

ANGELA MARIA DE SOUZA

*A caminhada é longa... e o chão tá liso:
O Movimento Hip Hop em Florianópolis e
Lisboa*

FLORIANÓPOLIS – SC

Setembro de 2009

ANGELA MARIA DE SOUZA

*A caminhada é longa... e o chão tá liso:
O Movimento Hip Hop em Florianópolis e
Lisboa*

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Antropologia Social.

Orientador:

Prof^a. Dr^a. Carmen Silvia Rial

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL DA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

FLORIANÓPOLIS – SC
Setembro de 2009

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos seguintes professores::

Prof^ª. Dr^ª. Carmen Silvia Rial (PPGAS/UFSC – Orientadora)

Prof^ª. Dr^ª. Deise Lucy Montardo (UFAM – Co-orientadora)

Prof^ª. Dr^ª. Cristiana Bastos (ICS – Lisboa – Portugal)

Prof^ª. Dr^ª. Maria Elizabeth Lucas (PPGAS/UFRGS)

Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos (PPGAS/UFSC)

Prof^ª. Dr^ª. Ana Luiza Carvalho da Rocha (PPGAS/UFSC)

Prof^ª. Dr^ª. Sônia Weidner Maluf (Coordenadora do PPGAS/UFSC)

A caminhada é longa... e o chão tá liso

O título desta tese apropria-se do título do CD do Grupo Arma-Zen (2006), com a devida autorização do grupo.

Agradecimentos

Início os agradecimentos referenciando os grupos de rappers que permitiram que eu realizasse este trabalho: Arma-Zen (Negro Rudhy, Preto Dh-gimm, Karyhn, Maicon Maloka, Dj Carioca, Caslú, Mukasah e McKhloff), Retaliação (Sequela, Karina, Voitena e Mano F), Culto Racional (Felipe, Sandro, Carlinhos, Paulista e Luana), Reverso (Sonic e Rato), Somos Um (Chilene, Negroove, Edinho, Simão entre outros) Criticamente (Davi), Elemento Suspeito (Samanta, Billy, Paulista, Dj Magrão), FV Coerente (Kim C, Kafanha, Negro Nill, Mano Gean e DJ Alisson), Pentecostais (Irmão Maurício), Skadrão da Rima (Kim Zak e Klibre), Fazendo Efeito com Cristo (Aranha e Shelen), Negrociação (Tha Gatha, Preto Backley e DJ Dollar), Ideologia (Alex, Alisson e Tiago), Calibre do Sistema (Maicon Calibre), SC Floripa (Mano Dé, Inho e Wallace) Mensageiros da Verdade (Sabota, Gian, Giovane), Mensageiros do Rap (André, Marcelo e Diogo), Rapostolos (Mancha), Contratak (Alexandre), Toximanos (Diogo) Agressão Verbal (Goela), Floripa MCs, Mexicano Loko, PRV, MDF, SN, Código Negro (Buky e Precário) e aos rappers, b-boys: K-chaça, Mizinho, Laine, Ed Soul, Max B.O., Dagh-Dgi, Rael, W Paul, Djeison, Marcos, Kado, DJ Cainã, Vando, Tom Tom, Guilherme. Além destes outros estavam diretamente envolvidos com suas práticas, entre os quais, Frog, da Rádio Rima, RDA Maicon, da Rádio Campeche e vários rappers, b-boys e grafiteiros que encontrei na BRC nas mais diversas ocasiões. A todos agradeço imensamente o tempo que me dedicaram e a paciência dispensada ao responder meus questionamentos, as vezes em momentos bem inusitados, bem como permitirem minha presença em seus locais de trabalho, de lazer, de estudo, de práticas religiosas, em viagens e em suas casas. Em vários destes espaços conheci amigos, outros rappers e seus familiares, muitos dos quais não compreendiam muito bem o que eu estava fazendo ali, principalmente depois que eu explicava o que era Antropologia, algo não muito simples de compreender. E um agradecimento duplo aos que já estavam presente em minha dissertação de Mestrado e que agora demonstraram ainda mais boa vontade em colaborar com este trabalho, me abrindo portas e me inserindo em suas redes de contato, principalmente no início do trabalho de campo.

Até aqui falei somente dos/as rappers do Brasil, mas atravesso o Atlântico para agradecer aos que estão em Portugal e que prontamente me receberam e

me apresentaram este novo e instigante universo de pesquisa e cito principalmente Lord Strike (ou Mimi), LBC Soldjah, Hesbolh, Khomo di Guetto, Macaco Simão, Chullage, Thelma e Ana Tica. Agradeço ainda as Instituições e Organizações em que encontrei grupos de rap e que me receberam em suas salas de aula, bibliotecas, cozinhas, jardins, como o Moinho da Juventude, a escola primária municipal de Outurela, a Kaphaz. Indo a estes locais, e muitos outros que se colocaram neste percurso, conheci as cidades de Amadora, Barreiro, Seixal, e nelas fui circulando pelos espaços urbanos que trago neste trabalho. Mais do que Lisboa, esta pesquisa me proporcionou conhecer outras cidades e outras vivências através das práticas do Movimento hip hop. Ainda em Portugal agradeço aos pesquisadores com quem conversei e que prontamente me disponibilizaram seus trabalhos, bem como, alguns contatos. A todos meu muito obrigado.

Agradeço as minhas orientadoras, Carmen Rial, Deise Lucy Montado e Cristiana Bastos, que me guiaram nestes mais de quatro anos de vivência acadêmica.

Agradeço aos órgãos financiadores que me ofereceram bolsas de pesquisa, a CAPES e ao CNPQ e que me permitiram realizar esta pesquisa na Grande Florianópolis e na Grande Lisboa.

Às amigas que se fizeram presente neste momento e algumas que ficaram pelo caminho. Aos colegas de turma do doutorado e da Antropologia, com quem pude compartilhar muitas discussões sobre minha pesquisa. Aos colegas de trabalho e alunos da UNIVALI. Aos amigos Margarete e Alexandre, Rose, Regina, Maria Lúcia, Mônica e Matias, Micheline e Oscar, Roseli, Érica, Viviane, Sandra e Maria Manoel, esta última de Portugal, que tão calorosamente me recebeu. Às minhas vizinhas Eleonora e Amália, sempre cativantes.

A minha família, meus irmãos, pai, sogra, primos, cunhados e cunhadas. Com eles compartilhei momentos descontraídos, festas, problemas, viagens, passeios que me permitiram um distanciamento importante do trabalho acadêmico e para as retomadas de energias. Como são muitos, cito apenas os nomes de meus sobrinhos Thiago, Douglas e Gabriel, sempre prontos para qualquer aventura.

Um especial agradecimento ao Evandro, meu companheiro, que dedicadamente abdicou de suas férias de julho para estar comigo num momento nada tranquilo, ou seja, de finalização da tese. E que, além de companhia, se fez presente digitando, revisando, formatando e aparando muitas das arestas desta tese.

Resumo

Busco nesta tese intitulada “*A caminhada é longa ... e o chão tá liso: O Movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa*” refletir sobre a complexidade estruturante da produção musical de grupos de rap no Brasil e em Portugal que refletem sobre os espaços (geográficos e sociais) ocupados, por homens e mulheres, nos centros urbanos de cidades como Florianópolis e Lisboa em suas produções musicais. Desta forma, busco analisar as práticas estético musicais dos rappers dentro do Movimento hip hop, principalmente a partir das relações construídas com as cidades nas quais estão e sobre a qual buscam refletir a partir de suas vivências nestes espaços urbanos. Além das relações estabelecidas em trabalho de campo, e que me oportunizaram uma observação mais detalhada, utilizo as músicas produzidas por estes rappers como importantes referências para minhas análises, principalmente a partir das narrativas que estas músicas contêm. Estas práticas musicais me possibilitaram: (1) refletir sobre a relevância da produção musical na determinação dos fluxos que os rappers estabelecem a partir de suas cidades, Florianópolis e Lisboa; (2) identificar as diferentes formas de compreensão do processo de alargamento do espaço ocupado pelo Movimento hip hop; (3) perceber aspectos que unem ou distanciam a produção musical do rap no Brasil e em Portugal; (4) analisar as formas de representação da cidade para refletir sobre a formação de diferentes estilos de rap. Perceber a produção e circulação destes grupos na cidade é refletir sobre a própria cidade a partir das diferentes coletividades que a povoam e dos usos que fazem dela. Me amparando nesta Etnografia defino quatro estilos de rap: *rap de quebrada*, *rap floripa* e *rap gospel* – Florianópolis, e o *rap crioulo* – Lisboa com os quais interagi no trabalho de campo e com eles procurei melhor perceber os usos e apropriações do espaços urbanos a partir de suas práticas estético-musicais, bem como das representações que controem sobre estes espaços a partir de suas vivências.

Abstract

I seek in this thesis, entitled “*The road is long. . . and the floor is smooth: the hip hop movement in Florianópolis and Lisbon*” reflecting on the structural complexity of musical production of rap groups in Brazil and Portugal, which reflects on the spaces (geographical and social) occupied by men and women in urban cities like Florianópolis and Lisbon in musical production. This way, I seek to analyze the musical aesthetic practice of the rappers in the hip hop movement, mainly through the relationships build with the cities they live in and they reflect upon their experiences in these urban spaces. Besides the relations established in a field work, and that provided me a more detailed observation, I use the songs produced by these rappers as important references for my analysis, mostly from the narratives that contain these songs contain. These musical practices enabled me to: (1) reflect on the relevance of the musical production when determining the flow these rappers stablish from their cities, Florianópolis and Lisbon; (2) identify the different ways of understanding the process of extending the area occupied by the hip hop movement; (3) realize aspects that unite or distance the hip hop musical production in Brazil and Portugal; (4) analyze ways of representation of the city to reflect on the formation of different styles of rap. Realize the production and circulation of these groups in the city is to reflect on the city itself from the different communities that inhabit and the uses they make of it. Supported by this ethnography I define four styles of rap: *break rap*, *floripa rap*, *gospel rap* – Florianópolis and creole rap – Lisbon in which I interacted in the field work and with them and tried to better understand the uses and appropriation of urban spaces from their aesthetic-musical practices as well as their representations built on these spaces from their experiences.

Sumário

Lista de Figuras

1	Introdução	p. 17
1.1	Deslocamentos músico-culturais	p. 17
1.2	Estado da arte do Movimento hip hop	p. 27
1.3	Organização da Tese	p. 40
2	Sujeitos Etnográficos	p. 43
2.1	Aventurar-se nas cidades: Florianópolis-Lisboa-Florianópolis	p. 43
2.2	Estabelecendo relações: De gênero e étnico-racial	p. 64
2.3	Buscando aproximações, mesmo na distância	p. 67
2.4	O campo na cidade: Desafios e dilemas	p. 70
3	Músicas e musicalidades na prática antropológica	p. 77
3.1	Rap: Musicalidades urbanas	p. 77
3.2	Estabelecendo aproximações com a etnomusicologia	p. 83
3.3	<i>Rapensando</i> a produção musical	p. 89
3.4	Contextos músico-culturais: Trajetórias musicais em construção	p. 104
3.5	A construção da performance no evento	p. 115
3.6	Do RAP – Rap, Atitude e Protesto ao RAP – Resgate de Almas Perdidas	p. 123
3.7	Rualidades	p. 134
4	Espaços Urbanos	p. 139
4.1	Estilo de cantar, Estilo de vestir, Estilo de vida	p. 139
4.2	Reelaborações Estéticas: Estilos em construção	p. 146
4.3	Rap de quebrada: <i>Cidade Turbulência</i>	p. 150
4.4	Rap Floripa: <i>O Surfista Paga Pau na Ilha de Concreto</i>	p. 159
4.5	Rap gospel: <i>Oração do Malokero</i>	p. 169
4.6	Rap crioulo: <i>Preugal</i>	p. 180
4.7	Estilos estabelecendo relações de sociabilidade	p. 189
4.8	Atravessando Pontes	p. 192

5	A globalização do Movimento hip hop	p. 199
5.1	Estar no bairro – Estar no mundo	p. 199
5.2	Globalizando localidades: Relações de produção–consumo	p. 209
5.3	A mobilidade do rap	p. 233
6	<i>Itinerário loko</i>	p. 261
6.1	Relações de gênero através da produção musical do rap de mulheres	p. 262
6.2	<i>Em clima de tensão</i>	p. 270
6.3	A performance das imagens ou imagens em performance . .	p. 276
7	Considerações finais	p. 299
	Referências Bibliográficas	p. 309

Lista de Figuras

2.1	Mapa da Grande Florianópolis (http://maps.google.com.br).	p. 47
2.2	Mapa da Grande Lisboa (http://maps.google.com.br).	p. 58
2.3	Foto tirada da janela do trem a caminho do bairro da Cova da Moura.	p. 60
2.4	Grafite na estação do trem Cruz da Maia.	p. 60
2.5	Foto da Rua Principal da Cova da Moura.	p. 61
2.6	Grafite na parede do Moinho da Juventude.	p. 61
2.7	Rua do Moinho no bairro da Cova da Moura.	p. 62
3.1	DJ montando equipamento.	p. 119
3.2	Local do evento Favela Agradece II.	p. 119
3.3	B-boy na performance.	p. 120
3.4	Arma-Zen encerrando a festa.	p. 120
5.1	Apresentação do grupo de <i>rap gospel</i> Somos Um.	p. 242
5.2	Momentos do Evento Extremo Sul – Camiseta Família CDC.	p. 243
5.3	Integrante do grupo Conexão \$C.	p. 243
5.4	Entrevista com Max BO na Rádio Campeche.	p. 244
5.5	Grupo Arma-Zen.	p. 245
5.6	SKadrão da Rima na quadra do bairro Chico Mendes.	p. 245
5.7	Integrantes dos grupos Skadrão da Rima e Mensageiros do Gueto.	p. 246
5.8	Cafanha, integrante do FV Coerente.	p. 247
5.9	Camisetas do FV Coerente.	p. 248
5.10	Camisetas do FV Coerente com seus integrantes.	p. 249
5.11	Maicon Maloka, integrante do Arma-Zen.	p. 250
5.12	Loja Hip Hop na Correria.	p. 251
5.13	Preto Dhgimm - integrante do Arma-zen.	p. 252
5.14	Camiseta do Facção Central.	p. 254
5.15	Camiseta em homenagem ao Pregador Luo.	p. 255
5.16	Grupo Somos Um.	p. 255
5.17	Carlinhos e Tiago, integrantes do grupo Culto Racional.	p. 256
5.18	Frente e verso da camiseta do Calibre do Sistema.	p. 257
5.19	Frente da camiseta Cova da Moura.	p. 258
6.1	Capa e contracapa do CD do Negrocição.	p. 280
6.2	CD e encarte do Negrocição.	p. 280

6.3	Encarte do Negociação.	p. 281
6.4	CD Arma-Zen.	p. 284
6.5	Capa e contracapa do CD Arma-Zen.	p. 284
6.6	Encartes do CD Arma-Zen.	p. 285
6.7	CD FV Coerente.	p. 286
6.8	Encartes do CD FV Coerente.	p. 287
6.9	CD Skadrao da Rima.	p. 288
6.10	Encarte do CD Skadrao da Rima.	p. 289
6.11	Capa e contracapa do CD Elemento Suspeito.	p. 290
6.12	Encarte do CD Elemento Suspeito	p. 291
6.13	CD Calibre do Sistema.	p. 292
6.14	Encarte do CD Calibre do Sistema.	p. 292
6.15	CD Reverso.	p. 294
6.16	Encartes do CD Reverso.	p. 295
6.17	Capa e contracapa do CD RapFloripa.	p. 296

1 Introdução

*Vem junto nesse som os verdadeiros bam bam bam
Lutando por justiça, pelo justo amanhã
Zona Oeste Monte Cristo só os loucos vem comigo
Rap é compromisso nosso grito nosso hino*

Excerto da música do grupo \$C Floripa,
com participação de Negro Rudhy, do grupo Arma-Zen

1.1 Deslocamentos músico-culturais

Esta pequena parte da música do grupo \$C Floripa, que uso aqui como epígrafe traz algumas das questões que daqui em diante farão parte das discussões deste trabalho. A primeira delas é a música, o rap, utilizado por vários grupos como uma maneira de chamar a atenção para uma situação vivenciada em determinados espaços urbanos das grandes e médias cidades, em suas periferias e favelas. E aqui o rap é um *grito*, um *hino*, que chama a atenção para esta vivência. Por sua vez, esta vivência torna-se música, que assim possui um caráter reivindicativo *pelo justo amanhã*. Aqui a música localiza na cidade a desigualdade, a injustiça e mostra esta cidade, a *Zona Oeste*. Mas, esta localização geográfica não se esgota em si, ela se amplia na maneira de perceber a cidade na qual eles estão, bem como faz com que percebam como eles estão nela. Este rap é também uma maneira de reflexão sobre um “estar no mundo”. E também um chamado, que convoca os *bam, bam, bam*, ou os *manos*, os parceiros que vão se juntar neste pensar sobre a cidade.

Mas, esta forma de pensar a cidade, parte de suas subjetividades, de suas concepções de mundo e que poderia ser inserida na longa trajetória da genealogia da música brasileira ou MPB¹ entre as chamadas músicas de protesto

¹Já ouvi a sigla MPB – Música Popular Brasileira, com outro significado no Movimento hip hop, para o qual MPB torna-se Música de Preto Brasileiro (ou Música de Preto no Brasil) ou, mais recentemente RPB - Rap Popular Brasileiro, referindo-se especificamente a este gênero musical.

(SCHWARZ, 1978), mantendo, no entanto, sua especificidade, visto que o *amanhã* aqui é outro. Ou seja, tanto pode ser o “amanhã” das músicas de protesto – com suas variações de “um novo dia”, “amanhecer”, “alvorada” etc – que marcaram o cenário do pré-AI-5, que é sinônimo de uma sempre esperada revolução política de esquerda, quanto o outro “amanhã”, signo mais aberto, mas ainda uma das metáforas mais usadas durante os anos de ditadura militar, anunciando a esperança de liberdades democráticas, de revoluções mais pacíficas e em esferas não só políticas, mas também íntimas.

No caso do rap este chamado tem uma especificidade étnica e social – que se dirige principalmente aos negros, aos negros, aos pobres, o que se revela a partir da metáfora em que se transforma o \$ que está no nome do grupo, o qual não deixa dúvida de que SC se está falando, ou melhor, se contra-falando. Assim, o objetivo é fazer perceber que tem uma localização (SC, Zona Oeste, Monte Cristo) e ao mesmo tempo uma globalização em que *esse* som e seu ritmo serão entendidos muito além das fronteiras de SC ou do Brasil, pois é um *som* global que ecoa não só em SC, ou no Monte Cristo, mas também em Lisboa, em fluxos que transpõem fronteiras nacionais.

Aqui também se pretende fazer a revolução, mas esta é outra revolução, não é mais a revolução que Schwarz (1978) nos apresenta e que tem um opositor, o Estado da Ditadura da década de 1960 e 1970 no Brasil. Neste período a revolução é alimentada por uma classe média intelectualizada, numa proposta de unir forças com as classes populares. No Movimento hip hop mudam-se os parâmetros, os limites, os pertencimentos nacionais que se tornam transnacionais. E os ideais de transformação, de mudança e seus agentes estão, em grande parte, nas classes populares, nas periferias, nas favelas, produzindo outras estéticas e outras mudanças. Aqui não é somente o pobre oprimido brasileiro que propõe as transformações, mas populações que estão em condições semelhantes em qualquer lugar, ou seja, aqui as fronteiras nacionais são menos importantes, em seu lugar a condição de exploração, de pobreza, de condições desiguais de vida cria esta *nação*.

Levanto aqui alguns aspectos que estão nesta música, nos raps, mas que se ampliam através de uma forma de perceber a cidade, seus espaços urbanos e a vivência neles. Esta vivência, marcada pela violência que embora não apareça de forma direta nesse trecho já o subjaz, aparecerá em numerosos outros raps que tratarei aqui, seja denunciando a violência que se instalou nas periferias e favelas, ou num sentido mais amplo, referindo-se a violência que a cidade como um todo constrói na relação que estabelece com esta parte da cidade. A violência dá o tom em muitas destas narrativas musicais e, através dos raps, refletem e discutem desigualdades, injustiças, discriminação, na elaboração destes *hinos*. E, essa Tese, é minha tentativa de ler e interpretar

esses *hinos*² sobre suas vivências do espaço urbano destas cidades.

Zona Oeste Monte Cristo, é neste espaço que o rap surge em Florianópolis em 1988 (SOUZA, 1998) e dali se espalha por toda a cidade. Assim, percebe-se que a periferia continua sendo um espaço legitimador desta produção musical, o espaço tematizado pelas letras, o contexto destas narrativas musicais. Mas, além desta periferia ter se ampliado pelos bairros próximos da região continental de Florianópolis, onde está o Bairro Monte Cristo e bairros que o tangenciam numa ligação com a cidade de São José, ampliam-se também dentro da Ilha e demais cidades vizinhas. E, nesta modificação da cidade, tem-se a ampliação do rap, que espalha-se por cidades vizinhas.

Se em Souza (1998) o rap estava predominantemente no continente de Florianópolis, hoje ele se espalha pela cidade como uma forma de reflexão sobre ela própria, ampliando com ela as temáticas que vão fazer parte destas narrativas musicais. A cidade, com seus problemas de especulação imobiliária, poluição, desmatamento, violência em bairros de classe média, vai fazer parte destas músicas como forma de reflexão sobre este “estar” na cidade. Mas, para além do lugar geográfico no qual estão nestas narrativas também vão incluir questões mais introspectivas como a vivência da dor de uma morte, aqui o rap é também uma forma de desabafo e uma maneira de compartilhar esta dor. E a vivência de uma dor, de uma perda, de um sofrimento, pode estar ao lado de uma vivência religiosa, ou seja, o rap tanto pode ser uma maneira de refletir sobre todas essas experiências e sofrimentos, quanto pode chamar a atenção de outros jovens sobre o que cantam.

Mas, o rap se amplia também na maneira como os jovens se apropriam dele numa relação complexa que fala de suas vivências com a cidade e através das percepções que eles elaboram sobre ela. Neste sentido, perceber esta prática musical para além da cidade de Florianópolis tornou-se fundamental para pensar sobre outras vivências e tive a oportunidade de refletir sobre estas práticas a partir do *rap crioulo*, em Portugal, mais especificamente na Cova da Moura, bairro da cidade de Amadora, na Grande Lisboa. Lá, além dos pontos em comum com o rap de Florianópolis, e de tantos outros lugares onde esses hinos existem hoje, falando de contexto de vivências de grandes cidades, de seus espaços segregados e discriminados, em que a violência está presente de forma mais ampla, é a condição de imigrantes que diferencia sua vivência e constrói a especificidade desta sua prática musical. *Bam-bam-bans, loucos, manos* mas também imigrantes. *Lutando por justiça. Pelo justo amanhã*. Com

²O uso do termo hino como sinônimo de rap, torna-se emblemático a partir do momento em que os hinos geralmente representam nações, organizações, Estados. E, neste caso, há uma referência a um pertencimento, a uma *nação*, ou *cultura*, a qual não está circunscrita por um espaço geográfico, uma língua ou um povo. Ao contrário, seus espaços são transnacionais, suas línguas são muitas, assim como seus povos, e sua constituição ocorre a partir de fluxos, de redes, de concepções de mundo que se comunicam e se reconhecem.

compromisso. E suas músicas são suas armas e seus *hinos*.

Florianópolis é a capital do estado de Santa Catarina e possui uma população em torno de 400 mil habitantes³. Assim, realizar uma pesquisa sobre o Movimento hip hop implica em redefinir os espaços urbanos, visto que as fronteiras do rap não necessariamente correspondem as do mapa do município porque são limites simbólicos mais do que fronteiras físicas (RIAL, 2008). Além disso, as cidades de São José, Palhoça e Biguaçu compõem uma região que percorri seguindo as práticas dos rappers. E, esta região, apresenta particularidades demográficas.

Santa Catarina, a partir dos dados populacionais, é considerado um estado com larga predominância de população branca, principalmente oriundos de um processo de imigração européia. E esta face do Estado faz parte das representações institucionais, das propagandas turísticas, do calendário de festas, em outras palavras, há uma representação e representatividade deste Estado considerado um dos mais brancos do país. Do total da população do Estado, e de seus municípios, temos em torno de 10 por cento de população negra (preta e parda), segundo os dados do IBGE de 2000, ano em que foi realizado o último censo que incluiu o item cor.

Se analisarmos outros dados que apontam as desigualdades sociais não vamos encontrar uma situação muito diferente da do restante do país. Ou seja, guardadas as especificidades numéricas próprias de cada Estado em relação as suas populações, em Santa Catarina as populações negra e indígena são as mais agudamente atingidas por estas desigualdades, assim como no restante do país. E, nos bairros de periferia e favelas de suas cidades, é possível encontrar uma população negra em quantidade muito mais elevada em relação à população branca, em termos proporcionais.

É neste contexto, e cantando sobre estas várias desigualdades que o Movimento hip hop se forma nestes espaços urbanos. Mais do que isso, os rappers propõem reflexões sobre o que experienciam nestes espaços, sejam vivências de negros ou de brancos, mas todos buscando pensar sobre as condições sociais que os discriminam, estigmatizam e invisibilizam.

Em Portugal, mais especificamente na grande Lisboa, nos municípios de Seixal, Amadora e Barreiro,⁴ fui encontrar um Movimento hip hop muito diferente, visto que a condição de “imigrantes” era muito presente, principalmente

³Segundo os dados do IBGE a estimativa de 2007 apontava uma população de 396.723 habitantes para Florianópolis. Para os municípios de São José, os mesmos dados apontam 196.887, para Palhoça 122.471 e para Biguaçu 53.444 habitantes. Estes municípios fazem parte da Grande Florianópolis e estão incluídos na abrangência desta pesquisa. Para o Estado de Santa Catarina a estimativa de 2007 aponta 5.866.252 habitantes.

⁴Seixal possui em torno de 31.100 habitantes, Barreiro, que faz limite com Seixal, possui 40.859 habitantes, estas cidades estão na Margem Sul do Rio Tejo. E Amadora, com 173.413 habitantes, faz limites com Lisboa e é a quarta cidade mais populosa do país.

na música e nos grafites. E, neste cenário, Cabo-Verde e Angola eram referenciados a todo o momento. Ao mesmo tempo, encontrei muitos aspectos comuns aos rappers brasileiros, principalmente pela centralidade que este “estar” nestes bairros ocupa nas suas músicas. Lá foram os bairros sociais ou bairros “degradados” com significativa parcela de imigrantes, principalmente cabo-verdianos e angolanos, que na vivência desta condição de imigrantes, nestes espaços urbanos, construíam suas narrativas musicais.

Portugal, nas últimas décadas, passou a receber importantes fluxos migratórios que ampliaram a diversidade sócio-cultural do país. Há uma significativa parcela populacional em terras portuguesas que são imigrantes e, entre estes, uma parte expressiva provem de ex-colônias portuguesas na África, como Cabo Verde, Angola, Guiné-Bissau e Moçambique. De acordo com dados do Alto Comissariado para Imigração e Minorias Étnicas entre os anos de 2000 e 2002 a população de imigrantes passou de 207.607 (2000) para 405.508 (2002). Entre as nacionalidades com maior representação estavam as da Ucrânia (60.571), de Cabo-Verde (59.678), do Brasil (58.370), de Angola (31.332) e de Guiné-Bissau (22.855). Em 2008, segundo informações da Rede de TV RTP, com base nos dados fornecidos pelo Serviço de Estrangeiros e Fronteiras, o total de imigrantes em 2007 passou a somar 435.736 imigrantes que viviam legalmente em Portugal, sendo que, mudou a ordem de quantidade de imigrantes de acordo com a nacionalidade passando o Brasil a ocupar o primeiro lugar e, na sequência, Cabo-Verde e Ucrânia. Em 2008 um diferencial é percebido quando verifica-se que estas populações estão se deslocando para outros destinos dentro da própria Europa e, inclusive, alguns números começam a diminuir nestes últimos anos.

Países que falam língua portuguesa, principalmente as ex-colônias portuguesas dos países africanos, entre eles, Cabo-Verde e Angola, formam a grande quantidade de imigrantes que se deslocaram para Portugal em busca de trabalho, para estudar ou mesmo para escapar de guerras. Atualmente, esse grupo de imigrantes já está na segunda e terceira gerações.

Muitos destes imigrantes e seus descendentes estão nos bairros nos quais me encontrei com o Movimento hip hop em Portugal. Além disso, mesmo o Movimento hip hop neste país sendo bem mais amplo e diversificado, foram nestes espaços que tive a oportunidade de interagir com estas práticas estético-musicais.

Tanto no Brasil quanto em Portugal, algumas especificidades os unem. Uma é o fato de estes Movimentos estarem em espaços bem determinados na cidade, que podem ser definidos como de periferias, onde eles lutam por melhores condições de vida e perspectivas de futuro. Outra é o fato de eles, os rappers, se colocarem a partir de um posicionamento estético-musical na relação que constroem com a cidade e o país.

Neste sentido, esta produção, principalmente musical, não se dá isoladamente, ela escoia por fluxos que mantêm relação entre diferentes coletividades. A produção musical do Movimento hip hop é feita localmente, mas se espalha globalmente no estabelecimento destas relações. Além disso, é a partir destas relações que os/as rappers expõem seus relatos sobre as cidades em que vivem, bem como colocam como se situam nela.

Partindo da proposição de Hall (2006) para o qual a produção musical é também e antes de tudo uma produção cultural, busco refletir, através da música produzida pelos(as) rappers, sobre as especificidades dessas produções culturais musicais e, particularmente pelas relações estabelecidas com a cidade, com o local, com a *periferia*, estabelecendo uma relação “glocal”. “Glocal” sim, pois, mesmo havendo uma dimensão local na produção musical estabelecida a partir da cidade, esta mesma produção está atada por elos que a unem a dimensões mais amplas, globais, inclusive a partir de uma condição étnico-racial predominante que está relacionada a deslocamentos historicamente sofridos, voluntária (as emigrações de hoje) ou involuntariamente (a diáspora), por diferentes populações saídas ou retiradas de países africanos.

Enquanto no Brasil os(as) rappers vão situar estes deslocamentos principalmente a partir do processo escravocrata, em Portugal, estes deslocamentos podem ser percebidos nos processos de emigração de países africanos, ex-colônias de Portugal.

Sejam brasileiros ou portugueses, os deslocamentos históricos sofridos por diversas populações negras saídas ou retiradas de países africanos, ainda que em épocas diferentes, é constituinte de sua condição presente e das diferentes formas de reflexão e manifestações culturais que produzem. De tal modo que podemos fazer um paralelo nesses deslocamentos, assim como com outros, pois, como aponta Hall (2006, p. 256) referindo-se aos negros do Caribe “a questão da diáspora é colocada aqui principalmente por causa da luz que é capaz de lançar sobre as complexidades, não simplesmente de se construir, mas de se imaginar a nação [*nationhood*] e a identidade caribenha, numa era de globalização crescente”. Parto destas complexidades para refletir sobre o Movimento hip hop tanto no Brasil quanto em Portugal, principalmente a partir das relações que estabelecem com as cidades nas quais residem e das formas como esta emerge na produção musical.

Para Hall (2006, p. 26-27) na “situação de diáspora as identidades se tornam múltiplas”. No Brasil há uma infinidade de manifestações culturais que são resultantes desta situação (candomblé, umbanda, samba, capoeira, etc) e que são derivados da combinação de aspectos culturais africanos, indígenas, europeus, mas com relevante posicionamento de manutenção de práticas culturais alvo de perseguições sofridas pela população negra no Brasil, que tiveram muitas destas práticas associadas à marginalidade e à contravenção.

Além de serem múltiplas, a complexidade que as permeia possibilita uma constante criação e recriação destas formas de manifestação cultural a partir de sua condição étnico-racial e, entre estas, situo as práticas do Movimento hip hop que localizam esta condição de diáspora⁵ e de suas consequências. Nesta perspectiva, o que é preponderante é a “subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação” (HALL, 2006, p. 36)⁶.

A produção do Movimento hip hop é reflexo desta complexidade. Isso porque este Movimento se encontra imerso num processo de globalização que permite maior fluidez em sua circulação e, conseqüentemente, interfere em sua forma de produção musical. Assim, pode-se dizer, que ele “é a história da produção da cultura, de músicas novas e inteiramente modernas da diáspora – é claro, aproveitando-se dos materiais e formas de muitas tradições musicais fragmentadas” (HALL, 2006, p. 37).

Busco aqui refletir sobre esta complexidade estruturante da produção musical de grupos de rap no Brasil e em Portugal que refletem sobre os espaços (geográficos e sociais) ocupados, por homens e mulheres, nos centros urbanos de cidades como Florianópolis e Lisboa em suas produções musicais.

Desta forma, busco analisar as práticas estético musicais dos rappers dentro do Movimento hip hop, principalmente a partir das relações construídas com as cidades nas quais estão e sobre a qual buscam refletir a partir de suas vivências nestes espaços urbanos. Além das relações estabelecidas em trabalho de campo, e que me oportunizaram uma observação mais detalhada, utilizo as músicas produzidas por estes rappers como importantes referências para minhas análises, principalmente a partir das narrativas que estas músicas contêm. Estas práticas musicais me possibilitaram: (1) refletir sobre a relevância da produção musical na determinação dos fluxos que os rappers estabelecem a partir de suas cidades, Florianópolis e Lisboa; (2) identificar as diferentes formas de compreensão do processo de alargamento do espaço ocupado pelo Movimento hip hop; (3) perceber aspectos que unem ou distanciam a produção musical do rap no Brasil e em Portugal; (4) analisar as formas de representação da cidade para refletir sobre a formação de diferentes estilos de rap.

⁵Utilizo aqui a concepção de diáspora a partir de Hall (2006, p. 32-33) para o qual “O conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um ‘Outro’ e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora. Porém, as configurações sincréticas da identidade cultural caribenha requerem a noção derridiana de *différance* – uma diferença que não funciona através de binarismos, fronteiras veladas que não separam finalmente, mas são também *places de passage*, e significados que são posicionais e relacionais, sempre em deslize ao longo de um espectro sem começo nem fim.”

⁶Neste sentido o samba enquanto estilo musical que representa a nação brasileira é colocado em segundo plano. Muitos rappers gostam, participam de grupos, são filhos de sambistas, mas optaram pelo rap como uma forma de expressão de suas vivências.

Perceber a produção e circulação destes grupos na cidade é refletir sobre a própria cidade a partir das diferentes coletividades que a povoam e dos usos que fazem dela. E, nestes usos, a música emerge como um importante aspecto para a formação das coletividades. Assim, busco compreender os significados que atribuem à produção desta música, seus usos e circulação entre as chamadas “periferias”, mesmo com a ampliação do alcance desta produção musical. Mais do que os países, meu interesse reside em refletir sobre a produção musical do rap enquanto uma forma de reflexão sobre a cidade e o lugar que ocupam nela, já que representações sobre cidades, como Florianópolis, incluem ou invisibilizam grupos populacionais de acordo com determinados interesses⁷. E para a redefinição destas (in)visibilidades a circulação dos rappers e de sua música pela cidade é fundamental.

Esta circulação é um aspecto que surge na obra de Diógenes (1998) sobre gangues, galeras e Movimento hip hop em Fortaleza. O pertencimento ao grupo não é restritivo, pode haver uma circulação ou migrações. Mesmo assim, os bairros de moradia, como já apontei anteriormente, são importantes referências de pertencimento, e são sempre citados nas letras destas músicas. É no bairro que se formam os grupos, as coletividades que vão circular pela cidade, e é esta coletividade que vai experienciar o uso dos espaços urbanos das cidades.

Experiências similares podem ser verificadas também entre os rappers de Brasília, estudados por Amorim (1997) e Nascimento (1994), em Belo Horizonte discutidos por Dayrell (2005) e nas inúmeras pesquisas realizadas com os rappers de São Paulo, como podemos ver em Herschmann (2005), Rocha, Domenich e Casseano (2005), na coletânea organizada por Andrade (1999)⁸ e trabalhos como os de Mesquita e Oliveira (2005), entre outros. É na coletividade que se dá o uso do espaço urbano, são estações de metrô, terminais de ônibus, lojas de roupas e CDs, galerias comerciais, praças, quadras esportivas de escolas, enfim, espaços das cidades que temporariamente são colonizados por estes grupos⁹.

⁷Um destes interesses, que os próprios rappers apontam, reside na construção do imaginário da Ilha da Magia, cidade turística, que restringe o acesso de grande parte da população, entre eles, os moradores de bairros de periferia, que pouco usufruem da cidade. Para maiores detalhes, ver Souza (2006).

⁸Mesmo São Paulo sendo o Estado citado como o mais importante no cenário do Movimento hip hop nacional, o Rio de Janeiro é apontado com destaque, de lá vieram rappers como MVBill e Gabriel o Pensador. A grande referência desta cidade é o chamado funk carioca, que embora tenha inúmeras divergências com o Movimento hip hop, estes surgem da mesma fonte, mas se diferenciam por posturas políticas e estéticas utilizadas para pensar a realidade social em que vivem. Com relação a está discussão ver Vianna (1988, 2003) e Herschmann (2005).

⁹Uma exceção pode ser verificada no trabalho de Santos e Soares (2005), apresentado na VI RAM. Seu trabalho aborda os grupos de rap que se formam na prisão. Mesmo assim, o rap acaba estabelecendo uma interação entre os “presos” e os em “liberdade”, já que em algumas situações

Nesta circulação pela cidade tornam-se perceptíveis e diferenciam-se pelo comportamento e padrão estético que elaboram. O conjunto vestimentário, acessórios, calçados, cabelos, cores, expressão corporal, dança, música etc., refletem a forma que o grupo quer ser visto e sentido. A composição estética é um dos demarcadores da coletividade, é um sinal de pertencimento, de exposição da diferença e definidor de práticas de consumo.

Como etnógrafa desses rappers, não busquei interpretar somente o que o discurso de suas letras expressava, mas também procurei compreender o que é esta música e o que ela representa para o grupo, o que implicou em uma mudança de posicionamento metodológico, buscando construir um diálogo teórico-metodológico com a Etnomusicologia, procurando, assim, ampliar as percepções sobre estas práticas estético-musicais. E, como um recorte metodológico, os interlocutores aqui apresentados são compositores e cantores destas músicas. Desta maneira, e com este público, me embrenhei na busca de respostas, que em várias situações me trouxeram ainda mais questionamentos sobre esta produção musical, bem como as situações por ela levantadas e problematizadas.

Como aponta Sperber (1992, p. 55) “o etnógrafo é, antes de mais, um intérprete que procura tornar inteligíveis essas conversas e esses actos. [...] O trabalho essencial do etnógrafo consiste em adquirir e, depois, em transmitir tal saber. [...] Mas o instrumento principal do seu trabalho é um conjunto de relações pessoais, por meio das quais se liga a uma rede cultural particular.”, que são construídas na abertura de espaço de participação do “outro”, aspectos fundamentais para serem levados em consideração nesta investida etnográfica.

