganhas dos grupos, que se apresentavam sem cachê, em troca de várias aparições em programas de apresentadores de televisões,

²⁵ Fita Master ou Matriz: é o jargão utilizado no meio musical para designar a fita especial, geralmente onde são misturados ou como se dizem mixados os vários instrumentos de uma determinada gravação de estúdio. Gravação esta realizada em outra fita num gravador que capta os sons com microfones apropriados em canais independentes, que tecnicamente tem a finalidade de selecionar, omitir ou ressaltar esse ou aquele instrumento que se queira.

²⁶ Majors ou Grandes: são termos que designam as gravadoras internacionais que antes eram chamadas de multinacionais.



que possuía como atividade paralela, empresas de espetáculo responsáveis por shows, também chamadas de Caravanas por todo país e exterior.

Para as rádios os esquemas não eram muito diferentes, porém o mais comum era aquele conhecido como: Jabáou Jabáculê, que consiste na permuta de shows ou dinheiro por um determinado número de execuções radiofônicas.

O dinheiro que entrava por fora em geral ficava longe do controle do fisco, posto que a maioria das atividades do universo dos negócios de entretenimento, ou seja, rádio, televisão, cinema, vídeo, shows, espetáculos não tinham por parte do poder público nenhum tipo de controle, sendo que a lei de direitos autorais em vigor se remetia ao tempo de Getúlio Vargas, e a referente à constituição promulgada em 1988, esperava a regulamentação, até a data de produção deste artigo, para entrar em vigor.

À exceção do grupo paulistano SAMPA CREW já em fase de decadência de popularidade e do rapper carioca Gabriel, o pensador, eram no final dos anos 90, os únicos grupos brasileiros de rap a frequentar as esferas de produção citadas acima, sendo que ambos eram completamente rechaçados pelos adeptos do movimento Hip-Hop paulistano.

O primeiro por ter surgido no ambiente do Hip-Hop de São Paulo, e atingido um patamar de vendagem e execução radiofônica, pouco comum aos grupos de rap, cujos trabalhos tinham mensagens social, política e étnica, entendidas pelos diretores de produção como características impeditivas ou inviabilizadoras no que diz respeito a comercialização. O segundo simplesmente porque é visto, como um alienígena e oportunista, alguém que pegou carona no movimento para conseguir fama e dinheiro, um branco playboy que fazia música para burguês rebolar.

TRANSGRESSÃO ESTÉTICA, IDEOLÓGICA E COMERCIAL

O rap enquanto estilo musical como tem sido desenvolvido na Periferia da grande São Paulo estava estruturado a partir de três atitudes de alto grau de transgressão: estética, ideológica e comercial.

Transgressão estética porque rompe em caráter quase definitivo com as normas daquilo que era definido como boa música. Declama-se a poesia ao invés de se cantar muito embora haja uma obediência da tonalidade.

Observamos que há uma tendência de modulação da voz solista, quando ocorre



o mesmo com os instrumentos de acompanhamento harmônico pré-gravado denominado de base. Outra tendência é intercalar as declamações com trechos cantados, em geral por um cantor que acabava se incorporando ao grupo principal, composto por um ou mais rappers e um disc-jóquei.

Transgressão ideológica porque parte significativa das letras dos rappers tratava de temas pouco explorados na música brasileira, isso quer dizer ao menos da maneira tão direta como acontece com algumas letras que falam de racismo e violência policial contra os afrodescendentes. Rompendo com o discurso ameno e dúbio de alguns compositores negros, tidos como engajados na luta contra a discriminação. Nas letras utilizava-se de muitas gírias e palavrões, numa linguagem usada por eles cotidianamente e sem meios termos, o que fazia com que os rappers fossem acusados de radicais.

Era explícito o orgulho negro em Mano Brown quando o entrevistamos em 1999. Negritude, Revolução, Autoestima, Periferia, Escravidão, Liberdade, África, Líderes negros dos EUA eram as ideias e temário recorrentes em seu discurso. Todas elas se conectavam e expressavam uma narrativa autoral que interpretava o Brasil sob um novo enredo: de crítica à Democracia Racial. A representação do Brasil por Mano Brown, Ice Blue, Eddie Rock e KL Jay cruzavam sem medo a linha traçada por intelectuais de renome internacional como Gilberto Freire. O Brasil dos anos 90 era narrado também por intelectuais formados nas redes de informações da música. A mão que escrevia essa narrativa era guiada por uma inteligência ligeira, torta, umedecida pela cultura oral e urbana. Assim fica explícito na música “O Homem na Estrada”, onde se observa a vivência do homem comum, desimportante e ex-prisioneiro que tenta reconstruir sua vida na cidade; mas que não consegue. Racionais exploram com essa música, narrativas miúdas, histórias pessoais e locais, espaços segregados, arquiteturas improvisadas, urbanidades caóticas. Em o “Homem na Estrada” sugerem um colapso do modernismo paulista; a periferia seria o lugar onde se revelaria a farsa de São Paulo. Nessa música optaram por melodias cinzentas, amargas, com batidas secas e agressivas; o que traduzia com fidelidade o teor da letra.

