

Revista

FAMECOS

mídia, cultura e tecnologia

Teorias da Comunicação

 <http://dx.doi.org/10.15448/1980-3729.2015.1.20134>

Cultura de rua e políticas juvenis periféricas: aspectos históricos e um olhar ao *hip-hop* em África e no Brasil

Street culture and peripheral youth policies: historical aspects and a look to hip-hop in Africa and Brazil

ROSANA MARTINS

Cientista Social pela Universidade de São Paulo – USP. Mestre e Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes/USP. Pós-doutoranda e pesquisadora do CIMJ – Centro de Investigação Media e Jornalismo, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Membro do The Transnational Lives, Gender and Mobility network (TLM & G), Institute of Social Sciences, University of Lisbon/European Science Foundation.

<rosanasantosposse@yahoo.com.br>

MIGUEL DE BARROS

Pós-graduado em Sociologia e Planeamento (Instituto Universitário de Lisboa – ISCTE-IUL, Portugal), investigador no Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas da Guiné-Bissau – INEP, do Núcleo de Estudos Transdisciplinares de Psicopolítica e Consciência da Universidade Federal do Rio de Janeiro – NETCCON/URFJ (Brasil) e ainda membro do Conselho para o Desenvolvimento de Pesquisa em Ciências Sociais em África – CODESRIA (Senegal).

<debarros.miguel@gmail.com>

REDY WILSON LIMA

Formado em Sociologia pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologia e Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Portugal. Doutorando em Estudos Urbanos na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa e Instituto Universitário de Lisboa – ISCTE-IUL, Portugal. Investigador colaborador do Centro de Estudos sobre África e América Latina – CEa/Instituto Superior de Economia e Gestão, Universidade de Lisboa, Portugal. Investigador associado ao Núcleo de Antropologia Visual/ Universidade Federal da Bahia (Brasil). Professor assistente convidado no Instituto Superior de Ciências Jurídicas e Sociais (Cabo Verde).

<redywilson@hotmail.com>

RESUMO

A cultura *hip-hop* se orienta em torno de estabelecer um projeto coletivo para a sociedade como um todo. Nesse caso, o objetivo do ensaio é analisar as ações culturais do *hip-hop* em África e Brasil como possíveis mediações para novas práticas de sociabilidade e formas de representação diante aos diversos conflitos presentes no cotidiano. A partir de uma pesquisa bibliográfica centrada na linha teórica dos Estudos Culturais, para pensar o processo de representação social e identitário, e também das conversas informais com os coletivos de *hip-hop* realizadas no ano de 2012, evidenciamos o *hip-hop* no papel da democratização da informação, como de novo canal de informação e a inclusão de novos emissores.

PALAVRAS-CHAVE: *Hip-Hop*. Identidade. Estudos Culturais.

ABSTRACT

The hip-hop culture is oriented aiming establish a collective project for society as a whole. In this case, the objective of this essay is to analyze the cultural activities of hip-hop in Africa and Brazil as possible mediations to new social practices and forms of representation on the various conflicts in the everyday. From a literature search focused on the theoretical line of Cultural Studies that thinks the process of identity and social representation, and also of the informal conversations with the hip-hop collective carried out in 2012, we noted the hip-hop role in democratization of information, as of new channel of information and the inclusion of new issuers.

KEYWORDS: Hip-Hop. Identity. Cultural Studies.

A genealogia do hip-hop e o processo de indigenização do rap na África pós-colonial

Filho (2004) considera que uma análise da música rap deve tomar em consideração a sua genealogia, que remonta aos *griots* africanos. Lembra que o tráfico negreiro distribuiu o negro (incluindo *griots*) pelo mundo na condição de escravo e, com ele, a sua cultura e a música a ela inerente, que fruto de encontros com culturas locais foi-se fundindo e transformando o panorama musical do planeta.

As primeiras descrições dos *griots* surgiram por volta de 1352-53, segundo Tang (2012), com as narrações do viajante norte-africano *Ibn Battuta* da corte do Mali. Nessa época os *griots* serviam reis e nobres e tinham a responsabilidade de transmitir as histórias de seus patronos através das suas músicas e artes. Devido à sua habilidade de

louvar ou criticar através da sua capacidade retórica, os *griots* tinham um *status* social ambíguo e eram muitas vezes considerados gananciosos e oportunistas pelo direito que tinham de pedir dinheiro e presentes a quem louvassem.

Os africanos escravizados, não entendendo as línguas dos países onde eram levados, retomaram a tradição oral e nas palavras de Filho:

“

A música traço de sustentação da cultura africana passou a se configurar em uma das formas de resistência à opressão, violência e usurpação a que os escravos eram submetidos, tendo a tradição musical garantido a sua sobrevivência mediante a figura dos griots.” (Filho, 2004, p. 148)

Esta visão é reforçada por Contador e Ferreira (1997) que defendem que o *griot* encontra-se onnipresente em todas as formas culturais e musicais emergidas em locais onde a presença africana se fez notar.