Acompanho Geertz (1997, p. 145) na sua reflexão sobre arte, quando afirma que “Discursos sobre arte que não sejam meramente técnicos [...] têm como uma de suas funções principais, buscar um lugar para a arte no contexto das demais expressões dos objetivos humanos, e dos modelos de vida a que essas expressões, em seu conjunto, dão sustentação”. Assim, incluo a música do Movimento hip hop como uma forma de arte que possui seu significado cultural e, por isso, se torna importante compreendê-la a partir das relações que estabelece com o “estar no mundo”, com os símbolos e com os significados que esta transmite.

Conforme Geertz (1989) a descrição etnográfica é interpretativa, e a antropologia produzida a partir dela, mais do que o consenso, busca o debate e

conseguem, acompanhados pela polícia, sair para gravar CDs, fazer shows e até receber prêmios. Em Florianópolis pude presenciar a apresentação, no evento Rap em Desterro na UFSC, em dezembro de 2006, do grupo de rap MC Floripa, composto por internos do São Lucas, instituição para menores infratores. Eles chegaram e permaneceram durante todo o tempo, que lá estiveram, acompanhados de perto por funcionários da Secretaria de Segurança Pública, devidamente uniformizados. Eles puderam realizar esta apresentação somente depois de conseguirem autorização judicial.

propõe a leitura da cultura¹⁰ enquanto texto, já que as ações humanas transmitem significados que podem ser lidos, traduzidos, interpretados, sendo que o mais importante nestas ações são seus conteúdos simbólicos. Estas ações são processadas através da interpretação e não sintetizadas a partir dos dados brutos. “O etnógrafo se preocupa, portanto, não tanto com o que as pessoas fazem, mas com o significado do que elas fazem e com as interpretações que fazem das ações umas das outras.” (KUPER, 2002, p. 140)

A partir desta concepção, o etnógrafo não é o autor incontestável da etnografia e sim um intérprete do que as pessoas interpretam sobre suas ações. Como aponta Clifford (2002) é necessário uma desintegração da autoridade etnográfica. Assim, o trabalho de campo que sempre foi um envolvimento intersubjetivo, passa a explicitar esse diálogo e as condições desse diálogo. No meu caso, logo no início de meu trabalho de campo, realizado para minha Dissertação de Mestrado entre os rappers que compõem o Movimento hip hop de Florianópolis, duas questões, que envolvem subjetividades se colocaram. A primeira se refere ao fato de eu ser mulher e estar trabalhando com uma população predominantemente masculina e este fato causava certo desconforto em alguns rappers. A segunda, diz respeito ao fato de eu ser negra, ou seja, alguns rappers (negros) viam em mim também uma militante da “questão racial” e alguns chegaram a verbalizar que o fato de eu ser negra *facilitou* minha inserção no grupo. Geralmente, estas colocações vinham antes de alguma informação que eles julgavam “delicada”, muitas das quais, por questões éticas, não foram reveladas em minha dissertação. E situação bastante similar se estabeleceu neste trabalho, principalmente entre os rappers negros.

Antes de tratar do trabalho de campo, que realizei para esta proposta etnográfica e que abordarei no decorrer deste texto, realizei um levantamento bibliográfico sobre o tema com a proposta de refletir sobre a realização e abordagens dos autores/as das diferentes áreas de conhecimento. Este levantamento continuou durante o período de realização de trabalho de campo, bem como durante todo o processo de escrita da tese, já que o Movimento hip hop, e temas que o tangenciam, vem despertando significativo interesse acadêmico, como poderemos ver na sequência, quando tratarei da apresentação do estado da arte do Movimento hip hop.

¹⁰Geertz (1989, p. 15), define cultura apontando que “[...] o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado.”

1.2 Estado da arte do Movimento hip hop

Neste breve espaço procuro apresentar o que chamamos de Movimento hip hop, com suas vertentes e influências em sua formação. Na sequência, apresento algumas referências importantes para os estudos sobre este Movimento no Brasil, que teve um aumento significativo de pesquisas e trabalhos acadêmicos a partir dos anos 2000 em várias cidades brasileiras, mas concentrando-se principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro. Desta forma, trago aqui alguns aspectos que perpassam estas práticas, do Movimento hip hop e acadêmicas, e que também estarão presentes no trabalho que aqui apresento nas cidades da Grande Florianópolis e Grande Lisboa.

Os estudos sobre o Movimento hip hop tomaram impulso considerável nas duas últimas décadas, na passagem do milênio, os anos de 1990 e 2000, que aumentam não só em quantidade de pesquisas, mas também em áreas de abrangência. Estes estudos e as preocupações acadêmicas com este Movimento intensificam-se e passam a povoar as mais diversas áreas acadêmicas, entre as quais estão as ciências sociais, os estudos culturais, a educação, a psicologia, as letras, a comunicação, a música, a educação física entre outras.

O final da década de 1980 e início de 1990 é o período em que o Movimento ganha maior espaço na mídia e amplia sua popularidade espalhando-se por diversos países, dentre os quais os Estados Unidos, país em que toma a forma conhecida mundialmente. Mas até este período, este Movimento está muito mais na mídia norte-americana, e na veiculação desta no Brasil e em outros países, do que nas Universidades enquanto um problema de pesquisa.

A historicidade do movimento desta musicalidade é bem conhecida (VIANNA, 1988; ROSE, 1994). É interessante lembrar que o Movimento hip hop ganha forma nos Estados Unidos da América no final da década de 1970 em Nova York, mais especificamente no Bronx, Brooklyn e Queens, a partir de iniciativas do DJ (*disk jockey*) de grandes festas *blacks*, entre eles Kool-Herc, Afrika Bambaataa e Grandmaster Flash. Estes bairros possuem significativa população negra norte-americana e muitos imigrantes, principalmente latinos e caribenhos, que sofrem as consequências dos problemas econômicos e sociais do período do governo de Ronald Regan¹¹ de forma mais contundente,

¹¹O presidente dos Estados Unidos Ronald Reagan e o vice Georg W. Bush governaram o país de 1981 a 1989, sendo eleitos para dois mandatos. Em grande parte das obras sobre o Movimento hip hop nos Estados Unidos, como as citadas na sequência, os/as autores/as apontam este período como bastante turbulento, social e economicamente, para a população dos subúrbios americanos, principalmente em função de políticas bastante conservadoras desses mandatos. Nesse período o rap torna-se uma música com conteúdo contundentemente crítico em relação à vivência precária desta população, a discriminação que sofrem e os problemas gerados pela violência. Os anos de 1980 nos Estados Unidos são marcados pelo aumento da pobreza, do desemprego, do número de pessoas sem moradia, bem como confrontos e conflitos com viés étnico-raciais, como nos mostra Harvey (1994).

além de receber tons ainda mais acentuados com a discriminação racial.

Nesta conjunção, associado a um processo de globalização que se acelera, e do uso dos recursos tecnológicos que têm acesso, principalmente os equipamentos de som, agora acessíveis a um maior número de pessoas graças ao seu relativo barateamento, começa a dar os primeiros passos para o que conhecemos como Movimento hip hop. Esta prática estético-musical, que nasce a partir de uma longa tradição da música negra norte americana¹², encontra-se com outras propostas estético-culturais dos imigrantes e se constitui não apenas como uma prática de lazer, mas também como uma proposta alternativa à violência que atingia a grande parte da população jovem, predominantemente masculina, destes bairros.

Nascido nos bairros de periferia, o RAP – *Rhythm And Poetry*, cantado nas esquinas, em quadras de esporte, com caixas de som instaladas para as performances, sem palco e com iluminação precária, ganha a indústria fonográfica e se transforma. Deve-se ressaltar que o rap, que vai inicialmente circular através da indústria fonográfica americana, é uma música com características bastante comerciais e que não expressam engajamento político. Além disso, é interessante destacar que o primeiro rap que se tornou sucesso foi gravado em 1979 nos Estados Unidos e se chamava *Rapper's Delight*, do grupo Sugarhill Gang. No mesmo ano foi gravado *Cristmans Happing*, um rap de Kurtis Blow sobre a festa de Natal.

Já na década de 1980, foi lançado o rap *How we gonna make the black nation rise* de Brother D. Este passa a ser o primeiro rap que entra na indústria fonográfica com a feição de um discurso mais contundente e que vai abordar duas questões que passam a ser estruturantes na produção musical do rap: a questão racial e a violência dos grandes centros urbanos que atingem principalmente a população negra. Esta década é o período em que este estilo de rap ganha força e se expande para além das fronteiras dos Estados Unidos, passando a ter forte influência em populações jovens, negras e residentes em bairros de periferia, ou que compartilhem condições étnico-sociais similares, como é o caso de muitos grupos de imigrantes.

Não que tenham deixado de existir os raps cômicos, materialistas, erotizados, anedóticos, egocêntricos e em tom de deboche, mas eles dividem o espaço com esta produção musical mais comprometida em discutir questões sócio-raciais. E para demarcar ainda mais este espaço em 1982 é lançado o disco *Massage*, de *Grandmaster Flash & Furious Five*, abordando questões como a violência e a prisão.

A partir de 1983, Nova York torna-se o grande centro produtor deste estilo musical e passa a influenciar o mercado com o som que vem dos subúrbios,

¹²Para maiores detalhes ver Vianna (1988) que nos apresenta a genealogia desta música negra norte americana, até a chegada do rap.

alimentando lucrativamente a indústria fonográfica. A piora nas condições de vida da população negra dos guetos, nos anos do governo Reagan, acirram a radicalização do rap, e um grupo, símbolo deste período, é *Public Enemy* com um discurso racial enfático apontando para as causas e consequências do agravamento das condições de vida das populações dos subúrbios, e o rap passa a ser utilizado também como um importante veículo de comunicação. É neste período que o Movimento hip hop chega no Brasil e também em Portugal e, mesmo através da mídia, torna-se uma importante forma de manifestação e contestação de jovens, negros, imigrantes e mulheres, muitas das quais passam a contestar musicalmente as representações construídas sobre elas pelos homens. Esta produção musical e os(as) rappers estão em espaços urbanos desprezados ou desvalorizados pelas cidades, principalmente a partir das representações sobre a violência geradas pelo tráfico de drogas que a própria cidade produz e, neste cenário, constroem sua performance .

Entre o final da década de 1980 e início da de 1990, um outro estilo de rap começa a se anunciar, é o *rap gangster*, colocando Los Angeles definitivamente no cenário do Movimento hip hop. Este estilo movimenta não só os lucros como também as polêmicas sobre as músicas e os músicos. Neste estilo a relação entre rap e violência torna-se ainda mais estreita e com outro enfoque. Desta vez, rappers estão também nas páginas policiais e frequentando os tribunais, um exemplo é Snoop Doggy Dogg, que mesmo sendo suspeito de crimes e julgado culpado consegue alavancar as vendas de seu CD bastante expressivas e lucrativas. E esta é uma relação que perdura até os dias de hoje em que o aparecimento de rappers em páginas policiais funciona como uma espécie de marketing que tem consequências diretas no aumento das cifras da indústria fonográfica nos Estados Unidos.

O *rap gangster* é polêmico dentro e fora do Movimento hip hop e divide opiniões, ao mesmo tempo em que gera lucros exorbitantes a indústria fonográfica estabelece um nó difícil de desatar nesta relação com a violência já que, mesmo com as críticas e posicionamentos contrários ao estilo, os lucros que ele gera fazem movimentar uma parcela significativa da indústria fonográfica e dos selos das gravadoras.

O Movimento hip hop é composto por três elementos principais, o rap, sua música, o break, sua dança, e o grafite, sua expressão artístico-visual¹³.

¹³Estou concebendo estes três elementos, entre outros que podem ser agregados, como fazendo parte de uma manifestação artístico-cultural que denomino Movimento hip hop. Assim, a dança, o grafite e a música “materializam uma forma de viver, e trazem um modelo específico de pensar para o mundo dos objetos, tornando-o visível” (GEERTZ, 1997, p. 150). Acrescento que para além dos objetos este modelo de pensar transfigura-se na expressão corporal, na forma de falar, de vestir, no corpo, enfim, traduzindo assim o padrão estético. Este padrão estético do Movimento hip hop expressa sua concepção sobre um “estar no mundo”, ou no dizer de Geertz, da união de forma e conteúdo. “Se é que existe algo em comum, é que em qualquer lugar do

Mas esta organização do Movimento não é unânime, diferentes autores agregam aspectos como DJ, que aqui incluo no rap, o próprio estilo de vestir, que concebo como mais um elemento que compõe uma expressão artístico-visual, o basquete de rua, que já possui ligas e competições nacionais, dentre outros. Enfim, num aspecto todos concordam: pelo menos os três elementos acima citados fazem parte do chamado Movimento hip hop e a partir deste consenso opto por esta composição.

Atualmente é possível encontrar uma produção acadêmica bastante significativa sobre o Movimento hip hop, mas, deve-se dizer que ela é bastante recente visto que é, principalmente, a partir da última década que esta produção ganha volume.

Dos Estados Unidos um dos trabalhos que nos apresentam este panorama da cultura Hip Hop vem com Rose (1994) que nos mostra o cenário desta discussão e inserção desta prática nos centros urbanos norte-americanos. A autora realiza um importante histórico deste Movimento inserindo-o nas práticas acadêmicas, o que até então, década de 1980, não era visto como um legítimo objeto de estudo, principalmente por acreditarem na efemeridade do mesmo¹⁴.

Para Rose (1994), o rap é o que ela chama de *black noise*, ou seja, uma voz que emerge dos guetos de cidades, como Nova York, com a proposta de dar visibilidade a um cenário rechaçado ou invisibilizado ou visibilizado negativamente na cidade. E, nesta abordagem, a autora, além de tornar público e audível este “barulho”, vai analisá-lo a luz das teorias culturais, abordando o fenômeno a partir das questões de gênero, étnico-raciais, agregando a esta discussão questões referentes ao uso da tecnologia, das condições econômicas desfavoráveis, da relação com a polícia, da mídia, da política, da cidade, da oralidade, num contexto de globalização, ou seja, discutindo o que ela denomina de *thecno-black cultural syncretism*.¹⁵

mundo certas atividades parecem estar especificamente destinadas a demonstrar que as idéias são visíveis, audíveis e – será preciso inventar uma palavra – *tactíveis*; *que podem ser contidas em formas que permitem aos sentidos, e através destes, às emoções, comunicar-se com elas de uma maneira reflexiva. A variedade da expressão artística é resultado da variedade de concepções que os seres humanos têm sobre como são e funcionam as coisas*” (GEERTZ, 1997, p. 181 – grifo no original).

¹⁴Vivenciei esta mesma situação quando iniciei minhas pesquisas com o Movimento hip hop em Florianópolis, que era visto por colegas de academia como “mais uma modinha”. Ou seja, algo efêmero, sem sentido e que não merecia fazer parte dos estudos acadêmicos.

¹⁵Em 2006 foi lançada no Brasil a obra *Hip Hop e Filosofia*, coordenado por Irwin (2006), que reúne na coletânea reflexões dos filósofos Derrick Darby e Tommie Shelby que, juntamente com outros filósofos, de renovadas Universidades norte-americanas, vão ampliar o debate e estreitar a relação entre o Hip Hop e a Filosofia. Além disto, numa interessante interlocução, vão apresentar o debate a partir de um consistente histórico do Movimento hip hop nos Estados Unidos, agregando a ele importantes reflexões filosóficas que unem músicas e depoimentos de rappers com discussões propostas por São Tomas de Aquino, Descartes, Hobbes, Locke, Nietzsche, Fanon, Du Bois entre vários outros filósofos contemporâneos. Discussão esta que alimenta os debates sobre

Um outro aspecto interessante que a autora aponta é a inserção ou o uso do Movimento hip hop pelos mais diferentes grupos, sejam eles imigrantes nos estados Unidos, rappers japoneses e breaks chineses, os norte-africanos na França, Alemanha ou Inglaterra ou o que ela chama de *Brasilian rap scenes*. Ressalto dois aspectos nas referências da autora, o primeiro caminha no sentido de pensar este fenômeno imerso num contexto de globalização e ampliação ou diluição das fronteiras nacionais, e, o segundo, na autonomia que ela atribui a estes fenômenos e que vai muito além das atribuições de uma origem norte-americana, percebendo o Brasil dentro desta perspectiva.

No Brasil, uma das primeiras publicações que vai refletir sobre esta vinda de uma prática musical negra norte-americana, com desdobramentos que vão desembocar no rap, é anunciada por Vianna (1988). Embora o trabalho aborde o funk no Rio de Janeiro, através dele é possível percorrer toda uma tradição da música negra norte-americana até chegar ao rap e ao funk carioca. Ou seja, uma das primeiras obras a discutir a inserção do rap no Brasil nos chega a partir de um trabalho sobre o funk carioca, o que nos mostra que as origens destes movimentos são muito mais próximas do que se imagina. Além desta origem nacional, muito próxima, não é demais lembrar que no Brasil o Rio de Janeiro é considerado a terra do funk carioca, com uma estética e proposta política própria, enquanto que o rap, com seu discurso contestador, se fortalece em São Paulo, de onde se espalha pelo Brasil. Ambos com uma população majoritariamente negra, moradores de favelas (Rio de Janeiro) e periferias (São Paulo) e jovens que anunciam e dão visibilidade a um lado das cidades pouco visto e muito marginalizado, tendo a música que produzem como um dos instrumentos fundamentais.

No Rio de Janeiro este cenário do Movimento hip hop é geralmente apresentado ao lado do funk carioca, não com objetivos comparativos, mas como *locus* de discussão importante para se pensar tanto sobre a inserção destes movimentos nas grandes cidades brasileiras, quanto sobre a visão destes sobre a cidade e vice e versa, como nos mostra a obra de Herschmann (1997),¹⁶ que nos apresenta este cenários do funk e rap a partir do trinômio

Deus, amor, violência, Estado, racismo, sexualidade, política, cidadania, justiça, prisão, desigualdade e muitas outras temáticas que estão presentes nas músicas e são suscitadas através das falas de De la Soul, Dr. Dree, Eminem, 50 Cent, Grandmaster Flash, Ice Cube, Ice-T, Ja Rule, The Last Poets, Lauryn Hill, Notorious B.I.G., Public Enemy, Queen Latifah, Run D.M.C., Salt-N-Pepa, Snoop Dogg, Wu-Tang Clan, importantes referências nesta produção musical do rap e que influenciam estilos de rap dentro e fora dos Estados Unidos. Esses autores nos apresentam uma reflexão bastante nutritiva sobre este estilo de música que incita e inflama o debate de questões que fazem parte da vida de muitos destes rappers.

¹⁶O livro coordenado por Herschmann possui os seguintes autores dos artigos: T. Rose, nos oferecendo um importante cenário sobre o Movimento hip hop norte-americano, enquanto grupos que constroem um estilo próprio e inovador; J. M. V. Arce que, além dos funkeiros do Rio de Janeiro, vai discutir grupos como Cholos e Punks (México) e rappers (EUA) alertando para a

globalização, violência e estilo cultural nos anos 1990. O autor, em sua apresentação, nos mostra a crescente presença das manifestações culturais juvenis nos espaços urbanos das grandes cidades a luz de novos aportes teórico-metodológicos, lacuna esta que é diminuída com a proposta do livro e com outras publicações que caminham nesta direção. Estes grupos, com seus estilos e códigos, passam a ser pensados muito além de uma visão que os criminalize e marginalize mas vendo-os como grupos que “oferecem tanto a possibilidade de construção de uma visão crítica e/ou plural do social quanto a sua mediação e administração pelas estruturas que gerenciam os ritmos do espetáculo e do consumo.” (HERSCHMANN, 1997, p. 8), reservando especial atenção a pluralidades e subjetividades que interpenetram estas vivências e suas manifestações.

Em Herschmann (2005), outra publicação discutindo a questão da violência e a produção musical no funk e Hip Hop no Rio de Janeiro e em São Paulo, o autor busca problematizar esta discussão da violência nos centros urbanos a partir destes grupos, mas, aqui, ele procura se distanciar de um discurso de marginalização, que em muitas situações pesam sobre esse estilo de música. Esta música, que faz emergir a problemática da violência, está inserida num contexto de emergência de tensões e conflitos que se interpenetram na vivência destes jovens. Nesta obra, ressalto também a discussão sobre o que o autor define como “demonização” e “glamorização” destes jovens na mídia e as relações de produção/consumo que eles constroem, tendo como referência sua produção estético-musical, ou seja, os estilos de vida em per-

importância das pesquisas sobre estas manifestações juvenis para compreender a situação sócio-política; H. Viana, mais uma vez discutindo o funk carioca e a questão cultural juvenil no Brasil; G. Yúdice, dá continuidade a pesquisa sobre o funk carioca, incluindo os famosos “arrastões” de 1992/93, que demarca uma nova perspectiva sobre estes estudos e o estabelecimento de práticas de consumo que extrapolam as margens do funk e atinge a classe média, o que o autor chama de “funkização” do Rio, mas, sem diminuir o processo de marginalização dos funkeiros; Herschmann que segue na linha de Yúdice e chama a atenção para a relevância destes movimentos para compreender o Brasil na atualidade, fazendo emergir a heterogeneidade, o conflito, a negociação no diálogo que estabelecem com o mercado e com a reivindicação da cidadania; O. M. G. Cunha estabelece um interessante diálogo com Ic-T, rapper norte-americano que esteve no Brasil na época, e o trabalho de pesquisa que realiza com funkeiros no Rio de Janeiro, discutindo questões referentes a sociabilidade, representações de cor e a convivência com a violência nestes espaços, chamando a atenção para a confusão que ocorre e gera a criminalização destes jovens; G. Diógenes, a qual discute a “rebelia juvenil” de gangues e galeras do Hip Hop de Fortaleza, atentando para a necessidade de perceber estes grupos como fundamentais para compreender a dinâmica dos grandes centros urbanos na atualidade, principalmente a partir da mobilidade, exposição e difusão de signos culturais que os mesmos trazem à tona e que faz emergir conflitos e tensões nas relações que estabelecem; e, L. Sansone, sobre o funk realizado nas periferias de Salvador - BA, principalmente chamando a atenção para a necessidade teórica de discutir a prática destes grupos tendo em vista novas preocupações teóricas, que varia também em função das especificidades de cada uma destas manifestações com dimensão “local”, mas que reflete sobre o “global”.

manente construção¹⁷.

Em São Paulo é possível encontrar uma farta bibliografia que nos apresenta o Movimento hip hop nas suas mais diversas manifestações, ainda que nem sempre esses trabalhos tenham a Antropologia como foco organizador. A cidade é considerada o *locus* fundador dos discursos e práticas que alimentaram o Movimento e de lá se expandiram para o Brasil no final da década de 1980 e início da de 1990.

Um trabalho significativo para pensar esta produção é organizado por Andrade (1999) e reúne artigos que vão discutir a relação do rap com a educação, incluindo inúmeras experiências em sala de aula, principalmente com alunos de escolas públicas e de periferia, sem deixar de pensar na influência desta prática estético-musical com alunos frequentadores de escolas particulares e seus desdobramentos. O livro reúne, além dos profissionais da área de educação, pesquisadores que vem com suas indagações e discussões através das pesquisas realizadas na antropologia, jornalismo, letras, comunicação, história, criando uma proposta interdisciplinar para pensar esta relação expressa no título da obra: “RAP e educação. RAP é educação”¹⁸.

¹⁷O livro de Herschmann (2005) faz parte de uma coleção intitulada Cultura Urbana da qual fazem partes outras obras e discussões e que se relacionam com a temática aqui discutida, entre as quais podemos citar, as coletâneas organizadas por Vianna (2003) – Galeras Cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais; Guimarães (2003) – Escola, Galeras e Narco-tráfico e Arce (1999) – Vida de barro duro: cultura popular juvenil e grafite. As três obras apresentam como cenário principal o Rio de Janeiro, mas a última inclui, neste debate, jovens mexicanos, denominados de *cholos*, que habitam o norte do país, na fronteira com os Estados Unidos, e que fazem do grafite e de tatuagens significativas formas de manifestação de definição do grupo.

¹⁸A obra organizada por Andrade estabelece o diálogo entre as diferentes áreas do conhecimento através dos seguintes artigos: G.R. Duarte, repensando e problematizando o uso do conceito de “cultura popular” para inserir o rap e outros movimentos musicais do Brasil como formas legítimas de discussão e aprendizado popular, mesmo sem o devido reconhecimento e, muitas vezes, sofrendo e lutando contra o processo de marginalização e discriminação; J. C. G. Silva, discute o fazer musical de grupos de rap de São Paulo, fruto de sua pesquisa para tese de doutorado sobre a temática, unindo e estreitando a relação entre a arte e a educação no sentido de pensar enquanto partes constituidoras de um processo de aprendizagem que vai além das salas de aulas, espalhando-se pelas ruas; M. E. A. Guimarães, utilizando-se do rap para discutir a violência que faz parte da vivência de grande parte dos moradores de periferia, principalmente jovens, e que através das suas letras de música fazem emergir este cenário urbano num processo de ressignificação da imagem e discursos produzidos sobre estes espaços; M. A. P. Tella busca num breve histórico da música negra norte-americana discutir este papel contestador que vai alimentar e influenciar uma significativa trilha sonora negra brasileira, inclusive o rap, buscando refletir sobre a memória e identidade que esta produção musical faz emergir; A. M. G. Azevedo e Salloma S. J. Silva pensando nas práticas musicais como significativas formas de sociabilidade e lazer para a juventude negra e que constroem historicidades que seguem na contra-mão do discurso hegemônico da invisibilidade; E. N. Andrade, que insere o Movimento hip hop como um movimento negro juvenil com um processo educativo, com uma proposta de discussão sobre sua condição enquanto jovens, negros, moradores de periferia e o que tudo isso acarreta em suas vidas; M. Aparecida da Silva ampliando o debate sobre gênero através do Projeto Rappers do Gledês – Instituto da Mulher Negra, ressaltando a ampliação da discriminação já que são também

Um outro trabalho que vai unir a educação e o rap vem de Dayrell (2005). Este livro é fruto de uma pesquisa que o autor realizou para a sua tese de doutorado na Faculdade de Educação da USP entre rappers e funkeiros em Belo Horizonte. Ele discute aspectos de sociabilidade, perpassados pela produção cultural, relações de consumo, identidade, na vivência destes jovens, moradores de bairros de periferia, e seus desdobramentos na educação. Além disso, discute, principalmente, o papel que esta musicalidade possui e que possibilita a experiência de uma juventude, muitas vezes negada pela própria condição social destes grupos e que acaba afastando-os dos bancos escolares e inserindo-os no precário mercado de trabalho.

Voltando a São Paulo temos o trabalho de Rocha, Domenich e Casseano (2005) trazendo a tona as vozes e imagens da periferia. O livro é resultado de um trabalho de conclusão de curso das autoras na área de comunicação. A pesquisa vai mesclando o discurso dos precursores do Movimento hip hop do Brasil com vozes contendo os depoimentos de quem vivencia esta prática, narrando as experiências no grafite, *break* e na música como importantes formas de relação que estabelecem com e a partir da periferia.

Ao lado de São Paulo, Brasília é um outro importante centro de referência do Movimento hip hop no Brasil e de lá temos os trabalhos de Nascimento (1994) e Amorim (1997). Estas pesquisas mais uma vez vão discutir questões que perpassam as práticas de moradores de periferia, e que nestes e sobre estes espaços constroem suas narrativas. Nascimento (1994), em seu trabalho de conclusão de curso em Antropologia, vai abordar a prática do Movimento hip hop na Ceilândia. Além de trazer um histórico do rap nos EUA e no Brasil (São Paulo), o autor vai mostrar o surgimento deste Movimento na Ceilândia e nesta etnografia discute temas como violência, identidade, estigma, raça, cidadania, abordando grande parte destas questões com o debate que estabelece com as letras de música de grupos da região. O trabalho de Amorim (1997, p. 6) em sua Dissertação de Mestrado em Antropologia, constrói uma etnografia que vai apresentar e discutir o Movimento hip hop das periferias de Brasília como “um movimento musical, popular, urbano e de massa, desenvolvido no seio da indústria cultural transnacional, globalizada” e principalmente como uma importante resposta estética e cultural à marginalização e à violência. A autora realiza seu trabalho de campo na Ceilândia, Planaltina (Vila Roriz), Sobradinho, Taguatinga e Cruzeiro, cidades satélite. Neste debate, a autora

mulheres; S. Pimental, S. Santos, S. Passarelli, Marcia Silva, L. A. D. Neves, cada qual com suas reflexões em seus respectivos artigos vão nos oferecer relatos, discussões sobre suas experiências em sala de aula, além de buscar nas experiências dos alunos, mediadas pelo rap, um importante elo que propõe importantes discussões e práticas pedagógicas; e, para finalizar, o artigo de I. S. Jovino com a proposta de repensar o PCNs – Parâmetros Curriculares Nacionais, orientados pelo MEC – Ministério da Educação partindo da produção musical do rap e a influência que esta possui nas vivências dos alunos, dentro e fora das salas de aula.

amplia a discussão através de temas como a mídia, preconceito, exclusão, desterritorialização, globalização, identidade negra, importantes norteadores da discussão.

São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro figuram como as três grandes cidades nas quais o rap é referência nacional, mas por todo o país esta manifestação se faz presente, como podemos perceber através dos trabalhos de Diógenes (1998), que abordando as questões da cultura e da violência, numa abordagem sociológica, inclui o Movimento hip hop ao lado de gangues e galeras, principalmente na cidade de Fortaleza, CE. A partir dos dois eixos teóricos propostos, a autora vai ampliar o debate sobre juventude, globalização, estilo, territorialidade, corporalidade que perpassam as várias relações construídas por estes grupos no espaço urbano da cidade.

Discutindo a formação de sociabilidades de grupos juvenis e a organização do Movimento hip hop em Teresina, PI, Luz (2006) inclui e amplia geograficamente o debate sobre o Movimento no Brasil, partindo da pesquisa realizada sobre juventude para o Doutorado em Serviço Social. A autora discute a formação desta organização a partir do Movimento hip hop como uma proposta que vai além do grupo em questão, mas que é usada por ele nas ações reivindicativas junto ao poder público em relação à questão da violência e seus desdobramentos, que habitam as periferias da cidade.

Em Porto Alegre, RS, na Antropologia, temos a dissertação de Soares (2007) abordando a gestualidade, centrada no corpo e na voz dos rappers, a partir da discussão sobre performance, na reinvidicação de “espaços de poder” realizada por jovens, negros e moradores de periferia. Ainda no Estado gaúcho, nas cidades de Santa Maria e Caçapava, foi realizado o trabalho de Ronsini (2007), na área de Comunicação, discutindo a relação de consumo de mídia e identidades juvenis entre punks e rappers. A autora parte da definição de classe social, dos usos e apropriações dos fluxos midiáticos e comunicacionais destes grupos, relacionando-os com as identidades culturais globalizadas num diálogo com um contexto regional de “identidade gaúcha”. Também do Estado gaúcho, vem o Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais – UFSM de Scoz (2008), apresentando etnograficamente o Movimento hip hop da cidade de Santa Maria, utilizado como *locus* de observação os encontros promovidos pelo Movimento.

Este cenário de produção acadêmica se amplia com a profusão de artigos que vão percorrendo estes espaços simbólicos e geográficos do Movimento hip hop, entre eles o de Matsunaga (2008), discutindo a questão da inserção das mulheres neste Movimento; Ventura (2007), abordando o Hip Hop e o grafite num estudo comparativo entre Rio de Janeiro e São Paulo; Silva e Correia (2008), incluindo o basquete de rua, mais uma vertente do Movimento hip hop, no debate; Cechetto e Monteiro (2006), aprofundando a discussão sobre

a questão racial entre jovens no Rio de Janeiro; Rodrigues (2002), colocando lado a lado o Movimento hip hop e o orçamento participativo enquanto formas de protagonismo sócio-espacial; Rotta et al. (2002), discutindo a entrada do Hip Hop em Pelotas – RS; ainda na Educação temos Ribeiro (2008) refletindo sobre a construção de identidades utilizando-se do Movimento hip hop para pensar a questão racial nesta construção; e, voltando para São Paulo, temos o Lindolfo Filho (2004), nos mostrando mais uma versão do rap paulistano.

A tarefa de mapear esta bibliografia torna-se cada vez mais difícil tendo em vista a diversidade de perspectivas e abordagem teórico-metodológicas que se complexificam dado a dimensão continental do Brasil. O que aqui apresentado é apenas uma parcela destas reflexões acadêmicas que iniciaram no final dos anos de 1990 e tomaram impulso a partir dos anos de 2000, ampliando consideravelmente as perspectivas de abordagem.

Mudando a dimensão nacional, atravessamos o Atlântico para ressaltar alguns momentos da abordagem deste tema em terras portuguesas. Em Portugal, como no Brasil, é a partir do final da década de 1990 que a produção bibliográfica sobre o Movimento hip hop começa a tomar vulto. Fradique (2003, Antropologia), Cidra (2002, Etnomusicologia), Contador e Ferreira (1997, Sociologia da Cultura) são os precursores nesta abertura de caminhos, no sentido de incluir na agenda acadêmica portuguesa os estudos sobre o Movimento hip hop.

Contador e Ferreira (1997), além do histórico do Movimento hip hop nos EUA, vão apresentar as primeiras linhas que mostram os passos dos(as) rappers portugueses, os primeiros e principais grupos com suas músicas inquietantes. Ressalto duas características nesta obra, a primeira, resulta da relação estabelecida com o rapper brasileiro Gabriel o Pensador quando de sua apresentação em 1994 em Lisboa. Como resultado deste encontro, a produção musical em Portugal passa a dispensar maior atenção a escrita musical do rap em língua portuguesa, o que até o momento tinha predominância da língua inglesa, ou o que o autor define como *black english*. O segundo aspecto refere-se a quem produz esta música, muitos dos quais fazem parte da segunda geração de imigrantes de países africanos de língua portuguesa, colocando-os no cenário urbano da capital do país, mais especificamente no Miratejo, a Margem Sul de Lisboa. Mas a língua utilizada não é o português oficial, e sim o *portukkkês* com forte influência de suas línguas nativas. A imigração e a produção musical do rap é uma situação que não se restringe a Portugal, o autor aponta que situações similares são encontradas na Alemanha, com jovens de origem turca, na França, principalmente nos *banlieues* de Paris, Marselha e Lyon, e na Grã-Bretanha.

Na sequência, desta obra, temos o trabalho de Fradique (2003), com uma etnografia mais ampla sobre o Movimento hip hop português, e que mesmo

centrando seu trabalho de campo em Lisboa, percorre o país acompanhando as apresentações dos grupos, as emissões de programas de rádio e, principalmente, participando dos eventos promovidos no Bar Jonh Guittar, em Lisboa, que dedicava a quinta-feira para as apresentações de grupos de rap e *b-boys*. Esta obra, além de um cenário etnográfico do rap pelo país, vai discutir e incluir no debate questões referentes às relações de consumo, cultura e identidade que permeavam as percepções sobre o Movimento. A autora vai propor a idéia de pensar a música – rap – como cultura e não na cultura, como comumente é pensada. E esta idéia vai ao encontro com o que apontam muitos rappers no Brasil, tal como percebi em meu trabalho de campo, e que várias vezes definiram o rap enquanto Cultura hip hop, frisando que, muito além das práticas artísticas e de contestação através das mesmas, o Movimento hip hop se constituiu de um ideário, de uma concepção de mundo, de um estilo que não termina quando cessam as atividades de palco, de grafite, de dança, continuando em seus estilos de vida. Assim, dentro desta concepção de cultura, as relações de consumo são seus constituintes, ou seja, fazem parte dela, como a autora ressalta, e que debato através dos dados etnográficos da pesquisa que realizo.

O rap português é estudado por Cidra (2002) em 1999 em sua Monografia de Conclusão de Curso – Departamento de Antropologia. Neste trabalho, aqui apresentado na forma de artigo, o autor vai discutir a formação de identidades de rappers portugueses, com suas “expressões performativas” através do viés da “cultura popular mediatizada”, discussão teórica que é formada na tradição dos Estudos Culturais ingleses.

Atualmente esta bibliografia sobre o Movimento hip hop português, principalmente a partir dos três autores citados, teve desdobramentos e ampliou-se consideravelmente, resultando em várias pesquisas dentre as quais podemos citar: Campos (2007), tese de doutorado em Antropologia desenvolvida sobre o grafite nos bairros de Lisboa; Calado (2007), discutindo os usos do espaço, inclusive geográfico, que resultaram na emergência do Movimento hip hop nos EUA e, em contrapartida, como este se apropria do espaço urbano das grandes cidades a partir da construção de um discurso crítico sobre estes posicionamentos; Raposo (2007), refletindo sobre o rap produzido por filhos de imigrantes de países africanos em Portugal; Simões, Nunes e Campos (2004), apresentando o relatório coordenado por Grácio (2004) sobre as subculturas urbanas juvenis. E, para finalizar, os trabalhos realizados fora das Universidades, os quais além do Movimento hip hop vão abordar nestes as ações sociais que dele podem emanar, como o trabalho desenvolvido com grafite intitulado *Visual Street Performance* (MOORE; CRUZ, 2007) e o Projeto para formação da Akademia Européia de Hip Hop (SANTOS, 2006).

Voltando ao Brasil, além da bibliografia aqui apresentada, especifica-

mente sobre o Movimento hip hop, há um outro segmento que vai abordar e discutir temáticas que perpassam as práticas musicais do rap, ainda que esse não se apresente como o objeto central, que são os estudos sobre as favelas que se anunciam principalmente no início deste milênio. Este é um importante eixo de discussão que vai trazer à luz questões como a marginalização, a violência, a discriminação, a pobreza, mas sem deixar de dedicar igual atenção a uma produção cultural e intelectual, as redes de sociabilidades, os usos e apropriações da mídia e tecnologias, os processos criativos de vivência desta condição social que são constituintes das relações sociais das favelas. Muito além de mostrar o samba e a escola de samba como exemplos positivos da favela, esta bibliografia não vai esquecê-los, mas vai apontar outras iniciativas de igual importância para repensar o processo de ressignificação da imagem construída para a favela no Brasil, sem esquecer dos problemas com os quais estes se deparam cotidianamente. Afinal de contas, a favela, no Brasil, é uma instituição nacional, inclusive com status de objeto turístico. Entre a bibliografia que vai problematizar esta discussão podemos citar Zaluar e Alvito (2004), Valladares (2005) e Davis (2006).

Estudos sobre violência, juventude, tráfico de drogas, pobreza, lazer, consumo, mídia também são focos de discussão que alimentam a reflexão sobre o Movimento hip hop no Brasil, mas, até aqui, restrinjo-me a apresentar algumas notas para pontuar alguns aspectos importantes para direcionar o trabalho que aqui apresento, tomando o cuidado de não ampliar demasiadamente este debate, o que me faria correr o risco de perder o foco.