Rejeitavam também as imagens do Brasil exportação. As cores vibrantes e tropicais são substituídas pela moda urbana metropolitana com cores escuras e monocromáticas associadas normalmente a um time de basquete dos E.U.A ou a clube de futebol do Brasil; a morena sedutora, ingênua e predisposta ao sexo é substituída pela



mulher negra também sensual mais nunca inocente; o bom crioulo pelo negro revolucionário; o bom malandro sambista pelo malandro sobrevivente na selva urbana; a romântica favela pela periferia segregada e tomada pela violência, pobreza, drogas, crimes e desesperança. No Hip-Hop de São Paulo dos anos 90 se refutava a existência do realismo mágico de um Brasil tropical, moreno e feliz; no seu lugar a desilusão de milhões de habitantes apartados em favelas, morros e conjuntos habitacionais. Expressavam uma poesia concreta sobre a era pós-industrial. Nada mais era eterno, seguro e estável numa Era de fragilização das regras do mundo do trabalho, onde emprego e desemprego conviviam lado a lado, frente a frente, minuto a minuto. A Metrópole era o lugar onde se vivia e se vive essa atmosfera de insegurança, medo e distopia pelos seus habitantes. Os mais pobres eram sempre os mais vulneráveis nessa economia guerreira e insana. Os personagens, nas letras do Hip-Hop assumiam as feições de jovens negros, mestiços e brancos pobres. Esses atores buscavam a sobrevivência nos subempregos e no submundo do tráfico de drogas; quando essas eram as regras e os espaços ingratos que sobravam na civilização do asfalto.

Uma das características mais interessantes do estilo rap era a maneira pela qual os disc-jóqueis se apropriavam de trechos de música de autores diversos, para compor a base sobre a qual os compositores de rap improvisavam até criar as linhas poéticas definitivas. Para tanto são utilizadas principalmente linhas de sequências de contrabaixo e bateria, das quais se extraía um ou mais compassos que eram repetidos várias vezes até a entrada de uma virada²⁷.

O fato da maioria dos Djs não terem uma formação teórica musical não os impediam de dominar de tal forma essas técnicas, que depois de devidamente reinventadas ficava as vezes difícil para os não iniciados identificá-las com os originais.

Esse procedimento dava as costas a qualquer noção de direito autoral, que a bem verdade, no Brasil não é sequer respeitado por gravadoras, selos, editoras e principalmente pelos órgãos responsáveis pelo repasse do dinheiro recolhido com essa finalidade.

Essa transgressão estava ligada a própria origem do estilo rap, no qual o Dj tem um espaço que é ocupado na música jovem desde os anos 50 em função da formação

²⁷ Virada: é uma gíria usada por músicos para definir uma sequência de um ou mais compassos de uma música no momento de passagem de uma estrofe para outra, da letra. Nesse momento de virada a bateria assume a posição de instrumento solo, retornando logo depois à sua condição de acompanhamento.



musical gerada por influência do rock norte americano ou seja a banda, grupo composto de músicos responsáveis pelo acompanhamento do vocalista principal.

Ao desaparecer a figura dos trios, quartetos ou sextetos de acompanhamento eliminava-se por tabela o problema dos grupos menos capitalizados, no que diz respeito ao acesso ou a falta dele aos instrumentos musicais. Aliás, a indústria e o comércio de instrumentos e equipamentos musicais caminhavam lado a lado com a indústria fonográfica, valendo dizer a título de exemplo que as fábricas brasileiras, nunca venderam tantos instrumentos de percussão e cavaquinhos, quanto nos últimos anos em função do sucesso comercial dos grupos de pagode que desencadeou um verdadeiro modismo em torno desse estilo musical.

FALA PRETA²⁸

A VOZ E O LADO FEMININO DO HIP-HOP

Apesar do silêncio tentado pelos homens, as mulheres do Hip-Hop paulistano marcaram seus passos, a partir de uma fala profundamente politizada quando se tratava da questão da mulher em relação aos homens e a elas próprias.

Nas suas canções nota-se certa herança do discurso produzido pelo movimento feminista dos anos 60 e 70 nos E.U.A e Europa e aqui no Brasil durante os anos 70. Um exemplo, de como as mulheres lutaram naquele período, pode ser constatado no Congresso Nacional de Mulheres ocorrido em 1975, onde as negras presentes já denunciavam sua opressão vivida sob três condições: enquanto mulher, negra e pobre. Demarcavam um componente racial no movimento feminista do Brasil (RIBEIRO, 1995; MOREIRA, 2007).