“

Esta figura mítica é notada em toda a produção cultural que tem por base a oralidade – a palavra – em especial, quando esta se conjuga com o ritmo: do jazz à soul, do reggae à música popular brasileira, passando pelo blues, funk, R&B, e naturalmente o rap.” (Contador e Ferreira, 1997, p. 15)

Estando o afrodescendente presente nos quatro cantos do mundo, o que fica explícito na exposição de Contador e Ferreira (1997) e fortalecida por Filho (2004), é

que um dos desdobramentos da resistência cultural proporcionado pela escravidão negra tem sido a africanização da cultura metropolitana mundial.

Não obstante a isso, Charry (2012) é de opinião que a fonte do rap africano não é o *griot*, mas o rap americano.

“

Rap como gênero expressivo de escolha dos filhos da geração pós-independência dos africanos não surgiu de alguma tradição africana, mas começou como uma imitação directa e apropriação importada do rap americano.” (Charry, 2012, p. 4)

Para este autor foi a terceira geração dos rappers africanos quem preencheu esta lacuna, na medida em que fez uma conexão orgânica com as tradições profundamente enraizadas, o que constitui um dos desenvolvimentos recentes mais fascinantes, acrescentando um grau de sofisticação linguística e cultural que levou o gênero a um outro nível. Saucier (2011), nesta mesma linha, falando do rap em África, considera que os anos de 1980 foi o de apropriação e que da metade dos anos de 1990 aos nossos dias tem sido o período do engenho, reapropriação e hibridização.

Appert (2011), falando do rap senegalês, afirma que na elaboração da figura do *griot*, os rappers descontextualizam a música tradicional e os gêneros de discurso e o recontextualizam no *hip-hop*. Em simultâneo, numa relação intertextual com o *hip-hop* americano, o *griot* é colocado em diálogo com a produção cultural diaspórica africana, construindo dessa forma uma música que é ao mesmo tempo local e transnacional, indígena e diaspórica.

Convém não esquecer que a França foi o maior canal de passagem do *hip-hop* para a África, por um lado, por ter-se transformado no segundo maior mercado do *hip-hop* do mundo e, por outro, por ser o país com maior número de imigrantes africanos residentes, que funcionaram como via para que esse gênero fosse conhecido em África. Para isso muito contribuiu MC Solaar, *rapper* senegalês radicado em França, considerado como a maior estrela do *hip-hop* nesse país europeu como aquele que teve mais sucesso.

No caso dos países africanos “lusófonos”, foi através do canal da migração que o rap chegou. No caso da Guiné-Bissau, Barros (no prelo) aponta o *rap* português como tendo sido aquele que mais influenciou o *rap* que se veio fazer naquele país nos primeiros momentos até a ao fim da primeira metade dos anos noventa, sendo que rapidamente o *rap* consciente e comprometido tenha sobreposto, sobretudo após o conflito político-militar de 1998-99. Em Angola o processo é parecido com da Guiné-Bissau, se bem que, como aponta Lázaro e Silva (no prelo), a maior influência veio do Brasil através de Gabriel O Pensador, que abriu espaço para o surgimento do *rap* de intervenção social, focando nos problemas sociais do quotidiano da população urbana de Luanda. Ao contrário desses dois contextos, Lima (no prelo), pensando o *rap* cabo-verdiano, aponta o *rap* americano, sobretudo o *gangsta rap*, como o maior influenciador do rap que se produziu (e ainda se produz) nos ilhéus, não obstante os constantes fluxos de pessoas e de informação entre este arquipélago e Portugal ou Brasil, países com estéticas do hip-hop bastante desenvolvido.

Falando dos *rappers* senegaleses, Appert (2011) considera que o *rap* africano opera a partir da intertextualidade desse gênero musical e cultural, criando músicas em diálogo com outros artistas, gêneros e épocas, criando a sua indigenização, que para a autora, dá-se em duas vias e envolve um descentramento musical de elementos da performance do *griot* que são colocados no *hip-hop*. A primeira envolve a incorporação

da diversidade étnica e instrumental típica do *griot*, como por exemplo, o *kora* e o *djembe*. Barros (no prelo) fala dessa indigenização no rap da Guiné-Bissau, em que a estética musical articula ritmos e instrumentos tradicionais (*balafon*, *tina*, *nhanheru*, *sikó* e *bombolon*). A segunda, para além da mistura dos *beats* do rap americano com as músicas tradicionais ou cantar por cima dos gêneros indígenas, são utilizados o *taasu*¹, performance verbal do *griot*, considerado antecessor do rap. Lima (no prelo) fala dessa indigenização no rap cabo-verdiano, em que considera o *finason*² um *pré-rap*.

As línguas nacionais são também mobilizadas nas músicas dos *rappers* africanos, visto que ela é o principal fator de identidade dessas nações. No caso da Guiné-Bissau e de Cabo Verde, Barros e Lima (2012) consideram que atualmente, mais de que qualquer outro símbolo de pertença, o crioulo representa seguramente o primeiro indicador da identidade guineense e cabo-verdiana. Uma outra dimensão da indigenização do *hip-hop* tem a ver com o ressurgimento das figuras nacionalistas africanas (Samora Machel, Amílcar Cabral, Nelson Mandela, Thomas Sankara, etc) no rap feito não só em África como na diáspora africana na Europa. Com isso, os jovens tentam marcar a sua africanidade e dar um significado local ao *hip-hop* (Appert, 2011; Barros, no prelo; Lima, no prelo).

