

NO RITMO DO RAP: MÚSICA, ORALIDADE E SOCIABILIDADE DOS RAPPERS

*Amailton Magno Azevedo**

*... Na periferia a alegria é igual
é quase meio-dia a euforia é geral
é lá que moram os meus irmãos, meus amigos
e a maioria por aqui se parece comigo
e eu também sou bam-bam-bam é o que mando
o pessoal desde as dez da manhã está no samba
preste atenção no repique
atenção no acorde
- Como é que é Mano Brown?
- Pode crê pela ordem.¹*

Esse artigo pretende sondar como os *rappers*, em sua produção musical, em termos de letra e som, criam sociabilidades vividas em torno da música e de uma prática de oralidade específica que se explicita por meio de depoimentos e canções.

Na dissertação, *No ritmo do rap: música, cotidiano e sociabilidade negra – São Paulo – 1980-1997*, recorri à música e às práticas de oralidade dos *rappers*, expressas em depoimentos e em letras como documento. Por meio desses materiais foi possível perceber as relações que os *rappers* estabelecem com e na cidade, produzindo sua música. Ao viverem nela, vão deixando suas marcas como registros que lembram suas histórias.

* Mestre pelo Programa de Estudos Pós-Graduados em História, PUC-SP, sob orientação da Profa. Dra. Maria do Rosário da Cunha Peixoto, e músico.

1 *Fim de semana no parque*, Racionais MC's, CD coletânea Racionais MC's, gravadora Zimbabwe, São Paulo, 1994.

Raquel Rolnik, ao pensar sobre a cidade, considera que as relações que as pessoas vivem entre si configuram-se no espaço. E nessa ligação intrínseca entre espaço e subjetividade é que a idéia de “território” vai sendo posta como o lugar real vivido². É no território que o sujeito existe e nele pode perscrutar os seus sentidos de vida.

Um aspecto da vivência dos músicos são suas histórias de vida, que, ao serem buscadas, transformam-se em rastros das suas existências em lugares específicos, demarcando suas presenças e revelando uma memória artística na cidade.

Sondar suas experiências cotidianas no fazer música, por meio de depoimentos e de sua produção musical, tornou possível o resgate de suas histórias e subjetividades que se evidenciaram na e com a oralidade.

Nas últimas décadas, a história oral transformou-se num campo possível de reflexão, no qual os historiadores têm enriquecido suas pesquisas por intemédio das lembranças de testemunhas, permitindo identificar novas percepções a respeito de tempo, espaço e memória, através daquilo que se viveu.

O ato de lembrar possibilita a sobrevivência do passado, já diria Ecléa Bosi. Esse ato, porém, não significa flagrar o passado total e verdadeiro.

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado “tal como foi” e que se daria no inconsciente de cada sujeito.³

As reminiscências evocadas do ato de lembrar possibilitaram focar um passado a partir daquilo que os *rappers* lembraram e esqueceram, expondo uma história possível; deles no seu grupo, na sua comunidade, nos seus espaços de experiências.

A natureza das fontes orais, nesse ato de lembrar e esquecer, fez aparecerem momentos importantes para o entrevistado e entrevistador, do vivido revisitado e selecionado para o presente.

Nessa direção, podemos considerar o documento oral uma co-produção do historiador e do depoente, pois o historiador dele participa quando, a partir de sua própria compreensão da vida e da história, de seus objetivos, impõe ênfases, elege e relaciona

2 Raquel Rolnik, História urbana, história da cidade?, *Cidade e história*, Salvador. UFBA/Fac. de Arquitetura, Anpur, 1992, pp. 27-29.

3 Ecléa Bosi, *Memória e sociedade. Lembranças de velhos*, São Paulo, Cia. das Letras, 1995.

temas, questões, temporalidades, na formulação de suas perguntas ao depoente e na construção de sua própria narrativa histórica. Concordar com Lowenthal, quando afirma que “as lembranças não são reflexões prontas do passado, mas reconstruções ecléticas, seletivas, baseadas em ações e percepções posteriores e em códigos que são constantemente alterados, através dos quais delineamos, simbolizamos e classificamos o mundo à nossa volta”⁴, levou-me, na análise das narrativas dos *rappers*, a indagar sobre o que foi lembrado/esquecido, mas também como e por que tais lembranças e esquecimentos afloraram. Conduziu-me, igualmente, a considerar essas narrativas (como qualquer registro) como um documento do presente, como um trabalho ativo de construção, pelo depoente, não só de seu passado, mas também de seu presente e que se expressa na atividade de atribuição, formulação de sentidos, tomada de consciência de seu lugar e papel nesse processo.

Por meio da história oral, pude perceber como a cidade dos *rappers* e do *rap* foi configurando-se numa cartografia vivida, atribuindo sentidos a uma cartografia “real” e planejada. A ocupação de alguns espaços públicos, como o Largo de São Bento, a praça Roosevelt e a Galeria 24 de maio, todos localizados no centro antigo de São Paulo, desempenhou em suas vidas um papel muito mais profundo do que pode parecer à primeira vista. A busca de espaço para a diversão e livre manifestação artística se confundiu com processos mais complexos de aprendizado, de práticas de solidariedade, de formulação de padrões estéticos e de comportamento.

Nesses espaços, constituíram-se grupos musicais e de dança, estabeleceram-se relações duradouras de amizade e cumplicidade. O que se buscava como mera diversão transformou-se, para muitos, em profissão exercida ao longo de suas vidas não apenas como forma de sobrevivência, mas como forte comprometimento com a transformação da cidade, como consciência do pertencimento a um lugar (a periferia) e a um grupo (social, étnico, político, de gênero etc.) e como fator de crescimento pessoal em vários níveis.