Na letra da compositora e intérprete, Lady Rap, integrante da posse: Lady Rap, Mulheres para o Futuro, a postura militante de afirmação da mulher dá o tom da canção:

Somos feministas atuais e assumidas
Sem medo sensuais naturais e atrevidas
Falamos o que pensamos com palavras bonitas
Relatamos o que somos com algumas investidas
O nome é a prova real
De que não nos expressamos de forma banal

²⁸ Título extraído de uma das publicações do GELEDÉS Instituto da mulher negra.



Lady Rap sim! A forma de expressão

E não nos rebaixamos a humilhação
...Mãe solteira, falta pudor total
Pai onde fica, faz e tchau
Mulher que trai, se trata a pau
Quando o homem pula a cerca,
Ele é o machão legal
Se ela cai, não sai mais da lama
Ele fala tá pronto , deite em outra cama
Eterna mãe, rainha do lar
Pai nas horas de folga, e olha lá
(Codinome feminista: Lady Rap: Mulheres para o Futuro)

Denunciando as falas que enquadravam a mulher no espaço da inferioridade, Cristina produzia uma resposta direta e sem meios termos ao comportamento machista dos homens de olhar a mulher como algo menor.

Quando se trata de falar de suas iguais, elenca uma série de dificuldades e barreiras impostas pelo homem que reduz a possibilidade das mulheres de alcançarem expectativas em relação ao mundo, quando diz que a mulher é “vulgar, vaca, sem vergonha”.

A música revela um dia-a-dia que tem como receita, a gravidez precoce, o abandono do marido ou namorado, a vigília sobre os seus passos, a depreciação da sua imagem.

Se a letra da música denuncia por um lado essas condutas opressivas, por outro promove uma atitude radical quando se trata de assumir-se enquanto mulher fora dos papéis de submissão criados pelo homem.

As mulheres que do Hip-Hop pertenciam, tinham marcado nas suas histórias de vida na periferia, algumas das experiências exposta na letra, como o da gravidez e a ausência de um parceiro, como foi a história de Rúbia, integrante do grupo R.P.W. e Cristina. Mulheres que engravidaram e tiveram que educar os seus filhos sozinhas²⁹, fizeram da música rap uma profissão militante e uma possibilidade de cantar/falar das suas expectativas, a partir de um presente que se traduzia pela intranquilidade e desassossego. Por outro lado, pretendiam construir um futuro que tinha como meta

²⁹ Na revista FALA PRETA, publicação do GELEDÉS Instituto da mulher negra, programa de Saúde, s/n, s/d, Cristina fala da sua e experiência de gravidez na juventude, pág 28/29. Na revista PODE CRÊ, publicação do GELEDÉS Instituto da mulher negra, do Programa de Direitos Humanos/SOS, Racismo/Projeto Rappers, n.04, ano 02, 1994, Rúbia, cantora branca do grupo R.P.W. fala da sua experiência de discriminação sofrida por ser mulher.



assegurar um espaço para as mulheres, sem negociações ou imposições masculinas.

Um pouco do que as mulheres do Hip-Hop, já construíram em termos de consciência, pode ser notado, quando Lúcia, integrante do núcleo cultural força Ativa da zona leste, tendo participado de um evento organizado pelo seu núcleo na COHAB Tiradentes em 1998, indigna-se, com algumas garotas que sobem ao palco com shorts de lycra e rebolam no compasso de uma música. Dizia ela:

“isso não é dança afro,
isso é pura exploração da mulher preta!”³⁰

Nas escolas³¹ nas quais lecionamos, durante os anos de 93 a 98, nos jardins das Belezas, no bairro da Conceição, no jardim Ubirajara, todos na Zona Sul podemos observar as maneiras de sobreviver das pessoas que conviviam diariamente com as práticas culturais do Hip-Hop. Mulheres jovens e adultas ocupavam normalmente aqueles cargos "subalternos" como secretária, auxiliares de escritório, empregada doméstica, babá, cozinheiras, balconista, caixa de supermercados, faxineiras, vendedoras em lojas, telefonista, atendentes em lanchonetes ou redes especializadas em alimentação, professoras.

Uma dessas profissões foi revelada nesta fala:

“ eu me chamo Ana Lúcia Gomes Alves, tenho 37 anos, sou professora do Jardim de Infância, casada, uma filha de nove anos” e moradora no parque Santo Antônio³².

Subempregos como o de vendedoras ambulantes de balas, chicletes, refrigerante, cerveja, chocolate nas ruas, nos cruzamentos, nos faróis da cidade, nos trens suburbanos eram os meios frequentemente usados para a garantia de algum rendimento e da sobrevivência.