A partir de outro ângulo, Mbaye (2011) considera que o hip-hop encontrou na África pós-colonial um contexto político, cultural e econômico ideal para se tornar na música hegemônica dos jovens. Desiludidos com a governação encontraram no *hip-hop* uma maneira objetiva e alternativa de reivindicação dos seus direitos. O rap tornou-se voz de mudança e representação de um futuro de esperança e de unidade pan-africana. Para alguns, este gênero musical e a cultura que a alberga representa a propagação do hiper-materialismo e o fim da “tradicional” África.

Por um lado, como mostra Saucier (2011), o *hip-hop* africano abraçou a luta conta o HIV/SIDA, corrupção moral, exploração e neocolonialismo, fala da cleptocracia e da

miséria social e faz parte de um projeto da juventude da modernidade, assim como um meio de retorno à fonte das culturas africanas como foi referido anteriormente. No ano de 2000, *rappers* senegaleses apoiando o candidato presidencial Abdoulaye Wade, conseguiram uma massiva mobilização dos jovens às urnas (Appert, 2011), trazendo uma mudança política real ao país. Doze anos mais tarde, em 2012, descontentes com a situação social do país, derrubar Wade tornou-se força motriz do hip-hop senegalês, apoiando agora o candidato Macky Sall (Lebrave, 2012). Em Moçambique, o motim de Maputo derivado da subida do preço do pão, em Setembro de 2010, trouxe à discussão na cena pública e intelectual, o papel das músicas de intervenção do *rapper* Azagaia, que segundo a imprensa portuguesa (Poysa e Rantala, no prelo), reflecte a dinâmica social e os problemas por detrás do acontecimento.

Por outro lado, representa o imperialismo cultural e as formas de subordinação e dominação cultural. Segundo Abu-Jamal (2006), o *rap* representa hoje um negócio de multibilhões de dólares americanos que permite os Estados Unidos exercer o *soft-power* no mundo, sobretudo na camada juvenil, a partir da sua transformação em propaganda ideológica de dominação modernista, bem como a exportação da misoginia e da violência.

Nos anos de 1990, a música *rap* foi usada pelos rebeldes na Serra Leoa, particularmente os *West Side Boys*, uma facção dissidente das Forças Armadas do Conselho Revolucionário (AFRC), também conhecidos como *West Side Niggaz*. Prestholdt (2009) mostra como uma mítica figura como 2 Pac foi capaz de afetar a coalescência de uma identidade transnacional que facilmente foi adaptada a vários contextos de violência e marginalização social. Este autor argumenta que 2 Pac deu à juventude rebelde da Serra Leoa um sentido de pertença internacional e serviu de meio através do qual podiam justificar a sua participação na violência. Por outro lado, no período de reconciliação

no pós-guerra civil, a figura de 2 Pac foi imediatamente adaptada como símbolo de paz, aparecendo em *t-shirts* ao lado do seu rival Notorious B.I.G.

Em Cabo Verde, diferente dos outros contextos africanos em que se fala português, a estética do *rap* de 2 Pac foi adaptado a uma nova forma de violência coletiva juvenil, com a entrada no vocabulário juvenil a palavra *thug*³, por volta do ano 2003/2004, tomada de empréstimo a 2 Pac (Lima, 2014). O termo ganhou uma resignificação e passou a ser percebido pelos jovens que o adotaram como o modo de vida difícil pelo qual sobrevivem nos bairros periféricos da cidade capital de Cabo Verde, que passaram a ser designados de *guetos*. A apropriação desta estética desafiante, desviante e delinquente pelos jovens urbanos da Praia marca uma nova era de indigenização dos jovens em situação de marginalidade que encontraram na estética do *gangsta rap* e na violência dos *gangues*, novas formas de empoderamento pessoal e social.

No campo político, Saucier (2011) menciona que alguns líderes africanos ao reconhecerem o poder da rua no *hip-hop* feito em África tentaram censurar os *rappers* mais politizados, enquanto outros, buscaram o seu apoio com vista à divulgação da propaganda partidária, garantindo que a sua mensagem chegue a uma maior audiência (Saucier, 2011; Lima, 2012). Ao se autodenominarem representantes do povo (Poysa e Rantala, no prelo; Lázaro e Silva, no prelo) e ao se assumirem como os herdeiros da luta dos *freedom fighters* africanos (Barros e Lima, 2012), os *rappers* africanos, sobretudo os dos países africanos de língua oficial portuguesa marcam uma agenda política no *rap*, transformando-o num ator político (Moassab, 2011).