Foi também nesses espaços e tempos que os *rappers* começaram a atrair a atenção de muitas pessoas, que paravam para vê-los dançar e experienciar sua capacidade de mobilizar e seduzir seu “público”.

Além das performances e espetáculos em praça pública, também as festas em espaços privados foram importantes nesse processo. As festas caseiras, parte de suas ex-

4 David Lowenthal, Como conhecemos o passado, *Projeto História*, n. 17, São Paulo, Educ, 1998.

periências privadas, aparecem como o primeiro vestígio do modo de diversão dos artistas. Feitas de maneira autônoma essas festas aconteciam em espaços privados de âmbito familiar, como o quintal da casa. O músico Thaíde lembra como estas eram feitas em sua casa:

Eu fiz muito baile nos fundos da minha casa, era um baile muito bem organizado, a gente colocava iluminação... a gente sempre teve bom gosto pra música, então a gente deixava nos fundos de casa, nos final de semana. às vezes era sempre, sextas, sábados e domingo, às vezes era só sábado e domingo ou só sábado ou só domingo. Sempre tinha uma festa nos fundos da minha casa e era muito legal... a gente sempre tocava com três em um, tinha uma intercalação entre o tape e o toca-discos do mesmo aparelho e a gente gravava músicas de rádio, porque antigamente era muito difícil ter um programa específico pra tocar a música da periferia, então a gente gravava músicas de rádio. pedia discos emprestados do vizinho e tal, a gente conseguia juntar lá 50, 100 discos no final de semana e fazer um baile legal, isso é uma coisa que nunca, nunca mais eu vou esquecer.⁵

Ao refazer um aspecto da sua existência, é possível notar as artimanhas e a criatividade na organização e na realização da festa. Gravavam-se músicas de programas de rádio e emprestava-se de amigos acervos de discos que pudessem garantir o acontecimento festivo, forjando, assim, uma coexistência social pelas relações pessoais e de vizinhança.

Thaíde já organizava esses bailes nos fundos do quintal de sua casa desde meados de 1979. Nascido no bairro Cidade Ademar, na zona sul, foi criado em diversos lugares como Valo Velho, Embu Guaçu, Jardim Mirim, Vila Missionária, todos no lado sul, e em São Beranrdo do Campo, na Grande São Paulo.

Não era só a festa em casa que atraía Thaíde; dançar nas ruas da cidade também foi um modo escolhido por ele para se divertir:

...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 break (dança de rua) e formei minha gang que na época era chamada.. e a gente formou a Back Spin... a primeira gang foi Dragon Break... 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 break...⁶

5 Thaíde em depoimento ao autor no dia 11/08/1998.

6 Idem.

Ao viver nesses lugares e com as suas tradições festivas, foi se constituindo como músico, letrista e intérprete do *rap*. Nessas reuniões festivas é que a composição de um repertório de escuta musical, mediado por sambas e sons negros norte-americanos, como o *soul* e o *funk*, foi se formando.

A dança praticada nas ruas passou a ser outro traço dos costumes vividos por Thaíde na cidade. Dançarinos de rua, organizados em grupos, foram os primeiros a reinterpretar essa forma artística comum entre os garotos negros norte-americanos, pois incluíram em sua dança gestos que remetem às suas tradições culturais, como os gestos da capoeira.

Ao se deslocar da rua para o salão, Thaíde acabou conhecendo seu parceiro Humberto, conhecido mais como Dj Hum, que, assim como ele, dava bailinhos em Ferraz de Vasconcelos, no lado leste, em 1980. Com as festas que promovia aprendeu a manusear o aparelho de tocar-discos e produzir aquilo que ele chama de “fazer música com discos”. Assim como Thaíde, participou de grupos de dança que tinham as ruas como espaço preferencial.

Entre os dançarinos, havia e há uma pessoa conhecido como Nelson Triunfo, que se transformou em um dos especialistas na arte de improvisar performances nas ruas. Ele foi o primeiro dançarino a desenhar essa expressão artística, que, ao longo década de 80, representou um meio de sobrevivência. Pernambucano, nascido na cidade de Triunfo e crescido até os quinze anos no bairro Matança, Nelson viveu tradições musicais de seu lugar de origem, como os cocos, frevos, maracatus e emboladas. Morou alguns anos na Bahia e em Brasília e chegou no início dos anos 70 a São Paulo. Na metrópole paulistana, precisou ressignificar seus valores culturais para sobreviver na cidade.

Negro, alto e magro, acostumado a usar toucas de lã com cores da Unidade Africana, Nelson Triunfo impressionava pela sua forma de dançar e pelo corte de cabelo que usava, chamado nos anos 70 de *black*:

Eu conheci um cara que as pessoas chamava de Nelsão, puta, o cara dançava muito, era na época do soul, ele dava spacati, abria as pernas até o chão! Depois eu fui no banheiro, não atrás do cara, mas porque eu queria ir, encontrei o cara no banheiro. No salão ele usava uma toca, quando ele tirou a toca, puta o black do cara era enorme, muito grande...⁷

7 Vanderlei Elias Neri, em depoimento ao autor no dia 20/01/1998.

A aparência pessoal e as performances de dança de Nelson Triunfo eram o que atraía a atenção de outros dançarinos e valoravam um modo de ser negro:

Black Bahia era muito falado né, inclusive assim, se num me engano... foi até no tempo que ele ficava lá no centro da cidade, fazia baile de rua né, dançava soul. Na Direita ali, na (rua) Direita era encontro dos black, então geralmente, eu gostava muito de ir na Direita, que ali era encontro de todos os black, ali era só preto mesmo né. Também ele fazia muito show no Palmeiras né, fazia parte do som dele, descia e ficava ali, ali dançando com o pessoal.⁸