Esses subempregos eram tomados rotineiramente não só no ambiente público como o de vendedoras ambulantes, mas também no ambiente privado. As mulheres

³⁰ Caros Amigos Especial: movimento Hip-Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo, nº 03, ano 1998.

³¹ E.E.P.S.G. Eusébio de Paulo Matoso, Jardim Ubirajar, região de Interlagos; E.E.P.S.G. Heloisa Carneiro, Bairro da Conceição, região do Jabaquara. Esta escola foi de 1 e 2 graus até a reforma educacional de 1995. E.E.P.S.G Renato Braga, Vila das Belezas, região do Capão Redondo.

³² Ana Lúcia Gomes Alves: entrevista concedida aos autores no dia 25/01/98.



improvisavam algum cômodo da casa e ofereciam serviços como o de pedicure, manicure, cabeleireira, costureira, vendedora de cosméticos e rua aos moradores da rua ou do bairro, a venda de sorvete ou geladinho (sorvete embalado em um saco plástico), doces os mais variados (bolos, pudins).

Vejamos neste relato:

“eu me chamo Vera Lúcia Dores Gomes,
tenho 33 anos, cabeleireira”.

Residente no parque Santo Antônio, Vera, junto com a as irmãs, Ana Lúcia e Maria, foram antigas dançarinas e frequentadoras dos bailes blacks nos anos 70. No ano de 1998, Vera, sobrevivia de um pequeno salão de cabeleireira, construído dentro do quintal de sua casa.

Esse pequeno comércio corrente e constante, muitas vezes era visto como aspiração a uma possível ascensão social ou de mera e simples subsistência. Os serviços oferecidos atingiam sempre os moradores da rua e no máximo do bairro. O conhecimento, as relações de amizade e os laços de solidariedade, permeavam as negociações dadas sempre no âmbito da conversa. Essas maneiras de sobreviver, construídos pelas moradoras e moradores dos bairros pobres, passavam muitas vezes despercebidas pelos instrumentos de fiscalização dos poderes públicos. Raro era notar, principalmente entre as mulheres, algum tipo de acomodação que inviabilizasse a sua existência, ou de seus familiares mais próximos, ou de seus filhos, estando ou não sozinhas.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Elaine Nunes (org). Rap e Educação, Rap é Educação, Summus Editorial: São Paulo, 1998.

AZEVEDO, Amailton Magno e JOVINO, Saloma Salomão. *Os Sons que vêm das ruas*, In Rap e Educação, Rap é Educação, Summus Editorial: São Paulo, 1998.

_____. *Oralidade dos Rappers*. Projeto História, SP, 1999.

GILROY, PAUL. *O Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*, trad. Cid Caipel Moreira, São Paulo: editora 34, Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.

MOREIRA, Núbia Regina. *O feminismo negro brasileiro: um estudo do movimento de mulheres negras no Rio de Janeiro e São Paulo*, Dissertação de Mestrado, Unicamp, Campinas, 2007.



MUNANGA, Kabengele e GOMES, Nilma Limo. *Para Entender o Negro no Brasil de Hoje: História, Realidades, Problemas e Caminhos*. São Paulo: Global: Ação Educativa Assessoria, Pesquisa e Informação, 2006.

RIBEIRO, Matilde. *Mulheres Negras Brasileiras: de Bertioga à Beijing*, Revista de Estudos Feministas, Rio de Janeiro: UFRJ, n.2, 1995.

Fontes:

Revista Caros Amigos: movimento Hip-Hop: a periferia mostra seu magnífico rosto novo, nº 03, ano 1998.

Revista Bizz, julho de 1998. N.06, ano 14.

Entrevistas aos autores:

L.F., integrante do grupo D.M.N. em entrevista aos autores no dia 01/10/97.

Thaíde, em entrevista aos autores no dia 16/09/97.

K.L.J., entrevista concedida aos autores no dia 01/08/96.

Mano Brown, entrevista concedida aos autores no dia 11/10/96.

Marcelo X entrevista concedida aos autores no dia 05/08/1998.

Lady Rap entrevista aos autores em 1998.

Ana Lúcia Gomes Alves: entrevista concedida aos autores no dia 25/01/98.

Discografia:

Racionais MC's, Holocausto Urbano, Zimbábwe, 1990.

Racionais MC's. Escolha seu Caminho, Zimbábwe, 1992.

Racionais MC's. Raio X do Brasil, Zimbábwe, 1993.

Racionais MC's. Sobrevivendo no Inferno, Selo Cosa Nostra, 1997.

Thaíde e Dj Hum. Humildade e Coragem são nossas Armas para Lutar, T.N.T. records, 1992.

Thaíde e DJ Hum. Preste Atenção, Eldorado, 1996.

*Recebido em setembro de 2014
Aprovado em janeiro de 2015*