Da 24 de maio rumo à Rossevelt: juventude em foco

Inspirado em coreografias mostradas pelo cinema ou pela televisão americana, o *break* – que significa quebrar, em inglês – é uma dança feita de movimentos ao mesmo

tempo elásticos e quebrados em que as pernas, os braços, o tronco e a cabeça, por vezes, sugerem um boneco desconjuntado. Multicoloridos, alegres, informais, os *breakers*, como são chamados os dançarinos que tendem a se agrupar em torno de equipes de dança: *Funk & Cia*, *East Break*, Irmãos Mouser e Irmãos Trocados. Mas, é por intermédio do grupo *Funk & Cia* (Nelson Triunfo, Def Paul, Don Billy, Lilá, Betão, Pierre, Star, Raul, Luisinho, Moacir e Bira), com suas enormes cabeleiras, com suas roupas tremendamente coloridas, sapatos berrantes, óculos esdrúxulos que o *break* nacional, antes chamado de “*funk* quebrado”, por causa dos movimentos robóticos, ganha novos adeptos influenciando uma grande parcela de jovens que os viam dançar nas ruas da 24 de Maio, no centro da cidade ou nas suas apresentações ocasionais na TV. Por meio dos vídeos aprendem os passos da dança que ao reproduzi-los diante do espelho. Contudo, nem todos se limitam a copiar.

O grupo *Funk & Cia* lançou nas ruas a arte da dança e novos estilos, como o robótico, *electric boogie*, *pop* e o *break*. O ponto de referência para os futuros *b-boys* começou em frente do Teatro Municipal, região central de São Paulo até o viaduto do Chá, Rua Direita passando pelos arredores da República. Uma multidão ficava em volta dos jovens que contorciam incrivelmente todas as partes do corpo. Uma onda elétrica parecia estar passando pelos dançarinos que, de repente, paravam e começavam a contorcer seus corpos com uma precisão mecânica impressionante. Durante as apresentações explicavam ao público do que se tratava. Fora o imenso papelão de geladeira que era utilizado pelos dançarinos, havia inúmeros artifícios como, por exemplo, passar talco no chão para ficar mais liso e, com isso, dar fusão aos movimentos praticados na dança. Até meados de 1984 a palavra *hip-hop* não tinha um objetivo muito claro. Para quem dançava a arte era vista mais como uma forma de mostrar o ofício enquanto uma profissão a ser respeita. Parte do dinheiro arrecadado nas apresentações era revertido em pilhas para o aparelho de som, o *box*, além de

outra parcela destinada à condução dos componentes do grupo já que a grande maioria morava nas periferias de São Paulo. O *Funk & Cia* surgido em 1979 exibia-se diariamente, na hora do almoço, na central esquina das ruas 24 de Maio e Dom José de Barros. Com dez participantes fixos além de pessoas eventuais todos respondiam ao chamado de um líder, Nelsão do *Break*, Nelson Triunfo. Originário de Pernambuco veio para São Paulo em 1976 e no ano seguinte, formou o grupo *Black Soul Brothers* e em 1979, o *Funk & Cia*.

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

Nessa época os dançarinos costumavam usar um boné chamado “bombeta”, e luvas brancas à moda de Michael Jackson.

É nesse período que surge a música que Nelson Triunfo do *Funk & Cia* fez para os dançarinos de rua – “dance em qualquer lugar/Mostre a verdade sua/Mas nunca se esqueça que o *break*/É uma dança de rua”.

Nesse período temos também a gravação com o músico da MPB Gilberto Gil numa parceria com a equipe de dança, *Funk & Cia*, na música *Funk se Puder* onde se fazia passos de *break no clip*, além da participação também do grupo na abertura da novela Partido Alto ao lado do cantor jamaicano Jimmy Cliff misturando *break* com samba, indo diariamente ao ar de segunda a sábado, no horário nobre das 20h, pela Rede Globo de Televisão. Pode-se dizer que os meios de comunicação atribuem *status* a questões públicas, pessoas, organizações e movimentos sociais. Tanto a experiência comum quanto a pesquisa comprovam que o prestígio social de pessoas ou de políticos sociais começa a elevar-se quando elas dispõem de uma imagem favorável nos meios de comunicação. Os meios de comunicação conferem prestígio e fortalecem a autoridade de indivíduos e grupos pela legitimação de seu *status* (Lazarsfeld e Merton, 1977).

No Brasil, a dança *break* começou a se estruturar em São Paulo no início dos anos de 1980. Na época foram lançadas duas edições da revista “Dance o *Break*” no qual ensinava aos principiantes a história da dança, indicando também alguns dos passos e seus termos nacionais agrupados em: *break* aéreo – incluindo os movimentos robotizados, saltos mortais, e *break* de chão – incluindo giro de cabeça (aquele em que o dançarino com a cabeça no chão e com os pés para cima vai girando todo corpo, como metáfora, que nos remete em simbolização aos helicópteros agindo durante a guerra do Vietnã), rabo de saia, giro de costa, sendo que alguns movimentos da dança são semelhantes à capoeira e às artes marciais, como o *Kung Fu* (Silva, 1998).

Em meados dos anos de 1980 os grupos de *break* (*gangue* é um termo pejorativo assimilado à violência e a criminalidade, mas dentro da cultura *hip-hop* *gangue* significa uma turma, um grupo, uma equipe de dança) vinham de diferentes lugares das regiões periféricas de São Paulo em direção ao centro; além disso, alguns *office-boys* que passavam pelo local aproveitavam para olhar a nova dança e se integrarem ao estilo que estava emergindo nas ruas da cidade.