A rua Direita, no centro da cidade, torna-se ponto de encontro, território de diversão que destaca a presença de negros e dançarinos. Nesse tempo marcado pelo dançar na rua, Nelson Triunfo foi formando seus grupos de dança que projetaram sua imagem e da arte na cidade. O primeiro grupo foi Black Soul Brothers (Irmãos Negros do Soul) em 1977. O outro foi o grupo Funk e Cia (Companhia do Funk), fundado em 1979. A rua, assim como os salões de bailes, era local de produção cultural e oportunidade de sobrevivência. A esquina das ruas Dom José de Barros com a 24 de Maio foi palco improvisado de diversas apresentações do grupo, atraindo a atenção das pessoas que por lá passavam, deixando-lhes “trocados” pelo espetáculo assistido. O local passava a ser o lugar preferencial, marca daqueles dançarinos que, com Nelson Triunfo e Thaíde, comporiam uma parte de suas histórias nesse espaço, tornando-o um ponto de encontro e reunião. “Dance em qualquer lugar/ Mostre a verdade sua/ Mas nunca se esqueça que o *break!* É uma dança de rua”⁹.

Por meio da letra, a rua é o espaço que irá possibilitar a constituição de uma tradição artística urbana e contemporânea. Em especial, a rua Direita e a praça Ramos, em frente ao teatro Municipal, foram espaços de criação dessa cultura.

Por querer imprimir à rua o caráter do espaço público, como a conquista de estar nela, esses dançarinos entraram numa relação de conflito como o poder público, cuja ação se fazia presente pela força policial, que reprimia as apresentações: Mas nem tudo era glória e alegria. De vez em quando, Funk e Cia tinha problemas com a lei, dizia Triunfo, num *rap* que compôs para homenagear os B. Boys (dançarinos de rua). Policiais

8 Maria das Dores Gomes em depoimento ao autor no dia 25/01/1998.

9 Música de Nelson Triunfo, em Elaine Nunes Andrade, *Movimento Negro Juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers da cidade de São Bernardo do Campo*, São Paulo, USP (Faculdade de Educação), 1996 (Dissertação de mestrado).

falavam para ele parar de dançar, ele os mandava “circular” e acabavam indo parar na delegacia. O argumento da polícia era que eles atraíam muita gente na rua e isso facilitava os furtos. Na verdade, muitos *office-boys* acabaram perdendo o emprego por entrar na “roda” durante o expediente.¹⁰

Os problemas com a lei expressavam os preconceitos e as repressões que aqueles artistas sofriam ao reivindicar o direito de estar nos lugares escolhidos. A polícia via nas suas expressões as imagens da vagabundagem e da ociosidade que propiciava a criminalidade. Tentava-se, na verdade, “higienizar” as ruas, inibindo suas práticas. Nesses lugares, as suas ações cotidianas configuravam-se em reivindicações e resistências para penetrar num espaço público que lhes desse visibilidade.

Entre as pessoas que assistiam àquela forma de arte expressada na rua, os garotos *office-boys* foram uma parcela do público que esteve atenta a esse modo artístico. Em meio à multidão que caminhava pelo centro da cidade, nos idos de 1982 e 1983, e assistia às rodas de dança, o *office-boy* Marcelinho, como assim passou a ser conhecido, começou a relacionar-se com os dançarinos, incorporando a dança de rua em sua vida. Crescido na região de Taboão da Serra durante os anos de 1970, no lado sul da cidade, foi mais um que pôde presenciar as apresentações de Nelson Triunfo quando trabalhava no centro. Sua formação artística como dançarino se deu pela observação dos passos de Nelson e de ouvir músicas numa das raras programações voltada para o *rap* nos anos 80, proporcionada pela rádio Bandeirantes FM. Marcelinho dedicava-se a improvisar de modo caseiro seu acervo sonoro, gravando em fitas cassetes as músicas que ouvia ou emprestando discos.

Aos dançarinos de rua, como Thaíde e Marcelinho, montar esse acervo musical particular permitia formar um repertório de escuta e uma trilha sonora para possíveis criações coreográficas a serem expostas nas ruas. Em 1984, Marcelinho pôde montar seu próprio grupo de dança, o Furious Break e ocupar as ruas, conhecendo outros dançarinos que, de maneira dispersa, dançavam pelas ruas sem lugar fixo.

Os grupos, normalmente, eram formados por uma relação de conhecimento, amizade, pertencimento a determinados lugares, compartilhando concepções semelhantes a respeito da arte. O largo São Bento, na estação do metrô, tomado pelos artistas, passou a servir também como espaço aglutinador de diversos grupos. Alguns deixaram registros

10 *Caros Amigos*, n. 3, São Paulo, 1998.

dos seus passos como Nelson Triunfo e Funk e Cia, Thaíde e a Back Spin, Marcelinho e os Furious Break, Nação Zulu, Crazy Crew, Street Warriours. Numa relação de negociação com os responsáveis pelo controle da estação, foram conquistando o direito de tornar aquele lugar um ponto de encontro, de reunião e de comunicação entre os artistas que estavam dispersos pela cidade; o largo passou a ser, a partir de 1985, território da dança e do canto aos domingos.