E recortando um pouco mais a abordagem das pesquisas referentes ao Movimento hip hop, passo a situar as pesquisas implementadas no Estado de Santa Catarina, Brasil. Início com o meu próprio trabalho, Souza (1998), que figura como o primeiro trabalho sobre o tema a ser realizado na cidade de Florianópolis¹⁹. A pesquisa, que resultou na Dissertação de Mestrado em Antropologia, teve como objetivo principal construir uma etnografia do Movimento hip hop em Florianópolis e, desta forma, trazer algumas inquietações que perpassavam principalmente as letras de música de jovens, a maioria negros, moradores de periferia e que se apropriavam de formas estéticas deste Movimento para fazer emergir o cenário urbano sobre o qual debatiam prin-

¹⁹A partir de levantamento realizado na página da CAPES na Internet, em seu banco de dados de teses e dissertações, encontrei uma significativa produção bibliográfica referente ao Movimento hip hop no Brasil e em várias áreas do conhecimento. Do total de 67 trabalhos encontrados até o presente ano, apenas 8 deles foram realizados até 1999, sendo o primeiro realizado em 1996 na USP na Educação. Com relação ao sul do Brasil, minha dissertação de mestrado foi o primeiro trabalho apresentado num programa de Pós-Graduação. Em Antropologia encontrei apenas um trabalho anterior ao meu, datado de 1997 na UNB. Esta situação demonstra a mudança que ocorreu em relação à percepção sobre o Movimento hip hop como tema de estudo e que passa a marcar presença constante na produção bibliográfica de teses e dissertações a partir dos anos 2000 em todo o país.

principalmente a partir de suas experiências pessoais em seus bairros. A década de 1990 não apresentou novos trabalhos e somente nos anos 2000 que esta temática entra com mais força nas discussões acadêmicas. Seguindo uma lógica cronológica Hinkel (2004) realiza seu Trabalho de Conclusão de Curso na FURB – Universidade Regional de Blumenau – SC, abordando principalmente as letras de música do rapper MV Bill. Em diferentes Programas de Mestrado foram elaborados os seguintes trabalhos: Adão (2006), discutindo a visibilidade de adolescentes negros na escola (Educação – UFSC); Furtado (2007), abordando o processo criativo do grafite em Florianópolis (Psicologia – UFSC); Oliveira (2007), abordando a construção do discurso de formação de identidades a partir de raps do grupos Racionais. Dando continuidade ao trabalho da Graduação, Hinkel (2008) aborda a relação estética estabelecida no ato de ouvir rap atentando para sua importância na construção do eu num processo de apropriação musical entre jovens de Blumenau-SC (Psicologia – UFSC). Na Graduação em Música da UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, temos Silves (2008), discutindo a trajetória profissional do grupo de rap de Florianópolis – Negrociação e sua busca por uma inserção no mercado²⁰.

Dos trabalhos apresentados é possível destacar alguns pontos em comum, dos quais destaco o fato de que o Movimento hip hop toma forma dentro de um processo de globalização, em espaços urbanos de grandes cidades que fazem emergir discursos de contestação e revolta da periferia. Um outro aspecto importante que vários autores apontam refere-se aos usos da tecnologia, que é apropriada principalmente pelos rappers e DJs, que vão possibilitar a criação e circulação desta produção musical. Importante ressaltar ainda que o rap apresenta-se nos mais diversos estilos, alguns dos quais já citei, porém, o que mais fortemente se enraíza no Brasil, e que é amplamente discutido pela bibliografia apresentada, refere-se ao que alguns autores definem como rap político ou militante e que possui um discurso contestador que o caracteriza. Esta postura de contestação é construída a partir de jovens, homens e mulheres, de classes popular e média baixa, muitos deles moradores de periferias e favelas, que usam o rap para se posicionarem a partir de suas subjetividades, na relação que estabelecem com a cidade e o bairro em que moram. Assim, a partir da violência que presenciam, da discriminação que experimentam, da imobilidade a que estão sujeitos, das muitas negações de uma sociedade globalizada, com amplo aparato tecnológico, com profundas redes de consumo, altamente

²⁰Além dos autores apontados, outras pesquisas sobre o Movimento hip hop estão em processo de realização, como é o caso de Hinkel (Doutorado em Psicologia) e Scoz (Mestrado em Antropologia), que dão continuidade as pesquisas já realizadas sobre o tema ou trabalhos em andamento, como é o caso de Weissheimer (Graduação em Ciências Sociais), todos abordando esta temática em Santa Catarina, mais especificamente nas cidades de Blumenau, os dois primeiros pesquisadores, e Florianópolis, o último, todos na UFSC.

midiatizada e que, neste cenário, não só se posicionam mas interagem e constroem suas narrativas musicais que, atualmente, é utilizado como importante forma de manifestação também para jovens brancos de classe média baixa e não moradores de periferias e favelas.

E, para finalizar este estado da arte, uma outra vertente emerge mais recentemente para pensar este cenário a partir de suas próprias experiências através de uma significativa bibliografia escrita pelos próprios rappers, entre as quais podemos encontrar Soares, Bill e Athayde (2005), Bill e Athayde (2006), Athayde e Bill (2007), discutindo questões que perpassam a vivência de significativa parcela da população que mora nas periferias e favelas das diversas cidades brasileiras, tais como a violência, o tráfico de drogas, a corrupção, a invisibilidade, o desemprego. Seguindo na mesma direção temos Buzo (2007), que organiza uma obra que reúne textos de diversos rappers para debater questões pertinentes ao Movimento hip hop no Brasil, tais como a violência, desigualdades, poesia e o próprio Movimento hip hop. Para finalizar, cito a obra de Júnior (2006) abordando e discutindo a formação do grupo cultural Afro-Reggae e suas implicações na construção de uma visibilidade positiva para a favela.

Em síntese, esta revisão bibliográfica objetiva refletir brevemente sobre algumas das preocupações que povoam e alimentam muitos debates, dentro e fora das academias, e que são fundamentais para compreender esta problemática ampliando, com isso, a possibilidade de criar novos discursos, novas políticas, novas intervenções nestes espaços sócio-culturais que estão nas cidades.

Tendo em vista este amplo debate que envolve o Movimento hip hop em diversos contextos sócio-urbano a Tese aqui apresentada visa dar continuidade a várias destas discussões, bem como inserir outras neste debate a partir do trabalho de campo realizado na Grande Florianópolis e Grande Lisboa.

1.3 Organização da Tese

Nesta seção apresento a organização deste trabalho a partir de seus capítulos.

No Capítulo 2 – *Sujeitos Etnográficos: o campo*, apresento minha inserção em campo nestes dois contextos urbanos, Florianópolis e Lisboa, procurando construir uma relação de estranhamento de um espaço já estudado mas, relativamente familiar em Florianópolis e, buscando construir uma relação de familiaridade a partir do novo universo de pesquisa que para mim se apresentava em Lisboa. Em ambos a “aventura” (SIMMEL, 2004) tornou-se uma acompanhante inseparável nesta inserção em campo na construção desta Etnografia. Procuro refletir sobre algumas relações estabelecidas em campo, entre

as quais a de gênero e étnico-racial, tendo em vista o fato de eu ser mulher e negra e estar num contexto de pesquisa em que há predominância masculina e com um discurso que acentua e discute as vivências do espaço urbano por uma significativa parcela da população negra, mesmo entre rappers brancos. E, para finalizar, inicio o debate que vai percorrer este trabalho com a discussão que vem da Antropologia Urbana e que vai nos fazer refletir, enquanto pesquisadoras, sobre os desafios e dilemas do trabalho de campo na cidade.

No Capítulo 3 – *Músicas e musicalidades na Prática Antropológica: Algumas indagações para pensar o Movimento hip hop*, procuro construir um estreitamento na relação da Antropologia com a Etnomusicologia através do Movimento hip hop procurando, nestes estudos, ampliar a reflexão sobre esta produção musical que está associada a especificidades de contextos urbanos de médias e grandes cidades e que busca não só refletir sobre estes espaços, mas também sobre um “estar no mundo” permeado por subjetividades que tornam uma prática musical com características globais e locais ao mesmo tempo. Neste capítulo, procuro discutir algumas questões referentes ao conceito de “performance” para pensar sobre estas práticas e, a partir delas, refletir sobre estilos que vão se delineando dentro do Movimento hip hop nestes espaços de pesquisa.

No Capítulo 4 – *Espaços Urbanos: o Movimento nas/das cidades*, procuro refletir sobre a relação que constroem com a cidade, porém direcionando meu olhar para a definição de estilos de rap que se moldam a partir destas relações, mais especificamente das “performances” encenadas a partir de suas experiências vividas no e com os espaços, sejam eles da cidade ou das práticas religiosas. Aqui, uso o conceito de “estilo” não só para pensar a produção musical, mas também me aproprio dele para pensar sobre as várias faces que esta definição vai ganhando a partir do Movimento hip hop, sejam associadas a uma prática estética que se espalha através de comportamentos, vestuário, lazer, bem como de seus “estilos de vida” que associo aos *estilos de rap*. Assim, procuro construir algumas linhas que direcionam o que estou definindo como estilos de rap que encontrei em trabalho de campo: *rap de quebrada*, *rap floripa*, *rap gospel* e *rap crioulo*. E, através destes estilos, busco aspectos que os constituem enquanto estilos diferenciados, porém unidos a partir de uma prática musical, o rap.

No Capítulo 5 – *A globalização do Movimento hip hop: Um estilo direcionador de consumo*, me aproprio dos estilos de rap definidos no capítulo anterior para pensar sobre as relações de consumo que elaboram e que mais uma vez vão apontar para as especificidades de cada estilo, como as relações que constroem com seus bairros, mas sem deixar para trás contextos bem mais amplos relacionados a movimentos de globalização. Porém, as relações de consumo aqui estabelecidas não se esgotam numa relação comercial ou algo

similar, mas a partir de uma relação entre produção-consumo, principalmente de uma produção musical e que, nesta relação, vão elaborar e implementar caminhos para a circulação destas produções.

O Capítulo 6 – *Itinerário Loko: gênero e violência através da performance das imagens ou as imagens em performance*, elejo para dialogar com o Movimento hip hop dois temas, violência e gênero, que não apenas interpenetram-se nas relações construídas com a cidade a partir de suas práticas, mas também vão além e nos remetem a espaços transnacionais de relações e debates sobre estes aspectos. Aqui procuro discutir sobre as violências que estão presentes em muitas narrativas musicais e que está na gênese do Movimento hip hop. Também busco pensar sobre que relações de gênero são construídas nestas narrativas musicais, principalmente a partir de uma produção musical feminina, que, por sua vez, também vão discutir e debater sobre estas violências, mas aqui a partir de especificidades delineadas pelo gênero. Para finalizar, resgato o conceito de “performance”, que discuto no capítulo 3, para pensar sobre as construções imagéticas que vão ser apresentadas principalmente nos CDs e encartes deste gênero musical. Através destas referências procuro refletir sobre a relação que constroem com a cidade, com a violência urbana e com a própria religião e que perpassam estas práticas musicais que estão marcadas com imagens que as constituem.

Nas *Considerações Finais* procuro trazer algumas idéias, muito mais que conclusivas, de continuidade do debate, principalmente sobre as relações locais e transnacionais ou globais do rap e/ou Hip Hop que estão em Movimento constante.

2 *Sujeitos Etnográficos:* *O Campo*

2.1 Aventurar-se nas cidades: Florianópolis-Lisboa-Florianópolis

Neste capítulo procuro discorrer sobre a realização do trabalho de campo, o qual teve momentos bastante distintos. Se por um lado estava revisitando o campo em Souza (1998), em Florianópolis, em Lisboa, o cenário era completamente novo e desconhecido. Por residir na mesma cidade em que realizei uma parte desta pesquisa, Florianópolis, não houve uma grande ruptura, em termos de trabalho de campo, já que após a conclusão de minha dissertação de mestrado mantive um relativo contato com o Movimento hip hop da cidade. Além de estar discutindo o tema em atividades acadêmicas eu encontrava meus interlocutores nesta cidade e de ambas as partes vinham as curiosidades sobre os respectivos trabalhos. Eu sempre lhes perguntando sobre o rap e eles sobre “meu livro”, já que assim se referiam a minha dissertação.

Além destes contatos mais diretos, na medida do possível, eu procurava acompanhar as notícias, eventos, programas que realizavam, mesmo que a distância. De certa maneira, me mantive em contato até o momento em que decidi voltar a campo para a realização desta tese. E, para este novo exercício etnográfico, delimito tempo, estabeleci datas, ou seja, organizei um cronograma de trabalho em campo na tentativa de não me perder neste, parcialmente conhecido, mas, que se desvendava como um novo cenário de campo.

Em relação a Lisboa, a minha saída de Florianópolis funcionou como uma espécie de ruptura deste trabalho de campo na cidade, já que eu tinha que sair dela. Mas, esta foi somente uma impressão, já que os meios de comunicação, principalmente a Internet, nos mantiveram em contato e, em Lisboa, a todo o momento, o campo de Florianópolis era revisitado. Muitas vezes a curiosidade dos rappers em terras portuguesas me fazia reviver este campo constantemente, seja através das músicas dos grupos, das conversas

informais e até de palestras e atividades que realizei nestes espaços falando sobre o Movimento hip hop em Florianópolis. Todavia discorrerei com mais detalhes sobre esta experiência no decorrer deste trabalho, aqui, me detenho em me apresentar no campo.

Iniciei, ou reiniciei, meu trabalho de campo em dezembro, verão de 2006, logo após a defesa do Projeto de qualificação em Florianópolis. Mas o verão não é o melhor período para observações sobre o Movimento hip hop na cidade. E, este período, acabou funcionando como uma incursão inicial ao campo no qual estabeleci contatos e realizei algumas entrevistas, principalmente com os rappers que fizeram parte do trabalho de campo anterior, e fui construindo uma nova rede de relações, a qual me possibilitou maior interação em campo, ou o que passo aqui a denominar de “aventura” pela cidade.

Uso o termo “aventura” para designar meu trabalho de campo. Seguindo a obra de Simmel (2004, p. 180), para o qual “Num sentido mais agudo, como aquele que costumamos atribuir a outras formas dos nossos conteúdos de vida, a aventura tem princípio e fim. É isto que constitui a sua independência dos entrelaçamentos e meandros daqueles conteúdos, o estar centrada num sentido próprio.” E com isso construir um outro sentido a que o autor chama de “conteúdos da vida”, que se contrapõe a “aventura”, mas que se relacionam e se constroem mutuamente. Partindo das proposições de Simmel, traço aqui um paralelo com sua discussão referindo-me a cidade e ao trabalho de campo, em que o segundo está na primeira mas, ao fim do trabalho de campo, a cidade se transforma. Se o Movimento hip hop, que emerge no trabalho de campo em Souza (1998), antes estava “fora” da cidade ou invisibilizado¹, agora, está dentro, e é constituinte da maneira como percebo a cidade.

E Simmel (2004, p. 185) continua nos dizendo que “A síntese das grandes categorias da vida, entre as quais a aventura figura como forma especial, é realizada entre actividade e passividade, entre aquilo que conquistamos e aquilo que nos é dado. Sem dúvida que a síntese da aventura revela com agudeza a contradição entre esses elementos.” É a contradição, que o autor desloca e destaca, que pontuo aqui como constituinte do próprio trabalho de campo que realizei. É a cidade, mas em suas margens, em suas periferias, enfim, com suas contradições que emerge a partir desta “aventura”.

“Na aventura [...] apostamos tudo precisamente na ocasião incerta, no destino e no aproximativo, queimamos as pontes atrás de nós, adentramo-nos nas brumas como se o caminho fosse seguro sob todos os pontos de vista” (SIMMEL, 2004, p. 187). O que também ocorre no trabalho de campo, mas isto se quer é percebido, pois somente depois de findá-lo é que podemos dele nos distanciar o suficiente para perceber as relações que estabelecemos. Esta

¹Sobre o conceito de invisibilidade ver Leite (1996). A autora discute este conceito refletindo sobre a presença e representação da população negra no Estado de Santa Catarina.

não é uma “aventura” no sentido de enfrentamento do perigo que muitos personagens do cinema nos apresentam de forma banalizada, mas é uma aventura em busca de um relativo desconhecido, de “ocasiões incertas” que nos nutrem nesta busca, nos instiga na satisfação de uma curiosidade, mesmo saindo ainda mais curiosos. A incerteza, a dúvida são companhias constantes nesse processo de aventurar-se no trabalho de campo, diria que é a partir destas indagações que seguimos adiante. Mesmo sabendo que talvez esta certeza nunca venha, que a insegurança aumente e, com ela, surja a “tensão” que constitui e caracteriza a “aventura”.

No caso da pesquisa aqui apresentada, mesmo não sendo um campo desconhecido, a “aventura” se fez presente no sentido de perceber esta cidade de Florianópolis com outros olhos a partir desta segunda imersão em campo. “Aventurar-me” pela minha própria cidade mudou a forma de percebê-la e de encará-la, o que defino como um segundo “estranhamento” que tive a oportunidade de exercer sobre ela.

Como já possuía trabalho de campo sobre o mesmo tema e na mesma cidade, agora, o que se estabeleceu foi um outro deslocamento em termos temporais e espaciais, deslocamento temporal de mais de 10 anos já passados após a realização do primeiro trabalho de campo. Pude perceber e entender este deslocamento quando levei pela primeira vez a dissertação para um rapper que fez parte do trabalho de campo anterior. Logo ao recebê-la foi folheando e nas primeiras páginas encontrou os Agradecimentos e, sem muita cerimônia, foi logo procurando seu nome. Ao encontrá-lo, deu um sorriso discreto sem tirar os olhos do trabalho e continuou a folhear, mas parando nas páginas em que encontrava fotos, até se ver numa delas. Outros rappers tiveram reação parecida e sempre se procuravam nas fotografias, com exceção de um deles que procurou um depoimento seu sobre o início do Movimento hip hop na cidade.

Os rappers se viam, viam seus amigos, faziam comentários, e me apresentavam outra cidade, demarcando nela o tempo passado. E, para isso, as imagens fotográficas que encontravam foram fundamentais para estabelecer esta relação, e aspectos que eu sequer tinha percebido emergiam neste diálogo com a dissertação. Numa destas fotografias, realizada num espaço descampado próximo ao Bairro Monte Cristo, alguns rappers apontavam para a cidade ao fundo, e, o rapper que observava a foto, mesmo não tendo participado do trabalho de campo da dissertação, discorria com grande detalhamento sobre aquele espaço, e me dizia que hoje ele está ocupado com prédios que obstruíram a passagem dos moradores e, principalmente, das crianças que utilizavam aquele espaço para brincar, jogar futebol e soltar pipa, como várias vezes presenci². As imagens fotográficas contidas na dissertação funciona-

²A falta de espaços ou áreas públicas destinadas ao lazer não é uma exclusividade do

ram como uma importante interlocutora, tanto entre os que fizeram parte dela, como para os que não fizeram, mas que conheciam e reconheciam aquele universo cantado, fotografado, escrito.

Quanto ao deslocamento espacial, este se deu de várias “formas”³. Uma delas refere-se a localização do hip hop na cidade, e não posso mais falar de um Movimento hip hop de Florianópolis, como antes, e sim de um Movimento hip hop da Grande Florianópolis, já que municípios como São José, Palhoça e Biguaçu (ver mapa na Fig. 2.1) foram espaços que percorri com os rappers com certa constância.

Além da inserção do Movimento hip hop nos municípios vizinhos, outro deslocamento se faz presente, mas este diz respeito a ampliação do seu alcance na cidade de Florianópolis. Se antes estava nas periferias e favelas, hoje, a cidade, com seus variados bairros e praias, tornou-se palco desta manifestação. Ribeirão da Ilha, Canasvieiras, Campeche, Lagoa da Conceição, Pantanal, Agrônômica, Trindade, bairros centrais e turísticos, são locais de moradia e atuação de inúmeros grupos.

Estes deslocamentos foram fundamentais para me fazer perceber outras versões da cidade que afloram a partir do Movimento hip hop, e neste sentido, pude me “aventurar” na realização deste “experimento” etnográfico, como nos é apontado e ressaltado por Peirano (1995), enquanto um exercício fundamental para a constituição teórico-metodológico da Antropologia. E acrescenta: “[...] todo bom antropólogo aprende e reconhece que é na sensibilidade para o confronto ou o diálogo entre teorias acadêmicas e nativas que está o potencial de riqueza da antropologia” (Idem, p. 48). Como a autora aponta, a tensão entre estas teorias é constituinte da existência da própria Antropologia, fazendo com que ela renove-se a cada “experimento” etnográfico.

Esta etnografia que procuro aqui trazer, através de alguns fragmentos, é fruto de um exercício de sentidos, entre os quais o olhar e o ouvir são determinantes para dar a forma escrita como bem nos mostra Oliveira (2000). A união destas três ações, entre outras, já que o campo é permeado por sabores, odores, texturas, que nos possibilitam melhor sentir este universo que está sendo re-

bairro Monte Cristo, muitos outros bairros vivenciam a mesma situação nos quais espaços, sem construção, são utilizados para a improvisação de um campo de futebol e, se for um espaço aberto e amplo, as pipas, também conhecidas como pandorgas e papagaios, estão colorindo os céus do bairro. Ao trafegar de carro pela BR 282, que dá acesso a entrada de Florianópolis, é comum ver estas pipas nos vários bairros que ali estão, mas como cada vez mais os espaços estão diminuindo, estas crianças estão cada vez mais próximas, literalmente às margens, desta estrada que possui um limite de velocidade de 100 km/h e que, infelizmente, é palco de inúmeros atropelamentos.

³Amparadas em Simmel, Rocha e Eckert (2005, p. 82) apontam que “Essas formas são dadas pela diversidade de combinação das afiliações individuais aos grupos, em que as interações estão sujeitas ao espírito da vida moderna”. E estou aqui utilizando esta concepção de forma simmeliana para pensar a formação do que estou chamando de Movimento hip hop e da cidade em que o mesmo se insere. Entendo que estas são constituintes uma da outra.



Figura 2.1: Mapa da Grande Florianópolis (<http://maps.google.com.br>).

velado, nos dá a possibilidade de exercitar a tensão que Peirano (1995) aponta entre estas teorias. A forma como percebemos o campo é possibilitada por uma inserção teórica que molda nosso sentir o campo e que, neste embate, construímos a etnografia, ou, como nos diz Oliveira (2000, p. 18), referindo-se a teoria, ou esquema conceitual, que levamos para o campo, “[...] funciona como uma espécie de prisma por meio do qual a realidade observada sofre um processo de refração.”

Assim, mais uma vez me “aventurei” pela cidade num exercício destes sentidos e em busca das teorias do Movimento hip hop. Iniciei com os rappers que já conhecia e, a partir deles, fui construindo uma rede de relações que me possibilitou a realização do trabalho de campo, como já aponteí acima. Além destes contatos, procurava acompanhar os eventos do Movimento hip hop que aconteciam na cidade.

Em dezembro de 2006 participei do evento Rap no Desterro II, organizado pela Professora Alai Garcia Diniz do CCE – Centro de Comunicação e Expressão – da UFSC. O evento possuía atividade matutina e vespertina com apresentações de pesquisas sobre o tema onde apresentei um artigo, e, na sequência, grupos de rap da cidade se apresentaram. Aproveitei a oportunidade para ampliar os contatos que possuía e, para surpresa minha, nenhum dos grupos que se apresentaram eram conhecidos.

O primeiro grupo a entrar no palco foi o Floripa MCs formado por quatro integrantes (três rapazes e uma garota). Este grupo foi formado no Centro Educacional São Lucas⁴, e os mesmos estavam ali em função de uma autorização judicial, o que era feito sob acompanhamento de agentes da Segurança Pública, com seus coletes azuis marinho. A primeira música que o grupo cantou falava sobre as mães que perderam seus filhos para o crime, provavelmente numa alusão as suas próprias mães. Ao final da apresentação conversei com o grupo que me disse que usavam o rap como uma forma de narrar suas vivências, principalmente para desabafar suas angústias e falar sobre a condição na qual se encontravam. Esta atividade musical funcionava para eles como um elo que os libertava, não somente pela possibilidade de se apresentarem fora da Instituição, mas por poderem *estar criativamente no mundo*.

Além do Floripa Mcs, ainda se apresentaram os rappers Geison, Mexicano Loko, W Paul, MDF e SN e os grupos PRV, Calibre do Sistema, Criticamente, Sistema Periférico e Retaliação. Alguns aspectos se sobressaíram nestes contatos iniciais com as apresentações de grupos de rap. Primeiro, não conhecia estes grupos, visto que eram todos novos para mim, e todos possuíam pouco tempo de formação, eram grupos jovens. Segundo, a grande maioria residia e cantava a partir de seus bairros todos da Ilha, entre eles, Campeche,

⁴O Centro Educacional São Lucas é um local de recuperação para menores infratores e localiza-se as margens da rodovia BR 101, no bairro de Barreiros no município de São José.

Canasvieiras (praias) e Trindade, Serrinha e Centro, ou seja, nenhum grupo era do continente. Terceiro, vários dos rappers eram brancos, a maioria. Quarto, com este novo cenário, novos temas estavam nas músicas e, além da crítica social e do debate sobre violência, desigualdade, discriminação, também falavam sobre festas, praia, amizades, temas bem menos frequentes na produção musical do rap que até então conhecia. A partir destes quatro aspectos observados é possível perceber uma considerável mudança, ou melhor, uma ampliação, nas percepções e produções musicais dos rappers de Florianópolis.

Um outro evento do qual participei, e que me despertou alguns questionamentos, foi a Segunda Mostra Brasil de Cinema e Hip Hop, organizado pela Nação Hip Hop⁵ que ocorreu de 06 a 10 de fevereiro de 2007 na Praça Bento Silvério, no Bairro da Lagoa da Conceição⁶. O evento contou com várias atividades, entre elas oficina de percussão, grafite, circo, audiovisual, exibição de filmes e documentários todas as noites, seguidos de debates com os realizadores, os atores e as atrizes que participaram do mesmo. Entre debatedores e comentaristas do filme estavam o ator da Rede Globo Flávio Bauraqui, Thayde, um dos precursores do rap no Brasil, Negra Gizza, importante expoente do rap nacional, e uma das idealizadoras do Festival Hutuz⁷, entre outros.

Mesmo sendo um evento público, e com ampla divulgação, inclusive nos meios de comunicação, o que não é muito comum nos eventos de rap da Grande Florianópolis, o mesmo contou com participação bastante reduzida dos rappers da cidade. Um motivo para a pouca participação, apontado por alguns rappers, foi a não valorização do rap local nas apresentações e em oficinas do evento. E, apesar do número expressivo do público presente, realmente era bastante diminuta a participação de rappers da cidade, tanto na platéia, como nas atividades de palco e oficina. Como participei de atividades do evento no bairro em que se realizava e em outros espaços da cidade, tive a oportunidade de encontrar outros rappers que me manifestaram esta insatisfação. Pude perceber, neste momento, uma tensão dentro do Movimento hip hop de Florianópolis, que na continuidade do trabalho de campo teve outros desdobramentos.

Estes dois eventos foram interessantes para conhecer outras versões do Movimento hip hop na cidade. No primeiro, era um público bastante novo e

⁵A Nação Hip Hop é uma organização que através do Movimento hip hop vem desenvolvendo atividades sócio-culturais com jovens em diversas cidades de Santa Catarina, principalmente Florianópolis. A entidade surgiu na década de 1990 e é coordenada por Claudio Rio. Para maiores detalhes ver: www.nacaohiphop.com.

⁶O bairro em que foi realizado o evento, a Lagoa da Conceição, por ser um bairro de classe média, sofreu várias críticas, principalmente por estar longe dos bairros em que o rap está mais presente.

⁷O Festival Hutuz ocorre anualmente no mês de novembro no Rio de Janeiro e premia os principais representantes, em várias categorias, do Movimento hip hop nacional.

que me mostrava um rap bem mais diversificado em suas narrativas musicais em relação aos temas cantados. Esta diversidade era percebida também entre os próprios rappers, vários brancos e moradores da Ilha. No segundo evento tive a oportunidade de me deparar com as primeiras tensões, que perpassam esta produção musical, principalmente através da ausência de vários rappers nesta atividade.

A partir do mês de março, o ritmo do trabalho de campo começou a acelerar e até o mês de outubro realizei grande parte das 22 entrevistas, dos quais cinco grupos e rappers fizeram parte de minha primeira etnografia. As 22 entrevistas somaram 40 pessoas das quais quatro mulheres. A faixa etária predominante era de 20 a 28 anos, mas havia rappers de 15 a 37 anos. A maioria deles são negros, e entre os rappers brancos havia sempre uma identificação com a discussão da questão étnico-racial e de questões a ela relacionadas. Quanto à escolaridade há uma variação muito grande, encontrei de universitários a rappers que não completaram a quinta série do ensino fundamental. Mesmo assim, uma parte bastante significativa possui o ensino médio completo. Também encontrei casos em que devido as necessidades que o mercado de trabalho impõe, estes rappers voltaram aos bancos escolares e estão terminando o ensino fundamental em cursos supletivos. Outro aspecto que também possui grande variação é a ocupação profissional. Encontrei desempregados, auxiliar de serviços gerais, auxiliar de pedreiro, atendente de loja, designer gráfico, operador de máquina de fotocópias, autônomos na área de comércio e alguns que buscam na experiência musical com o rap trabalhar na área, principalmente como DJ, na organização, apresentação de eventos e na produção de CDs, com a montagem inicial de um pequeno estúdio. Além destes, encontrei a iniciativa de um rapper em processo de montagem de uma loja com produtos voltados para este segmento, principalmente CDs e camisetas. Para os que já possuem filhos havia sempre uma preocupação mais urgente em se manter ou conseguir trabalho, mas sempre tentando conciliar família, trabalho e Movimento hip hop.

Os locais de moradia destes rappers variam muito mas. A parte continental de Florianópolis, onde o rap surgiu na cidade, possui importantes representantes morando em bairros como Monte Cristo, Maloca, Vila Aparecida e Jardim Atlântico. Em São José, moram nos bairros Procasa, Serraria e Bairro Ipiranga. Um aspecto a ressaltar é que alguns rappers que moravam nesses bairros hoje moram em bairros mais distantes do centro de Florianópolis, principalmente no município de Palhoça, especialmente Caminho Novo e Jardim Eldorado, e no município de Biguaçu, no bairro Bom Viver, todos periferias destas cidades. Ainda em Florianópolis, bairros como Campeche, Canasvieiras, Lagoa da Conceição, Rio Vermelho e Ingleses, todos praias, várias delas famosas turisticamente, também se fazem presente. Na parte central de Flo-

rianópolis, bairros como Trindade e Pantanal, bairros de classe média localizados próximos à UFSC, nos quais é possível encontrar números expressivos de estudantes entre seus moradores e os Morros do 25, da Mariquinha, Monte Serrat e do Mocotó, espaços das áreas centrais da cidade, mas com inúmeros problemas, entre os quais estão a violência⁸, completam os locais de moradia dos entrevistados. Estes bairros são também o cenário principal na construção das narrativas musicais, inclusive com a citação direta deles nas músicas.

Nas entrevistas, poucos eram os grupos que estavam com todos os seus integrantes, já que tornou-se impossível chegar a um consenso a respeito de data e horário em que todos pudessem atender meu pedido de entrevista. Mesmo assim, na grande maioria dos grupos pude conhecer, conversar e mesmo visitar a grande parte dos integrantes.

Os locais de entrevista foram os mais diversificados e me possibilitaram ampliar cada vez mais a circulação pelas cidades. Entrevistei Davi (Críticamente) num bar do Centro Sócio Econômico da UFSC, já que ele é aluno do curso de Serviço Social e o local facilitaria nosso encontro; entrevistei Ed Soul em outro bar, só que desta vez foi no centro da cidade, no Largo Fagundes, que liga as Ruas Felipe Schmidt e Tenente Silveira, ele sugeriu o local por ser central, e por estar de férias, além de morar no centro da cidade; já Frog e Rael encontrei na casa de Rael, na Lagoa da Conceição, onde funciona também a Rádio Rima, que eles criaram e colocam no ar mensalmente; com Dagh me encontrei no Largo Fagundes e de lá fomos conversar na praça de alimentação do Centro Comercial ARS, entre as ruas Felipe Schmidt e Conselheiro Mafra; o Arma-zen marcou nosso encontro na Praça do Jardim Atlântico, sendo que dos sete integrantes do grupo, seis compareceram ao nosso encontro, assim, o local foi definido em função do ensaio que teriam no estúdio, no mesmo bairro, e ficamos durante boa parte da tarde conversando ao som dos skates que deslizavam pela rampa da praça; quanto ao grupo Reverso, tive a oportunidade de conversar em momentos diferentes com Sonic, que foi no salão principal da Igreja Renascer em Cristo, antes da realização do encontro da BRC – Banca do Rap Cristão e Rato, na mesma Igreja, mas utilizamos o estúdio, local silencioso e com acústica privilegiada, uma exceção; a conversa com os cinco integrantes do Culto Racional também ocorreu na Igreja Renascer, antes do encontro da BRC, mas sentamos num dos lados das escadas que dão acesso

⁸Estes “morros” possuem vários problemas sociais, entre os quais violência, áreas de habitação não legalizadas e tráfico de drogas, mas são vistos e representados apenas como problemas na cidade, que podem ser percebidos através da visibilidade destes espaços nos meios de comunicação, nos quais estes bairros aparecem associados à criminalidade ou as operações policiais. A exceção, nestes meios de comunicação, acontece nos períodos que antecedem o carnaval, principalmente através de duas das escolas de samba, Copa Lord – Mont Serrat, e Protegidos da Princesa – Morro do Mocotó, as mais antigas da cidade, que ocorrem e desenvolvem suas atividades nestes espaços.

ao salão principal; também na Igreja, e em local muito similar, conversei com Negra Laine e, dias depois, com Irmão Maurício do Petencostais; com Mizinho a conversa se realizou durante a gravação do Programa Barraco Hip Hop, da Rádio Campeche e grande parte da entrevista foi compartilhada com os ouvintes da Rádio ao vivo; Shelen e Aranha, do Fazendo Efeito com Cristo, me receberam em sua casa e lá passei um dia inteiro, com direito a almoço e a assistir o filme “Crônicas de Narnia” com Isabel, a filha do casal; com Kinzak (Skadrão da Rima) a entrevista foi realizada em etapas e a primeira parte ocorreu no espaço da Fundação Fé e Alegria, na qual trabalha como educador social com adolescentes no Bairro Chico Mendes, a continuidade da mesma ocorreu na sede da Fundação, no centro da cidade; com Kim C (FV Coerente) a conversa também foi por etapas, mas todos os encontros ocorreram no mesmo local, na loja ‘Na Correria’, que estava montando com mais dois integrantes do grupo no bairro Caminho Novo – Palhoça, onde moram; a única entrevista virtual ocorreu com Billy e Paulista (Elemento Suspeito), mesmo tendo nos encontrado em várias ocasiões a entrevista ocorreu desta forma em função do local de moradia deles, município de Laguna, distante 110 Km de Florianópolis; os integrantes do Mensageiros da Verdade também foram entrevistados na Rádio Campeche e grande parte das informações foram transmitidas ao vivo; Maicon Calibre (Calibre do Sistema) escolheu a Praça XV, no centro da cidade, para conversarmos já que estaria no centro e o local facilitaria nosso encontro; Marcos, b-boy e os integrantes do grupo Ideologia marcaram na praça central de Palhoça já que todos moram em bairros das imediações deste município; com Tha Gatha (Negrocição) conversamos na Praça XV e na casa em que mora e realiza os ensaios do grupo, no Morro do 25, sendo que naquele dia além do grupo reunia vários rappers e amigos do grupo; já K-chaça marcou a entrevista em sua casa na Vila Aparecida, fui lá e não o encontrei, telefonei para ele, e como ainda estava no centro, fui até lá e conversamos nas escadarias da Catedral Metropolitana; e para finalizar, com os integrantes do Retaliação, conversei em dois momentos e locais diferentes, com Karine, foi num bar da Lagoa da Conceição, já que ela é cantora de samba-rock e estava fazendo uma apresentação naquele dia para a qual me convidou, Sequela e Kimidrol, marcamos depois do horário de trabalho deles, por volta das 19:30 horas, no centro da cidade, na Praça da Alfândega, numa noite gelada de vento sul.

A grande maioria das entrevistas foi realizada com o uso do gravador e poucas pessoas não aceitaram o uso deste recurso. Um aspecto interessante, e que só tive a oportunidade de perceber quando fazia a transcrição das fitas, foi a rica sonoridade proporcionada por este material. Como os locais das gravações foram bastante diversificados, os sons destes espaços estavam incluídos nas gravações das entrevistas. São toques de telefones celulares,

fragmentos de conversas de pessoas que passavam na rua, buzinas de carros, interferência do vento, barulho de portas abrindo e fechando, risos, música, muita música, criança chamando, programa de televisão, pássaros em árvores, skate deslizando no concreto, além de muito rap. Tão diverso quanto os locais das entrevistas foram os sons que deles emergiam, sonoridades que falavam do local em que estávamos, em praças, igrejas, estúdios, ruas, bares, mesmo estes sons interferindo na qualidade sonora da entrevista e atrapalhando no momento da transcrição, eles proporcionaram uma etnografia sonora pelas cidades, o que reforça discussão proposta por Oliveira (2000) referindo-se a atenção que devemos dispensar para a audição em trabalho de campo, mas que não restrinja-se ao que o entrevistado está nos contando.

Além da realização das entrevistas tive a oportunidade de viajar com grupos para assistir suas apresentações em outras cidades. Acompanhei sistematicamente as atividades e deslocamentos dos grupos de rap gospel pela cidade e pelas suas igrejas, circulei pelos diversos bairros de periferia e favelas, muitos já conhecidos, outros completamente novos. Além disso, acompanhei ensaios em estúdio de gravação, visitava com frequência uma loja de vestuário no estilo *street wear*, que é bastante frequentada por rappers, acompanhei ensaios de grupos de *break*, conheci locais de trabalho, assisti ensaios em suas casas, enfim.

Das atividades que participei, duas acompanhei sistematicamente com dias e horários de encontros semanais. A primeira foram os encontros da BRC – Banca do Rap Cristão, que ocorriam na Igreja Renascer em Cristo, no centro da cidade, todas as quartas-feiras e depois todas as sextas-feiras⁹. Foi na BRC que tive a oportunidade de conhecer os grupos Reverso, Somos Um, Culto Racional, Fazendo Efeito com Cristo, Rapóstolos, Pentecostais, entre outros. Estes grupos e seus integrantes fazem parte de diferentes igrejas evangélicas, mas enquanto rappers formaram grupos e participam das atividades da BRC, que reúne também b-boys (dançarinos) e grafiteiros. A BRC, além de um importante espaço de encontro dos grupos de rap gospel da cidade, é também um privilegiado local de eventos e apresentações, já que todas as semanas grupos se apresentam no palco/altar da igreja. Estes eventos ocorrem juntamente com os cultos e, em todos os encontros, um pastor é convidado para proferir algumas palavras, ler a Bíblia, fazer orações¹⁰. Além dos grupos locais, grupos convidados que vinham de outras cidades e estados são presença constante como as apresentações de Marron (Criciúma), Comando Celeste (Balneário Camboriú), Ao Cubo (Curitiba), todos grupos gos-

⁹Atualmente os encontros da BRC realizam-se na Igreja Livre para Jesus, todas as sextas-feiras, no centro de Florianópolis.