Em geral, os dançarinos eram integrados por grupos de jovens com mais de 14 anos, embora a presença mais forte ocorra a partir dos 17, quase todos iniciaram a vida profissional como *office-boys*, além disso, apresentavam uma relação bastante descontínua com o ambiente escolar. Dentre aqueles que conseguiram terminar o ciclo básico, a maioria não concluiu o segundo grau. Concluimos com esse processo que a identidade é o elemento chave da realidade subjetiva, tal como toda realidade subjetiva, acha-se em relação dialética com a sociedade, sendo assim, a identidade é formada por processos sociais e uma vez cristalizada, é mantida, modificada ou mesmo remodelada pelas relações sociais. Inversamente, as identidades produzidas pela interação do organismo, da consciência individual e da estrutura social, reagem sobre a estrutura social dada, mantendo-a, modificando-a ou mesmo remodelando-a (Berger e Luckmann, 1987). A partir daí a apropriação de alguns espaços no centro das cidades, como a estação São Bento do metrô, em São Paulo, traduz as microculturas jovens, expressadas não apenas na periferia que é o seu lugar de moradia.

No centro urbano, esses lugares exprimem os modos de negociação identitária, “espaços de trânsito”, fornecendo para aqueles que daí fazem parte uma identidade e uma referência grupal centrado na ideia de nós. No pedaço da São Bento o espaço de reconhecimento onde se combina uma série de significados transforma-se como sendo visto não apenas um local, mas numa espécie de pequena ilha construída. Na verdade, o que parece estar na ordem do dia remete antes a uma espécie de tribalismo, que tem por vertente um verdadeiro reencantamento do mundo. O conjunto tribal que se comunica ao redor de um conjunto de imagens e símbolos o consomem com voracidade, e que marginal ao processo de racionalidade institucional se realiza por meio de agrupamentos marcados pela lógica da identificação seja na partilha de gostos, gestos ou medos (Maffesoli, 1997).

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

No início a cultura *hip-hop* não nasce com o sentido político, de contestação social. Os jovens aqui estavam preocupados exclusivamente em desenvolver o lado artístico e não faziam ideia da dimensão política que o *hip-hop* poderia alcançar. As quatro gangues de *break* que fariam a história do *hip-hop* no Brasil – Nação Zulu, *Back Spin*, ex- *Dragon Breakers*, a *Street Warrior's* e da Nação Zulu sai a *Crazy Crew* – todas elas possuíam de 4 a 7 integrantes. Tanto a Nação Zulu como a *Crazy Crew* frequentavam a São Bento somente quando havia as rachas, ou seja, disputas entre as equipes de dança: *Crazy Crew* “versus” *Street Warrior's*, Nação Zulu “versus” *Back Spin*, *Back Spin*

“versus” *Crazy Crew*, pois cada uma possuía o seu *point* próprio como é o caso da *Crazy Crew* localizado na Vila Carrão em frente de um banco, cujo espaço coberto, cercado por muros, com iluminação, piso liso era adequado ao movimento dos dançarinos. A Nação Zulu, a casa do integrante Marcelo Zulu era toda grafitada, adaptada para receber a gangue em Sapopemba. A *Street Warriors* e a *Back Spin*, o *point* deles ficava na São Bento junto com outras gangues de *breakers* menores. Mais tarde a São Bento iria abrigar também a *Crazy Crew* e a Nação Zulu se transformando num *point* único para o *break* de São Paulo. Aqui coincide com um momento em que vários integrantes das próprias gangues resolvem partir para a música, assim, da *Back Spin* sai o Thaíde, da *Crazy Crew* sai o MC Jack, da Nação Zulu sai o Código 13, na *Street Warrior’s* o Andrezinho que veio a ser mais tarde o DJ do grupo de *rap* romântico, *Sampa Crew*. Havia também o Geração *Rap*, considerado como grupo afiliado da *Crazy Crew* que sempre citava a gangue em suas apresentações. É através de videoclipes como de Malcom MacLaren e Lionel Richie, com a música *All Night Long*, apresentando passos de dança como *popping e locking* por mestres como Boogaloo Shrilinp, Shaba-Doo e Popping Taco, que o *break* virá uma febre nacional entre os jovens de todas as partes de São Paulo.

Foram também filmes como *Flash Dance*, 1983, e clipes do cantor Michael Jackson que ajudaram a fortalecer o *break* no país invadindo a mídia brasileira, as academias de dança, o mercado fonográfico, programas de TV, rádio sendo que até mesmo o *Shopping Center Iguatemi*, localizado no Jardim Europa, região nobre da cidade de São Paulo, visando ampliar seus negócios na tentativa de atrair novos clientes chegou a adotar um *b. boy* (dançarino de *break*) para dançar na porta do estabelecimento.