A escolha desse espaço pelos dançarinos, assim como lembra Thaíde, deve-se a sua localização, considerada estratégica, pois se encontra numa região central da cidade e está na rota do metrô,

*facilitando a chegada dos dançarinos de diversos cantos da cidade... todo mundo que dançava break no estado de São Paulo, ou no centro de São Paulo. começou a procurar um lugar mais espaçoso, de fácil acesso pra todo mundo, onde a zona leste, norte, sul... oeste, pudesse chegar sem nenhum problema. E a estação do metrô São Bento é o lugar onde tinha acesso pra todo mundo, não importa se você vem da zona leste, da norte, da sul, da oeste, não importa da onde você venha, você vai cair na São Bento, você vai passar por lá, pelo menos perto, tá entendendo? Ali é o coração de São Paulo, é o marco zero vamos dizer assim... é então a gente começou a... é interessar não só pela dança, mas também pela música e pela cultura Hip Hop que era o rap, eu comecei a fazer rimas também, justamente mostrando as dificuldades do meu bairro, analisando as condições daqueles que se pareciam comigo, na sua grande maioria negros...*¹¹

Lembranças de relações de pertencimento étnico e territorial estavam presentes nesse fazer artístico. O largo do metrô São Bento surge como um pedaço da cidade que passou a ser apropriado e significado com novos códigos e sentidos. Local de fundação de um nova tradição artística e urbana vivida por jovens negros e que ainda se constitui na contemporaneidade.

A presença feminina nesse fazer artístico é um registro constante vivido por mulheres artistas, que levam nomes como Lady Rap, Sharilaine e Rúbia, e, convivendo com os rapazes, estabeleceram também suas marcas na cidade. Nas lembranças de Lady Rap, há a seleção de outras experiências e lugares vividos em São Paulo, que ampliam os espaços apropriados para arte. Ao contar a respeito do seu passado diz que:

Particpei da primeira posse que teve em São Paulo, quer dizer no estado, no Brasil inteiro, foi o sindicato negro. Nós nos reuníamos na Roosevelt, porque era assim... o break

11 Thaíde, em depoimento ao autor, no dia 11/8/1998.

*se reunia na São Bento... nós precisávamos de mais espaço, o pessoal que cantava rap precisava de mais espaço porque tava expandindo muito o movimento. Assim quer dizer, que era a música do movimento Hip-Hop. E aí fomos para a praça Roosevelt onde começamos a nos reunir todo Sábado, como na São Bento e ali também cresceu a coisa... e então formamos o sindicato negro, a primeira posse...*¹²

O relato remete a um outro lugar específico, ao dia, às práticas musicais, aos desejos e aos interesses. A praça Roosevelt, localizada ao lado da igreja e da avenida da Consolação no centro da cidade, serviu também como outro local onde ficou impressa a vivência feminina e de outros artistas. Era na praça que um novo modo de reunião de jovens em torno de idéias comuns, diferentes de partidos políticos ou movimento estudantil, foi se configurando sob o nome de “posse”. Sob esse modo de reunião de pessoas, a comunicação e a identificação foram se firmando, passando a representar um momento específico e apropriado para gerar expectativas e desejos comuns entre os *rappers*. Com a posse “Sindicato negro”, fundada na praça Roosevelt, apropriada em 1989, começou a haver uma politização do *rap* e dos artistas, discutindo idéias a respeito de afirmação e consciência negra e reivindicações de liberdade, pois sofreram também a vigilância e a perseguição policial quando na praça estiveram. Diferente do largo, que passou a ser o local dos dançarinos de rua (os *breakers*), a praça passaria a ser considerada pelos poetas de rua (os *rappers*) como o seu espaço preferencial de frequência e encontro. Tanto os freqüentadores do largo como os da praça tinham o costume comum de freqüentar a Galeria 24 de Maio, localizada próximo à praça da República, no centro, para comprar seus discos e suas vestimentas. Local que teve a presença de negros desde os tempos em que Nelson Triunfo dançava nas décadas de 1970 e 1980, a galeria constituiu-se, entre os *rappers*, dançarinos e grafiteiros (pintores), nas décadas de 1980 e 1990, um outro espaço de aglutinação. Com significado específico, na galeria encontravam e encontram-se os salões de cabeleireiros especializados em cabelos de negros, as lojas de discos e roupas, informações e anúncios sobre bailes, festas, *shows* e lançamentos de discos e espaço para o passeio como entretenimento dos jovens. Ao olhar as presenças desses artistas negros, homens e mulheres, criando suas formas de socialidades para viver na cidade, nota-se que usavam esses espaços públicos, resignificando seus sentidos voltados para a arte e o divertimento, experimentando relações de solidariedade, resistência, comportamento e coexistência social.

12 Lady Rap em depoimento ao autor no dia 04/08/1998.

Com o passar da década de 90, os *rappers* ampliam seus modos de atuação artística, usando outros instrumentos para dar visibilidade à sua música, às suas imagens pessoais e aos lugares onde moram. Gravação de Lp's, CD's, e videocliques, publicação de revistas específicas, entrevistas concedidas em mídia escrita e falada de veiculação nacional, oficinas organizadas em casas de cultura na cidade de São Paulo, fundação de diversas posses e rádios comunitárias por inúmeros grupos de *rap*, criação de selos/gravadoras, foram novos meios encontrados pelos artistas para difundir a arte, expressando suas formas de organizar a vida, reivindicando direitos políticos e culturais que se fez pela e com a arte. O Lp *Cultura de Rua*, lançado em 1988, pelo selo Paralelo, constituiu-se no primeiro registro fonográfico, com a presença do músico Thaíde, que passaria a ser conhecido pela autoria, gravação e interpretação do *rap Corpo Fechado*.