¹⁰Além dos pastores, presenciei encontros da BRC em que os próprios rappers faziam estes pronunciamentos, principalmente quando não havia um pastor ou mesmo ao lado deles no altar.

pel. Além destes eventos a própria igreja abre a possibilidade destes grupos se apresentarem em outros eventos, em outras igrejas, e em outras cidades, que são ali marcados e organizados. Em todos os eventos há uma significativa participação dos rappers da BRC, inclusive com a organização de festas e mesmo viagens quando os eventos realizam-se em cidades mais distantes. Uma característica marcante do grupo é a organização e empenho dos seus participantes na realização destes eventos, o que é também resultado do respaldo que recebem das igrejas para a sua realização, principalmente com a abertura de seus espaços de culto e possibilidade de uso dos equipamentos de som e instrumentos musicais para as apresentações. Nos encontros da BRC marquei e realizei diversas entrevistas, assisti inúmeras apresentações (três ou quatro por semana), recebia informações sobre apresentações, eventos, viagens, novas composições, formação de novos grupos, etc. A BRC foi um local privilegiado de observação do rap gospel, que, embora tenha bem menos tempo de estrada do que outros estilos, se coloca nesta produção musical com grande vigor e atuação.

A outra atividade que acompanhei sistematicamente foi a organização e a apresentação do programa Barraco Hip Hop¹¹ que ia ao ar todos os domingos a noite na Radio Comunitária Campeche, comandados pelos irmãos RDA Maicon e Mano F. Todo domingo nos encontrávamos para colocar o programa no ar e ao final organizávamos os temas e possíveis convidados que participariam do programa da semana seguinte. Geralmente eu era a responsável pelos convites aos entrevistados, já que em virtude do trabalho de campo conseguia ter uma ampla lista de contatos com grupos de rap da cidade¹². Além de uma veiculação musical exclusivamente voltada para o rap e entrevistas com rappers, no programa eram anunciados eventos, apresentações, lançamentos de CD e notícias de interesse do bairro tendo em vista o caráter comunitário da rádio. Nestes programas surgiram importantes debates, tanto sobre o Movimento hip hop, quanto sobre outras questões, entre elas o dia Internacional da Mulher, com programação voltada para o debate, os usos e a criação de espaço público no bairro, os usos dos meios de comunicação, principalmente da maioria das rádios e suas restrições a determinados gêneros musicais, como o rap, o crescimento da violência na cidade, o descaso e desconhecimentos dos meios de comunicação e consequente veiculação de reportagens problemáticas sobre

¹¹ Este programa de rádio será melhor discutido e apresentado no Capítulo 5, quando apresento alguns canais de veiculação desta produção musical.

¹² Compareceram ao Programa Barraco Hip Hop, os grupos Arma-Zen, Da Casta, Rael e Frog, Culto Racional, Mizinho, Kado, Mensageiros da Verdade, todos da Grande Florianópolis e Max B.O. de São Paulo, mas atualmente morando na cidade. Foi também realizada uma entrevista comigo sobre minha pesquisa com o Movimento hip hop. Além da participação dos convidados, elaborei um Programa especial, somente com rap local, apresentado em 30/09/2007, que percorreu um pouco da história do rap com seus diferentes estilos na Grande Florianópolis.

o Movimento hip hop. O Programa foi um espaço em que tive a oportunidade de estabelecer, tanto com os rappers envolvidos em seu funcionamento, como com os rappers que aceitaram convites, uma dinâmica interlocução sobre as mais diversas temáticas, principalmente sobre o Movimento hip hop da Grande Florianópolis.

E, além do Programa Barraco Hip Hop da Rádio Comunitária Campeche, também tive a oportunidade de conhecer o trabalho desenvolvido por Frog e Rael na Rádio Rima, uma rádio que funciona via Internet. A Rádio resume-se a um computador instalado num pequeno cômodo na casa de Rael e, deste reduzido espaço e do computador que de vez em quando insiste em ter problemas, saem os programas mensais da Rádio Rima. Além dos outros encontros que tive com os idealizadores da Rádio, tive a oportunidade de participar do funcionamento e finalização de dois programas, um no mês de fevereiro e outro no mês de março/2007. O último programa foi realizado sobre o Dia Internacional da Mulher, e contou com minha participação na leitura do poema *Vozes-Mulheres* de Conceição Evaristo¹³. A ideia de inserir o poema surgiu quando eu recebi o convite de Frog e Rael para auxiliar na organização deste programa, já em andamento. Inicialmente o programa foi pensado a par-

¹³Excerto do poema **Vozes-Mulheres**, de Conceição Evaristo, publicado em (DUARTE, 2006), Revista de Estudos Feministas.

A voz de minha bisavó ecoou
criança
nos porões do navio.
Ecoou lamentos
de uma infância perdida.
A voz de minha avó
ecoou obediência
aos brancos donos de tudo.
A voz de minha mãe
ecoou baixinho revoltado
no fundo das cozinhas alheias
debaixo das trouxas
roupagens sujas dos brancos
pelo caminho empoeirado
rumo à favela.
A minha voz ainda
ecoa versos perplexos
com rimas de sangue
e fome.
A voz de minha filha
recolhe todas as nossas vozes
recolhe em si
as vozes mudas caladas
engasgadas nas gargantas.
[...].

tir da exposição de alguns dados estatísticos referente a situação da mulher na atualidade, ressaltando os problemas por ela enfrentados. Fui para casa pensando no programa e em seu formato, que estava construído num tom de denúncia. Lembrei que no Fazendo Gênero de 2006 assisti a apresentação da poetisa Conceição Evaristo e lembrei desta sua poesia, por ela declamada, e que poderia falar melhor sobre a situação das mulheres brasileiras sem entrar em dados estatísticos e similares. Ao chegar em casa fui para o computador e, numa busca na Internet, encontrei o poema. No dia seguinte apresentei minha idéia a Frog e Rael que aceitaram e me convidaram para declamar o poema na Rádio. Aceitei, mas bastante temerosa. Realizamos o Programa, que além da poesia de Conceição Evaristo contou com uma programação musical com rap de mulheres em sua grande maioria. Só a programação musical de mulheres, por si só, já trazia à tona a discussão de gênero e do Dia 8 de Março, como é bastante peculiar a esta produção musical feminina.

Entre programas de rádio, encontros da BRC, visitas à lojas, encontros para entrevistas, idas a vários eventos organizados pelos rappers com suas apresentações musicais e principalmente a circulação pelas cidades que pude exercitar através desta rede de relações, tive a oportunidade de colocar em prática a observação participante no trabalho de campo sobre o Movimento hip hop da Grande Florianópolis. E, além de meu deslocamento para o trabalho de campo, grupos de rap se deslocaram para participar de atividades com minha participação ou organização¹⁴.

Dando continuidade ao trabalho de campo, mais um deslocamento ocorreu com minha ida para Lisboa para a realização de Estágio de Doutorado. Nos quatro meses que lá permaneci, tive a oportunidade de me embrenhar em outra “aventura” e de perceber outros deslocamentos.

Ceguei em Lisboa em novembro de 2007 com o objetivo de perceber a produção deste gênero musical na cidade, bem como possíveis aproximações com o campo realizado em Florianópolis que me possibilitassem ampliar os horizontes para melhor articular a problemática de pesquisa.

Ainda no Brasil procurei realizar contatos que me possibilitassem uma maior interação. Partindo de um breve conhecimento de pesquisas sobre o tema em Portugal, dei continuidade ao levantamento em páginas na Internet

¹⁴Em 20/04/2007 na Festa de Encerramento da Semana de Ciências Sociais – UFSC, organizei a apresentação dos Grupos Arma-Zen e Retaliação. Em 16/05/2007, após a palestra que ministrei na Faculdade Energia, intitulada: *Diversidade nos espaços urbanos: o Movimento hip hop de Florianópolis*, se apresentaram os grupos Retaliação e Conexão \$C e a dupla Vando e Rael como continuidade da atividade que ministrei. Em 18/08/2007 organizei a Festa de um ano do Programa Barraco Hip Hop, da Rádio Campeche, com o auxílio de Mano F e RDA Maicon, apresentadores do programa, que contou com as apresentações dos grupos Calibre do Sistema, Arma-Zen e Mensageiros da Verdade. Além das apresentações, muitos outros rappers estavam presentes no evento. Ressalto que todas estas apresentações foram voluntárias e sem cobrança de qualquer valor financeiro por parte dos rappers.

de Bibliotecas e universidades, o que me possibilitou formar uma pequena lista com nomes de pesquisadores que já haviam realizado trabalhos sobre o tema naquele país. O que no início era um pequeno grupo foi ampliado logo que cheguei, por intermédio de minha orientadora na Universidade de Lisboa, Professora Cristiana Bastos, que me apresentou pesquisadores que eu, até então, somente conhecia pela bibliografia lida. A partir destes primeiros contatos uma pequena rede foi se formando. Com o auxílio desta rede tive acesso a trabalhos realizados desde o final da década de 1990 até pesquisas em andamento e em fase de finalização, as quais apresento na Introdução, inclusive com a possibilidade de estar presente em defesas de tese e apresentações públicas de trabalhos.

O segundo grupo que comecei a fazer contato, pouco antes de minha chegada, foi com rappers. Parti de algumas páginas da Internet onde procurei encontrar alguns contatos e de uma reportagem sobre rap em Portugal da revista Rap Brasil. Mas, estes contatos foram infrutíferos. Ao mesmo tempo tentava contato com um rapper de Lisboa que me foi recomendado por dois pesquisadores brasileiros que realizaram trabalhos de pesquisa em Portugal. Até minha chegada a Portugal não havia recebido nenhum retorno deste rapper, mas segui por outros caminhos, com outras pessoas, algumas das quais recomendadas por estes pesquisadores. Até aquele momento, 10 dias após minha chegada, eu só havia conversado com pesquisadores, ainda não havia conseguido contato com rappers, e, numa destas conversas com pesquisadores o meu tele-móvel (telefone celular) tocou. Era o rapper com quem eu procurava fazer contato.

A partir destes contatos estabeleci uma pequena rede que me possibilitou visitar alguns bairros da cidade, num exercício de observação das práticas do Movimento hip hop de Portugal, mais especificamente, de Lisboa. Percorri a cidade, e como em Florianópolis, tive que sair dela para encontrar o Movimento hip hop. Fui para bairros de periferia de cidades vizinhas, como a Cova da Moura – Amadora, atravessei o Rio Tejo em direção a Arrentela – Seixal e Vale das Amoreiras – Barreiro¹⁵ (ver mapa da Grande Lisboa na Fig. 2.2). E a Lisboa antes imaginada tornava-se agora a Grande Lisboa, assim como Florianópolis. Em outras palavras, estas cidades alargaram-se a partir do Movimento hip hop.

¹⁵Todos estes bairros são chamados de Bairros Sociais, geralmente localizados nas periferias, são similares aos conjuntos habitacionais populares que temos no Brasil. Alguns deles são bairros criados a partir da retirada de “bairros degradados” da cidade. Nestes Bairros Sociais foram construídos edifícios, com apartamentos pagos pelos moradores para lá deslocados, são os bairros de realojamento, como Arrentela e Vale das Amoreiras. A Cova da Moura, é um bairro que não passou por este processo, ou seja, ainda está no mesmo local e com os moradores que utilizaram a área para construir suas moradias. E projetos de realojamento ou de requalificação são amplamente discutidos com os moradores e o poder público.

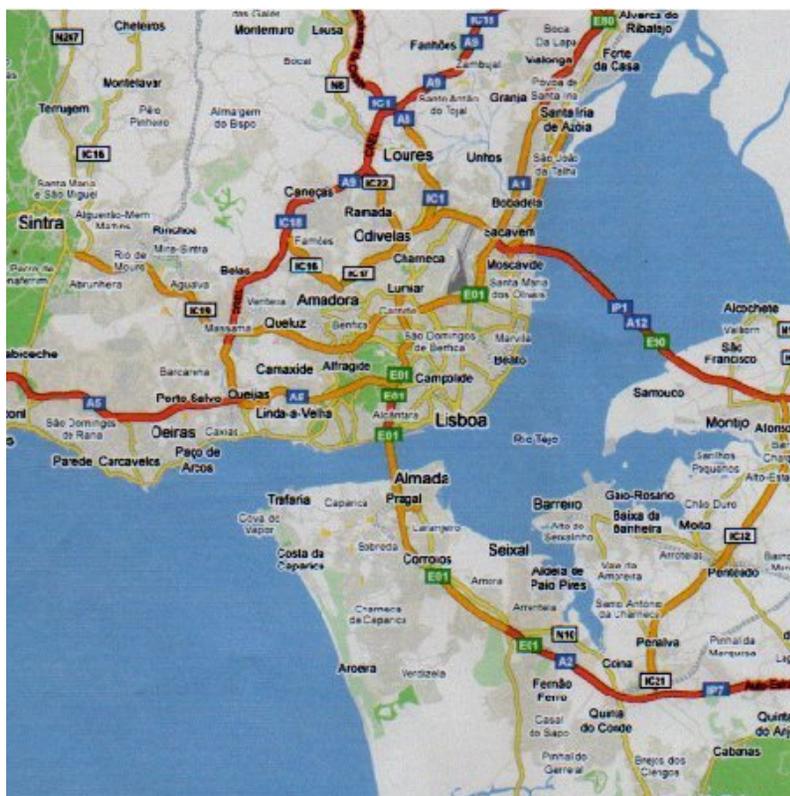


Figura 2.2: Mapa da Grande Lisboa (<http://maps.google.com.br>).

Aqui a “aventura” se fez novamente presente, era uma cidade até então desconhecida e que estava sendo apresentada, com seus bairros, suas pessoas, suas músicas. Este meu deslocamento geográfico foi importante porque permitiu não só o aprofundamento no campo, mas me fez perceber também deslocamentos do rap do Brasil em direção as terras portuguesas, estabelecendo aqui uma importante *ponte*¹⁶.

Em terras portuguesas, meu contato maior, neste espaço de tempo, foi com o Movimento hip hop produzido por imigrantes ou filhos destes, principalmente de Cabo Verde e Angola¹⁷, em sua grande maioria negros e que fazem o que alguns me definiam como o *rap crioulo*¹⁸, em contraposição ao que chamam de *rap tuga*, definido como de portugueses.

Meus primeiros contatos e visitas aconteceram com os rappers do bairro da Cova da Moura e com eles pude exercitar uma inicial observação de campo, tanto no bairro como nos diversos locais para onde iam e que me permitiam que os acompanhassem.

Minha primeira visita a Cova da Moura aconteceu por intermédio de Lord Strike, o rapper com quem procurava fazer contato através do e-mail que os pesquisadores brasileiros me repassaram e que fez contato telefônico me convidando para uma visita ao bairro em que trabalha e desenvolve atividades de informática no Moinho da Juventude¹⁹. Marquei minha visita para o dia seguinte.

Ele me passou todas as explicações por telefone para chegar ao bairro. Tinha que pegar um ônibus, o metrô, o trem. Neste percurso comecei a perceber que a cidade começava a mudar. Já não estava mais em Lisboa, era um município vizinho – Amadora. Antes, ao chegar na estação de trem – comboio como assim é denominado em Portugal – me chamou a atenção o fato de que alguns trens estavam grafitados. Este foi o primeiro momento em que tive a sensação de estar me aproximando do objetivo proposto, ou seja, estar chegando a um local de produção do rap. Esta sensação foi aumentando na

¹⁶A partir de diferentes formas de sociabilidade construídas, considero que a função de ponte simmeliana é realizada pelo Movimento hip hop. Nestas formas de sociabilidade são construídos deslocamentos nesta cidade e é através da vivência das práticas do Movimento hip hop que estes tornam-se possíveis. O Movimento hip hop implica numa dinâmica que o faz circular pela cidade e é constituinte de sua prática. Sobre a discussão referente ao conceito de “ponte” na obra de Simmel, consultar Maldonado (1998).

¹⁷Nestes bairros além de outras formas de remeter-se, mesmo simbolicamente, para estes países, a produção musical do rap é uma forma de atualização desta condição de “imigrantes” mesmo nascido e até com documentação e nacionalidade portuguesa.

¹⁸Quando me referir ao trabalho de campo na Grande Lisboa, utilizarei o termo *rap crioulo* para me referir ao Movimento hip hop com o qual tive contato, até mesmo porque este universo nestas cidades é muito mais amplo.

¹⁹O Moinho da Juventude surgiu no início dos anos de 1980 e funciona no bairro da Cova da Moura – Amadora. Desenvolve várias atividades educacionais, recreativas e profissionais no bairro e possui creche, biblioteca, um centro de informática e quadra desportiva.

medida em que o trem deslocava-se em direção a Cova da Moura. Não só o trem, as paredes de prédios, muros, inclusive da estação de trem, postes, estavam grafitados (Figs. 2.3 e 2.4).



Figura 2.3: Foto tirada da janela do trem a caminho do bairro da Cova da Moura.



Figura 2.4: Grafite na estação do trem Cruz da Maia.

Desci na estação combinada, Cruz da Maia, também com grafites, desta vez indicando que estava na Cova da Moura (Figs. 2.5 e 2.6). Na estação estavam me esperando dois rappers Lord Strike, nascido em São Tomé e Príncipe e LBC, em Cabo-Verde. Com eles fui levada a um passeio pelo Bairro e pelo Moinho da Juventude.



Figura 2.5: Foto da Rua Principal da Cova da Moura.



Figura 2.6: Grafite na parede do Moinho da Juventude.

A Cova da Moura é um bairro que possui uma população formada predominantemente por imigrantes e seus descendentes, sendo que a grande maioria são cabo-verdianos, em torno de 75% da população do Bairro, como me diziam. Ao ser apresentada ao bairro, percorrendo suas ruas e vielas (Fig. 2.7) com os anfitriões que me guiavam, parecia estar em um bairro no Brasil. Ao mesmo tempo em que tudo era muito diferente e novo, também havia uma sensação de familiaridade no ar. E somente tempos depois pude entender esta familiaridade. A Cova da Moura é um bairro de periferia, com uma significativa população negra, com problemas sociais dos mais diversos, mas com uma musicalidade muito intensa e forte. Não somente o rap se fazia presente, muito reggae e os ritmos cabo-verdianos eram ouvidos a todo o momento, principalmente quando anoitecia e os bares começavam a ficar movimentados. Era uma familiaridade auditiva que estava se estabelecendo, mesmo desconhecendo a grande parte daqueles sons que ouvia. O bairro também possui muita criança, o que é muito comum no Brasil, mas não em Portugal, fatos estes que me fizeram sentir esta proximidade com meu país.



Figura 2.7: Rua do Moinho no bairro da Cova da Moura.

As visitas se sucederam. Com eles fui a lançamento de livro, participei de discussão e planejamento de um jornal, presenciei apresentações musicais que realizaram pela cidade, assisti exibição de filmes por eles realizados. Em conjunto organizamos e implementamos o que chamamos de “Oficina de ci-

nema”, que contou com a exibição de filmes seguidos de debate.

Nestes primeiros encontros pude perceber que o rap do Brasil é bastante ouvido no bairro. Músicas de grupos como Racionais, Câmbio Negro, Facção Central²⁰ circulam entre estes rappers. Este foi o primeiro contato com meu objetivo de pesquisa, onde pude perceber uma circulação desta produção musical através da construção de alguns fluxos, e aqui muito mais no sentido Brasil para Portugal. Esta idéia foi reforçada quando fiz circular alguns CDs de grupos de rap com os quais realizei trabalho de campo na Grande Florianópolis. Era uma forma de mostrar a eles a produção musical de grupos que fizeram parte de minha pesquisa. Entreguei o CD a um rapper, e no dia seguinte, quando eu estava no bairro novamente, perguntei a ele se tinha ouvido. Disse que sim, que tinha gostado muito. Neste momento uma preocupação se colocou, as gírias, formas de falar que fazem parte destas narrativas musicais. E, tentei apresentar e “traduzir” algumas destas gírias. Mas antes de meu esboço de resposta, ele não só citou algumas das gírias ouvidas nas músicas do Arma-Zen, grupo de rap de Florianópolis e que fez parte do trabalho de campo, como deu seus significados. O que me fez perceber que esta circulação é muito mais intensa e que esta música leva consigo um estilo que os une, mesmo sem se conhecerem. Esta mesma situação repetiu-se com outros rappers deste e de outros bairros.

Além destas atividades dentro e fora do bairro, realizei ainda entrevistas com vários destes rappers. Tive a oportunidade de realizar cinco entrevistas (quatro homens e uma mulher). Além da Cova da Moura, visitei a Arrentela-Seixal, através da Khapaz²¹ e Vale das Amoreiras-Barreiro, no Centro de Hip Hop, entre outros.

Estas visitas me permitiam ampliar o olhar sobre a cidade e suas manifestações. Minha interlocução ocorreu com uma parcela dos rappers na Grande Lisboa, mas de fundamental importância para pensar a cidade e a forma como esta é descrita principalmente através da produção musical – o rap – de jovens em grande parte nascidos em Portugal, mas filhos de imigrantes, em sua maioria cabo-verdianos e angolanos.

²⁰Racionais, grupo que surgiu em 1988 em Capão Redondo, bairro da periferia de São Paulo, é um dos principais representantes do rap no Brasil. Facção Central, também de São Paulo, formou-se em 1989 (www.wikipedia.org). Câmbio Negro, formado em 1990 na periferia de Brasília (www.lastfm.pt).

²¹Na Khapaz, organização do Movimento hip hop, no bairro de Arrentela Seixal, realizei a apresentação de meu trabalho de pesquisa e debate sobre o Rap Brasileiro com a participação de Juliana Penha (jornalista da revista Rap Brasil, não mais editada) e DJ Dico (produtor do rapper brasileiro Dexter). A discussão contou com a presença e participação de integrantes da Khapaz, convidados do bairro, visitantes de outros bairros como a Cova da Moura e Profa. Cristiana Bastos. A partir desta atividade outras similares foram encaminhadas e marcadas para assistir e discutir o DVD “Mil Tretas Mil Trutas”, do grupo de rap brasileiro Racionais que levei para a Kaphaz. Esta atividade ocorreu em 22 de fevereiro de 2008.

Esta produção musical tem na condição de “imigrantes” de seus integrantes um importante elo de discussão. Não somente como uma forma de relato de sua condição, mas também como uma maneira de atualização de seu contato com a terra natal, mesmo que não a conheçam, por mais estranho que isso possa parecer. Mas, a África imaginada na produção musical do rap brasileiro também está presente no *rap crioulo* de forma diversa, até porque a relação com esta África através de seus pais e avós é cotidiana, bem como os locais em que residem, geralmente bairros com considerável população nesta mesma condição de diáspora²².

Este alargamento dos limites do trabalho de campo me auxiliou na reflexão sobre minha incursão em campo no Brasil – Grande Florianópolis, ampliando a perspectiva de abordagem da tese aqui apresentada, tendo em vista que um dos eixos de discussão refere-se aos fluxos e circulação desta produção musical da qual participam tanto como “consumidores”, quanto, e principalmente, como “produtores” desta música. Ressalto ainda que este trabalho me possibilitou perceber uma importante relação entre Brasil e Portugal que surge em função desta produção musical, porém muito mais no sentido do Brasil para Portugal do que o inverso. Aspecto este fundamental para compreensão de alguns “fluxos” (HANNERZ, 1994) pelos quais a música brasileira, neste caso o rap, percorre.

2.2 Estabelecendo relações: De gênero e étnico-racial

Na interação que estabeleci em minha inserção em campo, destaco dois importantes aspectos no estabelecimento de relações nestes espaços urbanos. O primeiro aspecto situo nas relações de gênero. Mesmo com um percurso histórico que compreende três décadas de existência do Movimento hip hop, ainda é pequeno o número de mulheres rappers, a grande maioria são homens. Mesmo em número reduzido, as mulheres, a partir de sua condição de gênero, estabelecem uma significativa produção musical no Movimento, tanto no Brasil como em Portugal. Aqui me restrinjo a refletir a partir da minha condição de mulher pesquisadora, num grupo predominantemente masculino.

Senti em muitos momentos que esta condição criava uma certa distância. A minha presença entre eles, principalmente nos primeiros contatos, parecia não os deixar totalmente a vontade. Além da condição de gênero é necessário levar em consideração que o fato de ser pesquisadora, da Universidade, como

²²Parto da proposição de Hall (2006) de diáspora, aliada a concepção de comunidades imaginadas de Anderson (1989) para pensar a inserção da África no discurso dos rappers, inclusive musical.

alguns rappers da Grande Florianópolis me definiam, causava este distanciamento. Mas, podia perceber nas brincadeiras, que uma mulher ali fazia diferença, e sempre que a brincadeira citava ou mesmo falava mal de alguma mulher as justificativas vinham logo a seguir. Com o passar do tempo, algumas distâncias diminuíram, a confiança ia aumentando, e podia perceber que um desconforto anterior com a minha presença se transformava em “cuidado”, principalmente quando viajava ou ia para algum outro lugar com eles, e isso ocorreu de forma bem mais intensa no trabalho de campo em Florianópolis, que durou mais tempo.

Já entre as mulheres rappers, brancas e negras, o fato de ser mulher me dava a impressão de deixá-las a vontade para falarem sobre sua trajetória no rap, mas também sobre suas vidas pessoais. Elas falavam especialmente sobre sua condição de gênero no Movimento hip hop, principalmente a partir de sua produção musical. Neste sentido, muitas destas composições vão discutir relações e propor discussões sobre sua condição no Movimento que, no caso das rappers negras, além da condição de gênero, vão agregar a discussão referente a sua condição étnico-racial, não menos complexa, tanto no Brasil como em Portugal.

O fato de ser negra me aproximava, inclusive isso parecia diluir minha condição de pesquisadora em muitos momentos, já que eu tinha a todo custo que provar que não era jornalista²³, situação com a qual me deparei constantemente no trabalho de campo em Florianópolis. Há uma briga implícita, e as vezes explícita, do Movimento hip hop com alguns meios de comunicação e a crítica principal refere-se ao desconhecimento e até descuido ou descaso com que alguns jornalistas tratam o Movimento hip hop, e principalmente os bairros de periferia da cidade, associando-os, na maioria das vezes, com violência, criminalidade e tráfico de drogas. O problema que os rappers apontam não é a referência a estes problemas, já que eles mesmos os mostram em suas músicas, mas a associação direta do problema com o bairro, e os seus moradores, como se o problema se restringisse aquele espaço e só a ele. Esta é uma idéia bastante reducionista sobre problemas que vão muito além das periferias das cidades, e que uma parcela da imprensa acaba reforçando o contrário. Por esta crítica que fazem a imprensa, a presença de jornalistas nem sempre é aceita sem questionamentos.

Em contraposição, ser negra parecia facilitar minha circulação por vários espaços neste campo nos dois países. Em Lisboa, além de ser negra era brasileira e isso gerava uma considerável demanda, tanto sobre o rap do Brasil,

²³ Mesmo sabendo que eu não era jornalista isso não impediu que alguns rappers viessem tirar satisfações comigo a respeito de uma reportagem na qual não concordavam com o conteúdo ali apresentado e que tinha meu nome ali citado. Tive que me desvencilhar deste emaranhado e provar que eu não tinha nada com aquilo que estava escrito. Até porque eu também estava descontente com o conteúdo da reportagem.

quanto em relação as favelas brasileiras, até porque naquele momento a novela *Duas Caras*²⁴ estava sendo exibida em Portugal e o filme *Tropa de Elite*²⁵, o que gerava ainda mais curiosidades sobre este país, com suas favelas e periferias, espaços em que a novela e o filme transcorriam. Queriam saber mais sobre este país, muitas vezes imaginado e idealizado, chamado Brasil.

Quanto a *Novela Duas Caras*, eu tive que começar a assisti-la já que era constantemente citada em campo, e não por ser mais uma novela brasileira, mas por dois motivos principais. Primeiro, se passava numa favela, o que suscitava curiosidade, e segundo porque possuía uma parcela significativa de atores e atrizes negros. Provavelmente esta tenha sido a primeira novela da Rede Globo, além das que abordam a escravidão, a possuir este diferencial, por mais que ele possa ser discutível, já que refletia relações muito mais próximas da ultrapassada “democracia racial”, do que questões que envolvem as relações raciais no Brasil.

E esta imagem, que considero bastante questionável em função da pouca problematização da questão racial neste país da novela, era comumente apontada em campo como exemplo fiel da realidade brasileira. A exceção vinha de um rapper que me dizia que seus colegas, também rappers, se iludiam com aquela novela, principalmente por causa do casal romântico Evilásio (Lázaro Ramos) e Julia (Débora Falabella), ela branca e de classe média alta e ele pobre e negro. Este rapper me dizia, em tom de desabafo, que seus amigos achavam que era relativamente fácil este tipo de relacionamento, mesmo a novela mostrando alguns problemas como o racismo do pai e a completa alienação da mãe da personagem. Em relação aos problemas sociais abordados na novela, no decorrer dos capítulos, o pai revela que sua avó era negra e que isso o envergonhava. A mãe depois de começar a visitar a favela e presenciar um tiroteio, passou a se interessar e lutar contra os problemas sociais, a ponto de reunir um grupo de amigas da alta sociedade, devidamente trajadas, para desenvolver trabalhos sociais na comunidade. E no final tudo termina bem e todos felizes, inclusive o irmão da personagem que se apaixonou pela empregada da família, negra, com a qual tinha sonhos eróticos enquanto ela não aceitava relacionar-se com ele, mas que ao final casaram-se, tiveram filhos e “foram felizes para sempre”. E o pai, antes racista, passa a ter dois netos negros. Mesmo que as pessoas mudem e revejam seus posicionamentos, como

²⁴A novela *Duas Caras* foi exibida na Rede Globo entre os anos de 2007 e 2008. Seu autor foi Aguinaldo Silva e era dirigida por Wolf Maia. Para maiores detalhes consultar www.globo.com. Em Portugal a novela começou a ser exibida pouco mais de um mês depois de ter iniciado no Brasil.

²⁵O filme “*Tropa de Elite – missão dada missão cumprida*”, foi lançado em 2007, com direção de José Padilha. Para maiores detalhes consultar www.tropadeeliteofilme.com.br. Além de um sucesso de bilheteria o filme foi fartamente veiculado no comércio informal em cópias não autorizadas.

é o caso deste personagem, a novela apresentava um panorama muito plácido que levava a acreditar que no Brasil este tipo de situação é fácil de resolver e isso gerava um fascínio pelo Brasil.

Mas a impressão que tive a partir do questionamento deste rapper com relação a ilusão de seus amigos é que bem mais do que a novela, o que ele estava questionando era o país e reclamava que a novela nublava este questionamento, fazendo com que seus amigos achassem que no Brasil a situação era bem mais fácil do que em Portugal, por exemplo. Estes jovens viam este Brasil com um tipo ideal de relações raciais, que lida com seus problemas e os supera. E situações bem mais complicadas, como a própria erotização da mulher negra, na personagem da empregada doméstica na novela, não era visto como um problema. E deve-se destacar que somente nesta personagem o problema é duplo, tanto em relação às questões raciais como as de gênero, com a veiculação de uma imagem extremamente complicada da mulher negra brasileira.

Ainda sobre esta novela, o que chamava minha atenção era que o personagem Evilásio, interpretado pelo ator Lázaro Ramos, era identificado como Foguinho, personagem de outra novela da rede Globo, Cobras & Lagartos²⁶. O ator exercia um fascínio sobre muitas pessoas e era bastante citado. Perguntando a algumas pessoas sobre o porquê deste interesse pelo ator, me respondiam que era porque ele era negro e por se identificarem com o personagem e citavam também a atriz Taís Araújo, par de Foguinho na novela Cobras e Lagartos e primeiros protagonistas negros em novelas brasileiras. E esta condição étnico-racial, e o relativo destaque dos atores, parecia aumentar ainda mais este imaginário construído sobre o Brasil e eu, brasileira e negra, era correntemente questionada sobre este universo global.

Voltarei a discutir as questões de gênero no Movimento hip hop no Capítulo 6, onde abordarei esta construção a partir da produção musical, principalmente das mulheres, no Brasil e em Portugal, e que a partir das narrativas musicais vão se posicionar como mulheres num espaço masculinizado.

2.3 Buscando aproximações, mesmo na distância

Se no Brasil uma significativa parcela do Movimento hip hop está localizado em bairros de periferia e favela, e é praticado por uma parcela significativa da população negra a partir de um posicionamento crítico em relação a sociedade na qual se inclui, em Portugal, a produção do *rap crioulo*, localizado principalmente nos bairros sociais, não ocorre de forma diferente.

²⁶A novela Cobras & Lagartos foi ao ar na Rede Globo de abril a novembro de 2006. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Cobras_e_Lagartos. Acesso em 01/02/2009.

Em comum, este posicionamento crítico, discute a questão étnico-racial, já que muitos são negros e, principalmente no caso das mulheres, rediscute uma condição de gênero. Com este posicionamento, fazem emergir uma relação, em muitos momentos conflituosa que estabelecem com a cidade e o país, e temas como a violência, desigualdade social, discriminação, preconceito, baixa escolaridade, desemprego são comuns aos discursos destas práticas musicais.

Ao mesmo tempo são contextos completamente diversos e diferentes. Um aspecto que os diferencia é o próprio país sobre o qual cantam. Se no Brasil, esta produção musical vai discutir o preconceito e discriminação de uma população descendente de africanos que para cá foram trazidos como escravos, em Portugal, este país, vai fazer emergir uma condição de imigração recente e conflituosa. Aqui o rap funciona como uma forma de atualização e manutenção de redes e da própria língua de seus países de origem²⁷, e, como já me referi, mesmo tendo nascido em Portugal, este fato não é suficiente para se considerarem portugueses, o que demonstra um embate que travam com a nação na qual estão.

Nestes espaços em que se rediscutem e se repositonam, não aceitando a discriminação ou desigualdade, criam “fluxos” (HANNERZ, 1994)²⁸ que os unem a outros espaços. Uma maneira de estabelecimento destes “fluxos” ocorrem em função da produção musical do hip hop. Mais do que uma simples importação de um estilo musical que se projeta a partir dos Estados Unidos da América, a produção musical deste país perde em importância na constituição de referências para a prática musical e outros “fluxos” são construídos. Nos Estados Unidos da América o rap surge a partir de encontros entre diferentes populações, dos negros moradores dos bairros de Nova York e imigrantes vindos da Jamaica e América Latina, em outras palavras, no encontro de “fluxos” de populações, com suas diversas concepções de mundo e musicais, que propiciam a formação de novos “fluxos”.

A partir do debate proposto por Hannerz (1994), resalto aqui a discussão que o autor empreende sobre o termo “fluxo”, no sentido de refletir sobre o trabalho de campo que aqui apresento. Um primeiro aspecto que resalto como fundamental para a reflexão sobre este universo de pesquisa apontado pelo autor diz respeito a complexificação do conceito de cultura. Mais do que cul-

²⁷Encontrei muitos grupos que produzem o *rap crioulo*, entre eles estão Chullage, LBC, Kromo di Ghetto, entre outros, cantando suas músicas em português e crioulo, uma das línguas falada em Cabo-Verde. Esta peculiaridade tem surtido críticas por parte de alguns rappers portugueses, que consideram esta uma língua estrangeira e que restringe o alcance desta música. E aqui duas questões se sobressaem: Língua estrangeira para quem? E a quem esta música é direcionada?

²⁸Hannerz (1994) nos oferece um amplo debate sobre o uso dos termos – que os qualifica enquanto palavras-chave – fluxos, fronteiras, híbridos, mergulhando em uma produção intelectual antropológica clássica e contemporânea, abordando seus usos e sugere um maior debate na atualidade, no que diz respeito as formas de compreensão dos universos estudados antropológicamente.

tura, estamos nos deparando com as mais complexas relações entre culturas, que por sua vez dão vida a outras concepções de mundo, estejam elas nos diversos bairros brasileiros, nas cidades no entrono de Lisboa, nas periferias de Paris ou nos bairros negros norte-americanos. Perceber o Movimento hip hop é uma tentativa de observação destas distintas e complexas relações que envolvem “fluxos migratórios”, de “mídia”, de “mercadorias”, e acrescento, de idéias, de tecnologias, que nos desafiam a pensar nesta complexidade que permeia o trabalho de campo.

Aqui o conceito de cultura amplia-se e complexifica-se a partir do estabelecimento das relações e nos impõe a impossibilidade de uma definição que dê conta de explicar esta diversidade, já que esta se constitui nas relações que estabelece entre estes diferentes universos simbólicos. E a música, aqui o rap, parece uma interessante “forma” de perceber esta complexidade, já que se constrói num processo de deslocamentos constante. Com isso, a existência desta música, desde sua concepção ou composição até o processo de veiculação nos impõe estes deslocamentos, afinal de contas, é uma música que muda a concepção de direitos autorais, cópia, reprodução, originalidade.

Neste sentido, “fluxo” é um termo transdisciplinar, sendo empregado em áreas de conhecimento tais como demografia, economia, comunicação, etc. Mas aqui ressalto uma de suas características para justificar sua utilização neste trabalho nas palavras de Hannerz (1994, p. 10), para o qual “fluxo” é também um “[...] modo de fazer referências a coisas que não permanecem em seu lugar.”, aspecto este que nutre e constitui o rap, só assim ele vive criativamente. E o autor acrescenta adiante “o que a metáfora do fluxo nos propõe é a tarefa de problematizar a cultura em termos processuais, não a permissão para desproblematizá-la, abstraindo suas complicações.” (p. 15), entre as quais situaria, tensões, contradições, conflitos, paradoxos, que dinamizam este universo cultural.

Com isso estou aqui abordando a produção e circulação musical a partir também dos “fluxos” que estes universos constituem e de escolhas que fazem para constituí-los. Se o surgimento do Movimento hip hop nos Estados Unidos é fruto de encontros de diferentes populações, esta relação só tendeu a se ampliar com o decorrer do tempo e da facilitação da comunicação propiciada pelos avanços tecnológicos.

Ampliam-se aqui as redes entre as pessoas que, em muitas circunstâncias, ocorrem somente de forma virtual e que, por sua vez, ampliam os “fluxos” de produção e circulação musical. E estes “fluxos” formam-se a partir de escolhas que se definem a partir de inúmeros aspectos, entre eles uma condição social e étnico-racial que os une a determinado estilo de rap, a opção ideológica desta produção musical, enfim. A ampliação da circulação desta produção musical levou com ela uma redefinição das suas relações de produção, na qual

fazer rap, por mais que este se ancore em um local específico, precisa também dialogar com outros universos de produção desta música.