A roupa e a imagem corporal assumem aqui uma importância particular para esses jovens, por vários fatores. Um deles é que a preocupação com a própria imagem assume

um significado todo particular nesse momento da vida, motivada pela transformação recente do próprio corpo, e com a atenção exagerada que o adolescente acaba voltando para si mesmo. A busca de exibir sinais seguros e visíveis de pertencimento a um determinado grupo faz parte do processo de definição de identidade característico dessa fase (Abramo, 1994).

A cultura *hip-hop*, no Brasil, surge em consequência do entrosamento de uma determinada juventude que encontrou meios para o desenvolvendo de ideias, sonhos, uma melhor forma de intervenção na sociedade. Esses ideais são formados por um conjunto de interesses individuais que se tornaram coletivos à medida que estes jovens perceberam que a opinião de um colega era semelhante a sua própria convicção.

A partir dos anos de 1990 a nova geração de *rappers* passou a explicitar em temáticas ligadas à questão racial, pobreza, direitos civis, o papel do negro na sociedade. A autora Alba Zaluar (1994) ao estudar o campo das organizações populares e o significado da pobreza no Brasil vê que a linguagem não é, um mero instrumento ou meio de comunicação, mas constitutiva de suas relações sociais. O sentido da fala depende também do extralinguístico, do contexto da situação na qual ocorre. O que é dito e interpretado na própria ação depende da estrutura das relações sociais entre os que interagem - se é de autoridade, poder, competição ou conflito. Assim, é nesse período que a influência do grupo *Public Enemy*, dos Estados Unidos, recai sobre os *rappers* paulistanos livros que discutem o preconceito racial, a história do povo negro no Brasil são o marco das leituras indicadas.

Simultaneamente neste período o movimento divide-se em velha e nova escola. A velha escola é formada pelos jovens que iniciaram sua participação na cultura desde a sua introdução no país: Nelson Triunfo, Thaíde & DJ Hum, MC Jack, Pepeu, Nino Brown, a *rapper* Sharylaine entre outros. Para a educadora Elaine Nunes de Andrade

(1996), a nova escola (que veio depois do MH_2O) é formada por garotos, em sua grande maioria negra que ingressaram na comunidade *hip-hop* no final dos anos 80 começo de 90, organizados em torno das “posses”. Nelas, informações e debates sobre questões raciais, sociais e políticas alimentam futuras letras de *rap*.

Rap Brasil: nasce uma escola

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

De Arnaud Rodrigues e Mièle, *Melô do Tagarela* (1980), é uma versão da música *Rapper's Delight* de Sugar Hill Gang. Fazendo uma crítica em tom satírico, com humor falta de políticos corruptos, de inflação e pobreza retratando a situação socioeconômica brasileira da época.

“

É sim de morrer de rir, quando a gente leva a sério o que se passa por aqui/Sai com a menina tá tão caro a gasolina. Leva um tiro na esquina/É sim de morrer de rir, quando a gente leva a sério o que se passa por aqui/No supermercado a oferta da semana/Tudo a preço de banana [...] Que o povo esperançoso que só quer voto direto vai vivendo de teimoso continua analfabeto/É sim de morrer de rir, quando a gente leva a sério o que se passa por aqui/E sobe outro edifício e tome apartamento/Falta grana e sobra gente, sobra lixo e falta vento/Eu não posso respirar meu pulmão virou um tanque de óleo diesel, mais ar doce da quem mora no subúrbio perto do bar, toda noite tem distúrbio já todo mundo alto se arranca que é um assalto, mais levaram a minha grana mais sou eu quem vou em cana [...].” (Mièle; Melô do Tagarela, 1980, RCA)

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

Através dos concursos de *rap* nos bailes temos, em 1987, o registro do primeiro disco da *Kaskata's* “*A Ousadia do Rap*”. Aqui o *beat* seco e as experiências eletrônicas dos DJs aparecem em todas as faixas do LP; um dado até então característico dos bailes era de valorizar o ritmo em lugar da mensagem. Assim, o *rap* passa a ser denominado pelo nome “*balanço*”, tanto nos bailes como em programas de rádio. Gravado e mixado

na *Fantastic Voyage Studio* de São Paulo essa coletânea incluía os *rappers* ganhadores do segundo concurso de *rap*: Mister Théo, com Cerveja; *Electro Rock*, com Musicar e *De Repent* com Hey DJ. De fato, deve-se ressaltar a importância dessas equipes no começo do *rap* no Brasil, tanto é, que na contra capa dos LPs lançados pela *Kaskata's* vinha o endereço do fã clube e o telefone da equipe para contato de *shows*, bailes e pedido de discos. Em “A Ousadia do Rap” a capa do disco serviu de protesto, como também de reivindicação. Num dos recados era endereçado aos frequentadores dos bailes pedindo a paz mundial na tentativa de evitar as brigas no salão e outro era destinado às equipes de São Paulo (Black Mad, Chic Show, Black White, Os Carlos, Black Music, Jony, Musícalia, Big Black, Circuit Power, Pratá Discoo, Zimbabwe, Cosmos 2001, de Jundiá e Jet Black, do Rio de Janeiro) advertindo que as concorrências entre as equipes em São Paulo estavam se tornando ridículas, lembrando que o intuito maior da festa era transmitir alegria, paz, amor não existindo número, cor nem raça para o som livre, soberano e universal.