Entre os anos de 1988 a 1992, durante o governo de Luiza Erundina, então filiada ao Partido dos Trabalhadores, criou-se na cidade as Casas de Cultura. Pensadas como centros culturais, funcionavam em prédios públicos e locais privados alugados, com infra-estrutura de funcionários e equipamentos audiovisuais, onde desenvolveram-se cursos, palestras, *workshops*, oficinas artísticas e *shows*, financiados pela Secretaria Municipal de Cultura.

Alguns *rappers* trataram de transformar essas casas em espaço de veiculação e difusão do *rap*, promovendo encontros musicais voltados para a diversão e ampliando seus horizontes de conquista de cidadania cultural na cidade.

Na Casa de Cultura de Santo Amaro, na zona sul, os *rappers* MC Americano, moradores na região de Interlagos, e a MC Regina, moradora na região de Parelheiros, criaram, entre os anos de 1990 e 1991, uma programação de *rap* às sextas-feiras, no horário das dezenove horas, à qual deram o nome de "Rádio 10". Nessa rádio, outros grupos da região obtiveram um dos raros lugares públicos de participação e divulgação musical.

No intervalo de uma década, a *rapper* MC Regina, com a Rádio 10, consolidou o espaço da Casa de Cultura de Santo Amaro como um lugar de difusão de suas idéias artísticas ligadas ao *rap* e como reivindicação de seus direitos junto a mais outros jovens, que, ao freqüentarem a casa em sessões semanais, variam entre cinquenta a trezentos participantes.¹³

13 Silva, José Carlos Gomes, "Arte e Educação: a experiência do Hip-Hop paulistano", em Elaine Nunes de Andrade (org.), *Rap é Educação, Rap é Educação*, São Paulo, Summus, 1999.

A Casa de Cultura de Interlagos, na zona sul, próxima ao autódromo, foi sede dos “Encontros de Rua”, organizado pelo *rapper* Pivete, conhecido entre o público com fundador do grupo Pavilhão 9. Ali participavam o seu grupo, Procedência F, Energia Pública, G. N. R., África MC’s e Profecia, que conseguiram projeção artística naquela região e produziram suas primeiras fitas-demo. Com a participação dos *rappers* L. F. e Lady Rap, numa organização negra feminina chamada “Geledés”, que surgiu na cidade no ano de 1988, foi criada uma revista intitulada *Pode Crê* que, com um objetivo editorial muito específico, transformou-se em um das raras revistas negras de circulação na cidade. Seu projeto editorial primava por divulgar matérias específicas a respeito do *rap*, outras músicas, lazer, política e história dos negros no Brasil e no mundo. De vida curta, com quatro números lançados entre 1992 e 1994, a revista ocupou a atenção de músicos e público do *rap* no seu tempo de circulação. Essa revista serviu para deixar mais uma marca da memória do *rap* na metrópole. Um outra revista produzida pelo “Geledés”, intitulada *Fala Preta*, produzia matérias com outras temáticas voltada para a jovem negra, como sexo, saúde, gravidez na adolescência, transmissão e preservação de doenças sexuais, machismo, drogas, corpo, entre outros assuntos. Nos anos finais da década de 1990, surgiu na cidade uma outra revista, intitulada *Rap Brasil*, organizada pelo *rapper* Big Richard, dedicada a divulgar o *rap* e os seus artistas, com *shows*, lançamentos de Lp’s e CD’s, entrevistas e fotografias. Em 1988, alguns pequenos selos/gravadoras, como Zimbábwe, Star *Record’s* e Kaskatas, surgem na cidade e servem para que muitos grupos de *rap* depositem suas esperanças de reconhecimento público e de sobrevivência pela música. De fato, esses selos aglutinaram a maioria do grupos de *rap*, registrando suas canções em forma de Lp e CD e lançando-os no mercado. No entanto, esses selos, embora pequenos, agiam como as multinacionais do disco, tendo um controle muito grande sobre as vendas.

Percebendo que os administradores agiam como os empresários da indústria fonográfica, alguns grupos iniciaram, na segunda metade da década de 90, uma nova forma de organizar suas produções fonográficas, rompendo legal ou ilegalmente contratos com aqueles selos, criando os seus próprios selos de gravação. Assim aconteceu com o grupo Racionais MC’s que criou o selo Cosa Nostra, com a dupla Thaíde e Dj Hum, que criaram o Brava Gente, com os grupos D. M. N, S. N. J., Filosofia de Rua e Dimensão Negra, que criaram o selo Companhia Paulista de Hip-Hop, o Dj K. L. Jay e o *rapper* Xis, que criaram o selo 4p.

Com a criação desses selos, notam-se situações-limite de resistência, a partir da e com a música, que diverge dos traçados previamente grifados e estabelecidos pela indústria fonográfica, quebrando uma regra no mercado contemporâneo da música.