E uma relação que aponto aqui como determinante para a produção musical reside na relação que constroem com o espaço urbano das cidades nos quais produzem suas músicas. Estes espaços, a partir de suas cidades, ganham outra dinâmica. A cidade passa a ser percebida de forma crítica a partir da relação que ela estabelece com estes rappers.

Neste aspecto, a forma como alguns destes bairros são vistos pela cidade se aproximam nestes dois países, guardando as devidas proporções. Principalmente quando estes bairros são de periferia ou “bairros sociais”, e não por acaso, possuem um contingente populacional negro bastante significativo. Neste sentido, é bastante comum encontrar visões estereotipadas e negativas destes espaços na cidade, e é possível percebê-los ou a partir de uma estigmatização ou de uma invisibilidade que a cidade constrói sobre estes espaços. Mas, estas questões serão melhor discutidas no capítulo que se segue.

2.4 O campo na cidade: Desafios e dilemas

Tanto em Florianópolis como em Lisboa, o Movimento hip hop me levou a percorrer suas ruas, me guiando dos centros aos bairros de periferia e me deslocando para as cidades vizinhas. A cada percurso estas cidades se modificavam. Percorria estes espaços com os rappers, indo com eles para eventos, discussões, debates, suas moradias ou procurando os locais que me indicavam ou marcavam algum encontro.

Florianópolis já me era familiar, tanto em relação ao trabalho de campo, como por ser a cidade que habito. Lisboa, ao contrário, começava a se abrir e a se mostrar, tudo era novo, desconhecido e instigante, mesmo quando me perdia nestes percursos. Eu queria conhecer o Movimento hip hop e para isso Lisboa, assim como Florianópolis, se ampliou. E nesta “aventura”, vivenciei dois momentos bastante distintos do trabalho de campo. E os dois me impuseram o desafio de descortinar estas cidades.

Nestes percursos, pelos espaços urbanos destas cidades, me guiava a forma como eram construídas as relações dos rappers com estes espaços, não somente o de moradia, a partir de seus bairros, mas com a cidade de uma forma mais ampla. Buscava nestas “aventuras” de campo compreender as representações que elaboravam sobre estes espaços urbanos a partir de suas vivências, de suas subjetividades.

O Movimento hip hop é e se constitui em espaços urbanos de médias e grandes cidades, mas nos contextos aqui apresentados me questionava sobre como são construídas estas relações para dar “forma” aos estilos que compõem estes movimentos, e me movimentava na busca de respostas, que muitas ve-

zes resultava em mais questionamentos. Estes espaços urbanos constituem e são constituídos no Movimento hip hop, que através de suas práticas musicais ampliam o debate sobre as relações que constroem com eles. Na tentativa de compreender estas relações estou propondo uma discussão desta cidade a partir dos estilos de rap que se apresentaram em campo, buscando compreender que cidades emergem nestas práticas estético-musicais.

Mas as indagações sobre os usos, apropriações e representações dos espaços urbanos não são exclusivas das Ciências Sociais, ou da Antropologia, esta discussão perpassa várias áreas de conhecimento, cada qual, a sua maneira, aborda, discute e até intervém a partir de suas diretrizes. Porém aqui interessa pensar estes espaços a partir do momento em que estes passam a fazer parte do estilo de vida de grande parcela da população.

Mesmo nas Ciências Sociais unanimidade e consenso não são atributos das teorias e pesquisas sobre estes espaços, nem sobre as relações engendradas pelas populações que os habitam. Ao contrário, diversidade, heterogeneidade e divergências estão muito mais presentes nestes estudos. Se em seus primórdios, séculos XIX e XX, principalmente na Europa e Estados Unidos, estes estudos já faziam emergir esta heterogeneidade, nas últimas décadas esta característica alargou-se consideravelmente.

Se os primeiros estudos demandavam principalmente da “[...] necessidade de enfrentar certos problemas ‘práticos urgentes’ ligados ao enorme crescimento das cidades que acompanhava a industrialização e o desenvolvimento capitalista, especialmente nos Estados Unidos, com a imigração em massa de contingentes europeus [...]” (VELHO, 1979, p. 7), hoje esta demanda criou outras dimensões. A circulação de pessoas através de fluxos migratórios, problemas com a violência, a desigualdade social e o crescimento desordenado, continuam alimentando muita discussão acadêmica. E em parte destes estudos, principalmente os que possuem abordagens mais macro da sociedade, o foco central parece estar nas conseqüências de questões econômicas, sociais, políticas, ideológicas e suas interferências na vida das cidades, mais especificamente, de seus espaços urbanos.

Neste novo cenário que se esboçou nas grandes cidades, a Escola de Chicago teve fundamental importância na implementação destes estudos e das influências que exercerá sobre diversas investigações que vem a seguir²⁹. Nes-

²⁹Como principais representantes que pensaram e abordaram os espaços urbanos em perspectivas teórico-metodológicas, principalmente no final do século XIX e início do XX, são apontados Park (1979), definindo a Ecologia Humana como a maneira de compreensão desta cultura própria do universo urbano; Wirth (1979), associando o urbanismo ao modo de vida experienciado nas grandes cidades e definidores de diretrizes para outros locais, refletindo sobre a diversidade e heterogeneidade peculiar a estas formações citadinas; Simmel (1979), com “a atitude blase”, forjada a partir de uma “vida psíquica metropolitana”, peculiar aos habitantes destas cidades; Weber (1979), percebendo a cidade a partir do viés econômico, ou seja, cidade enquanto “local de mer-

tes estudos é possível perceber a inclusão da cidade como um espaço com suas especificidades e que demandavam abordagens específicas e inovadoras. Cidades estas, como aponta o autor, inseridas em sistemas industriais e pré-industriais, o que as distinguem de outras cidades e outros espaços urbanos.

A partir destes estudiosos, destaco Simmel, que nos fornece frutíferas reflexões sobre estes espaços urbanos ou metropolitanos e que vai influenciar importantes estudiosos sobre a temática, inclusive no Brasil. Por sua vez, estes estudos demandam novas abordagens teóricas para refletir não somente sobre estes espaços urbanos com sua população, mas a partir de grupos menores, que interagem e refletem sobre sua relação com estes espaços.

Deter-me-ei aqui em algumas abordagens sobre os estudos no Brasil, a partir da implementação de uma Antropologia Urbana com suas contribuições teórico-metodológicas para perceber este universo permeado pela diversidade.

Um primeiro aspecto que se destaca na pesquisa urbana é a proximidade que experimentamos com nosso universo de pesquisa. Distante das etnografias clássicas, ou mesmo das atuais que partem para universos culturais distintos de seus pesquisadores, aqui nós falamos a mesma língua, assistimos o mesmo programa de TV, transitamos por espaços comerciais e de lazer que se cruzam. Mas, isso não implica em ter conhecimento sobre estes distintos mundos culturais que se cruzam. Isso nos possibilita e nos permite refletir sobre estes espaços urbanos exatamente a partir de nossos desconhecimentos, provocando estranhamentos que nos permitem transformá-los em legítimos focos de pesquisa.

Neste sentido, seja num edifício de Copacabana, como nos mostrou Velho (1973) ou por espaços que percorre o circo, criando espaços de lazer nos bairros de periferia apresentado por Magnani (2003), pesquisas realizadas na década de 1970 e 1980, respectivamente, nos colocam este dilema de uma proximidade, mesmo que esta seja relativa. E esta especificidade nos impõe permanentes inquietações, como nos coloca Magnani (2003, p. 18), referindo-se as inovadoras pesquisas etnográficas de Malinowski, “Faz-se necessário inclusive manter, de alguma forma, esta situação de ‘estranhamento’, pois à medida que o desconhecido vai se tornando familiar, corre-se o risco de prestar atenção apenas a questões supostamente mais importantes.” E continua: “Este risco é maior para o pesquisador cujo objeto de estudo faz parte de sua própria sociedade. Condições à primeira vista favoráveis [...] podem transformar-se em obstáculos [...]”

Esta foi uma inquietação presente em Souza (1998), e que continua na

cado”, e que são geradas a partir de um empreendimento capitalista ocidental; Lauwe (1979), que propõe uma autonomia dos estudos na cidade, como espaço legítimo de pesquisa, até então pouco considerado. Autores estes que contribuíram com importantes abordagens para compreender este espaço de pesquisa até então pouco trilhado, como nos mostra Velho (1979).

pesquisa aqui apresentada, na qual o cuidado para minimizar o surgimento destes obstáculos é constante. Sei que é impossível abarcar nossos universos de pesquisa de forma ampla a ponto de não ficar com esta sensação de que algo ficou para trás, e isso só tende a aumentar no caso do Movimento hip hop, que se constitui e se elabora cotidianamente na mudança, no movimento, no fluxo, na velocidade dos meios de comunicação.

Mesmo não realizando grandes deslocamentos geográficos e culturais na pesquisa etnográfica em Florianópolis, estes deslocamentos e distanciamentos estão a todo o momento tendo que ser reavivados em nossas práticas. Se o pesquisador que está distante se depara com este estranhamento de forma mais direta, nas pesquisas urbanas esta é uma condição que temos que estar colocando em prática conscientemente e constantemente em nossas pesquisas. Em meu trabalho de campo tive a oportunidade de experienciar estas duas sensações. Buscava este estranhamento nesta “aventura” etnográfica na Grande Florianópolis, buscando nela estranhar o familiar, ou relativamente familiar, já que outra cidade descortinou-se nestes percursos. Na Grande Lisboa, tudo era novo, a cidade, as pessoas e até a língua, mesmo sendo a língua portuguesa. Neste momento a “aventura” estava em tornar familiar o estranho e procurar ampliar as redes que me possibilitavam esta inserção nos espaços do Movimento hip hop.

Como nos faz lembrar Velho (2003) as pesquisas que implementamos em meio urbano fazem emergir a problemática da subjetividade e intersubjetividade. Nos diálogos que estabelecemos com os interlocutores em trabalho de campo ela é uma mediadora constante e definidora de direcionamentos de pesquisa.

A proximidade entre os universos culturais de pesquisadores e pesquisados (e suas inversões de papéis em muitos momentos), se impõe como um desafio no trabalho de campo, como nos mostra o autor acima citado. A década de 1970 é emblemática desta nova postura teórico-metodológica, ou seja, a cidade passa a fazer parte do campo de investigação da antropologia brasileira. O que de novo se coloca não é necessariamente o estudo na cidade ou nos espaços urbanos, muito antes inúmeros pesquisadores já o realizaram, o que se coloca de novo neste cenário é a proximidade entre os universos cultural do(a) pesquisador(as) e sua pesquisa, e que entra no próprio debate teórico-metodológico de forma determinante. E como ressalta Velho (2003, p. 12), nestas pesquisas, o(a) antropólogo(a) “[...] geralmente em sua própria cidade, vale-se e sua rede de relações previamente existente e anterior à investigação.” E, vale ressaltar que o final do trabalho de campo não cessa o encontro com estes interlocutores. Encontrá-los pela cidade, como vivencio em minha pesquisa, é comum.

Nestes encontros constantes, e nessa proximidade constituidora do traba-

lho, a preocupação com a escrita é outro desafio. O acesso e leitura do que escrevemos faz parte de nosso universo de trabalho e isso define também a forma como construir esta escrita, já que “[...] a publicação dos resultados dá ao universo investigado a oportunidade de interagir, questionar, rever e mesmo oferecer visões alternativas sobre seu próprio mundo” (VELHO, 2003, p. 9). E, neste aspecto, não temos como escapar das divergências de opiniões e até de entendimento do que está escrito³⁰, principalmente ao trabalharmos com categorias e teorias que não fazem parte do universo de conhecimento destas pessoas. Mas este é mais um desafio com o qual temos que estar lidando e que é constituidor do “fazer antropológico” nos campos na cidade.

Importante ressaltar que este não é um cenário que se restringe as pesquisas que se realizam no espaço urbano. Cada vez mais esta proximidade entre os(as) interlocutores(as) e o(a) antropólogo(a) são mais frequentes nas diversas áreas de pesquisa o que faz aumentar a discussões teórico-metodológicas que se interpõem nesta relação nos mais distintos e distantes universos do trabalho de campo.

E, volto aqui a me deter em alguns aspectos que me guiaram neste trabalho na cidade, já que refletir sobre a diversidade que permeia os espaços urbanos das grandes cidades é um desafio que se impõe ao exercício etnográfico. Estes espaços trazem à tona o desconhecido que está próximo, nos impondo algumas provocações entre elas o de se colocar “aberto” e disposto a compreender esta diversidade.

Simmel, já em 1902, foi um dos primeiros teóricos das ciências sociais a alertar para a diversidade e a heterogeneidade presentes nos espaços urbanos, apontando para o “tipo metropolitano de individualidade”. Para o autor, “Os problemas mais graves da vida moderna derivam da reivindicação que faz o indivíduo de preservar a autonomia e individualidade de sua existência em face das esmagadoras forças sociais, da herança histórica, da cultura externa e da técnica de vida” (SIMMEL, 1979, [1902] p. 11).

Neste sentido, a vida metropolitana implica em outro tipo de convivência com o espaço, entre eles uma maior racionalidade, em contraposição a emoção, criando uma “impessoalidade” aliada a uma “subjetividade altamente pessoal”, traduzida por Simmel como “atitude blasé”. Concomitantemente, estes espaços urbanos são importantes fontes das mais variadas formas de sociabi-

³⁰Clifford e Marcus (1986) nos colocam esta reflexão como constituinte da própria escrita etnográfica, estamos construindo a escrita sobre esta cultura, mas muitos outros textos se apresentam sobre este mesmo universo, e os mesmos podem estar escritos de outras “formas”. Neste sentido, meu trabalho de campo me coloca constantes *textos* nativos com os quais tenho que dialogar, seja através das letras de rap, dos próprios textos que escrevem, mas também através dos *textos* que elaboram com outras “formas”, seja através do corpo, das tintas em muros e paredes, das roupas que usam, e que não escapam das diversas interpretações possíveis, tanto na minha interpretação sobre seus textos, como as suas interpretações sobre minha escrita.

lidade. Diferentes coletividades em relação e interação no uso do espaço urbano conformam estas cidades. E a partir do Movimento hip hop, posso dizer que o que se estabelece é um questionamento e até negação de uma “atitude blasé”, já que suas músicas, entre outros aspectos, nos mostram um envolvimento fortemente emocional com a cidade e com os acontecimentos que nela presenciam.

Com Simmel estou pensando as diferentes coletividades que movimentam o espaço urbano das grandes cidades, e nestas estruturam diversos modos de manterem-se em relação, já que “puesto que em la sociabilidad declinan los motivos concretos relacionados com las metas de vida; de la misma manera, la forma pura, el livre juego, deve mantener com la maior firmeza la interdependência interactuante de los individuos y extraer de ésta el mayor efecto” (SIMMEL, 1979, [1910] p. 196). Assim, esta coletividade, a partir da sociabilidade aplacaria, mas não eliminaria as individualidades, em nome desta “forma” grupal. Ao mesmo tempo, esta “forma” quase “ideal” de sociabilidade é permeada por conflitos, contradições, competições que lhe dão dinâmica. Ou seja, esta “sociabilidade” é entrecortada pelas “subjetividades individuais”. É na confluência de negociações entre individualidades na coletividade que a “forma” vai se estabelecendo e ambas vão se constituindo mutuamente.

A partir destas “formas” de sociabilidades propostas por Simmel, estou refletindo sobre as diferentes práticas do Movimento hip hop na Grande Florianópolis e na Grande Lisboa, mais especificamente a partir de sua música, o rap. O rap, enquanto gênero musical, se constitui num jeito de relacionar-se com a cidade, construindo nesta interação sua reflexão sobre ela, e, através dele, na formação das coletividades, tracejam seus “circuitos”³¹ por estes espaços a partir de suas práticas de sociabilidade. A partir do Movimento hip hop pretendo aqui refletir sobre as “formas” que a cidade vai tomando a partir de suas práticas, levando em consideração os deslocamentos temporais e espaciais a ela subjacente.

Dentro desta perspectiva, e na tentativa de expor alguns esboços de apresentação deste contexto, procuro discutir esta relação que o Movimento hip hop constrói com o espaço urbano nas cidades que fizeram parte do trabalho de campo a partir do delineamento de estilos que compõem este gênero musical. Assim, o rap se amplia na tentativa de compreender o que o diferencia

³¹Magnani (2002, p. 15-16), aponta que circuito é “uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimento, equipamentos e espaços que não mantém entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais...” e que neste constroem seus trajetos pela cidade. “A noção de circuito também designa um uso do espaço e de equipamentos urbanos – possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos [...]”.

e o aproxima na forma de pensar e se posicionar na cidade em que se encontra, sendo esta uma característica que dinamiza e movimenta esta produção estético musical.

Porém, refletir sobre o rap nos obriga a beber em outras fontes de discussão da prática antropológica. Por isso, procurei refletir sobre esta diversidade musical, que se instala nos centros urbanos, dialogando com a discussão teórico-etnográfica da Etnomusicologia, no sentido de estabelecer algumas aproximações sobre este universo músico-cultural, numa tentativa de alargar este debate já bastante rico e entusiasmado.

3 Músicas e musicalidades na prática antropológica: Algumas indagações para pensar o Movimento hip hop

3.1 Rap: Musicalidades urbanas

Pensar a música a partir do rap¹ nos inspira a refletir sobre as relações que possibilitam sua realização. Porém, refletir sobre esta prática musical isoladamente não faz sentido, e esta é uma constatação dos próprios rappers. O rap faz parte do Movimento hip hop, como já coloquei anteriormente, junto com o grafite, o break, o basquete de rua, o estilo de vestir e várias outras práticas. Mas, além destas práticas estão as experiências pessoais, os sentimentos e as emoções, as condições sócio-raciais, as de gênero, as de imigração, que passam a elaboração deste gênero musical.

Ao perguntar ‘o que é necessário para fazer um rap’ muitos me respondiam que é preciso ter *atitude*, e discorriam sobre o assunto sempre ressaltando que ela deve fazer parte das relações cotidianas dos rappers. Mas o que é *atitude*? Neste sentido, apresento aqui alguns exemplos inúmeras vezes apontados em trabalho de campo. Não sei se conseguirei responder esta pergunta, que várias vezes me fiz e repassei aos rappers, mas a partir destes exemplos pude ter algumas pistas de seu significado e da sua importância neste e para

¹Este capítulo resulta de uma importante interlocução realizada inicialmente a partir da Disciplina de Música ministrada pela Professora Deise Lucy Montardo. Na sequência, o artigo avaliado na disciplina foi reformulado e apresentado no Encontro da ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia, realizado em São Paulo em 2006. Destes debates, retirou-se algumas das ideias principais aqui apresentadas. Assim, o capítulo aqui proposto tem por objetivo principal refletir sobre a música do Movimento hip hop, o rap. Além disso, para este exercício, utilizo como material privilegiado para análise as narrativas musicais, principalmente através das letras destas composições.

este contexto musical.

O primeiro exemplo refere-se ao grupo Racionais, de Capão Redondo – São Paulo. Este grupo possui uma trajetória, na produção musical do rap, marcada por algumas *atitudes* que, para muitos artistas, poderia te-los afastados do sucesso. Não conseguir espaço em gravadoras e locais de comercialização para sua música fez o grupo criar outros canais por onde esta produção circula, como a gravadora Zambia, idealizada pelo grupo Racionais que, além de seus CDs, grava e lança uma série de outros grupos de rap pelo Brasil.

Esta produção musical circula por espaços próprios², criados a partir de determinadas *atitudes*. Nestes são criados meios de produção, como as gravadoras independentes, e veiculação, como as rádios comunitárias e as não legalizadas. Há um público que se identifica com esta produção musical e impulsiona sua circulação nestes espaços.

Contudo, este “circuito” é construído num caminho com muitas barreiras e obstáculos, entre os quais alguns deles se destacam, como a falta de profissionalização e experiência, que acabam deixando muitos projetos inacabados. Outra dificuldade apontada refere-se ao precário acesso à tecnologia, que em muitas ocasiões dá lugar ao improviso. Além disso, as impossibilidades e dificuldades geradas pela lei, principalmente em relação à implantação de rádios comunitárias, fazem com que muitas delas funcionem na ilegalidade, já que são meios privilegiados de circulação do rap. Estes foram alguns dos obstáculos também enfrentados pelo grupo Racionais, muitos dos quais superados e que os faz ser um importante símbolo deste gênero musical no país por suas *atitudes* de enfrentamento das dificuldades no decorrer de sua trajetória musical e que, para muitos rappers, é apontado como um exemplo a ser seguido.

Um outro aspecto muitas vezes citado como representante desta *atitude* do Racionais, refere-se a sua postura frente a grande mídia e sua constante recusa a convites para apresentações e entrevistas em alguns canais de TV. O Racionais, dentro do Movimento hip hop, propõe no Brasil uma *atitude* anti-mídia, que considero como sendo uma outra mídia, visto que funciona como uma espécie de marketing do grupo. Assisti e ouvi inúmeros comentários exatamente sobre a não presença e não aceitação de convites por parte dos Racionais para se apresentarem ou darem entrevista à Rede Globo, por exemplo.

E esta *atitude* chama ainda mais atenção sobre o grupo³, tornando-o co-

²A criação de espaços próprios para circulação de uma produção musical não é exclusividade do rap, o samba e o funk também possuem seus circuitos. O funk carioca consegue criar produtoras, gravadoras, locais de bailes e de divulgação que atingem uma significativa parcela da população das periferias, mais especificamente das favelas, e que não estão nos circuitos convencionais da indústria fonográfica.

³A exceção nestes casos é referente à TV Cultura, onde Mano Brown já deu entrevista no Programa Roda Viva e a MTV, onde o DJ do grupo possuía um programa de rap.

nhecido inclusive nos circuitos midiáticos. Tudo isso associado e alimentado por uma produção discográfica, com um discurso enfático e contestador, relatando e denunciando as desigualdades sócio-raciais que vivenciam significativa parcela da população brasileira, principalmente da que está nas periferias e favelas.

O segundo exemplo, também fartamente citado nas entrevistas, vem das práticas e *atitudes* do rapper MVBill⁴, do bairro Cidade de Deus, no Rio de Janeiro. Ele possui alguns livros editados⁵, que elaborou em parceria com Celso Athayde, seu empresário, o documentário Falcão – Meninos do tráfico, além da sua produção musical, com vários CDs gravados. Mas no que esta produção se relaciona com *atitude*? Mais precisamente no momento em que toda esta produção intelectual faz emergir uma discussão deste universo entrelaçado pela violência, tráfico de drogas, altos índices de mortalidade entre jovens que na maioria são negros e moradores de periferia. Ou seja, propõe com esta produção artístico-cultural-intelectual refletir sobre o universo que está presente, que assusta e que atinge uma significativa parcela da população que está nas áreas de periferia e favelas nestas cidades, como é o caso do bairro Cidade de Deus em que este rapper mora e a partir do qual compõe várias de suas narrativas musicais. É uma produção intelectual que surge fora dos circuitos acadêmicos, mas que constrói sua legitimidade a partir do relato de experiências e convivências com cenários e personagens destes espaços cantados e discutidos a partir do Movimento hip hop⁶.

Além destas *atitudes*, que despertam grande admiração entre muitos rappers, tanto MV Bill como os integrantes do Racionais são negros, oriundos das classes populares, e, apesar das adversidades, conseguiram fazer sucesso. Além disso, se destacam porque apesar do sucesso eles se mantêm morando em seus bairros de origem e desenvolvendo ali suas atividades e seus projetos sociais, comerciais e artísticos. Este compromisso com a comunidade local,

⁴MV significa Mensageiro da Verdade – MV Bill é morador da Cidade de Deus – localidade que tornou-se famosa a partir do filme nacional com o mesmo título e também estudada por Alba Zaluar. Este rapper vem conquistando uma inserção na mídia bastante significativa, mas tem algumas condições, por exemplo, não revela seu nome e só aceita conceder entrevista na Cidade de Deus, onde mora e mantém projetos sociais.

⁵Entre as publicações podemos citar: Soares, Bill e Athayde (2005), “Cabeça de porco”; Bill e Athayde (2006), “Falcão, meninos do tráfico”; Athayde e Bill (2007), “Falcão, mulheres e o tráfico”.

⁶A opinião sobre a *atitude* de MV BILL não é unânime. Muitos rappers o criticam exatamente por sua inserção na mídia, em programas como o do Faustão e o do Fantástico, da Rede Globo, fruto da repercussão do Vídeo Falcão. Estes rappers alegam que ao estar na mídia ele teve que mudar seu comportamento em relação às suas práticas, suas *atitudes*. Em contra partida, os rappers que o citam como exemplo de *atitude* justificam que ele conseguiu abrir uma importante porta de discussão para os problemas sociais na mídia. Ou seja, para estes rappers, foi a mídia que teve que mudar seu comportamento frente à situação que MV Bill mostrava. E a divergência permanece.

nestes casos bairros de periferia e favelas, é fartamente citado como exemplo a ser seguido, apontando que a grande maioria dos artistas que fazem sucesso, inclusive do rap, geralmente saem do bairro em que moram.

Entretanto, o que torna relevante esta *atitude* é exatamente este compromisso que procuram imprimir as suas ações quando estabelecem uma relação direta da discussão que levantam com os espaços de periferia das grandes cidades, e sempre atrelando estas práticas a produção musical do rap.

Em Portugal, logo nos primeiros contatos com os rappers, inicialmente da Cova da Moura, sempre que perguntava sobre as referências que influenciaram na prática do rap ouvia o nome de Chullage, e me citavam várias práticas por ele implementadas e que impulsionavam a produção do *rap crioulo*. Eu percebi que a importância de referências no Brasil como o Racionais e MV Bill, era desempenhada em Portugal por Chullage, citado principalmente pelos trabalhos relacionados ao Movimento hip hop e posso dizer também por sua *atitude*.

Mesmo sem ainda conhecer Chullage eu sabia que era um rapper nascido em Portugal, porém descendente de cabo-verdianos, que possuía uma longa trajetória no Movimento hip hop com vários CDs gravados⁷ e também com um significativo trabalho de produção musical no bairro em que morava. Inclusive ouvi a expressão que ele era o *MV Bill de Portugal*, numa alusão ao trabalho que os dois rappers desenvolvem a partir de seus bairros, práticas estas fundamentais para a continuidade do trabalho de vários rappers, principalmente dos que não conseguem se inserir no mercado fonográfico.

Meu primeiro contato com Chullage se deu por acaso. Eu estava no ACIDI – Auto Comissariado para Imigração e Diálogo Intercultural, mais especificamente na sala do Programa Escolhas⁸, onde fui buscar mais informações sobre questões relacionadas ao Movimento hip hop com um pesquisador que trabalha no Programa. Lá encontrei Chullage, que também está envolvido no desenvolvimento de várias iniciativas em seu bairro através do Programa Escolhas. Conversamos rapidamente e prontamente ele se dispôs a me receber no bairro onde mora e desenvolve vários trabalhos, muitos deles citados pelos rappers com os quais eu havia conversado.

Entre estas práticas citadas estão os estúdios de gravação, uma inicia-

⁷Dos rappers de Portugal aqui apresentados, Chullage possui uma importante produção musical e uma expressiva inserção no mercado. Destes, ele foi o único rapper que encontrei CDs nas lojas FNAC, uma importante loja internacional que atua principalmente na área de produtos eletro-eletrônicos, musicais e bibliográficos.

⁸O Programa Escolhas possui uma série de iniciativas, muitas das quais envolvem o Movimento hip hop entre jovens e adolescentes em bairros (inclusive Sociais) por todo o país na área social, profissional, de lazer. O Programa é financiado pelo Governo e possui uma publicação trimestral com o título *Escolhas*. Este Programa desenvolve atividades no Bairro em que Chullage mora através da Khapaz e por este motivo acabamos nos encontrando.

tiva de Chullage, que ele pretende montar em vários bairros de periferia dos arredores de Lisboa. O primeiro estúdio que conheci foi o da Khapaz⁹, localizado no bairro de Arrentela – Seixal, onde Chullage mora e desenvolve vários trabalhos com os jovens do bairro, inclusive de gravação de CDs de grupos iniciantes. Mas este estúdio não é o único no bairro. Seguindo pela rua transversal há poucos metros dali, Chullage me convidou para conhecer o estúdio que ele montou num dos quartos de seu apartamento. Subimos as escadas do prédio, e no terceiro andar entramos no apartamento. O estúdio funcionava num dos quartos, mas tudo se misturava naquele ambiente. Além de local de gravação, em que prontamente me mostrou trabalhos ainda em andamento, havia também uma cama pequena e fotos de seu filho no computador.

Ao olhar a casa e ver alguns de seus pertences era possível perceber a presença do filho pequeno, de pouco mais de dois anos de idade, principalmente através de seus brinquedos por todos os cômodos da casa. Aquela casa falava por si. O grande entusiasmo com o qual me apresentava os trabalhos de gravação me fazia ver, através daquela casa, o quanto este universo do Movimento hip hop faz parte de sua vida nos aspectos mais pessoais e familiares, a ponto do estúdio fazer parte da mobília da casa e estar entre móveis, brinquedos, roupas, fotografias e muitos CDs. Mas este não era um estúdio apenas para uso pessoal, como a primeira vista parecia. Ao contrário, ele me disse que montou aquele estúdio para ser usado por outros rappers quando o estúdio da Khapaz estivesse ocupado. O seu entusiasmo não diminuía quando me falava da importância de ver os jovens de seu bairro naqueles espaços de gravação com suas criações musicais. Ele frisou que esta primeira oportunidade poderia ser fundamental para querer levar adiante a produção musical e ver no rap uma possibilidade de profissionalização.

A partir dos três exemplos rapidamente apresentados, do Racionais, do MV Bill e de Chullage, é possível entender porque eles são apontados por muitos rappers como importantes referências de *atitudes* que devem ser seguidas e apoiadas, pois delas depende o próprio Movimento hip hop, e que está muito além de suas práticas musicais, visto que passam por estas *atitudes* que não só geram consequências para o Movimento hip hop, mas também para as pessoas nele envolvidas. Aqui está sendo questionado uma postura dos rappers

⁹A Khapaz é uma associação que está localizada na margem Sul do Rio Tejo, no bairro de Arrentela – Seixal e é “fruto do entusiasmo de jovens afro-descendentes. O que os unia à partida era o amor pela música – seja a ligada às suas raízes africanas, seja as modernas abordagens do Hip Hop [...]” (Disponível em: <http://www.khapaz-saladeensaio.blogspot.com>. Acesso em 15 de maio de 2009). Além de atividades voltadas à musicalidade, a Khapaz desenvolve uma série de projetos relacionados a comunidade local, entre eles está a Acção de Formação Parental Participativa, em parceria com a Câmara Municipal do Seixal e Centro de Saúde do Seixal. Esta atividade visa capacitar pais e mães adolescentes, procurando orientá-los com relação à sexualidade, convivência familiar, saúde e o exercício responsável das funções parentais. (Disponível em: <http://www.cm-seixal.pt/RedeSocial>. Acesso em: 15 de maio de 2009).

em relação a um compromisso com a comunidade ou com o bairro que julgam determinante para a existência de um Movimento hip hop comprometido com causas sociais, as quais são determinadas por estes espaços de vivência cotidiana.

Além da *atitude*, que vários rappers frisavam como fundamental nas práticas relacionadas ao rap, textualmente me diziam que o Movimento hip hop é uma *cultura*. Diziam também que ele vai muito além da música, da dança, da arte gráfica, que é composto por práticas e relações sociais que diferem sobre a forma de pensar o contexto das grandes cidades nas quais residem. Neste sentido, os exemplos que aponto através dos rappers mostram um pouco desta cultura que perpassa suas experiências pessoais, familiares e que delineiam um *estar no mundo* próprio. E, nesta *cultura*, a música é uma importante forma de reflexão. Por mais que o grafite e a dança também possibilitem o mesmo, a música vai além, ela permite a circulação desta reflexão por estes espaços sociais da cidade. Em outras palavras, ela amplia a possibilidade de estabelecimento de relações que se criam com os bairros de onde vem, da cidade na qual residem, com outros espaços muito mais amplos, inclusive virtuais.

Mas que música é está? Muitos rappers definem sua música com respostas do tipo: *Uma música que diz a verdade*. O que não os isenta de fazerem críticas a outros grupos sobre sua forma de criar estas verdades, reforçando que ela necessita estar diretamente relacionada com a vivência da *realidade* e com as atitudes destes rappers em seus bairros. Ou, como nos diz o Negrocição: “O rap tem muito esse negócio de querer falar uma música verdadeira e as vezes as pessoas acabam mentindo um pouquinho, contando verdade demais”

Várias vezes perguntei: ‘Mas o que é verdade?’ Em muitas situações obtive a resposta contundente: *É o que cantamos*, sem a necessidade de maiores explicações. As respostas diretas que me davam pareciam dizer que o rap é definido por cantar a *verdade*, por isso o que cantam é a *verdade*.

Mas que *verdade* é esta? Esta *verdade* pode ser aqui definida como uma interpretação, nos moldes de Geertz (1989), da vivência de uma condição social pautada por relações de desigualdade. A “interpretação” sobre estas vivências é que gera a *verdade* cantada nos raps. E, como “interpretações”, estas podem ser apenas uma delas entre muitas outras que podem existir.

Mais do que uma música, o rap é para muitos destes jovens uma forma de expressão que fala sobre seus universos de vivência. São cidades invisibilizadas, ou visibilizadas negativamente, experiências conflituosas, desigualdades, relatos emocionados que fazem emergir aspectos que tradicionalmente parecem não caber na poesia de uma composição musical. E o tráfico de drogas e a violência que este gera ocupam lugares de destaque neste universo com versão poética.

Parece um contra-senso cantar a violência e o tráfico através de poesia. Mas não é, exatamente porque faz parte da vivência e convivência de uma significativa parcela da população brasileira, entre eles, muitos rappers, que cotidianamente estão próximos a este contexto.

O rap tornou-se, para estes rappers, uma maneira de estar e conviver com o que questionam. Principalmente porque questões relacionadas à violência e outros problemas, direta ou indiretamente, estão interferindo em suas vidas, seja através das imagens pelas quais seus bairros são visibilizados na cidade, seja através de familiares e amigos que estão ou estiveram envolvidos com problemas de violência e dos que já morreram neste envolvimento, ou pelas restrições dos usos dos espaços públicos na cidade, que podem estar relacionados a problemas ambientais, a especulação imobiliária, ou a ambas. O rap estabelece desta forma um importante diálogo com a própria população deste bairro na vivência e convivência com vários problemas sociais através das práticas músico-culturais que constroem para pensar sobre o que os cerca.

3.2 Estabelecendo aproximações com a etnomusicologia

Mas, como pensar o Movimento hip hop a partir de suas manifestações musicais? Grande parte da bibliografia sobre este Movimento e mais especificamente sobre o rap enfoca principalmente a construção de um discurso contestador da *realidade* vivenciada por significativa parcela da população e que sofre as consequências da desigualdade social, como podemos perceber através dos exemplos apontados acima e fartamente citados em campo como exemplos de *atitude* diante destas condições. Porém, como a música entra na construção deste discurso enquanto seu instrumento de veiculação? Aparentemente parece haver uma resposta, mas na sua organização parece que o argumento antes certo se desestabiliza e as lacunas vão se alargando. Mais do que respostas surgem novas perguntas.

A etnomusicologia permite pensar a música de forma ampliada, e os trabalhos realizados por pesquisadores dessa disciplina foram importantes para compreender o rap no Movimento hip hop de Florianópolis e Lisboa, ainda que muitos desses estudos tenham sido realizados em contextos bastante distintos tanto geográfico como simbolicamente, daí a necessidade de atentar para as diferenças e distâncias entre estas musicalidades.

A primeira aproximação que realizo a partir de alguns estudos da Etnomusicologia refere-se a perspectiva que amplia a concepção de música, ressaltando que ela não é somente feita por músicos profissionais ou especialistas. Blacking (1973) nos diz que para os Venda a prática musical é acessível

a todos, o músico não existe porque está em todos. Assim como os Suyá que habitam as terras do Brasil Central, para os quais não existe um especialista em música, já que todos, principalmente os homens, estão envolvidos em sua prática. “A música é uma forma específica de comunicação. Suas características não verbais fazem dela um veículo privilegiado para transmitir valores e *éthos* que são mais facilmente ‘musicados’ e verbalizados. Estes são comunicados não somente através dos sons, mas também dos movimentos dos intérpretes, do tempo, do local e das condições em que são executados” (SE-EGGER, 1980, p. 84). Dentro do Movimento hip hop, o rap possui este caráter. Aspectos como a violência, a desigualdade e os problemas sociais, e até individuais deles decorrentes, passam a ser “musicados”. E vão além da música, a qual faz parte de um conjunto estético que estabelece uma comunicação e que não é especificidade de músicos profissionais, mas de jovens que através de suas narrativas musicais transmitem e dão forma musical a seus “valores e *ethos*”.

Para Blacking (1973) é necessário estar atento a situações sociais, culturais, com tradições musicais sem notação, nelas há a possibilidade de descoberta e identificação de padrões sonoros extremamente ricos. Ao contrário da importância da escrita atribuída às sociedades modernas ocidentais para a leitura musical, nestes grupos, a audição é uma importante forma de medir a habilidade musical, o que também assegura a continuidade da tradição. Nesta forma diferenciada de percepção da ordem sonora, podem estar associados aspectos não-musicais ou extramusicais, da qual emergem percepções condicionadas pela organização natural e social.

A música é percebida na cultura a partir dos meios que proporcionaram o surgimento da musicalidade em questão, o sistema sócio-cultural é definidor desta música¹⁰. O que não é diferente no caso do rap, música que toma corpo em espaços específicos da cidade e a partir de determinadas concepções de mundo que propiciam a emergência desta musicalidade urbana e que acaba se ligando a contextos culturais muito distintos, mas que se unem na apropriação desta música como uma forma de relato de uma vivência social, seja ela de discriminação racial, de gênero, de desigualdades geradas pela pobreza ou das consequências da imigração. Neste caso, são contextos sócio-culturais que propiciam esta musicalidade, o que não elimina a possibilidade desta música ser apropriada por contextos que não vivenciam estas condições, os quais são vistos com muitas ressalvas pelos rappers.

A discussão proposta por Blacking (1973) entre os *Venda*, para quem

¹⁰Neste sentido, o autor define a Etnomusicologia enquanto método de análise da música, já que a organização dos sons, que originam as músicas, é fruto do relacionamento entre padrões da organização humana, consequentemente, resultam de interação. A música é parte integrante e formadora de um complexo cultural abrangente. Percebê-la isoladamente é desprezar esta relação.

a música pode expressar atitudes sociais e processos cognitivos, pressupõe a interação entre quem executa e quem participa da performance¹¹ de sua execução, já que partilham das mesmas experiências culturais. Este é um ponto importante para pensar outras experiências musicais comum a “nossa” e “outras” culturas¹². Vários estilos da música negra norte americana, como o *blues*, *soul*, *rap*, etc, assim como os vários estilos de música surgidas no Brasil, entre eles o samba, antes de se tornarem “objetos” comerciais foram gestados em contextos semelhantes, ou seja, em espaços na cidade invisibilizados ou desqualificados pela própria cidade e habitados por populações discriminadas, como a população negra. Mais do que música para a indústria fonográfica, estes gêneros partilham um significado anterior que é constituído no grupo social e a partir da interação entre as pessoas que o formam. É nesta relação que se estabelece o aprendizado e a prática musical destas teorias musicais “nativas”.