Hip-Hop Cultura de Rua, lançado em 1988, foi o primeiro disco a trazer alguns integrantes das equipes de dança break da São Bento no papel de MC's – Thaíde & DJ Hum (Homens da Lei e Corpo Fechado), MC Jack (Centro da Cidade e Calafrio), o Credo (O Credo), Código 13 (Gritos do Silêncio e Deus da Visão Cega) – foi o LP *Hip-Hop Cultura de Rua* (Eldorado, 1988). Nesta coletânea a maior parte do álbum é marcado pela contestação social, com críticas ao sistema político do país, a polícia, ao consumismo televisivo. Na época Thaíde & DJ Hum chegaram a ser vinculados em diversas estações de rádio FM levando o grupo a participar de programas de televisão. A dupla de *rappers* nunca chegou a ir para a televisão cantar “Homens da Lei” até porque houve uma censura velada em cima da música que declaradamente insultava os excessos cometidos pela força policial.



Cuidado/Cuidado/Cuidado povo de São Paulo/De Osasco e ABC/A polícia paulistana chegou para proteger/Corrupção e extorção essa é a lei do cão/Os grandes matam o povo e não vão pra cadeia/São homens da lei, reis da zona sul/vestido bonitinho como o céu azul/Soem pessoas, onde enfiam não sei/E não podemos dizer nada, pois não somos da lei/Oh! Meu Deus quando vão notar/que dar segurança não é apavorar/agora não posso mais sair na boa/porque ela me pára e me prende à toa [...] Nessa terra de sujeira, sair limpo é sorte/Os homens da Lei são todos porcos/Os homens da Lei são todos porcos.” (Thaíde & DJ Hum, Homens da Lei, Hip-Hop Cultura de Rua, 1988, Eldorado)

O mesmo fato sucederia com Racionais MC's, tempos depois, com a música “Homem na Estrada”. Com a chegada dos Racionais MC's que o *rap* da primeira escola encerra suas portas passando a se apresentar a partir daí numa vertente cada vez mais politizada tanto em termos da contextualidade das letras como na postura assumida publicamente pelo grupo.

Considerações finais

As vozes da cultura *hip-hop* no Brasil e África, contidas nesse ensaio, não concentram sua visão em perspectivas somente periféricas. Ao contrário, o exercício que promovem, coloca em evidência que a identidade resulta das ações e das condições de produção do sujeito, efetivamente do seu trabalho e da formação discursiva que resulta igualmente da possibilidade de comunicação local/global das ações discursivas, das estratégias que se usa para por em evidência. Os fenômenos sociais que se situam à margem das tendências estabelecidas, destacam o seu caráter inovador, experimental e alternativo no processo de elaboração de formas assimétricas da produção cultural.

Nesse viés, a relevância está não somente em ressaltar a importância da cultura periférica no diálogo com o espaço público, como também trazer à luz a localização de protagonistas sociais; sujeitos protagonistas da comunicação e não somente receptores, que sob diversas formas de mobilização, individual ou coletiva, em torno de ações, por exemplo, como da cultura de rua *hip-hop*, produzem transformações nas formas de ação e na reflexividade face as instituições da sociedade. ●

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena. Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.
- ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). *Hip-hop: movimento negro juvenil*. In: *Rap e Educação – Rap é Educação*. São Paulo: Summus, 1999.
- _____. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. 1996. 317f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- APPERT, Catherine. *Rappin Griots: Producing the Local in Senegalese Hip-Hop*. In: SAUCIER, Paul Khalil. (Org.). *Natives Tongues: An African Hip-Hop Reader*. Trenton: African Word Press, 2011. p. 3-21.
- BARROS, Miguel de. *From the Radios to the Stage: Juvenile Political Participation and Dissention through Rap*. In: MARTINS, Rosana. & CANEVACCI, Massimo. (Orgs.). *“Who We Are” – “Where We Are”: Identities, Urban Culture and Languages of Belongings in the Lusophone Hip-Hop*. Herefordshire: Sean Kingston Publishing, no prelo.
- BARROS, Miguel de; LIMA, Redy Wilson. *Rap kriol(u): o pan-africanismo de Cabral na música de intervenção juvenil na Guiné-Bissau e em Cabo-Verde*. *REALIS – Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PosColonias* (Dossiê Diálogos Ibero-Africanos), v. 2, n. 2, p. 89-117, 2012.
- BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *Construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. Rio de Janeiro: Vozes, 1987.
- CHARRY, Eric. *A Capsule History of African Rap*. In: *Hip-Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*. Bloomington: Indiana University Press, 2012. p. 1-25.
- CONTADOR, António Concorde; FERREIRA, Emanuel Lemos. *Ritmo & Poesia: os caminhos do rap*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