Houve uma mudança na relação entre música e mercado, privilegiando a obra e os próprios músicos autores, pois estes passaram a ter o controle de como seriam feitas suas gravações, produções e distribuição dos CD's e LP's, escolhendo o estúdio de seu próprio gosto e se autolanzando no mercado. Os videoclipes musicais foram e têm sido uma outra forma de divulgação da música e dos músicos e meio de driblar os meios de comunicação falada, que têm servido como locais difusores de normatização e homogenização cultural da vida cotidiana. Durante a década de 1990, foram poucos os grupos que possuíam condições para produzir um *clip*. Grupos como Racionais MC's, Thaíde e Dj Hum, R. Z. O., D. M. N, Xis, Sistema Negro, Gog, Conexão do Morro, MV Bil foram alguns dos que produziram videoclipes. Mesmo nessa pequena produção, os videoclipes, quando eram apresentados nas terças-feiras à noite e aos sábados pela manhã na programação da emissora MTV, expunham sempre os espaços e os rostos maltratados da cidade, como foi possível assistir e perceber no *clip* "Diário de um detento", em que o *rapper* Mano Brown encena a vida de um encarcerado que vive no presídio do Carandiru no ano de 1998. Na sua interpretação, o músico incorpora o drama do viver aprisionado, que expressa no jeito de cantar, olhar, andar e nos relacionamentos com os outros encarcerados. A personagem vivida pelo músico percebe o poder exaustivo e milimetricamente programado da Casa de Detenção, que penetra em todos os segundos da sua vida, funcionando para a disciplina, a dominação e o controle do corpo e de possíveis estratégias de fuga do lugar. Nas imagens do *clip* e na interpretação do músico, evocam-se histórias encarnadas em rostos magrelos, como o de prisioneiros e espaços sociais de exclusão, como o da residência inacabada, ou de arquiteturas coletivas, como os conjuntos habitacionais que aparecem no final do *clip*. Imagens que operam no interior, mesmo que por alguns minutos, do tempo linear e massificante da TV. Emerge simultaneamente àquele tempo veloz e sem memória uma outra temporalidade vivida por personagens desclassificados socialmente na cidade.

Alguns grupos de *rap* foram organizando formas de viver, ocupando em alguns momentos esses espaços normativos. Ao levar suas expectativas de mundo para esses locais, apresentavam aquilo que é diferente no cotidiano de uma maneira politizada, distinto desse espaço que tem por regra a massificação cultural. Sem a pressa dos meios de comunicação, que acabam por destituir os processos de luta desses músicos, usaram e expuseram suas existências, formuladas sob os registros culturais que vivem. As mar-

cas desses sujeitos, que acabaram sendo conhecidos como pertencentes ao movimento *rap* e *Hip-Hop*, estiveram presente em relações sociais que se configuram na experiência diária. Mesmo produzindo esse acevo enorme de práticas culturais que deram visibilidade às suas narrativas de vida, o movimento *Hip-Hop* não pode ser considerado um movimento social de laços organizativos com objetivos muito bem definidos *a priori*, pois suas práticas não estiveram sob fundamentos racionalizados e burocratizados, traduzidos em estatutos, sedes, programas e reuniões.

Quando olho suas presenças na cidade, noto que organizavam, sim, formas de viver, de maneira fragmentada, mas nem por isso menos ou mais importante que outras formas de reivindicação social e de ocupação de espaços na cidade.

Os protagonistas do *rap* e do *Hip-Hop* viveram experiências sociais diferenciadas em suas trajetórias. Essa arte foi sendo feita a partir das trajetórias pessoais (pois os músicos nem se conheciam quando começaram a se envolver), conforme foram se conhecendo, elaboraram formas e estéticas no transcórper do tempo.

Se há uma idéia de movimento, que aparece nas narrações dos artistas, ela se refere a um processo de identificação cultural que se torna visível nas vestimentas, gíngas do andar, oralidade, cumprimentos, olhar, pelas pinturas murais na cidade, danças, encartes de discos e canções.

Essa pesquisa revelou que as experiências dos sujeitos ainda jovens constituíram-se sob condições e desejos específicos que encontravam realizações na arte emergida das e nas ruas, apropriando-se de espaços públicos transformando-os em territórios e, também, em modos de trabalhar, nos quais iam deixando seus registros e tecendo suas histórias.

Instrumentos racionais de análise, que procuram somente experiências sociais delimitadas e configuradas sob modelos de unidade e homogeneidade, perdem de vista outras formas de organizar a vida, que passam pelo heterogêneo e pelo fragmentário.

Uma idéia sugestiva de como olhar o singular está no caminho escolhido por jovens negros e pobres, que encontraram e encontram na música a possibilidade de dar sentido a existência cotidiana:

Rap nacional é a nossa cara

Rap nacional é a nossa vida.

O rap: letras, sons e oralidade

Há no *rap* uma oralidade específica. A força que a fala tem nessa música explica-se pelo fato de que a voz, ao ser verbalizada pelo intérprete, equilibra-se numa zona muito tênue e indeterminada entre a fala e o canto. Quando se ouve um intérprete do *rap*, não se consegue definir quando é canto e quando é fala. Talvez seja por isso que se pode considerar o *rap* como o canto falado. Desse canto falado, em forma de som e enquanto letra, evidenciam-se também, assim como os depoimentos orais, dimensões das formas de vida com práticas culturais, estratégias de existência, costumes e temporalidades vividas pelos músicos e suas personagens ao estar e ser na cidade.

As imagens das cidades que aparecem no *rap*, em termos de letras e músicas, com a descrição dos viveres de personagens e grupos marginalizados, expressam as sociabilidades das músicas, suas aspirações e tensões com a própria cidade. Por meio da leitura e audição da música e da oralidade, é possível compreender como e porquê escolhem suas formas de existência. Ao tomar como tema a vivência de personagens despossuídos, os *rappers* vão revelando uma outra cidade de São Paulo, ingrata para certas culturas, excludente, desumanizada. A partir das músicas, vão se configurando histórias de diversos tipos sociais como negros, pobres, meninos de rua, famílias de rua, desempregados, trabalhadores informais, mães adolescentes, pobres e os próprios artistas.