Blacking (1973) ressalta que para os estudos sobre música é imprescindível a compreensão do contexto cultural no qual ela é criada¹³. Desprezar esta relação é correr o risco de cometer erros de compreensão do processo de produção musical. Seguindo nesta direção, um segundo aspecto apontado pelo autor diz respeito a compreender a forma como a música é concebida no grupo estudado. E aqui os próprios rappers ressaltam especificidades que distinguem sua música, como nos coloca o grupo Squadrão da Rima na música *Efeito Colateral*:

¹¹Penso que a partir desta relação pode-se pensar o Movimento hip hop também enquanto performance. Suas práticas pressupõem o “outro”, criam uma relação entre sujeitos. E a música concentra um peso maior no papel deste “outro”, ou seja, é para este outro que a música é cantada e dele “esperam” a legitimidade que buscam, além de que esta música “pretende” refletir sobre uma *realidade*, a qual é comum aos rappers (na sua maioria) e que pretendem com ela criar uma forma de repensar esta realidade, ou seja, modificá-la. Assim, o rapper pressupõe um papel ativo de seu ouvinte, o que também é determinante de sua performance.

¹²Os limites ou fronteiras culturais tomam outra conformação quando o assunto é música. A influência de outros contextos músico-culturais pode ser percebida em vários estilos musicais. Utilizando o rap como exemplo podemos perceber esta circulação entre fronteiras como uma constante. Este estilo musical se forma nos EUA a partir de influências vindas da Jamaica e América Latina, chega ao Brasil e aqui se conforma com características próprias, e em cada Estado, cada cidade que chega adquire feições singulares. A localidade na qual ele se estabelece é determinante do “formato” da música, tanto quanto o trânsito por ela percorrido. E estas fronteiras móveis e muitas vezes polêmicas parecem alimentar debates e a própria música em vários gêneros, entre os quais podemos citar o samba no Brasil, com disputa por um lugar de surgimento entre Rio de Janeiro e Bahia, o tango, definido como argentino, mas reivindicado pelos uruguaios, inclusive seu maior representante, Carlos Gardel era uruguaio. O consenso provavelmente não resolverá a questão, ao contrário, é a sua inexistência que dinamiza muitas destas práticas musicais. Para alargar o debate sobre estas confluências nacionais que transborda nas musicalidades ver Bastos (2007).

¹³Para o rap este contexto no qual a música é criada é determinante e definidor de sua “forma”, dando a ele especificidades e peculiaridades adquiridas neste contexto.

Funk bem ligado a todo vapor
 roupa largada
 cabeça raspada
 atitude e protesto
 profundo conhecedor
 apesar de muitos acharem um baderneiro otário
 um descompromissado e sem nenhum valor
 então escancarar o som, você não viu
 o rap é mais que diversão
 é fórmula de vida, e muita informação, desavisado, eu tô ligado nesse teu
 tipo nada a ver
 que se invoca com o nosso, pode crê. [...]
 scratch e microfone, são as referencias. É hip hop, e seu efeito colateral
 [...]

A música aqui apresentada nos coloca algumas questões importantes para pensar este gênero musical, que vai ao encontro com a proposta de Blacking (1973) colocada acima. Um primeiro aspecto vem através do título da música, *Efeito colateral*, o qual só faz sentido se conhecermos em que espaços da cidade esta música é criada, ou seja, num bairro de periferia, e a sua música, é um *efeito colateral* gerado pela própria violência, quer dizer, é uma consequência desta violência que se apropria da música como uma forma de manifestação. Um segundo aspecto marca uma contraposição entre quem são, com sua *roupa larga/ cabeça raspada*, marcando uma estética que lhes confere visibilidade. Ressaltam ainda que possuem *atitude e protesto / profundo conhecedor*, ou seja, é no conhecimento e na consciência de sua condição nestes espaços e nas vivências destas condições (econômicas, racial, educacionais) que produzem sua música. E continuam, apontado que estas questões não são percebidas por quem os vê como *baderneiro otário/ um descompromissado e sem nenhum valor*. E aqui são duas cidades que se apresentam a partir desta música, a das periferias, que utilizam o rap como uma forma de manifestação e protesto, e a cidade, que os estigmatiza e negativiza suas formas de manifestação, o que é gerado, como a música aponta, por quem é *desavisado*, um *tipo nada a ver*. Aqui a cidade visibiliza negativamente o que desconhece e é justamente neste embate que o *efeito colateral* se manifesta nos usos do *scratch e microfone*, para criar sua música.

Esta música e muitas outras que estão no mesmo CD do Squadrão da Rima, apresentam este contexto social a partir do qual cantam. Todavia, este contexto não se apresenta somente através da música. Conhecer o bairro, neste caso o Bairro Ipiranga, ou BI, como o chamam, é fundamental para se aproximar do que querem manifestar. Acredito que conhecer estas músicas, sem conhecer os espaços em que elas foram geradas, deixa a sensação de que ficou um espaço vazio, já que estes relatos surgem destes bairros, e percorrê-los

com os rappers para mim, ampliou o significado destas produções musicais.

Em grande parte dos raps, cujos espaços principais para a construção de suas narrativas é a periferia, andar com eles por estes locais nos amplia a percepção sobre a música que cantam, bem como sobre a cidade na qual está o bairro que cantam, ou seja, ressignificam imagens que construímos, e até naturalizamos nas vivências destas cidades. Esta experiência, através desta música, proporciona um estranhamento que dinamiza a percepção sobre as cidades, sobre suas vivências. Ao mesmo tempo, dentro do próprio rap, há uma heterogeneidade que o constitui e amplia as maneiras de perceber estas *realidades*, conseqüentemente, de produzir suas músicas, mas o contexto social no qual estas músicas são geradas se torna determinante para nos aproximarmos de uma possível interpretação destas narrativas.

Longe de uma ideia homogênea sobre a música, pensá-la, observá-la, estudá-la nos impõe uma complexidade impossível de ser contornada. Há uma bibliografia que nos oferece uma vasta discussão sobre a música nos mais diversos contextos e isto implica em pensá-la na cultura em que é produzida, no que utilizam como instrumentos, nos seus usos e funções, nos momentos específicos em que esta emerge, nas relações que ela estabelece. Mas, estudar, compreender, conhecer a música é insuficiente, é necessário senti-la, percebê-la na interação que estabelece com os seres (humanos, animais, espirituais). A música é uma forma de comunicação e mediação. Em cada cultura há uma compreensão própria sobre música e a aproximação com estas vivências musicais gera um repensar sobre a concepção de música de quem observa.

Para os grupos indígenas Guarani, estudados por Montardo (2002, p. 38), esta importância da música vem junto com o mito de criação do grupo para o qual o/a xamã tem a responsabilidade “de conduzir o grupo, de promover a manutenção dos cantos, das danças e da sonoridade dos instrumentos musicais, sem os quais a Terra será destruída”. O xamanismo possui importância central na cultura Guarani e sua música é determinante não somente para a existência do grupo, mas da humanidade. Há aqui uma auto-responsabilidade que vai para além de sua cultura e a música possibilita o cumprimento desta num complexo processo de composição musical, que se dá através dos sonhos.

Numa interação com o meio, a cultura Guarani possibilita, através desta música, o exercício desta responsabilidade, já que “Não há possibilidade de vida na Terra, se os Guarani não estiverem cantando e dançando”, como vários deles ressaltaram em diversos subgrupos, como coloca Montardo (2002, p. 11). E prossegue “O Sol, ou o dono do Sol, o herói criador, é responsável por manter a sonoridade do mundo durante o dia. Durante a noite esta responsabilidade é dos homens.” E esta é uma concepção de música que implica numa agência dos Guarani com relação as responsabilidades que possuem na contribuição com uma ordem que os guia.

A partir destas etnografias apresentadas é possível afirmar que falar de música é falar também de sua diversidade. O que cada pessoa ou grupo, a partir da cultura na qual se encontra, define como música é apenas uma das inúmeras possibilidades de concebê-la. Inclusive o que para alguns é música para outros não é, e o oposto também é verdadeiro.

Para o Movimento hip hop sua música circula por culturas e se refaz em cada contexto cultural. É uma música que se caracteriza num movimento de globalização e é permeada por muitas culturas. Esta música constitui-se em movimento e também implica em “responsabilidades”, que pode aqui ser expressa a partir do compromisso que se auto-atribuem com o relato de uma realidade, na qual estão e que vivenciam localmente. Mas aqui esta “responsabilidade” ganha a forma de denúncias e protestos sobre os vários problemas sociais vivenciados. Denúncia de discriminação, da desigualdade, da violência, de vidas abreviadas, da exploração. Protestam e chamam a atenção para estas vivências e suas implicações e, nesta *atitude*, definem suas “responsabilidades” se rebelando contra a passividade, a alienação, a falta de consciência de sua condição.

Os títulos de algumas músicas nos apresentam esta perspectiva e tom de denúncia, como na música *Escravocracia*, do grupo Realidade SBA, que relata as desigualdades vividas por significativa parcela da população negra no Brasil. Um outro recurso utilizado para ativar este tom de protesto é a constante referência a personagens da história e que estão associadas a uma postura de contestação ou que são representativos destes contextos, tais como Zumbi dos Palmares, Cruz e Sousa, Antonieta de Barros, Che Guevara e mesmo Jesus Cristo, considerado um grande revolucionário, como a música *Cabelo Black Power*, do Realidade SBA coloca: *Somos a imagem e semelhança do senhor/ cabelo black power e o sofrimento nas costas*. A música apresenta um Jesus Cristo não branco, com *cabelo black power* e que carrega uma cruz, associada as consequências da discriminação racial. Há aqui tanto a desmistificação de um Jesus Cristo branco e que povoa o imaginário de muitas religiões, como é ressaltada sua não aceitação de determinadas situações que resultariam em punições. Aqui a imagem de Cristo ressignificada se amplia na associação com o povo e com o sofrimento que este carrega dando o tom de denúncia própria de muitos raps.

E este tom de protesto, que imprimem em suas músicas, cria diferenciações entre o rap e outros gêneros musicais. Importante frisar que este protesto se constrói a partir das subjetividades destes rappers. O protesto emerge de suas vivências e experiências e perante elas se posicionam. O que diferencia este gênero, por exemplo, do caráter de protesto presente em músicas da MPB – Música Popular Brasileira, da década de 1960, pré-AI-5, é o fato de que, embora denunciasses realidades, raramente o faziam mesclando a denuncia

com sentimentos subjetivos. E, neste sentido, a arte, entre as quais a música, teve importante papel de protesto nesta época de ditadura militar no Brasil (SCHWARZ, 1978).

O protesto que o rap faz aflorar surge de situações vivenciadas, das suas *realidades*, das suas *verdades*, as quais possibilitam a composição destas narrativas musicais.

3.3 *Rapensando*¹⁴ a produção musical

Como já foi apresentado anteriormente o rap surge numa confluência de práticas musicais e culturais que possibilitaram sua emergência nos Estados Unidos nos anos de 1970. Dois aspectos são definidores desta música, a primeira é a *base*¹⁵ instrumental, que dá suporte ao que será cantado. E, a segunda, é a narrativa construída sobre estas bases. A cada novo rap outros elementos são agregados, como *samplers*¹⁶, *beat box*¹⁷, depoimentos, outros sons¹⁸.

A partir desta forma de produzir música outras características emergem nesta confluência, entre estas a tecnologia se coloca como uma das principais. A apropriação da tecnologia é estruturante e fundante desta prática musical. A *base* sobre a qual a letra é cantada e tudo que a ela é incorporada tem, na tecnologia, seu instrumento de trabalho. A Internet possibilita a utilização ou composição da *base* por meio de sites especializados, onde é possível buscá-las e utilizá-las ou ter acesso aos programas que trazem os sons dos instrumentos e que compõem a *base*. Assim, a Internet amplia o alcance desta produção musical, e possibilita sua circulação.

Além de permitir a criação das *bases* e a circulação destas músicas, a Internet também possibilita a incorporação dos *samplers*, ou seja, partes de músicas, de raps ou qualquer outro gênero, que são reutilizadas a partir das necessidades que a música coloca. Elas podem funcionar inclusive como um complemento ou mesmo parte da letra da música. Já o *beat box* não tem

¹⁴Do verbo *rapensar*, título do CD de Chullage (2004).

¹⁵A *base* é a parte instrumental da música. A mesma *base* pode ser utilizada para mais de um rap. Existem *bases* prontas para cantar em cima, e pessoas, geralmente Djs, que produzem estas *bases* e as comercializam.

¹⁶“Instrumento eletrônico dotado de memória para os sons selecionados amplamente utilizados pelos rappers. Normalmente é acoplado a um mixer, o que permite realizar colagens de sons pré-gravados durante a execução de uma música pelo DJ ou inseri-las no processo de mixagem de uma música.” (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2005, p. 146)

¹⁷“Batida improvisada feita com a boca do DJ ou pelo rapper.” (ROCHA; DOMENICH; CASSEANO, 2005, p. 142)

¹⁸Estes outros sons dependem do que está sendo cantado, pode ser o barulho do mar, a freiada de um carro, o som de uma arma sendo disparada, de pessoas conversando, etc.

tanto apelo tecnológico, mas a incorporação do mesmo na música só se faz com a tecnologia de gravação. Nas apresentações o *beat box* pode ser feito ao vivo, contando com o talento e improviso do rapper, que utiliza seu corpo, principalmente boca e mãos, como instrumento musical.

Os rappers apropriam-se da tecnologia e dos recursos por ela disponibilizados para formatar sua música. Nestas a tecnologia é determinante para sua existência, inclusive por possibilitar a utilização de instrumentos musicais virtuais, os quais compõem a *base*. Mas, todo este aparato tecnológico, bem como as letras destas músicas e a maneira como cantam estas narrativas configuram-se num conjunto estético que confere algumas especificidades a este gênero musical, e que procuro, na sequência, melhor detalhá-las, através dos estilos de rap que vão se formando.

Blacking (1973) no seu trabalho de campo entre os *Venda* da África do Sul, traz inquietações a partir da concepção de música do grupo. No contato com a musicalidade destes grupos, o autor passa a repensar a forma como compreendia sua própria música, ou seja, enquanto um sistema ordenado de sons que impõe regras e aumenta a variação dos padrões sonoros (inventado pelos europeus). Neste contato etnográfico, o autor pode perceber que a forma européia de organização dos sons é apenas uma entre tantas outras. Para os *Venda* a música não tem valor em si mesmo, ela ocorre na relação, na interação com as pessoas. Assim, sua significação é construída no meio social e a partir de sentimentos e experiências sociais de quem a cria, e aqui saliento um ponto de aproximação com o rap, para o qual a composição indica uma vivência do que é cantado, a qual envolve sentimentos e emoções que pressupõem a interação, principalmente nos espaços em que as narrativas foram elaboradas.

Um outro ponto importante, que o autor levanta, diz respeito à forma como é compreendida a prática musical no ocidente, na qual somente um número limitado de pessoas é considerado dotado de capacidades musicais, ou seja, são capazes de ouvir e distinguir diferentes padrões sonoros. Entre os *Venda* todas as pessoas possuem habilidades musicais e são capazes de executá-las. É necessário compreender o universo no qual esta música emerge para poder compreendê-la enquanto música. A música surge no e do contexto cultural.

Realizando uma aproximação com estas reflexões, os rappers apropriam-se de um contexto tecnológico para produzir sua música. Por isso, alguns rappers não consideram rap o que é cantado com instrumentos musicais ao vivo, ou seja, para eles, o rap é esta narrativa musical cantada em cima da *base* na qual outros elementos são agregados a partir de um aparato tecnológico que a possibilita. E esta apropriação da tecnologia amplia consideravelmente suas possibilidades de produção musical e de ser músico, já que ela permite uma prática ainda pouco existente entre músicos que não fazem parte da

indústria fonográfica, ou seja, a gravação e a veiculação desta produção musical sem a intermediação da mesma. Criam aqui uma autonomia sobre sua própria música, inviabilizando o que muitos rappers temem, a interferência desta indústria em sua liberdade de composição.

Outra etnografia importante, e que vai discutir a produção musical, nos é apresentada por Roseman (1993), entre os *Temiar* da Península Malaia. Neste grupo a autora estudou os rituais de cura, nos quais há uma construção estética que envolve canto, transe e dança. Nestes rituais os médiuns entoam canções recebidas em sonhos por guias espirituais. Estas canções funcionam como caminhos que ligam os médiuns, o coro de mulheres, os dançarinos em transe e o paciente, para que assim possam operar a cura.

Este ritual tem a função de restabelecer a ordem da vida diária que foi perdida e que, por isso, causou a doença. O ritual é acompanhado pelos *banboo-tube*, um instrumento de percussão que modula o canto do coro das mulheres. Este ritmo que o instrumento imprime ao ritual está ligado a uma rede local de significados que associa a pulsação dos sons da floresta à batida do coração humano. Assim, para atrair os espíritos para a cerimônia o chamado ritual é modulado por sons marcados simbolicamente pelos *banboo-tube* e os movimentos corporais dos dançarinos. Além disso, estes sons emitidos pelo *banboo-tube* movem emoções, sentimentos, que colocam o espírito em movimento.

A música liga os humanos aos guias espirituais. Esta música possui, além do canto, um acompanhamento instrumental que tem a função de direcionar e organizar o chamado do guia espiritual na cerimônia. Sem a música não há cerimônia. Sem a cerimônia não há cura. Os sons guiam os sentimentos, por sua vez, estes sons são penetrados por redes de associação que ativam as emoções. Assim, a forma de tocar o instrumento induz a um sentimento específico que é interpretado pelos participantes, ou seja, há uma mediação cultural que permite um encadeamento do todo que compõe o ritual.

A música se torna uma forma de interação importante e definidora não somente dos rituais de saúde entre os *Temiar*, mas faz parte da cultura como uma forma de ver, classificar, ordenar, pensar e agir no mundo em que vivem. Assim, a música é componente deste viver (ROSEMAN, 1993).

Uma outra etnografia que aborda a discussão referente à relação entre sons e sentimentos e suas implicações é a realizada por Feld (1982), entre os *Kaluli* da Nova Guiné. O autor analisa a cerimônia do *Gisalo*, que compreende uma extensa rede de obrigações e reciprocidade, para a qual são preparadas comidas, trajes típicos, canções e danças que são trocados entre convidados e anfitriões. Neste estudo Feld (1982) analisa os sons como um sistema cultural (de símbolos) os quais conduzem a um entendimento do *ethos* desta população, no qual a música ganha destaque na etnografia, e a relação cultura

/ natureza / sentimento são fundamentais para este entendimento.

O autor faz uso de um mito *Kaluli*, do menino que se tornou pássaro, para pensar a própria cultura *Kaluli* e sua estreita relação com a música. O mito envolve os pássaros¹⁹ e seus sons, valores sociais (reciprocidade, relacionamentos entre homens e mulheres), o choro e outros sons, que devem ser levados em consideração para a compreensão do mito²⁰. As formas sonoras da melodia e da poesia que compõem o mito são definidas a partir do choro e canções com significados metafóricos que simbolizam e compartilham a tristeza, a perda e o abandono, metaforizados pelos sons dos pássaros.

Os sons produzidos pelos pássaros²¹ são interpretados pelos *Kaluli* como “falas”, uma *linguagem* que é compreendida pelos espíritos. Os pássaros ofertam canções aos *Kaluli*, mas estas precisam ser formadas a partir do que eles escutam. Os pássaros são constituidores da vida *Kaluli* e os sons que estes emitem são metáforas de sentimentos que se conectam com formas de vida visíveis e invisíveis (espirituais).

Os pássaros, o choro das mulheres, provocados por determinados sentimentos, são importantes elementos que compõem as canções *Kaluli*. Sem compreender estas relações não há como entender a composição musical do grupo, já que as canções são comunicações do ponto de vista dos pássaros, é a comunicação de quem se tornou pássaro. A canção por si só não se explica enquanto música, mas enquanto pertencente a um universo cultural que a forma, lhe dá vida e constrói suas explicações sobre a mesma (FELD, 1982).

Para os *Kaluli* a música funciona como uma espécie de comunicação entre o mundo dos vivos e o dos que se tornaram pássaros, entre os rappers, a música é uma forma de relatar uma vivência. Ambas comunicam sentimentos²², ambas provocam a emergência de sentimentos, como nos apontam Feld

¹⁹Os *Kaluli* são experientes ornitólogos, como nos mostra Feld (1982), e possuem grande conhecimento sobre o habitat, ecologia, período migratório dos pássaros, além de seus cantos e sons que seus corpos produzem, os quais são utilizados em suas práticas cotidianas.

²⁰O mito narra a relação de uma garota e seu irmão numa pescaria. Ao ver sua irmã pegar o peixe o menino o pede a ela, o que lhe é negado por três vezes. Esta atitude gerou um sentimento de tristeza e abandono no garoto. Diante deste sentimento o garoto se transformou em um pássaro, com isso não conseguia mais falar, apenas emitir o som de choro do pássaro. Assim, iniciou seu voo emitindo seus sons de choro, o que também fez sua irmã chorar e pedir para que ele voltasse. Seu pedido foi em vão, o garoto se tornou um pássaro e continuou a chorar. (Para maiores detalhes ver o mito no original em Feld (1982, p. 20 – Cap. 1))

²¹Para os *Kaluli* os pássaros representam sua existência através dos sons e constituem espíritos de reflexão. A taxinomia dos pássaros está refletida no cotidiano da população e nos sons como sistema simbólico. Os pássaros possuem importância simbólica e mitológica na construção cultural *Kaluli* (FELD, 1982).

²²Esta relação música / sentimento também é abordada na discussão proposta por Tagg (2004). O autor discute as mudanças na relação de subjetividade das pessoas na atualidade, as quais possibilitam o surgimento da angústia. Nesta discussão aborda as músicas utilizadas no cinema para representar este sentimento.

(1982) e Roseman (1993). E este é um aspecto que várias vezes pude observar principalmente através das performances em palco entre os grupos de rap. Neste momento, os relatos musicais ganham dramaticidade através de seus “personagens” que interpretam a vivência desta musicalidade e remetem a sentimentos que envolvem quem está assistindo a apresentação.

Nestes raps, os sentimentos apontam nas mais diversas direções, seja a partir de um contexto de violência urbana na relação que estabelecem com a cidade a partir de seus bairros de moradia, seja por meio das várias violências com as quais se deparam, sejam elas causadas pelo luto gerado por mortes de pessoas próximas, da falta de oportunidades para crianças e jovens que o tráfico de drogas matricula em suas escolas, enfim, de uma vivência que através de suas narrativas musicais faz emergir um diálogo com vários públicos, sejam eles moradores dos bairros em que se apresentam, do público que os assiste em eventos fora do bairro, dos ouvintes que compram os CDs. Aqui a interação com o público se torna uma condição fundamental da construção da performance que comunica estes sentimentos.

A música *Brasileira-mente* do grupo Arma-Zen, composta por Karyn, McKhaff e Lucaz, narra a proximidade com a violência no sentido de chamar a atenção para sua presença e suas consequências: *Meus ouvidos tem ouvido, meus olhos tem visto/ Risco é o perigo não do meu escrito e sim dos inimigos/ Sobrevoam o céu, balas decorando a paisagem/ Lagrimas de sangue embaçam os olhos da cidade/ Não era filme, nem longa metragem/ Aqui realidade, periferia faculdade/ Onde aprendi a arte de expressar na base [...].*

A música inicia estabelecendo uma proximidade corporal com esta violência. Este é um corpo que está sob *risco*, que vem tanto da polícia quanto da criminalidade, já que quem canta é jovem, negro e morador de periferia, em outras palavras, o público que é mais atingido pela criminalidade e pelas violências nas grandes e médias cidades do país. Neste relato a polícia está num helicóptero, sobrevoando o céu com *balas decorando a paisagem*, que geram perdas, geram *lágrimas*. Mas, em seguida, a letra da música reforça a dimensão de realidade do que canta em oposição a uma violência encenada em filmes. Entretanto, esta mesma periferia, com a violência, é a que lhe ensina a cantar, a rimar, a se expressar através da *arte* de fazer rap, de fazer poesia a partir da violência.

Todavia, para além da polícia, ampliam a visibilidade desta violência, que se ampara na corrupção, *Dos que fazem do nosso dinheiro suas propriedades e o que resta, são o amigo, a dignidade, a integridade/ É o que liga aqui, do principio ao fim/ McKlaf, quem me escuta sabe que eu mudei de fase/ Pois, trago comigo do gueto a originalidade*. Esta relação de amizade os fortalece e os faz mudar, e aqui a menção a esta mudança de fase, cantada em primeira pessoa, parece estar nos direcionando para pensar sobre as liminaridades que

aqui se colocam. Ou seja, a linha que separa quem está ou não em outra fase, é muito tênue. No entanto, seja em que fase este se encontrar o *risco*, a *traíagem*, a *maldade*, as *drogas* e a *infelicidade*, vão estar ao seu lado, e para se defender, a amizade é o que liga aqui. Se numa destas fases a amizade é determinante, na outra ela não existe, já que quem aparenta ser amigo, pode ser um *traíra*, ou seja, alguém que é movido pelo dinheiro, pelo benefício próprio, pela vantagem em se dar bem, pela traição, ou como a música coloca adiante: *Nego, é desse jeito, hoje é seu mano e amanhã mata seu próprio parceiro*.

Embora eu esteja aqui abordando apenas uma música esta situação de liminaridade que ela apresenta, e de insegurança em relação a ela, especialmente em relação às “amizades”, está presente em várias composições musicais, principalmente de grupos que habitam estes espaços de periferia e que tem, nesta violência urbana, uma temática presente em suas músicas.

Continuando nesta música, as dificuldades vão sendo narradas *Todas as pedras na estrada são tiradas, sim/ Todas as nossas sagas sejam contempladas / Eu, com roupas largas e pingentes de prata/ O pátria amada mãe gentil / Dê forças pra que minha cara não seja dada a tapas/ Que um revolver cause choro em minha amada mãe*. As dificuldades encontradas no caminho passam a ser enfrentadas com sua prática estético-musical, aqui representada pelas *roupas largas e pingentes de prata*. Mas, além das dificuldades e da busca de alternativas uma angústia se coloca, o *risco* da morte, porém mais do que isto do *choro em minha amada mãe*.

E a mãe é associada à pátria, que por sua vez é a *amada mãe gentil*, do hino nacional que canta: “Ó pátria amada, idolatrada, salve, salve [...]”, um verso que não está na música, mas que a ele se remete na comparação com a mãe que, independente da situação estará sempre pronta a receber um filho. Se um soldado após uma guerra deseja ser recebido por sua pátria do mesmo jeito que seria recebido por sua mãe, aqui a mãe é esta pátria, é uma mãe que deve ser preservada e defendida no sentido de evitar seu choro pela morte de um filho.

Neste paralelo de mãe e pátria duas questões se colocam, uma delas é a relação de proximidade que estabelecem com a mãe e que causa preocupações e medos. O medo de fazê-la sofrer. E esta é uma questão que no trabalho de campo sempre esteve muito presente, ou seja, o papel da mãe na vida destes jovens. Encontrei várias famílias em que a mãe era a figura central, a pessoa que representava o cuidado, o carinho, a preocupação, mas também o sustento da casa, a imposição de uma disciplina com responsabilidade a seus filhos²³.

²³A mãe é figura central na vida de vários rappers, do mesmo modo como observado em outros grupos de homens provenientes de camadas populares. Rial (2008) mostra uma situação muito semelhante com relação ao papel da mãe entre muitos dos jogadores de futebol brasileiros. Embora em situações muito diferentes, é possível afirmar que ambos (rappers e jogadores de

E, em muitos destes lares o pai era uma figura ausente. Por tudo isso, esta mãe precisa ser preservada do sofrimento da perda de um filho que muitos rappers me confessavam temer, não só por ele próprio, mas por seus irmãos, primos, amigos, que podiam estar numa outra *fase*.

Contudo esta mãe, que aparece nesta relação de proximidade, é também a *pátria mãe*, mas aqui muda a relação, já que esta é uma mãe em muitos momentos negligente e que deixa seus filhos abandonados a sua própria sorte. E esta *pátria mãe*, está representada pelas desigualdades, falta de oportunidades, ausências que ampliam o alcance da violência.

Entretanto esta ausência não os faz desistir, *Nas estradas percorridas sigo meu caminho / Lembro de todas as roseiras, possuem espinhos / Quero deixar pros meus filhos além de carinhos e mimos / Meu disco é desse jeito, eu vivo e sobrevivo / Mas como é meu escrito*. Através destes versos estabelecem uma relação de continuidade, como se fosse uma herança que deixarão a seus filhos, que pode ser o seu disco, o seu relato.

Na sequência da música a pátria volta a ser mencionada, só que agora no passado, mas como uma maneira de relembrar as marcas que o passado deixou no presente. *De todas as raças que carrega sofrimento na cara / Marcas de enxadas com as mãos calejadas / Quilos de pau brasil foram naquelas barcas / A coroa que saudava nós escravizava/ Dias passavam, nossa mente acorrentavam, alienavam / 504 anos depois ainda restam marcas / Cicatrizes que restam ainda no pesamento*. Aqui as consequências da escravidão se localizam nas periferias, numa relação de expropriação, exploração e violência. A pátria não está ausente, ela está deixando *cicatrizes* na população que usou como escrava visto que se apoderou de seu trabalho e deixou como herança um acorrentamento e uma alienação que em cinco séculos não foram apagados. E chamo a atenção para o uso da palavra *coroa*, que aqui pode ser o símbolo da realeza que ornamenta as cabeças de reis, rainhas, princesas, mas também é a palavra que popularmente se utiliza como sinônimo de mãe. Aqui, *A coroa que saudava nós escravizava* vem de uma forma dúbia, porém negatizada pela escravidão e exploração, das pessoas e das riquezas da terra como o *pau brasil*.

Na sequência, a cidade vem à tona a partir de suas contradições em que perguntam: *Qual é o gueto que você prefere?/ Viver pra sempre no céu ou aqui no inferno? / Moderno, cheio de casas, carros, asfaltos e prédios*. O céu só na morte, já o inferno está *aqui*. Mas este é um inferno para alguns e que estão fora do mundo *moderno*. Este gueto implica numa relação de consumo e desigualdade estabelecida entre quem pode ter acesso a estes bens e quem, de fora, os observa sem conseguir obtê-los.

E continua reforçando o pertencimento ao gueto, só que desta vez a par-

futebol brasileiros no exterior) compartilham um ethos e uma vivência dos espaços de periferia.

tir do que ele produz: *Esse é o gueto, apologia a sabedoria[...]*. Mesmo assim sua autoestima cai por terra, principalmente quando se depara com a lembrança de amigos que já morreram, e perguntam: *Onde se encontra o Chica²⁴, Mano?* E a resposta vem na sequência: *No cemitério. E o medo do sofrimento da mãe retorna, agora através das que já sofreram estas perdas: Que muitas mães rezem pelos filhos que perdem. E, Que os Mcs, versem, prosperem, não esperem cair do céu*, chamando para a ação contra o que temem, e precisam estar atuantes, tomar iniciativas e ter uma postura determinada na busca por melhores condições e valores. *Pegue caneta e papel e escreve / Na real eu vou cantar e resgatar os meus valores / A consequência dos opressores me causa males e dores / A cicatriz na alma causada pelo tempo / Não se fecha as brechas, que é o rompimento / Fechei as janelas mas deixei as frestas abertas / Foram necessárias várias conversas pra eu não cair por terra / Males ares, vários bares, vários lugares.* Aqui também a história retorna através do presente incerto e inseguro, apontando para as marcas que o passado impôs e que em muitas ocasiões levaram a dúvida de que caminho seguir, como as últimas estrofes fazem lembrar.

E destaco a parte final desta narrativa para pensar sobre alguns aspectos que se destacam na música:

[...]

Balas raspam meu corpo tempos passado
 Ali eu vi que 10 por cento meu já foi pro barro
 Não, não preciso de revólver do meu lado
 Mas se precisar matar, mato calado
 Histórias tristes sem grandes finais
 O clima de medo toma conta de toda a cidade
 Meus olhos lacrimejam de saudade
 Quando não é pedra, pó, seringa e felicidade
 Os manos morrem e morrem, ninguém socorre
 Onde está Jesus que morreu por nós na cruz?
 Me mande forças através da luz divina
 Aqui periferia, vidas perdidas
 Corpos, a merce de toda a patifaria
 Os loucos gostam de rap, e chegam como formiga.

Nesta finalização, vários pontos são retomados neste debate. O primeiro destes pontos faz referência à violência que vivenciam e assinalam esta proximidade através desta em relação a seu corpo, em que colocam: *balas raspam meu corpo*. Mas, a metáfora ganha dimensões de realidade ao relembra das mortes de amigos. Além disso, cita as drogas nesta relação com a violência e

²⁴Chica é um amigo já falecido, e homenageado na música Elegia, que abordo na página 100.

chama por Jesus na busca por auxílio. A religião, ou a busca de um auxílio espiritual, aponto como um segundo aspecto que está em muitas destas músicas e que é ativado principalmente para pedir ajuda ou na tentativa de minimizar uma grande dor, geralmente relacionada a perda de alguém próximo. Por último, a cidade é aqui apontada quando fazem referência ao medo a que ela está submetida. Ou seja, esta cidade, é o cenário em que esta vivência se desenrola, seja ela na periferia ou fora dela.

Antes de a música finalizar, duas frases ganham destaque: *Na real eu não preciso e nem fantasio meu estilo / Assim vivo e me multiplico no lugar em que eu resido*. Nestas frases há a localização geográfica de um estilo de rap, ou seja, é o estilo de rap que está na periferia, e que canta o que nela vivencia, construindo uma contraposição com o restante da cidade, já que ele não precisa de *fantasia* para dar vida a suas composições musicais. *E a música finaliza: Arma-Zen / Puro rap nervoso / A etiqueta da rua. A filosofia do gueto, Negro Rudhy, Maclaf*.

Para finalizar, volto ao título da música, *Brasileira-mente*, para destacar que, os recursos usados pelos autores da música, ou seja, o hífen no meio de uma palavra que demonstra pertencimento e o destaque dado à palavra *mente*, ampliou o seu significado, trazendo, além do pertencimento, a necessidade de reflexão sobre esta condição que os faz serem brasileiros. Entretanto, muitos outros sentimentos podem emergir, além destes já apontados. Devemos destacar que esta pluralidade de sentimentos afloram numa música que dura 6min36s de uma narrativa que repete apenas as duas frases finais.

A todo o momento a música chama a atenção para uma situação que está nas periferias, mas não se localiza exclusivamente nela, que é a própria violência. Voltam ao passado para buscar as causas desta violência, apontam no presente suas consequências, mas reforçam a todo o momento o pertencimento a esta mesma periferia, de onde não querem se distanciar. Há nesta postura uma demarcação de um pertencimento a cidade, mas a cidade que aparece é a periferia, através da crítica que tecem a violência. E, por outro lado, invisibilizam a outra cidade, a de Florianópolis, que muitos conhecem por Floripa numa referência as suas belezas e atrações turísticas.

A cidade, através dos meios institucionais e midiáticos, que invisibiliza ou constrói imagens negativas sobre a periferia é aqui relativamente invisibilizada, já que esta cidade não está excluída da produção da violência que as periferias vivenciam, ao contrário, ela faz parte desta produção de violências.

Numa outra perspectiva, a música que trago na sequência narra uma experiência familiar de uma situação violenta. Porém, não é mais a vivência da violência no sentido mais amplo e social de suas consequências e na possibilidade de ser potencialmente atingido por ela, mas enquanto a dor por ela causada através da morte de uma mãe.

A música *Carta ao Céu* do grupo Retaliação comunica sentimentos quando relata um drama familiar, o assassinato da mãe do compositor da música. Ao ouvirem a música, principalmente quem ainda não conhece o grupo, perguntam: *Isso é verdade?* E a sensação é a de que parece difícil um filho fazer uma música sobre a morte de sua mãe. E realmente foi difícil, como o próprio Sequela, autor da música, coloca. Porém, diz que encontrou, na música, não somente uma forma de desabafo no enfrentamento da dor, mas também a possibilidade de realizar uma homenagem a sua mãe.

Além de uma forma de lidar com emoções que provocam sofrimentos, esta música foi uma forma de se comunicar com esta mãe que já não está mais a seu lado. A música inicia com um chamado e a manifestação de alguns dos sentimentos por ele vivenciados em decorrência desta situação: *Mãe, que saudades da senhora / Depois de muito tempo eu resolvi lhe escrever / Pra ser sincero eu não entendi até agora / Porque dessa forma não pude entender.*

E continua narrando o desespero da perda e se redime: *Você me criou, fez de mim um homem / E quando mais precisou de mim, eu estava longe / Ai eu me senti o pior dos filhos / Tipo um merda, tipo um lixo / Quando eu recebi a notícia la em casa / Numa segunda-feira, uma da madrugada / Chego, lá, meu coroa estava em lágrimas / Notei que alguma coisa estava errada / Teco, meu filho, senta aqui, escuta / Eu sei que mãe a gente só tem uma / Mas infelizmente, mataram a sua.* A dor da notícia o deixa em desespero, pedindo ao pai para lhe tirar daquele pesadelo: *Me belisca pai pra eu acordar / Vai pai, fala pra mim que é um pesadelo / Vai pai, me tira desse desespero / Diz pra mim que isso é mentira / Diz pra mim que ela está viva / E que ela vai voltar a morar com a gente.*

No seu desespero de encontrar um alento para a dor tenta voltar no tempo e no passado encontrar uma saída, ao mesmo tempo em que se culpa e constata que é impossível este retorno: *Eu era feliz e não sabia / A saudade bate e dói que nem ferida / E não cicatriza essa dor que não passa / Acho que a minha consciência está pesada / Perturbada pelas lembranças / Que eu tenho da minha infância / Porque tudo é passado / E eu sei, não tem como voltar. E repete na forma de refrão: Mãe, te mando rosas pra me desculpar / Te mando rosas pra me desculpar.*

Continua denunciando sua saudade e arrependimento: *Um dia essa saudade me mata / Saudade que maltrata o meu coração / A noite fico chorando na solidão / Do meu quarto, olhando para o céu / Me colocando no banco dos réus / Porque a chuva cai lá fora e a dor aqui dentro / Primavera, muito sofrimento.*

Junto à narração de seu sofrimento a cidade começa a aparecer através do bairro onde mora, e onde localiza a vivência da dor: *Andando pelo Campeche eu me lembrei / De quando morávamos juntos / Chorei / Lágrimas que doem*

mais que tapas / Lágrimas que parecem uma rajada / De metralhadora no meu coração. E a dor é comparada a morte, a sua morte.