- CORRÊA, Tupã. Gomes. *Mercado da música: disco e alienação*. São Paulo: Expert, 1987.
- FILHO, Lindolfo. Hip hopper: tribos urbanas, metrópoles e controle social. In: PAIS, José Machado; BLASS, Leila Maria da Silva. (Orgs.). *Tribos urbanas: produção artística e identidades*. Lisboa: ICS, 2004. p. 145-167.
- DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1979. (Série Antropologia Social).
- HEBDIGE, Dick. *Subculture: the Meaning of Style*. London, New York: Routledge, 1988.
- KADERFUNKYMAN 2013. *Miele – Melô do Tagarela (Rapper's Delight)*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ORb1xy8SMc>>. Acesso em: 26 setembro 2013.
- LÁZARO, Gilson; SILVA, Oswaldo. Hip-Hop in Angola: Social Intervention Rap. In: MARTINS, Rosana; CANEVACCI, Massimo. (Orgs.). *"Who We Are" – "Where We Are": Identities, Urban Culture and Languages of Belongings in the Lusophone Hip-Hop*. Herefordshire: Sean Kingston Publishing. (no prelo)
- LAZARFELD, Paul; MERTON, Robert. Comunicação de massa, gosto popular e ação social organizada. In: COHN, Gabriel (Org.). *Comunicação e indústria cultural: leituras de análise dos meios de comunicação na sociedade contemporânea e das manifestações da opinião pública, propaganda e "cultura de massa" nessa sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977. p. 230-253.
- LEBRAVE, Benjamin. Enough is Enough – The Rap Revolution of Senegal. **Clash**. 2012. Disponível em: <<http://www.clashmusic.com/features/enough-is-enough-the-rap-revolution-of-senegal>>. Acesso em: 06 de março de 2014.
- LIMA, Redy Wilson. Rappers cabo-verdianos e participação política juvenil. *Revista Tomo* (Dossiê: Juventudes, expressividades e poder em perspectivas cruzadas), n. 21, p. 263-294, 2012.
- _____. Rap and Representation of Public Space in Praia City. In: MARTINS, Rosana; CANEVACCI, Massimo. (Orgs.). *"Who We Are" – "Where We Are": Identities, Urban Culture and Languages of Belongings in the Lusophone Hip-Hop*. Herefordshire: Sean Kingston Publishing. (no prelo)
- _____. Thugs: violência juvenil urbana tribalizada. In: LIENHARD, Martín (Org.). *La ciudad, los jóvenes y la droga*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2014.
- MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político: a tribalização do mundo*. Porto Alegre: Sulina, 1997.
- MBAYE, Jenny. Hip-Hop Political Production, in West Africa: AURA and its Extraordinary Stories of Poto-Poto Children. In: SAUCIER, Paul Khalil. (Ed.). *Natives Tongues: An African Hip-Hop Reader*. Trenton: African Word Press, 2011. p. 51-68.
- MUNDO DO RAP NACIONAL. Thaide e DJ Hum 06 Homens da lei. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=2xdJcX55iME>>. Acesso em: 26 setembro 2013>.

PRESTHOLDT, Jeremy. The afterlives of 2Pac: Imagery and alienation in Sierra Leone and beyond. *Journal of African Cultural Studies*, v. 21, n. 2, p. 197-218, 2009.

POYSA, Anna; RANTALA, Janne. Who Has the Word? MC Azagaia's Intervention into Past and Politics in Mozambique. In: MARTINS, Rosana; CANEVACCI, Massimo (Orgs.). *"Who We Are" – "Where We Are": Identities, Urban Culture and Languages of Belongings in the Lusophone Hip-Hop*. Herefordshire: Sean Kingston Publishing. (no prelo)

ROSE, Tricia. *Black Noise*. Rap Music and Black Culture in Contemporary America. Hanover, London: University Press of New England/Wesleyan University Press, 1994.

SAUCIER, Paul Khalil. Introduction. Hip-hop culture in red, black, and green. In: SAUCIER, Paul Khalil (Org.). *Natives Tongues: An African Hip-Hop Reader*. Trenton: African Word Press, 2011. p. xiii-xviii.

Silva, José Carlos. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. 1998. 285f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

TANG, Patricia. The Rapper as Modern Griot: Reclaiming Ancient Traditions. In: CHARRY, Eric. A Capsule History of African Rap. In: *Hip-Hop Africa: New African Music in a Globalizing World*. Bloomington: Indiana University Press, 2012. p. 79-108.

ZALUAR, Alba. *Cidadãos não vão ao paraíso: juventude e política social*. São Paulo: Escuta; Campinas: Unicamp, 1994.

NOTAS

- ¹ Spoken word em wolof (língua nacional do Senegal).
- ² Parte de uma sessão de batuque em que se cantam cantigas em geral improvisadas, baseadas em provérbios e máximas populares.
- ³ O nome pelo qual os gangues ou os delinquentes ficaram a ser conhecidos na cidade da Praia, Cabo Verde.

Recebido: 10.11.2014

Aceito: 05.02.2015

Endereço dos autores:

Rosana Martins <rosanasantosposse@yahoo.com.br>

Miguel de Barros <debarros.miguel@gmail.com>

Redy Wilson Lima <redywilson@hotmail.com>

Instituto Superior de Ciências Jurídicas e Sociais

Fazenda, Praia – CP 212 – Cabo Verde