Pela letra de música *Fim de semana no parque*, é possível olhar a cidade sendo criada, não como cenário, mas como expectativa: lugar possível¹⁴ com espaços, pessoas e tempos sociais múltiplos sendo vividos:

Chegou o fim de semana, todos querem diversão
só alegria, nós estamos no verão, mês de janeiro
São Paulo, zona sul, todo mundo à vontade, calor e céu azul
eu quero, aproveitar o sol, encontrar os camaradas prum basquetebol
não pega nada, estou a 1 hora da minha quebrada
logo mais quero ver todos em paz¹⁵

14 Marcel Roncayolo, "Cidade", em *Enciclopédia Einaudi*, vol. 8, Imprensa nacional, Casa da Moeda, 1986, pp. 396-487.

15 *Fim de semana no parque*, Racionais MC's, CD coletânea Racionais MC's, gravadora Zimbabwe, São Paulo, 1994.

O intérprete Mano Brown, do grupo Racionais MC's, cria uma imagem da cidade onde a diversão é o que toma conta da vida das pessoas durante o verão. Imagina estar se divertindo junto com os amigos no local onde vive, se não fosse a distância que o separa de tais costumes e de seu bairro. Na prática de sua oralidade, esses costumes aparecem no jogo de basquete e nas improvisações de gírias, quando se recorda dos amigos como “camaradas”, e do lugar onde reside como “quebrada”, que, na cidade, são zonas segregadas espacialmente.

Ao estar distante dos seus espaços de experiência, ele vai identificando uma cidade diferente daquela a que está acostumado:

Um, dois, três carros na calçada
feliz e agitada toda a playboyzada
as garagens abertas, eles lavam os carros
desperdiçam a água, eles fazem a festa
vários estilos, vagabundas, motocicletas, coroa rico
isca predileta.¹⁶

O músico e intérprete, sem pompa na linguagem, cria um personagem, que narra em primeira pessoa e que, ao andar pela cidade, vai identificando formas de vida que se traduzem, segundo o autor, pela riqueza do acúmulo de bens materiais e desrespeito ecológico de um grupo social específico. Esse estilo de vida expresso no mundo do jovem rico que aparece na oralidade como *playboy*, revela um outro tempo, uma outra vivência e outros costumes. Na cidade do *playboy* uma outra cultura existe e persiste de forma hegemônica.

Ao coligar a cidade do *playboy* com a da personagem, vamos notando as diferenças e as tensões entre culturas que ora se aproximam pelas observações e desejos da personagem, ora se distanciam pela condição de moradia e vivência da mesma:

Automaticamente eu imagino a molecada lá da área como é que tá
provavelmente correndo pra lá e pra cá
jogando bola, descalços na rua de terra brincam do jeito que dá
gritando palavrão é o jeito deles, eles não têm videogame
às vezes nem televisão
mas eles têm Dom São Cosme e São Damião
a única proteção

16 Idem.

no último natal Papai Noel escondeu um brinquedo, prateado
brilhava no meio do mato, um menininho de dez anos achou o presente
era de ferro com 12 balas no pente
e o fim de ano foi melhor pra muita gente
eles também gostariam de ter bicicletas, de ver seu pai fazendo *cooper*
tipo atleta,
gostam de ir ao parque e se divertir
e que alguém os ensinasse a dirigir
mas eles só querem paz e mesmo assim é um sonho
fim de semana no parque Santo Antônio.¹⁷

As diferenças da sua cidade são perceptíveis quando se constrói um espaço e tempo distinto e desigual em relação à cidade do *playboy*. Narra a vida da sua cidade, como se estivesse fotografando, os jeitos da “molecada” se divertir nas ruas de terra; a improvisação do “jeito que dá” da brincadeira; a sobrevivência ao acaso e “sorte” do menino ao achar o revólver. O autor ironiza quando cita Papai Noel com um papel inverso da tradição para as crianças pobres e expõe, quando fala da arma de fogo, as condições de violência que essas crianças estão vivendo.

A narrativa possibilita observar diferentes maneiras de viver na cidade, maneiras contraditórias de uma São Paulo com temporalidades simultâneas, díspares e desiguais.

Na cidade da personagem despossuída, vêem-se outras histórias que a povoam como o lugar dos injusticados, dos que não possuem direitos. Assim percebe-se, na canção *Homem na estrada*, em que aparece um personagem, ex-presidiário e negro, que tentou reconstituir sua vida fora da prisão:

O homem na estrada recomeça sua vida, sua finalidade a sua liberdade
que foi perdida, subtraída, mas quer provar a si mesmo que realmente mudou
que se recuperou, quer viver em paz, não olhar para trás
dizer ao crime nunca mais
pois sua infância não foi um mar de rosas não,
na Febem lembranças dolorosas então
sim ganhar dinheiro, ficar rico enfim, muitos morreram sim, sonhando alto assim
me digam quem é feliz, quem não se desespera, vendo seu filho nascer
no berço da miséria.¹⁸

17 Idem.

18 *O homem na estrada*. Racionais MC's, CD coletânea Racionais MC's, gravadora Zimbabwe, São Paulo, 1994.

Crime e pobreza imbricam-se quando a personagem da trama vive as dificuldades de reintegração social devido aos preconceitos, estigmas e às razões que a levaram à prisão. Razões essas que se explicam pelos sonhos de consumo inacessível desde sua história infantil à sua história da paternidade. A temporalidade histórica da personagem se constitui em um presente de injustiça e malogro de reconstrução da vida.