A busca por um passado perdido volta na música com insistência: *Aí eu queria apenas ter o dom / De voltar ao tempo / Ao passado / E ficar mais tempo do seu lado / Muito mais que um final de semana por mês / Quem sabe na outra vida, talvez / Eu tenha tempo pra me redimir / E a seu lado eu possa voltar a sorrir.* Aqui a narrativa volta no tempo, numa dor anterior, representada pela separação dos pais que o distanciou da mãe e que reduziu a convivência a *um final de semana por mês*. Esta parece ser a primeira perda que ele teve que aprender a lidar em relação a sua mãe e a administrar a dor da distância, que volta agora com uma perda irreversível.

A volta no tempo reaparece com frequência e insistência: *Quando eu lembro de você / Na minha cabeça só vem boas lembranças / Um desejo, antes de morrer / Eu queria voltar a ser criança / Nem que fosse apenas por um dia / Eu, você, o pai, a Tati, a Bia / Dando um role em Barreiros no Chevete / Sai do continente / O destino é o Campeche / Castelos de areia eu quero fazer / Me machucar e chorar pra você me socorrer [...] Sinto muito, muito mesmo / Não imaginava que o destino fosse nos separar tão cedo.* Neste tempo em que quer voltar ele é criança, seus pais estão juntos, as irmãs são pequenas, moravam no bairro de Barreiros – São José e tem um chevete. Neste tempo passado, ele traz as pessoas, o bairro e o carro que marcaram sua infância.

A música finaliza com uma confissão em tom de frustração: *Eu um gurizão, 19 anos / Vários sonhos, vários planos / E um deles era de voltar a morar com a senhora / O dia tá raiando e tá chegando a hora.* A noite de insônia causada pela dor traz a lembrança de uma vontade já não mais possível de realizar. Aqui a dor narrada chama a atenção pelo tipo de experiência vivenciada, e em várias apresentações que pude assistir ela chama a atenção do público para a narrativa e o contexto que a gera. Uma das características que define o rap, e por muitos defendida, é o relato de uma *realidade*, e, nesta música, o Retaliação constrói sua narrativa a partir da vivência de uma dor pela perda trágica da mãe do autor da música.

Esta vivência vem na forma de uma narrativa que está no presente, mas remete-se constantemente ao passado como uma tentativa de compreensão e até justificativa desta dor que faz emergir sentimentos como arrependimento, medo, revolta e momentos de desespero. Relembra momentos da infância, relembra situações e demarca o espaço geográfico desta vivência de um passado, quando ainda era criança no bairro de Barreiros, em São José, em que vivia com a família e, agora, na vivência da dor no bairro do Campeche – Florianópolis, onde mora.

A música possui 6min30s de duração e começa com toques instrumentais suaves. A voz de Sequela narrando sua própria história em tom menos agres-

sivo e mais melódico do que normalmente se encontra nas músicas do próprio grupo. O refrão conta com a voz feminina de Karina (componente do grupo) que contribui no final de algumas frases, reforçando situações por ele narradas (*matarem a sua mãe*) (*que ela está viva*), bem como a frase que repete antes do refrão: *Te mando rosas pra me desculpar*. Ela continua finalizando suas frases: *seu eterno e sempre Keko*, que precede o refrão. E relata na forma de resposta: *Na minha cabeça só vem boas lembranças / Na minha cabeça só vem boas lembranças*. É ela quem inicia e canta o refrão. Embora Karina faça parte do grupo ela não está presente em todas as músicas, mas, nesta, ela tem participação bastante significativa quando inclui um tom mais melódico, e canta:

Eu vou mandar uma carta com destino ao céu
E vou manar junto rosas com pétalas de mel, de mel
Pra você, pra você minha mãe, de quem eu sinto muitas saudades
Mas eu prometo que logo estaremos juntos para toda a eternidade.

A voz feminina parece querer se aproximar da mãe, na tentativa de fazer a mãe ouvir seu relato de dor, a sua *carta*.

Vários outros raps vão fazer emergir e relatar esta vivência de sentimentos de dor, de angústia, de separação, de perda, seja na morte da mãe ou de um amigo. E, neste caso, o rap é uma maneira de expressar sentimentos fortes como a dor pessoal que o rapper compartilha, ou na dor que um rapper vivencia com outras pessoas por outras perdas, outras violências, outros medos.

As emoções, conforme aponto, fazem parte da composição musical, porém afluam na construção da relação com o público que assiste as apresentações e que, em vários momentos, identifica-se com o que está sendo cantado, como inúmeras vezes presenciei. Neste sentido, a relação que constroem com as pessoas que estão nos espaços de onde buscam construir sua composição musical é determinante nesta relação.

Inúmeras composições podem ser utilizadas como exemplo desta relação que estabelecem com a localidade a partir das composições musicais, e cito mais uma música como exemplo. Refere-se à música *Elegia*, do grupo Arma-Zen que narra a trágica morte, resultado de um acidente, de um amigo do compositor e integrante do grupo.

A música inicia com uma oração evocando Santa Maria: “*Voz de grande tumulto / Virá da cidade / Voz do templo, voz do Senhor / Que dá o pago a seus inimigos / Antes que estivesse de parto, deu a luz / Antes que lhe viessem às dores nasceu-lhe o menino, Jesus*”. Logo em seguida a música segue narrando de forma direta a vivência da morte do amigo. Mais uma vez ele reúne os amigos, só que agora num cemitério: *Meu Deus esse comboio podia ser para alguma festa / No cemitério São Cristóvão quantos à sua espera / Dia 24 esperança, dia 25 mó pressa / No buraco desce o teu caixão*.

Tiago, conhecido como Chica, amigo de Rudhy, o compositor da música, sofreu um acidente logo após a saída de seu trabalho. Ele estava de bicicleta, indo para casa, e de um ônibus de viagem, que seguia na mesma direção, desprendeu-se a tampa da ventilação que o atingiu na cabeça, em seu rosto. *Meu bom, eu não acredito que essa porra atingiu meu irmão.* Rudhy conta que com a violência da batida ele perdeu grande parte dos dentes, que ficaram jogados na areia do chão no local do acidente. Mas, o socorro demorou a chegar e isso causou grande indignação e agravamento da situação. *E a ambulância chegou 40 minutos após no local / Causando morte cerebral / Se fosse filho de bacana dava notícia até no Jornal Nacional / Que fazem rachas e se matam pelas marginais / Mas como era um mano humilde tanto fez, tanto faz / O sistema não tá ai pela filha que ele deixou para trás.*

Neste trecho a música levanta uma série de questões. Eles relacionam a situação desta morte com uma condição social, como a demora de chegada do socorro, que pode ter agravado a situação que o deixou em coma no hospital, apontando que se este acidente ocorresse com o *filho de bacana*, o tratamento seria diferente. A música também faz menção aos rachas que ocorrem *nas marginais*. Estas marginais são as estradas paralelas a BR 101 e BR 282, que dão acesso a Florianópolis, estradas que estão próximas ao Bairro Monte Cristo, local em que mora Rudhy e onde morava Chica.

Este tom de desabafo e crítica a forma de tratamento dispensado ao seu amigo se estende por toda a música e vai criando um paralelo com a situação vivenciada pela população pobre, principalmente com relação a negligência do poder público. As primeiras vezes em que ouvi esta música pensava que ela se relacionava a uma morte por arma de fogo e que o acidente narrado era uma espécie de metáfora. Pensei desta forma porque é comum este tipo de narração de mortes trágicas de amigos. Somente conversando com Rudhy pude entender o que estava sendo narrado. *Ninguém espera e a morte chega de forma trágica / Fatalidades que acontece com as pessoas erradas / Acendo um cigarro / Imagino você do meu lado / Me criticando, pedindo pra mim ficar ligado, tomar cuidado, na rua todo mundo é mato / Olha eu aqui, cantando pra você / Não era isso que eu queria / Jamais pensei em cantar sobre a sua vida.* Somente depois de nossa conversa pude compreender a que se referia neste paralelo que traçava, no qual eu confundia as violências. Mas a violência de um acidente não excluía a violência do crime, da discriminação, da traição. Tanto o compositor, como o amigo que morreu, tinham consciência das violências a que estão sujeitos, já que *na rua todo mundo é mato*. E este termo, *mato*, é utilizado para significar algo que não tem valor e ao mesmo tempo não te valoriza, não te dá importância e, por isso, pode te trair.

O amigo que pedia para Rudhy tomar cuidado, com a própria violência, está nesta música sendo homenageado, e aqui há uma inversão de papéis na

forma de cantar a própria tragédia da morte. A grande parte das situações que envolvem mortes, narradas nos raps, está relacionada, principalmente, com o universo do tráfico de drogas, tanto na relação com a polícia, quanto na relação entre traficantes, mas, neste caso, *Não foi por tiro / E sim por imprudência de algum ser vivo*. E como a música aponta, *jamais pensei em cantar sobre sua vida*.

As músicas *Elegia* e *Carta ao Céu* narram exceções, ou seja, outras mortes, outros dramas vivenciados mas que se tornam música pelo impacto que causaram nas vidas destes compositores por serem mortes trágicas, inesperadas de pessoas muito próximas, a mãe e o amigo.

Se em *Carta ao Céu* é o filho que relembra a convivência com a mãe, em *Elegia* não é diferente. Aqui esta convivência é também lembrada, mas em relação a um amigo *De tantas festas, tantas baladas / Meu sentimento de dor reconheci o valor da lágrima / Lembranças marcam tristeza que não passa. [...] São várias fitas que marcaram nossas vidas / Chica você faz uma falta no nosso dia a dia / Soltávamos pipa, ou curtíamos com algumas minas / Dizer que tudo acabou parece ser mentira*. A lembrança marca uma vivência que é relatada, mas fala também sobre o que não pode acontecer: *Era você o padrinho de meu filho / Mas o destino não deixou que acontecesse isso*. Na época a criança ainda não havia nascido, nasceu logo depois do falecimento de Chica. Entretanto, Chica também deixou uma filha, a quem Rudhy sempre procura acompanhar.

A música *Elegia* possui 5min10s. Inicia com um *sampler* de Djavam de fundo, em cima do qual é declamada uma oração que abre a música e é proferida na voz de Negro Rudhy. Na sequência, entra o som da *base* com instrumento de corda e bateria. E finaliza com a oração, na qual a base fica só com o instrumento de corda. Ao terminar a oração o DJ entra com um *scratch* que é seguido de uma voz de fundo, como se fosse um eco, e que vai repetindo a palavra *mano, mano, mano*, até ela desaparecer.

Quando o CD com esta música ficou pronto, Rudhy foi mostrar para a menina, filha de Chica, que estava com cinco anos. Ele me contatava que ela ouvia em silêncio e parecia lembrar a vivência com o pai que ela mal conheceu. A menina sempre vai as apresentações no Arma-Zen que acontecem em seu bairro, Monte Cristo, e sabe que aquela é a música do pai dela e vivencia esta emoção, que é compartilhada com outras pessoas, amigos e familiares que ouvem a música atentamente e ao final aplaudem entusiasticamente. Quando presenciei esta situação na apresentação do Arma-Zen no Monte Cristo, pude perceber que a relação que aquele público estabelecia com aquela música ia muito além da apresentação musical visto que conjugava emoções vividas por quem canta e quem interage com a música. Neste caso não era apenas uma identificação com a situação cantada, mas era a própria vivência dela e as

emoções a que ela remete.

Durante a apresentação já era possível perceber esta interação, mas esta música, que ficou por último, tornava esta relação mais intensa. Neste momento comecei a ver como o rap, precisa desta interação, desta identificação com quem vivencia a apresentação musical também como uma maneira de fazer aflorar suas próprias emoções num êxtase que envolve a música e o público.

E a música termina com uma oração: *Mas, aí se com tua boca confessares a Jesus / Assim como o senhor / E em teu coração creeres que Deus o ressuscitou dentre os mortos, serás salvo negô / Porque assim que é / Manos que morrem deixam saudades / Manos que morrem à tiros deixam marcas de sangue pela comunidade / Manos que morrem de formas trágicas jamais esquecidas / Muito respeito, sentimento e amor para você, valeu CHICA!!* Esta oração final é uma homenagem e é ela que dá o tom deste êxtase que pude presenciar em sua apresentação, numa dimensão quase religiosa e carregada de emoção durante a execução desta música no evento.

Algumas questões que aparecem nestas duas músicas são importantes para pensar alguns aspectos que percorrem a produção musical do rap. A primeira, que localizo e que muitos rappers chamam a atenção, refere-se a vivência do que está sendo cantado. Isto faz com que a música construa uma *verdade* para a qual chamam a atenção. O segundo aspecto está relacionado ao primeiro e diz respeito a uma vivência emocional do que é cantado, ou seja, não é somente a vivência de determinada situação que justifica a música, mas uma vivência emocional da mesma. O terceiro aspecto que levanto vem na continuidade destes dois e que é gerado na vivência emocional que se refere a proximidade com o que ou sobre quem está sendo cantado, seja a mãe ou amigo como nas músicas apresentadas acima.

Esta vivência emocional, que implica numa proximidade, se faz presente em várias composições musicais de rappers e é definidor de uma legitimidade com relação a *cantar a verdade*. Somam-se a estes três aspectos, uma relação que se estabelece com a localidade, o espaço geográfico em que a música emerge, mais especificamente com as pessoas que compartilham esta vivência, dando “formas” próprias ao rap enquanto gênero musical e aos estilos que nele se formam nestes espaços urbanos. Estas são algumas das especificidades que definem as narrativas que criam este gênero musical e que se desdobram em estilos.

3.4 Contextos músico-culturais: Trajetórias musicais em construção

O rap, em sua produção musical, enfatiza uma vivência emocional do que é cantado, o que legitima sua dimensão de *verdade*, mas esta é uma música que é delineada no contexto urbano das grandes cidades do ocidente. Mesmo sendo uma música que enfrenta dificuldades para se inserir na indústria fonográfica no Brasil, por exemplo, nos Estados Unidos, com as devidas diferenciações, ela consegue movimentar valores monetários bastante significativos na indústria fonográfica e outros setores mercadológicos.

Esta é uma música que nasce nos guetos e periferias, se torna uma grande referência para a juventude e se insere em diferentes contextos sociais, culturais e até religiosos. E mesmo não restringindo-se a países ocidentais, é dentro deste universo geográfico-cultural e de concepção de produção musical que o rap inicialmente se estabelece.

Pensar sobre o que significa a produção musical no ocidente se torna algo bastante difícil dada a complexidade que permeia esta musicalidade em diferentes países, culturas, opções artísticas. Mas há um longo percurso de construções das definições musicais, talvez na busca infrutífera de criar diferenciações, fronteiras e limites que insistem em não se manterem no lugar que os colocam.

A discussão referente à música popular analisada por Attali (1992) e Bastos (1995) nos remete a pensar o processo que amplia a noção do que é música. A música popular evidencia algo que sempre existiu, porém que não era considerado música por não apresentar um conhecimento “erudito”, técnico, sobre a mesma. Com isso, houve um alargamento na definição de música e com ela amplia-se a visibilidade sobre suas formas de expressão.

Populações de diferentes culturas, e mesmo pertencentes ao contexto da “cultura ocidental”, são apresentadas a partir de seu conhecimento musical próprio. A etnomusicologia possibilitou a visibilidade de musicalidades antes desconhecidas. Entretanto, junto a este conhecimento musical que veio à tona, outras especificidades se juntam para alargar ainda mais esta diversidade musical, uma delas diz respeito ao avanço tecnológico da época. A tecnologia do final do século XIX e início do XX expande estes estilos musicais, principalmente nas sociedades ocidentais industrializadas, onde a música possui também valor econômico e sobretudo com a implementação da indústria fonográfica e das técnicas que possibilitaram o processo de gravação e reprodução destas musicalidades.

Em outro contexto, o Movimento hip hop faz perceber que a tecnologia, tão importante para a expansão da música popular, é também a responsável pela forma de fazer rap. Guardadas as devidas distâncias temporais, já que a

tecnologia é outra, mas é a tecnologia que possibilita fazer esta música, inclusive com a ausência de instrumentos musicais. A maneira como a *base* é manipulada, os sons que podem ser acrescidos, ou seja, eles se apropriam dos sons dos instrumentos musicais sem os manipularem. Utilizada como uma forma de fazer música, driblando a falta de recursos financeiros para a compra dos instrumentos musicais, o rap acaba inaugurando uma outra concepção musical. Assim, é a tecnologia a fornecedora do instrumental que possibilita o surgimento da música. Para um *Venda* qualquer pessoa pode aprender e fazer música, para um rapper esta prática também é possível através da manipulação da tecnologia.

O próprio significado do rap enquanto música concentra um peso maior na composição da letra, ou seja, na construção de uma narrativa discursiva. Um rapper não necessariamente possui algum conhecimento de teoria musical clássica, ou precisa saber tocar algum instrumento musical. O que para alguns gêneros musicais é fundamental, ou seja, dominar um instrumento musical, no rap este cenário muda. Conhecimento que pode ser facilmente questionado, já que estes rappers possuem outras teorias musicais que vêm de suas experiências familiares, pessoais, comunitárias, em terreiros de umbanda e candomblé, rodas de capoeira, baterias de escolas de samba, igrejas evangélicas²⁵.

Há uma concentração desta importância na composição poética da letra da música, cantada através do MC – Mestre de Cerimônia, e no manejo da aparelhagem eletrônica que cria a base melódica do rap, manipulada pelo DJ – Disque Jôquei. A tecnologia e a reprodução dos sons eletrônicos permitem a produção do rap, o qual se constitui enquanto estilo musical fazendo um diferente uso da tecnologia. E, mesmo que outros gêneros musicais se apropriem e utilizem destes recursos tecnológicos, no rap ele é determinante de sua produção musical, pelo menos por enquanto, já que o uso de instrumentos musicais em apresentações de rap alimenta muitos debates entre os que são contra e os que defendem que o rap pode ser feito das duas maneiras, ou seja, com ou sem instrumentos musicais no palco.

É comum encontrar entre grupos de rap que estão iniciando sua produção musical o uso de *bases* emprestadas de outros grupos. Em várias situações estes grupos não possuem DJ, e geralmente, quem manipula esta base é o DJ do grupo que a emprestou. Ter um DJ no grupo implica em ter recursos para comprar os equipamentos de som, principalmente as *pick-ups* em que os discos são manipulados, em algumas situações até as caixas de som, além de

²⁵Importante apontar que este conhecimento musical não é determinante para a produção musical do rap, são conhecimentos musicais diferentes e que nem sempre se encontram. Porém, mais recentemente, no Brasil, bem como entre os rappers de Florianópolis, alguns deles vem incorporando estes conhecimentos a sua forma de fazer rap, principalmente na construção de suas bases, e é possível encontrar mesclas de samba e rap, por exemplo.

fonos de ouvidos e os discos de vinil. Esta manipulação exige que se tenha conhecimentos técnicos do funcionamento destes equipamentos, e saber interagir com estes equipamentos implica em saber dominar seu funcionamento na manipulação sonora para a produção musical.

São poucos os grupos que possuem DJ, bem como estes equipamentos, e é comum um DJ manipular as *bases* e os equipamentos de som para vários grupos durante uma apresentação, isso inclusive permite a ele mostrar suas habilidades e improvisos para o público²⁶. Na impossibilidade de contar com a colaboração de um DJ, simplesmente levam a base gravada em CD sobre a qual começam a cantar sua composição, como pude presenciar na apresentação do grupo Mensageiros da Verdade, com uma base que levou gravada e sobre a qual, o Sabota, integrante do grupo, cantou a música que fez para o dia dos pais.

Mesmo driblando as precariedades e dificuldades para fazer música, o grupo Mensageiros da Verdade, sem DJ e sem equipamentos, não é uma exceção, ao contrário, é muito comum encontrar esta situação. Mas, em todos estes grupos, a composição desta narrativa musical pressupõe a vivência emocional do que está sendo cantado, como na música cantada pelo Sabota onde ele fala da ausência do pai que ele não conhece. Assim, se de um lado há o sofrimento pelo fato de não conhecer o pai, por outro esta mesma vivência é fonte de inspiração, visto que ele transformou dor em poesia.

A composição musical, dos mais diferentes gêneros, parece estar permeada por sentimentos (alegria, tristeza, revolta, perda, etc.) expressos tanto no ritmo quanto na construção linguística. Mas, além da composição musical o sentimento percorre a performance que envolve a música e se une a outros elementos (objetos, cores, gestos, acessórios, expressão corporal, etc), os quais são entendidos como um modo de falar. Para Bauman (1977) o ator da performance é situado no comportamento, o qual ganha significação no contexto e, desta forma, podemos perceber os rappers com relação a sua música.

A música entre os rappers pode ser percebida a partir de um “estar no mundo”. Segundo eles, *cantam a realidade em que vivem* e este relato é permeado por sentimentos e a música surge das experiências que narram. Eles compõem um gênero musical que é fruto de sua percepção do mundo. Falam

²⁶Entre os integrantes de um grupo de rap, o DJ é o que vejo com maior possibilidade de se deslocar por outros espaços musicais. Alguns conseguem desenvolver seu trabalho em boates da região e mesmo sendo um campo ainda restrito, esta é uma das poucas possibilidades que se colocam como uma opção profissional. Porém, a grande maioria destas boates são frequentadas pela classe média e média alta em festas que chamam de Rap Chic ou Hip Hop Chic, muitas delas frequentadas pelo público universitário em cidades como Balneário Camboriú e Florianópolis, sempre com farto material de divulgação, distribuídos nas Universidades da região. A grande maioria dos rappers não frequenta estes espaços e quando tem a oportunidade de lá estar é geralmente porque o DJ lhe dá ingresso, até porque estas festas cobram entradas com valores considerados muitos caros para a maioria deles, entre R\$ 25,00 e R\$ 50,00.

do contexto e das necessidades que geram esta música e da função que esta tem. Ao cantarem a *realidade*, relatam sua forma de ver o mundo no qual se encontram e a música funciona como uma espécie de comunicação que denuncia uma realidade de insatisfação, ao mesmo tempo em que estabelecem uma relação de proximidade com o que está sendo cantado.

Assim, como as manifestações linguísticas, as manifestações musicais cumprem o papel de comunicar. E estabelecer a comunicação a partir da prática musical requer domínio de regras, enunciados, formas que em cada contexto se complexifica. Deste modo, como a fala não pode ser vista isoladamente, a música também não. Ela requer a compreensão de um universo que a evolve, e que inclui, pessoas instrumentos, significados estabelecidos culturalmente.

A música como um objeto genérico não existe, ela só pode ser compreendida a partir das relações que estabelece. A música constitui comunicações e compreendê-la é um passo importante para entender o seu próprio significado. A etnomusicologia²⁷ nos apresenta um vasto e rico material que permite perceber a grande diversidade e complexidade que este mundo nos reserva. Trabalhos como os de Blacking (1973), Roseman (1993), Feld (1982), entre outros, nos situam neste universo. Muito além da forma como a música é percebida em sociedades ocidentais, industrializadas, estes estudos nos abrem a percepção para pensá-la de forma mais abrangente e específica ao mesmo tempo.

Attali (1992), ao relacionar música e economia no ocidente, nos apresenta especificidades sociais que geraram mudanças estruturais na forma de lidar com a música em nossa sociedade. De ofício de artesão a produto comercializável. Mas toda esta mudança gera implicações que interferem diretamente na forma de conceber o que é a música. Mais do que uma arte, ela é apresentada pelo autor também enquanto produto comercial. “*Music, an immaterial pleasure turned commodity, now heralds a society of the sign, the immaterial up of sale, of the social relation unified in money*” (ATTALI, 1992, p. 4). O autor ressalta ainda que o processo pelo qual vem passando a música no ocidente torna mudanças sociais, políticas, econômicas, audíveis. Mais do que um objeto de estudo, a música é uma forma de perceber o mundo visto que os movimentos musicais antecipam mudanças sociais.

No século XIV na Europa o músico e a música estavam ligados à igreja e à corte. A corte, pelo fato de poder pagar pelos serviços de um músico, podia treiná-lo nos coros da igreja. A corte possuía o recurso financeiro, enquanto a igreja o conhecimento técnico-instrumental necessário para criar um músico.

²⁷Para maiores detalhes sobre a Etnomusicologia ver Bastos (1995), o qual oferece uma ampla discussão sobre as teorias elaboradas nos últimos 100 anos nesta área, mais especificamente na definição de um campo de atuação e de seu próprio objeto de conhecimento, a música.

Esta era a música oficial, em outras circunstâncias ela não era considerada enquanto tal, como era o caso dos músicos itinerantes que, além da música, ainda ofereciam a população diversão circense e até serviços médicos²⁸.

Na corte o músico recebia um salário para desempenhar sua função, por sua vez, a música era criada e executada a partir dos gostos e vontades de quem pagava. Ou seja, o músico não era um profissional autônomo que exercia sua criatividade a partir das composições, ao contrário, ele estava submetido às normas estabelecidas pela corte.

Um caso ilustrativo para pensar este período e situação é apresentado por Elias (1995) quando trata de Mozart e sua obra, no século XVIII. Tendo um pai músico e trabalhando na corte de Salzburgo, na Áustria, Mozart teria o mesmo destino, ou seja, trabalharia numa corte, já que desde a mais tenra idade teve suas habilidades musicais aperfeiçoadas pelos ensinamentos paternos. Mas, foi exatamente contra esta “ordem” social, ainda vigente até século XVIII na Europa, que Mozart lutava. Muito além de trabalhar para uma corte, ele pretendia ser um músico com autonomia para criar sua música. Buscava mudar esta ordem estabelecida para ser reconhecido por sua produção e criação e não pelo que lhe era encomendado. Elias (1995) nos apresenta este cenário a partir de uma pessoa, Mozart, mas a partir de sua vida e obra é possível perceber um cenário bem mais amplo. Mozart estava sujeito a normas sociais que definiam o que era música, quem, como e para quem esta deveria ser feita.

Mozart morre sem o reconhecimento devido. Seu sonho: ser conhecido e famoso por sua obra, só ocorreu tempos depois de sua morte. Mas este reconhecimento só foi possível porque ele antecipa comportamentos que serão aceitos somente por gerações futuras. Em sua época, a música era um ofício, não uma arte e, dentro desta lógica, Mozart não seria conhecido por sua obra. Quando esta situação muda, com ela se altera o status de Mozart. Ou seja, ocorrem transformações estruturais na concepção de música e, conseqüentemente, sobre quem a produz. Assim, instaura-se uma nova ordem.

Segundo Attali (1992) algumas destas mudanças passam a ser geradas a partir do momento em que o músico entra no mundo do dinheiro. Até então a música, na rede²⁹ denominada pelo autor de *ritual de sacrifício*, era distribuída por todas as ordens da sociedade, como a mitológica, a religiosa, a social, a econômica e a simbólica. A partir desta relação entre música e dinheiro ela se torna *representação* e se transforma em espetáculo circunscrito a locais específicos. Neste período o músico estava atrelado ao sistema econômico e

²⁸O romance “O Físico” de Gordon (1996), narra a trajetória de um médico medieval, que além dos conhecimentos médicos, teve que aprender técnicas circenses e música para atrair o público e vender seus produtos e serviços.

²⁹Para um aprofundamento referente à discussão que o autor propõe a partir destas quatro redes (ritual de sacrifício, representação, repetição e composição) ver sua obra Attali (1992), especialmente a partir da segunda parte do livro.

político e atendia a estes interesses. É a partir do século XVIII que começam as manifestações que repensam este lugar ocupado pelo músico. Nesta época, há uma revolta contra a atitude de subserviência do músico no período feudal. Além disso, a queda do feudalismo foi acompanhada por mudanças no papel do músico, que vai se introduzindo na nascente sociedade capitalista. Há, nesta época, um aumento da autonomia do artista sobre sua produção e trabalho³⁰. Deste modo, a música alcança um valor monetário, é necessário pagar para ouvi-la.

A música antes sob o domínio da corte, agora passa para as mãos da emergente burguesia. A nova forma de audiência da música gera mudanças tanto no status econômico do músico, como nas relações políticas dele com o poder. Até então a música não era escrita para ser representada, mas como parte de um sistema de poder. Com o estabelecimento da burguesia a música transformou-se em algo que pode ser “trocado”. Nesta direção, o espetáculo musical é uma forma de fazer as “pessoas acreditarem” na existência de um valor universal, o qual está intrínseca a troca (ATTALI, 1992).

Esta forma de fazer as pessoas “acreditarem em algo” torna a música um importante elemento que cria a harmonia e coloca a fundação de uma representação social. A harmonia, aqui, é vista como uma forma de substituir o conflito e como simulacro de um “bode expiatório”, vista anteriormente a partir do sacrifício. Aqui a música é uma forma de ordenação dos sons, uma forma de estabelecer a harmonia, uma ordem. Ela tem a importante função de demonstrar, de fazer as pessoas acreditarem que uma ordem ideal, a imagem da verdade, antes oferecida pela religião, é possível. A música faz a harmonia audível. A música faz as pessoas acreditarem na existência da ordem (ATTALI, 1992).

Fazer as pessoas acreditarem nesta ordem implica em transformar o músico num porta-voz desta ordem, e, com isso, o músico necessita passar por um processo de “normalização”, ou seja, transformá-lo num produtor de uma ordem e uma estética. Para isso foi exercido um controle sobre esta criação musical e sobre os próprios músicos.

Attali (1992) assinala que somente no século XIX, a partir da lógica de “repetição”, possibilitada a partir do surgimento de um aparato tecnológico, a música passa a poder ser consumida individualmente. Neste contexto, surge uma nova sociedade, a da produção em massa, a da “repetição”.

Seguindo a trilha dos avanços tecnológicos, a invenção do fonógrafo evidencia a relação da música com o dinheiro, tornando-a legítima, transformando a música em um monólogo e anunciando a chegada de uma sociedade

³⁰É exatamente nesta interface que Mozart se localiza, e estas mudanças começam a se estabelecer a partir do século XVIII, um período de transição importante na Europa que também se reflete na música e tudo que diz respeito a sua produção.

do espetáculo. Com as gravações há uma mudança radical na música e no poder e, por consequência, nas relações econômicas. A música se torna um produto de consumo, comercializável.

A industrialização era uma realidade que operava modificações no modo de vida das pessoas. Em 1914 foi gravada a Primeira Sinfonia de Beethoven. Esta realidade possibilita que as gravações entrem nas casas das pessoas. Attali (1992) ressalta que o avanço tecnológico, aliado ao uso que é feito da música num processo de expansão colonial, transforma-se num importante instrumento de unificação do mundo, é uma linguagem que possui um amplo alcance.

A “repetição” muda à relação com a produção humana, e muda com ela a concepção de tempo, que passa a ter a possibilidade de ser estocado, reservado na gravação. A música é repetitiva, a produção industrial em massa possibilita esta situação. Esta mecanização e forma de produção da música têm ocasionado mudanças em seu significado, ela transforma-se num objeto de consumo industrial. Esta música tem um valor de uso determinado não somente pelo produto em que foi transformada, mas também pela avaliação que recebe de quem a consome.

Attali (1992) destaca que a música ainda não tinha se tornado um bom produto a ser comercializado até a abertura do mercado para a música popular, o que transformou a música negra norte-americana num aparato industrial. O *jazz*, uma música originalmente de revolta, foi transformado num produto comercializável e repetitivo, com isso foi domesticado seu consumo.

O *jazz* foi deslocado de seu significado original, de música com conteúdo político e produzida por negros dos guetos norte-americanos, passa a ser apropriado por gravadoras, de propriedade de pessoas brancas, que passaram a controlar o processo de comercialização, passando a dominar os efeitos econômicos e culturais deste processo.

A apropriação econômica do *jazz* por pessoas brancas gerou o que o autor chama de uma ocidentalização do *jazz*, tornando-o mais “acessível” ao ouvido musical do ocidente, atingindo, com isso, o mercado de jovens brancos. Um outro aspecto a ressaltar neste processo de produção do *jazz* por brancos reside no fato de que era impensado pagar direitos autorais para negros.

Para suprir uma demanda de jovens brancos, criada nesta apropriação do *jazz*, é colocado em seu lugar o *rock*, definido por Attali (1992) como um produto sincrético nesta relação entre brancos e negros. Este cenário musical passa a ser importante para pensar não somente a produção musical, mas também as relações de desigualdade estabelecidas socialmente. Pensar na música é pensar na sociedade na qual ela está inserida.

Diferente do período de “representação”, na “repetição” o músico, a partir de um aparato tecnológico, pode produzir modificações no conteúdo can-

tado, ou seja, o som pode ser “limpo”. O que chega aos ouvidos do consumidor passou por um processo de “purificação” sonora, em que foram excluídos os sons que não pertencem à composição sonora da música. Com a mudança do som a estética musical sofre alterações, o engenheiro de som é também quem determina o que é inserido ou retido na música. Uma nova estética é criada, na qual o erro é excluído, ou seja, a música vem sem barulho, rompendo sua ligação com a própria vivência que gerou a música³¹.

Neste processo de produção industrial a música não tem valor em si mesma, ela é “valorizada” a partir do lugar que alcança devido as pressões estabelecidas pelo aparato que envolve sua produção e consumo (*hit parade*), é criado um valor para esta música, que, por sua vez gera uma hierarquia.

Voltando a relação entre música e economia, proposta por Attali (1992) a música se torna também uma forma de produzir dinheiro. Um músico cria riquezas se ele aumenta o alcance das vendas, ou seja, cria demandas. Este músico passa a produzir riquezas nos moldes de uma indústria. A produção musical passa a constituir-se como parte integrante da produção econômica. As relações se complexificam e a música é uma forma de perceber esta complexidade. A comercialização da música retrata também uma política econômica, a qual altera e interfere na estética da produção musical.

Mas, em reação a “repetição” se estabelece a “composição”. Attali (1992) ressalta que a música é um importante espaço de análise e revelação de novas formas de nossa sociedade. A música reflete manifestações, modificações, mudanças que ocorrem no social, uma delas é a emergência da “composição”, que por sua vez reflete uma forma diferente de fazer música através de novos códigos, de novas linguagens, e se inventa enquanto linguagem.

A “composição” representa uma organização política, o que contraria as normas da política econômica. Contra a alienação do trabalhador que não domina o processo de produção e dos consumidores que desconhecem este processo, o músico, a partir da “composição”, estabelece uma produção que tem um fim em si mesma, cria seus próprios códigos. Para Attali (1992), a “composição” é a negação de uma divisão de papéis e trabalho estabelecida na sociedade industrial, ela anuncia uma recusa à padronização³².

O processo de “representação”, apresentado anteriormente, criou condi-

³¹Seguindo na contramão desta tendência que mantem-se até os dias de hoje, o rap reinsere esta sonoridade, ou barulho novamente na música. Sons de tiro, barulhos de carros, pessoas conversando, ondas do mar, crianças chorando, orações, som de telefone, enfim, é reinserida nesta música sonoridades que perpassam este universo cantado. Estes sons são também parte desta narrativa musical. Aqui o som “limpo” não é um som apropriado para esta produção musical, este som precisa incluir o contexto no qual é criado.

³²A produção musical do rap, pressupõe este caráter de “composição” ressaltado pelo autor. Aqui o rapper compõe sua música e a faz circular, tenho o conhecimento de uma trajetória que esta música percorre. Abordarei com mais detalhes esta questão adiante.

ções para a passagem para o processo de “repetição”, o qual também possibilitou as condições necessárias para o estabelecimento da “composição”. Ou seja, é a partir da ruptura com os códigos que regem a ordem vigente, que se estabelece à elaboração de novos códigos. Neste sentido, a música expressa esta ruptura na recusa à continuidade de um processo de produção repetitivo.

Neste sentido, Attali (1992) situa que em reação ao uso do *jazz* de forma repetitiva, deslocan-do-o do significado e de uma discussão política da população negra norte-americana, surge o *free jazz* como uma recusa à alienação inerente a repetição. É uma produção musical que está fora de uma lógica industrial. O *free jazz* retoma a discussão política de músicos negros (anteriormente abandonada pelo *jazz*) e se recusa a se inserir num processo de repetição.

Os músicos do *free jazz* se organizaram em associações para defender seus interesses profissionais, o que permitiu a criação de um importante espaço de oportunidades para compositores, instrumentistas e encontro de grupos. Estas associações possibilitavam ao músico uma maior independência com relação ao capital, é criado um circuito musical paralelo que está fora do processo de música industrial. Attali (1992) ressalta que o *free jazz* rompe com a separação entre música popular e música aprendida/ensinada, ele quebra uma hierarquia repetitiva. Esta música leva em consideração um conhecimento informal, não institucionalizado.

É com o *free jazz* que os chamados músicos amadores emergem e se multiplicam. Aspectos como oralidade, criação e inserção de novos instrumentos passam a fazer parte deste cenário musical, no qual a produção coletiva é valorizada. É estabelecida uma nova prática musical entre as pessoas, a qual é inseparável de uma nova prática de valores. A música passou a ser vista não somente como trabalho, mas também como uma prática ligada ao tempo livre. Muda tanto a relação do músico com o sistema de produção quanto a do músico com a música que compõe, o *jazz* emerge como um estilo musical proveniente da recusa a uma repetição, e valoriza a autonomia criativa do autor.

A oposição entre música popular e música artística é discutida por Bastos (1995) no Brasil, para a qual apresenta uma terceira categoria, a música folclórica. Com relação à música artística, a música popular é desprestigiada por não supor um “saber”, no que diz respeito à música folclórica esta é desqualificada por ser considerada sem autenticidade.

Bastos (1995) propõe que a “música popular” – vista no Brasil a partir do samba - deve ser compreendida como um estilo entre a música “artística” e a “folk”, mas que esta constituiu-se enquanto “o terceiro ‘universal’ do Ocidente, um universal cujo núcleo vai se consolidar nos anos 30-60 deste século em torno do eixo ‘jazz’-‘rock’³³ e que aponta para um sistema mundial planetário

³³Para um maior detalhamento referente à discussão sobre o *rock in roll* e o papel que desem-

[...]” em que universal é concebido “enquanto linguagem delimitadora de um determinado sistema sócio-cultural (‘universo’)” (Idem, p. 4)³⁴. O que vai de encontro com a ideia de Attali (1992) no que se refere à ideia de composição. A música popular estabelece esta relação com o meio na qual é gestada, ela reproduz especificidades de um determinado contexto.

O surgimento da “música popular” se dá enquanto fenômeno global de uma modernidade recente e é fundamental na constituição da identidade das nações–estado–modernos. Esta é uma música possível em função de um aparato tecnológico-industrial. “A música que a partir dos anos 30 deste século invade o planeta até suas franjas mais remotas atende a lógicas locais, regionais e nacionais, simultaneamente que a uma lógica mundial” (BASTOS, 1995, p. 5). A “música popular” é apontada não somente como um novo tipo de música, mas ela incorpora um “passado” (arquetípico e original), as músicas “artísticas” e “folclóricas”, e as reinventa, ela “reconstrói o passado e postula o futuro” (Idem p.6) num movimento global-local. Menezes ressalta ainda que esta é permeada por um processo dialógico entre os vários estilos, cada qual com suas especificidades e diferenciações, mas sem relegar as influências (que recebe e que emite).