Marca da sociedade paulistana contemporânea, o acesso ou não ao consumo tem servido como baliza que delimita fronteiras invisíveis e espaços concretos e visíveis de segregação territorial, étnica e social na cidade. A busca pelo acesso ao consumo de produtos jogados diariamente no cotidiano leva crianças e jovens despossuídos de direitos básicos, a experimentar o crime como forma de existir, de revoltar-se, de vingar-se das injustiças e humilhações, de conquista de poder e de respeito:

Lembro que um dia o Guina me falou
que não sabia bem o que era amor
falava de quando era criança
uma mistura de ódio, frustração e dor
de como era humilhante ir pra escola
usando a roupa dada de esmola
e ter um pai inútil, digno de dó
mais um bêbado, filho da puta e só
sempre a mesma merda, todo dia igual
sem feliz aniversário, páscoa ou natal.¹⁹

Ao longo da narrativa, aparecem traços de uma cidade febril, sem esperanças e sem perspectivas. O sentido da narrativa mostra a leitura que a personagem, pela voz do intérprete Mano Brown, faz de seu cotidiano e das relações familiares que vive. A memória infantil da personagem, nomeada pela ficção de Guina, seleciona lembranças de exclusão.

A audição da música em si sugere traços e ritmos sociais de uma cidade que funciona sob um ambiente industrializado e pós-industrializado. Ouvir essa canção, que narra a história de uma personagem que sobreviveu da criminalidade, é compreender alguns fragmentos da vida de uma pessoa pobre que viveu na São Paulo do final do século XX.

19 *Tô ouvindo alguém me chamar*, Racionais MC's, CD *Sobrevivendo no Inferno*, selo Cosa Nostra, São Paulo, 1997.

Não só a letra permite interpretar essa vivência. Pela música sente-se, em sua textura, a composição de um ambiente sonoro que, em sincronia com a letra, dá a interpretação da experiência social vivida pela personagem. Os músicos aproveitam ruídos urbanos, como sirene policial, aparelho de medição cardíaco, choros de criança, gritos, conversas, risos que, usados numa constância frequencial, vão se transformando em sons que servem de complementaridade rítmica aos instrumentos convencionais como bateria, guitarra, instrumentos de sopro e percussão. Ao transformar ruídos desordenados e desconexos entre si, os músicos vão interpretando musicalmente a letra. Significa propor uma estética para que o público possa construir sua recepção.

Assim como na vida real, era e é comum na vida da personagem Guina a convivência com esses ruídos urbanos que faziam parte do seu estar na cidade, sobretudo nos espaços sociais onde vivia. Assim como o personagem, que possui uma feição negra e vive em ambientes sociais de pobreza, uma parcela da juventude negra e empobrecida se constituiu como um segmento significativo do público do *rap* em São Paulo e no Brasil. Os músicos, com a letra e a música, tentam atingir as sensações vividas por esse público específico. Buscam uma legitimidade social para a música que se faz pela experiência sensível da escuta e pela construção de narrativas textuais que levam a compartilhar sentimentos comuns entre o músico e o ouvinte.

Nesses tempos em que a metrópole paulistana está se transformando em um espaço urbano voltado para atender aos produtos da globalização, das novas redes e circuitos de informação, esse modo contemporâneo de fazer arte e a vida tem produzido suas respostas, de acordo com seus códigos culturais. Utilizando e interagindo com alguns recursos das tecnologias atuais, a exemplo do microcomputador, do aparelho de som para Lp e Cd, do *sampler* (gravador eletrônico), reelaboram ruídos urbanos em sons, reinventam ao ouvir músicas antigas em novas músicas; e reivindicam, nas letras, condições de existência. Tradição e inovação recebem um modo próprio singular de articulação.

Os *rappers*, ao expressarem uma oralidade, narrativas textuais e uma musicalidade específicas, permitem perscrutar histórias comuns que se perdem no turbilhão de acontecimentos vividos todos os dias na cidade. Histórias que muitas vezes beiram a invisibilidade e o esquecimento e que são “salvas”, investidas de tradições, costumes, temporalidades e direitos. No *rap*, ter história é um direito conquistado e a conquistar cotidianamente numa luta sem quartel e que nunca cessa.

Os *rappers* e as personagens musicais com existências improvisadas têm circulado na cidade e no país por meio do registro fonográfico e pela própria imagem dos grupos que expõem a maneira como são, com seus aspectos de vida.



Grupo RZO e Amigos

Encarte do CD Todos são Manos

Selo Cosa Nostra – SP – 1999

Na imagem acima, vê-se assinalado um momento vivido pelos músicos do grupo R. Z. O (Rapaziada da Zona Oeste) e seus amigos. Um fragmento de suas formas de viver aparece como pessoas negras e brancas pobres envolvidas com o *rap*. A maneira específica de estar e fazer música na cidade era e é vivida por um sentimento que se faz pelo estar junto, compartilhar em comum um estilo de música. Esse sentido de

comungar sensações sugere laços de amizade, confiança, solidariedade e revitalização entre os envolvidos, a fim de continuar fazendo a vida e arte de acordo com um ritmo social que tem uma duração e uma temporalidade singular.

Ao perceber a especificidade do tempo, da arte e dos sujeitos, entendem-se suas diferenças e improvisações do viver, que simbolicamente vêm retratadas, de maneira pormenorizada, nos gestos das mãos, nas vestimentas e na forma como o corpo se apresenta, revelando um jeito despojado de sentir e expor-se ao mundo.

O que tem marcado a presença dos *rappers* na cidade é esse despojamento configurado nos movimentos corporais em fotografias e em *shows*; pela improvisação da fala que se faz num jogo pautado entre a gíria e o normativo e pela sonoridade que os singularizam como um estilo de vida e música.

Por esses aspectos de suas existências, nota-se, nos *rappers*, o roubo dos dias na cidade comungando uma sociabilidade específica, sempre fugindo, quando é possível, de controles que tentam imprimir-lhes esquecimento. Essa sociabilidade musical, ao ser vivida, com e pela música e na oralidade, mostra uma certa astúcia, que nesse final de século e início de milênio significa o quanto estão lutando para deixar impressas, visíveis e audíveis suas histórias em São Paulo.