Esta música traz com ela uma discussão mais ampla sobre o contexto na qual está sendo criada. Cada qual com suas especificidades, ela recria contextos a partir da música, da composição da música popular. Mais do que uma forma estabelecida de música oficial, este estilo popular demonstra seu contrário, ou seja, a não submissão a uma música determinada. Assim, ela estabelece um processo criativo e de composição enquanto procedimento gerador do novo.

A indústria cultural e a tecnologia fonográfica características do século XX, permitiram o surgimento de músicas e músicos que, por não dominarem uma codificação musical específica, a eles(elas) não era permitido serem considerados músicos. Mesmo com todos os problemas e críticas a indústria cultural ela possui um papel fundamental na veiculação de músicas até então não permitidas. Músicas que se aliaram à política, às questões étnico-raciais para elaborar seu discurso. Neste sentido, a chamada “música negra” norte-americana conquista visibilidade, o que possibilita a elaboração de um encaideamento musical que extrapola os limites geográficos. E, a música popular

penhou nos Estados Unidos, ver Frith (1988).

³⁴Para Bastos (1995), o primeiro “universal” musical do Ocidente foi o Gregoriano que levou a cristandade a toda a Europa, abrangendo o estatal religioso. Neste o indivíduo encontra-se “fora do mundo”. O segundo “universal” foi a música ocidental dos séculos XVII-XIX, vista como “concerto das nações” nas relações entre nações-estados modernos/coloniais. Aqui o indivíduo reinventa a arte como religião, ele está “dentro do mundo”. “Observe-se que o segundo universal como que passa a abranger o primeiro, reconstituindo-o como ‘passado’ arquetípico e original” (Idem, p.4)

brasileira passa também a fazer parte de uma circulação intensa de musicalidades.

Frith (1988) traz a tona algumas tensões que permeiam este mundo musical, mais especificamente o rock. Uma delas é o próprio impacto gerado na história do rock a partir dos avanços tecnológicos e da proposta de sua disseminação em massa. Ressalta ainda que o significado de música popular do século XX é inseparável do uso de uma mídia de massa (rádio, cinema, TV, vídeo³⁵), somente a partir desta relação é possível compreender a possibilidade de formação da música popular³⁶.

Um outro tema abordado, e talvez o principal na obra do autor, diz respeito às transformações pelas quais passou o rock no sentido de possibilitar o prazer, construir cultos, criar astros e estrelas, o que implica numa ideologia, num poder. Dentro deste cenário é importante dispensar uma atenção especial ao fato de que a produção cultural determina as possibilidades do consumo cultural.

Frith (1988) problematiza o processo de industrialização da música e suas implicações. Para o autor este período não pode ser entendido somente a partir das suas consequências para a música, mas no processo pelo qual a música é feita, no qual está envolvido o capital financeiro, a tecnologia e os próprios argumentos musicais. Por isso o autor aponta que é importante analisar a industrialização da música a partir de três aspectos: dos efeitos gerados pela tecnologia, das relações econômicas que estão envolvidas na produção e comercialização musical e da nova cultura musical. Estas são determinantes para compreender a própria música.

Frith (1988) aponta que a música negra norte-americana faz emergir também elementos de uma nova música popular, na qual são relevantes a experiência de idade, classe e comunidade. Este tipo de música traz com ela a resistência a uma hegemonia burguesa. Assim, a chamada “americanização” ressalta a importância do subúrbio e da produção musical que estes músicos apresentam. Este novo cenário traz consigo uma importante produção musical, principalmente negra, e junto com ela traz um contexto que permeia esta produção, tais como, o sentimento nostálgico, a resistência, o lamento, enfim o sentimento que acompanha esta forma de experienciar a produção musical. Ou seja, aspectos que passam a ser intensificados na produção musical do rap, como aponto acima.

³⁵E todos estes meios de circulação da produção musical mudam consideravelmente com a implantação da Internet. Com ela muda também a veiculação e comercialização musical e, com isso, os alicerces da indústria fonográfica são estruturalmente atingidos.

³⁶Além dos avanços tecnológicos percebidos na produção musical, a indústria fonográfica atua como um importante direcionador da produção e comercialização musical. Além da indústria fonográfica, o cinema e a televisão também passam a funcionar como importantes impulsionadores das relações de consumo musical.

O *jazz*, *blues*, *rhythm blues*, o *soul*, o *golpel*, o próprio *rock* surgem de uma longa tradição musical popular e negra norte-americana. E, enquanto tal, espalha suas influências, recebidas e digeridas em gêneros como o rap, que surge a partir desta tradição musical, mas que contextualiza-se e ganha contornos próprios a partir de uma localidade na qual ganha “forma”. Mas esta é uma música que, além de ter esta referência a uma localidade que a situa, tem, na relação que estabelece com o público que assiste aos eventos e consome sua música, um importante aporte que lhe dá sustentação. Isto porque este evento do qual a música faz parte legítima esta proximidade com uma vivência emocional com o que é cantado, ou seja, com as verdades que a música traz.

3.5 A construção da performance no evento

A musicalidade destes diferentes grupos apresentados pela etnomusicologia mostra-se bastante complexa. Definir o que é música, em cada um destes grupos, obedece a parâmetros bastante distintos. Neste sentido, Seitel (1999) alerta que a construção da interpretação desta musicalidade só é possível a partir da atenção dispensada as especificidades históricas e culturais da música do grupo estudado. O autor propõe que a relação entre o conhecimento de quem está no grupo e de quem está fora compõe um infinito diálogo sobre forma e significado. A relação estabelecida entre quem “produz” e quem “interpreta” uma música é definidora de seu significado.

Mais do que pessoas e músicas esta relação apontada por Seitel (1999) incorpora e parte da construção cultural que produz esta música. Um outro aspecto ressaltado nesta relação é o contexto no qual a performance musical é produzida, ela é fundamental para a compreensão do significado desta criação. Este contexto refere-se ao processo linguístico que a forma, como modos de expressão, o uso de termos e referências, gestos, enfim. No contexto está incluído o que o autor chama de gênero, o qual é definido como um modo de referência entre os diferentes textos envolvidos no diálogo, o gênero é intertextual e varia conforme o contexto da performance.

Seitel (1999) recorre a Bakhtin para ressaltar que a linguagem não deve ser pensada de forma isolada, enquanto ideal, abstrata ou analítica, mas no contexto na qual ocorre, o que deve ser levado em consideração é o processo dialógico que se estabelece nesta relação, o qual é fundamental para o estudo dos gêneros implicados neste diálogo.

A noção de diálogo envolve a noção de sujeito, de múltiplas vozes, de polifonia. “*Their goal is to produce a rich dialogic juxtaposition of critical perspectives, a polyphonic interpretation [...]*” (SEITEL, 1999, p. 10). Consequentemente, esta situação implica em posicionamentos metodológicos, na

organização do trabalho de campo, no diálogo entre as performances nativas e outras perspectivas.

Nesta discussão, a noção de performance parece fundamental para esboçar alguma compreensão deste universo. Nesta direção, Bauman (1977) propõe o desenvolvimento da concepção de arte verbal, da comunicação humana, enquanto performance, a qual é entendida enquanto um modo de falar. Para esta concepção de performance o autor ressalta a necessidade da interdisciplinaridade, ou seja, do diálogo entre antropologia, linguística e crítica literária para uma compreensão mais abrangente do uso do conceito de performance.

Buscando repensar o conceito de performance, Bauman (1977) tenta compreendê-la a partir da unidade entre o gênero estético e outras esferas do comportamento verbal, redundando numa concepção de “*art verbal*” como um caminho para falar, os quais são formas compreendidas etnograficamente a partir da cultura.

Para o autor o ato da performance é situado no comportamento, o qual ganha significação no contexto. Porém, o mais importante, enquanto um princípio organizativo na etnografia da performance, é o evento. É no evento que a performance ocorre, e são elementos estruturantes, além do performer, os participantes³⁷, os “ouvintes”. São estabelecidas expectativas para o desenvolvimento do papel do performer. É nesta relação que a performance ocorre e ganha legitimidade. Esta relação estabelecida entre os diferentes participantes, as ações, os eventos e os papéis são interdependentes, ela atualiza a existência destes diferentes elementos, estabelece uma comunicação.

O ato da performance atualiza práticas sociais. Além disso, ela possui um poder intrínseco a sua prática que é a transformação de estruturas sociais. “*The consideration of the power inherent in performance to transform social structures opens the way to a range of additional considerations concerning the role of the performer in society*” (BAUMAN, 1977, p. 45). A performance tem papel transformador porque diz algo, emite uma mensagem. A recepção desta mensagem gera mudanças, transformações, ela constrói o movimento, uma linguagem que, além da fala, utiliza-se de outros recursos, como a música.

Para Bakhtin (2003) a linguagem pressupõe a diversidade e a comple-

³⁷Partindo de Bakhtin, Bauman (1977) aponta que o papel de quem ouve é fundamental no enunciado, já que quem fala e quem escuta são sujeitos e, na performance, esta relação se repete. Uma performance pressupõe e necessita, para sua existência, dos participantes que a assistem. Esta pressupõe sujeitos, com os quais é estabelecida uma relação. Esta situação pode ser exemplificada a partir do trabalho de Seeger (1980) entre os índios Suyá no Brasil. Mesmo a música sendo uma atividade predominantemente masculina, é para as mulheres (irmãs e mães) que eles cantam. Elas compõem a performance musical e eles querem e precisam ser ouvidos por elas. Elas não são apenas ouvintes, elas constituem-se enquanto sujeitos nesta relação de comunicação. Estas mulheres além de ouvirem cuidadosamente o que os homens cantam, comentam e definem preferências.

xidade em sua constituição. Para compreender a linguagem é necessário levar em consideração o emprego dos enunciados que a compõem. “Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo de linguagem [...], mas por sua construção composicional” (p. 261). Mas, para melhor compreensão dos enunciados é imprescindível levar em consideração as noções de campo e gênero de discurso. Com relação a campo, Bakhtin diz que estes se referem a atividade humana, são campos de comunicação. No que diz respeito aos gêneros do discurso, para o autor “[...] cada campo de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados, os quais denominamos gêneros de discurso”³⁸ (p. 262). A variedade de gêneros de discurso é infundável e bastante heterogênea. Estes variam em relação a atividade humana, a campos.

Um outro aspecto importante ressaltado pelo autor é o estilo do enunciado. Estilo e enunciado³⁹ (suas formas típicas, os gêneros de discurso) estão interligados. Este estilo é definido pelo gênero do discurso de esferas da atividade humana e da comunicação. Mudanças nos estilos de linguagem refletem mudanças dos gêneros de discursos. “Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem” (BAKHTIN, 2003, p. 268).

Bakhtin (2003) ressalta que é fundamental compreender o enunciado também a partir das relações que o sujeito estabelece, ou seja, não há um sujeito isolado que fala, a comunicação só se estabelece a partir do ouvinte. Tão importante quanto o falante é o ouvinte para a compreensão do enunciado, este se conforma na relação, no diálogo.

Neste sentido, a música, ou determinado tipo de música, pode ser compreendida enquanto gênero discursivo, composto por enunciados, como é o caso do rap. A relação entre o falante com os demais participantes da comunicação é definidor do enunciado visto que este se estabelece no diálogo, e assim a música cumpre o papel de estabelecer a comunicação. A construção do enunciado é permeada pela relação subjetiva do falante com o conteúdo e o sentido de sua fala. Assim, não existem enunciados neutros, eles são resultado de um processo subjetivo com o conteúdo estabelecido a partir de quem fala, a partir de suas relações subjetivas. Esta relação valorativa do sujeito com o

³⁸Para Bakhtin (2003) os gêneros discursivos se dividem em primários ou simples e secundários ou complexos. Os primários se formam nas “condições da comunicação discursiva imediata”, possuem vínculo com a realidade concreta (p. 263) (diálogo, carta, etc), já os secundários “surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado” (p.263) (romances, dramas, pesquisas científicas, etc.). Vale ressaltar que um gênero primário pode integrar um gênero secundário, mais complexo.

³⁹Todo enunciado é individual, o que reflete a individualidade do falante ou escritor. Desta forma, este enunciado pode deixar aflorar esta personalidade individual.

conteúdo do enunciado também é determinante da escolha dos recursos da fala e composição do enunciado. Por sua vez, a expressão se constitui na relação com outros enunciados.

O papel do outro, sujeito ativo nesta relação, é determinante no enunciado, o qual, nas próprias palavras de Bakhtin (2003) tem autor e destinatário, ao contrário das palavras e orações vistas isoladamente. A forma como o conteúdo deste enunciado será expresso também é determinado pelo campo no qual se encontra o próprio destinatário, ou seja, gênero e estilo são determinados nesta relação.

Seguindo nesta direção, as letras de um rap constroem um discurso com objetivos que os músicos definem no sentido de *retratar uma realidade*. Assim, é na subjetividade de quem constroe estes raps (enunciados) que se constitui este discurso, ou esta interação entre quem escreve, canta e quem escuta esta música. E também há subjetividade na forma como compreendem o contexto em que vários destes rappers vivem. Deste modo, esses enunciados pressupõem uma interação com quem os escuta, principalmente jovens que se encontram na mesma situação que eles, e compartilham do mesmo “campo” de comunicação, no qual se desenvolvem as “atividades humanas”.

Um exemplo desta situação encontrada em trabalho de campo, foi o que pude presenciar no evento Favela Agradece II, que ocorreu no Bairro Monte Cristo, no mês de junho de 2007. Este evento contou com a presença dos grupos Reverso, com a participação do Chileno, integrante do grupo Somos Um, Culto Racional, grupos gospel, Família CDC, da cidade de Tubarão, Elemento Suspeito, Conexão \$C, FV Coerente e o grupo Arma-Zen, que estava organizando o evento. Importante ressaltar aqui que o evento ocorreu na quadra de esportes do Condomínio Panorama, local em que o rap ensaiou seus primeiros passos na cidade de Florianópolis e de onde vem os grupos Conexão \$C e Arma-Zen (Figs. 3.1, 3.2, 3.3 e 3.4.).

O evento iniciou a partir das 13:00 horas. O horário possibilitava uma considerável participação infantil, que se fez presente e se manteve atuante durante todo o evento, desde a montagem do equipamento de som pelos DJs, Carioca, Rato e Cainã, até a apresentação do grupo Arma-Zen, o último a subir no palco. Montado o som e o palco, as crianças e os adultos que chegavam iam encontrando os amigos, iam até o bar que foi improvisado num dos cantos da quadra, o qual Dhgimi (Arma-Zen) administrada a venda de latas de cerveja e copos de refrigerante. No outro extremo da quadra, demarcada com cones de trânsito, grupos se formavam para jogar basquete.

Enquanto isso era possível perceber a movimentação cotidiana do condomínio. As mães que vinham ver seus filhos que estavam ali brincando, a senhora com sua bacia de alumínio cheia de roupas lavadas e que estendia do lado de fora do prédio, pessoas que passavam com sacolas de compras e



Figura 3.1: DJ montando equipamento.



Figura 3.2: Local do evento Favela Agradece II.



Figura 3.3: B-boy na performance.



Figura 3.4: Arma-Zen encerrando a festa.

que diminuía o passo para ver a movimentação da quadra, enfim uma tarde de sábado com um vento sul frio no Condomínio Panorama. Tudo isso com muito rap de fundo musical.

Já eram 15 horas quando a primeira apresentação aconteceu, era o grupo Reverso que iniciava o evento. O palco ganhava movimento, os grupos se revejavam e a quadra se agitava. Pessoas iam chegando, entre eles pude rever e reencontrar vários rappers que fizeram parte da pesquisa de minha dissertação, como Mizinho, Buky, Kim Zak. Todos me perguntavam sobre meu trabalho, me contavam sobre o que estavam fazendo em termos de música e em suas vidas, como trabalhos e estudo, falavam de suas famílias, seus planos e ali consegui marcar várias conversas e entrevistas.

Voltando ao evento, as apresentações iam se sucedendo, entre depoimentos, agradecimentos, improvisos, reclamações e as apresentações dos B-boys, que davam um show a parte com sua dança que arrancava aplausos. E enquanto assistia aos grupos, no final da tarde chegou uma galera que me chamou a atenção. Eram uns 15 rapazes bastante jovens e umas 5 garotas jovens e muito bonitas. Os rapazes traziam dois baldes com gelo, um contendo uma garrafa de uísque, que pelas informações que pude obter custa em torno de R\$ 150,00 a garrafa, e, no outro balde, várias latas de energéticos, que podem ser compradas por R\$ 7 e 8,00 cada lata, e tudo isso num evento em que o copo de refrigerante custava R\$ 0,50 centavos e lata de cerveja R\$ 2,00.

Em momento nenhum pude perceber algum estramento por parte das pessoas que ali estavam. Ao contrário, estes jovens que chegaram logo se espalharam pela quadra com seus copos de vidro, que trouxeram, com uísque e energético e cumprimentavam seus amigos, dividiam as bebidas, brincavam com as crianças, davam os parabéns aos grupos que se apresentavam, enfim, estavam num local familiar. As garotas também logo se enturmaram e outras garotas que lá estavam se juntaram a elas e conversavam, riam, brincavam com os filhos de outras garotas. Eles vieram prestigiar o evento.

E a tarde ia passando, a noite se aproximando e chegou o momento de apresentação do Arma-Zen. O pequeno palco se encheu com os sete integrantes do grupo que se revejavam a cada música. Enquanto alguns cantavam outros ficavam atrás do palco, cantando, dançando e esperando a próxima música para mostrarem sua performance. E a frente do palco já estava com um público bem maior. As crianças eram as mais próximas e atentas, seguidas dos fãs, amigos, amigas e público em geral. Eu me revezava entre uma lateral e outra e a frente do palco, para ampliar o alcance de minha observação.

Durante a apresentação do Arma-Zen pude perceber a importância que é a realização deste tipo de evento no bairro do grupo. As pessoas cantavam todas as músicas, conheciam não só os músicos como seus trabalhos. Ao final, cantaram a música *Elegia*, que analiso na página 100, e Maicon Maloka

(integrante do Arma-Zen) fez uma espécie de homenagem. Citava vários nomes, que em seguida eram repetidos, aplaudidos, ovacionados pelo público. Isto causou uma espécie de comoção e foi se alongando por vários minutos com o reconhecimento e participação do público. Que nomes eram estes, que pessoas eram estas? Pessoas com uma convivência muito próxima dos rappers e do público cuja música “A caminhada é longa e o chão tá liso!!” dá pistas para sabermos quem são: *Vários truta meu, só curticeira no passado / Aqui no presente, a maioria, é enterrado / Alguns até casaram, se afastaram sossegaram / Outros que hoje em dia eu me recordo pelo retrato.*

Quem eram estas pessoas? Todos homens, possível de saber pelos nomes citados, provavelmente jovens e muitos negros. Provavelmente, eram pessoas que faziam parte das estatísticas negativas de mortes na Grande Florianópolis, já que a violência urbana atinge uma parcela significativa da população com este perfil. E também é o perfil de muitos rappers, que se identificam com este contexto cantado, não somente por estarem no mesmo espaço, no caso aqui o mencionado, mas também por estarem muito próximos destas pessoas e as vezes se confundirem com elas.

Mas voltando ao evento, o momento desta apresentação me proporcionou a observação da importância do público reconhecer esta prática. A música cantada pelos que ali estavam, o reconhecimento do contexto cantado, a citação de nomes conhecidos, demonstrava a grande importância desta proximidade. A performance era conjunta, do grupo se apresentando e do público que respaldava o reconhecimento do grupo. Todos cantavam as longas letras daquelas músicas e se reconheciam nas narrativas.

Enfim, ressalto a importância desta manifestação através do “evento” na tentativa de chamar a atenção para uma situação de desigualdade que perpassa a vivência em espaços de periferia, no caso dos grupos aqui envolvidos. O “evento” se torna, neste caso, o espaço de atualização de um discurso sobre eles próprios num estreitamento da relação entre quem canta e quem escuta, aplaude, repete, enfim, se junta num coro que aumenta o volume de um discurso. O evento proporciona uma ampliação das ideias que defendem e das lutas que travam no sentido de construir mudanças na maneira como são visibilizados determinados espaços urbanos e as populações que os habitam na cidade.

E mais uma vez chamo a atenção para pensar sobre o estilo⁴⁰ que estes raps vão constituindo para refletir sobre as diferentes performances. Em todos um ponto em comum, a importância da performance através do evento.

⁴⁰Estou concebendo o rap enquanto gênero musical e, me apropriando do uso do termo nativo, utilizo estilo para definir os subgrupos que fazem parte deste gênero, como o *rap de quebrada*, *rap floripa*, *rap gospel*, no Brasil e *rap crioulo* em Portugal, os quais abordarei mais detalhadamente no Capítulo 4.

E dos estilos que aponto como destaque nas periferias, o rap de *quebrada no Brasil* e o *rap crioulo* em Portugal intensificam, através da performance no evento, a relação com o bairro de origem dos grupos. Mesmo quando o evento se realiza em outro local, que não o bairro, amigos, colegas deste bairro o acompanham e atualizam e legitimam a relação construída e a narrativa cantada. É o evento que fortalece a relação do grupo com seu bairro. Com relação ao *rap gospel*, esta relação passa por outras vias e muito mais que o bairro, que também está presente, é a palavra de Cristo e do Evangelho, os fortalecedores desta relação construída no evento. Já, o *rap floripa*, constrói-se no evento como uma importante discussão crítica sobre a cidade, em que o bairro está incluído, mas não é determinante, porque o determinante é a cidade.

Em todos os estilos o evento “atualiza”, através da “performance” a relação que priorizam na produção musical que elaboram, na opção por estilos, na reação que constroem com o público, a cidade e a própria música cantada.

3.6 Do RAP – Rap, Atitude e Protesto ao RAP – Resgate de Almas Perdidas

Para compreender a produção/criação desta música, levar em consideração o estilo de rap é fundamental. E mais uma vez volto a pensar sobre esta questão a partir do trabalho de campo de Souza (1998). Neste momento ouvia um certo discurso de pureza do rap, a originalidade estava acima de tudo. E era preciso se diferenciar ou mesmo distanciar-se de outras práticas musicais, como o funk carioca e o pagode, fortemente criticados.

Quanto ao funk, a maior preocupação que alguns rappers manifestavam era a confusão que as pessoas e a mídia faziam entre os gêneros, chamando rapper de funkeiro e vice versa. Isto não era bem aceito, e criticavam a ausência de uma postura política no discurso musical dos funkeiros, dizendo que estavam na mesma *realidade* mas que estes não se preocupavam com ela.

Quanto ao pagode, a principal crítica residia igualmente na despolitização que atribuíam a música⁴¹. Em ambos, pagode e funk, acreditavam que, pelo fato de serem negros, esses músicos deveriam ter uma preocupação com a

⁴¹Este pagode refere-se principalmente aos grupos formados já com uma inserção na mídia e indústria fonográfica e que em geral possuem músicas consideradas românticas e sem qualquer discussão política. Este estilo musical está sendo visto em contraposição ao samba de raiz e pagodes realizados nos espaços de produção cultural do samba, espaços considerados populares no qual o artista possui um vínculo direto com o público. Vários destes sambistas e pagodeiros não aparecem na mídia em geral, mas entre os que estão na mídia e são bem aceitos pelos rappers, por terem construído uma trajetória na música a partir da relação com seus bairros e espaços de convivência social, podem ser citados Bezerra da Silva (já falecido), Zeca Pagodinho, Leci Brandão, entre outros.

população negra. Para eles o compromisso político era uma prerrogativa da produção musical e, por isso, os criticavam, mesmo sempre citando as exceções.

Atualmente pude perceber uma importante mudança nesta forma de conceber estes gêneros musicais, principalmente pelos que já faziam rap desde a década de 1990. Alguns pagodes e funk são considerados: “[...] som do gueto, é a voz de quem não se cala. Funk é meio de comunicação. Tudo que vem do gueto eu assino embaixo. Tudo que vem de quem não quer ficar parado, de quem não quer ser um parasita. Tem que valorizar, tudo, tudo. Hoje pode não ser uma letra mas ele tá querendo passar alguma coisa. Mas quem já viu o sofrimento daquela pessoa vai entender, vai saber, vai chegar a arrepiar. Porque sabe o que é aquilo que tá querendo passar” (Maikon Maloka – Arma-Zen – 5 de maio de 2007). E junto a estes gêneros juntam o reggae, considerado música de quem vivencia situações muito similares as que Maikon se refere.

Na fala de Maikon é possível perceber uma importante ênfase no local de onde emerge a música, ou seja, o *gueto*, a favela, a periferia. E mesmo que a letra da música aponte para diferentes referências das encontradas no rap isso não é condição para rejeitá-la. Perceber o contexto no qual esta música foi construída é definidor de seu sentimento de pertencimento a um contexto comum. E esta característica é mais acentuada entre os que fazem o *rap de quebrada*, reforçando ainda mais este pertencimento não apenas a um espaço geográfico, mas, principalmente, social, cultural e simbólico que fazem emergir em suas músicas.

O discurso de pureza pude ouvir de rappers mais jovens e que estão a menos tempo no Movimento hip hop, principalmente entre os que dizem que fazem um *rap original*⁴². A necessidade de revitalização desta pureza e originalidade parece estar associada a uma necessidade de afirmação no rap. Já os que possuem um longo percurso nesta trajetória musical se apresentam mais abertos para outros gêneros musicais e fazem aflorar também suas práticas musicais com as quais possuem familiaridade, como a relação musical com a escola de samba, terreiro de candomblé e umbanda e capoeira que emergem como importantes referências para sua produção musical. Ou seja, estes rappers incluem estas práticas em suas experiências musicais, mesmo que a mesma não apareça no rap que fazem. Nos casos em que estas experiências aparecem na produção musical, estes rappers geralmente incorporam conhecimentos musicais a partir de algum instrumento que tocam, ou técnica vocal, o que é mais presente no *rap gospel*.

Os únicos grupos de rap que presenciei a apresentação e que subiam no

⁴²Quando perguntei para alguns grupos que estilo de rap faziam, ou mais se aproximavam, alguns me responderam que faziam *rap original*. Este rap original estava relacionado tanto a uma diferença do grupo com relação a outros grupos, quanto com o compromisso em produzir uma música próxima do que definiam como *princípios originais do rap*, principalmente na relação que devem estabelecer com o trabalho social em seus bairros.

palco com instrumentos musicais eram todos gospel. Vários destes rappers, através de suas igrejas, fizeram ou fazem aulas de canto e/ou instrumentos musicais. Estas igrejas são importantes mediadoras desta experiência musical e é possível encontrar rappers que já eram frequentadores destas igrejas antes de fazerem rap e que, nesta música, incorporaram seu conhecimento musical. E mesmo os que já eram rappers antes de se converterem, a partir da igreja, tiveram acesso a este conhecimento musical e puderam incorporá-lo a sua música.

Teclado, guitarra, baixo, bateria, saxofone deixaram de ter presença somente através da base e foram incorporados de forma mais direta no *rap gospel*. Das várias apresentações que assisti do Somos Um e do Reverso, estes instrumentos estavam presente, tanto na BRC⁴³, como em outros espaços da cidade. A maioria das igrejas oportuniza a estes rappers o aprendizado de alguma técnica musical além do rap. E o fato de muitas destas igrejas possibilitarem a apresentação destes grupos em suas atividades, faz com que este conhecimento seja agregado a produção musical do rap.

Alguns rappers que fazem parte deste estilo musical me diziam que o rap é um momento de suas vidas. Isso porque muitos possuem outros planos que, em grande parte, estão associados as suas igrejas, como tornar-se um pastor, fazer o curso de teologia, enfim, continuar uma obra social a partir da igreja. Mas reafirmam que o rap é utilizado como uma forma de evangelização importante, já que *levar a palavra do senhor* através de um rap, numa periferia, por exemplo, tem muito mais alcance, e este é um recurso que utilizam quando saem com o propósito de evangelizar⁴⁴. Além disso ouvia frequentemente os relatos de satisfação quando diziam que podiam estar na igreja e poder fazer rap, como o Culto Racional nos fala: “Não, até mesmo do rap, depois que eu vi, que eu cheguei a conciliar as duas coisas. Porque assim, quando a gente chega na igreja, eu tô falando da igreja, e não de Jesus⁴⁵, da igreja, é comple-

⁴³A BRC realiza seus encontros em igrejas evangélicas ou neo-evangélicas e nestas passam a ter acesso aos instrumentos musicais para suas apresentações. Além disso, estas igrejas possuem espaços que permitem uma melhor qualidade do som, como isolamento acústico, mesas de som com vários recursos, amplificador, equalizador, entre outros. Tudo isso permite a estes grupos de rap uma melhor qualidade sonora, possibilitando inclusive a gravação ao vivo nestas apresentações, como pude presenciar. Vale ressaltar que nestes espaços das igrejas são criados e divulgados eventos, que ampliam a possibilidade de apresentação destes grupos.

⁴⁴Tive a oportunidade de assistir a um vídeo, de grupos de rap que frequentavam a BRC, onde eles realizaram uma visita ao presídio com o propósito de evangelizar e lá se apresentavam cantando rap. Pelas imagens, havia uma boa receptividade dos que ali estavam (presos). E nos comentários sobre esta atividade dois rappers diziam que ao chegarem ao presídio se depararam com amigos que, por *seguirem o caminho errado*, estavam encarcerados. Mas, para um deles, algumas destas amizades ocorreram porque ele já esteve preso e conhecia algumas daquelas pessoas e a própria experiência de estar preso. Este rapper, mais de uma vez deu seu *testemunho* durante o culto e nele relatava esta vivência de momentos angustiantes na prisão, sempre ressaltando que isso pode mudar a partir do momento em que se escolhe o *caminho certo*.

⁴⁵Aqui a relevância desta vivência religiosa é colocada na fé e não na igreja na qual estão, o

tamente diferente os dois idiomas. A gente chega numa visão de que tu tem que ser crente de cara, tem que mudar tudo e pronto. E eu tava com essa visão. Só que eu sempre curti rap, até eu falava direto pra eles, uma vez nós fomos na igreja de Campinas, eu, minha cunhada, minha esposa e eu falei: ‘Eu tanto queria fazer isso’. E foi ali que eu abri minha mente, que eu podia ser diferente. [...] Mandar, fazer um som” (Entrevista realizada em 06 de junho de 2007).

E foi desta possibilidade que o Culto Racional se formou. Todos os cinco integrantes frequentam a Igreja Quadrangular e nos vários eventos que a Igreja realiza, em muitos deles tem a permissão de se apresentarem, mesmo ainda sofrendo resistências. Entre as várias apresentações que assisti do grupo, tive a oportunidade de acompanhá-los num evento realizado pela Igreja Quadrangular do Bairro Procasa (São José). O evento estava marcado para as 19 horas. Cheguei um pouco antes para acompanhar os preparativos. Lá já estavam Rato, que era o DJ do evento, o grupo Rapóstolos, o Culto Racional e familiares que os acompanhavam, além de pessoas da igreja e do bairro que começavam a chegar e que se aglomeravam na entrada. Ficamos ali conversando, aproveitei e fiz algumas fotos e quando eram quase 20 horas a movimentação no palco começou. Não poderiam se atrasar muito porque o limite de horário que possuíam era 22 horas.

O “evento” contemplava apresentação de peça teatral contra o uso de drogas e contra o afastamento do jovem da igreja, a distribuição de prêmios por sorteio realizados por um casal de jovens e apresentação dos grupos de rap gospel, Rapóstolos e Culto Racional. Todo o evento ocorreu dentro da igreja e no altar principal era possível encontrar as várias alusões a Deus e a Jesus Cristo, na frente do altar, nos vários cartazes espalhados pelas laterais nas paredes e no grafite que se desenvolvia numa tela no fundo da igreja. Além de muitos jovens, o evento contou com a importante participação de crianças e era possível perceber a presença de famílias inteiras.

A entrada dos dois grupos de rap foi recebida com grande entusiasmo. Além das músicas ouvia-se constantemente frases de louvação, como *Glória Deus*. Todos acompanhavam aquela apresentação com grande euforia e reconheciam-se nas referências a proximidade com Deus e ao afastamento do mundo das drogas, violência, ganância, enfim, era um mundo de oposição entre o bem e o mal que permeava a apresentação dos grupos de rap e as outras atrações, ressaltando que a única escolha certa era Deus ou Jesus Cristo.

Este evento ocorreu na Igreja Quadrangular e contou com a colaboração de rappers de outras igrejas, o que é bastante comum. Todos estes grupos fazem parte da BRC, que reúne grupos de várias igrejas, todas evangélicas ou

que importa é Deus e Jesus Cristo, situação muito similar foi encontrada por Rial (2008) em sua pesquisa com jogadores de futebol brasileiros no exterior.

neo-evangélicas, entre elas podemos citar, Renascer em Cristo, Batista, Quadrangular, Bola de Neve, Brasil para Cristo, Assembleia de Deus, Filadélfia. A BRC é um Ministério Interdominacional que possui como característica a reunião de várias igrejas.

Na BRC pude presenciar inúmeras vezes a apresentação destes e muitos outros grupos que ali se reuniam para mostrar sua música, sempre com a proposta de utilizá-la como uma forma de evangelizar. Dentro do estilo gospel, a sigla RAP transformou-se em Resgate de Almas Perdidas. E esta utilização do rap era defendida veementemente nos encontros da BRC e nos eventos em várias outras igrejas. O rap funcionava como uma forma de evangelizar e era defendida por muitos, mas era também a oportunidade que muitos tiveram de manterem-se na igreja e continuar fazendo rap, como Culto Racional nos coloca: “Infelizmente há uma resistência ainda dentro das igrejas com o rap. Porque a música gospel ta aí e o rap gospel também ta tomando seu espaço. Como tem vários grupos ai já conhecidos, como Apocalipse 16, Ao Cubo, vários e vários. Só que dentro das igrejas ainda tem um pouco de resistência. A gente já encontrou algumas resistências, que as igrejas que a gente foi fazer som pediu pra gente tirar o boné, não queria que a gente subisse em cima do palco” (Entrevista realizada em 06 de junho de 2007). Retirar o boné ao entrar em qualquer igreja é algo visto como sinal de respeito, mas cantar rap sem boné, mesmo que seja no altar/palco de uma igreja é algo difícil de aceitar para um rapper, como aqui é colocado, mesmo sendo ele um frequentador da igreja. E continuam:

A gente quer passar a ideia que não é o boné e a calça, o estilo de roupa da gente, que vai atrapalhar nossa vida com deus. E deus também não está preocupado com isso. CR: É a mesma coisa que a gente fosse fazer, a gente pode, não vou nem citar a religião, mas vamos botar assim, é a mesma coisa que você ir na igreja católica de boné e calça larga e subir lá em cima pra cantar uma música. Não é questão de deus, nem de nada, é questão de doutrina. E quando a gente forma uma tradição, seja ela religiosa ou cultural, como você pode ver, é cultural você não entrar de boné num lugar fechado, é cultural você não comer de boca aberta, é cultural, você usar garfo na mão, tudo a gente diz que é educação, mas na realidade é cultural, porque se for cultural na África comer com a mão, então é a mesma coisa isso. A igreja presa por uma doutrina e isso se formou de uma maneira que surgiu um grande bloqueio pras pessoas, as pessoas acham que quem se veste engomado, engravatado, que é crente. Mas o que a gente prega muito é que, pra não olhar com a visão dos olhos, e sim com a visão da alma, porque na realidade o que Deus quer é o teu coração. Então a visão da igreja é aquilo. Assim como tem igrejas que brecam um pouco a gente, a gente pode falar e

citar várias que prezam, que gostam do nosso trabalho que contam com nosso trabalho, que querem o nosso trabalho, assim como o trabalho de outros grupos como o Reverso, Somos Um, simplesmente pra trazer esse diferencial que é o que tem ganhado almas e movido o pessoal pra coisa (Entrevista realizada e 06 de junho de 2007).

Como o Culto Racional nos faz lembrar é a cultura que molda nosso comportamento, mas acima da cultura ele coloca Deus e constrói sua justificativa para se vestir e cantar rap, provando que não é esta aparência, que nem sempre é aceita, não somente na igreja, que define quem é ou não o que chamam de *crente*. Para eles é o trabalho que desenvolvem o *diferencial*, e não a roupa que vestem, e é isso que tem *ganhado almas e movido o pessoal pra coisa*, como ressaltam no final de sua fala acima. Neste sentido, Sonic cita Samuel 17-6 para justificar sua forma de vestir, *Deus não se preocupa com nossas vestes...* O mesmo pode ser verificado na fala de seu irmão, Rato, quando este se define e a seus amigos como *Maloqueiros de Cristo*, numa alusão direta a forma de vestir, definida como de maloqueiro.

Além da forma de vestir, para eles, a própria religião, com suas igrejas, não é mais importante, como vários deles faziam questão de frisar. E, *Entregar a vida a Cristo*, era muito mais importante, independente da igreja⁴⁶.

Talvez este tipo de posicionamento possibilite mais liberdade na escolha da igreja ou mesmo na mudança de igreja na hora de professar sua fé. Encontrei situação de mudanças de igrejas em vários momentos, por vários motivos, inclusive porque na igreja anterior não era permitido *ser jovem*, como me disse um b-boy, referindo-se a sua forma de vestir e sua dança.

Estes jovens parecem estar fazendo com que estas igrejas repensem suas condutas no sentido de permitirem as manifestações destas práticas, tanto musicais como várias outras. Além do rap, o reggae, o rock frequentam estes espaços a mais tempo, assim como outras opções de vida, associada ao mundo dos esportes, por exemplo. E, cada um destes estilos traz consigo uma vivência estética corporal, de vestuário, musical, do uso de acessórios e marcas corporais que passam a fazer parte destas práticas através das igrejas.

Confesso que a primeira vez que presencie um grupo de rap cantando e louvando ao senhor não me causou estranhamento. Mas, ao vê-los movidos por forte emoção nesta prática e até chorando, isto sim me causou estranhamento. Nunca pensei que pudesse estar vivenciando aquele momento tão forte emocionalmente, numa igreja através de uma pesquisa sobre o Movimento

⁴⁶Durante grande parte do trabalho de campo frequentei várias igrejas com os rappers e constantemente participava dos encontros da BRC, que ocorriam na Igreja Renascer em Cristo e depois passou a realizar-se na Livre em Jesus. Em nenhum momento fui perguntada sobre uma possível conversão a qualquer daquelas igrejas, mas mais de uma vez me perguntaram quando eu ia *Entregar minha vida a Cristo*.

hip hop. Ainda mais que minha visão sobre quem frequentava estas igrejas, mesmo não sendo aquela de pessoas com roupas formais, gestos contidos e mulheres com cabelos longos, ainda estava bastante atrelada à concepção de distanciamento de um mundo de contestação que conheci e me acostumei a presenciar no Movimento hip hop.

Inclusive este é um aspecto importante, já que esta contestação muda na construção musical do *rap gospel*. As drogas, a violência, a desobediência, a traição, passam a ser associadas as tentações do diabo. E dentro desta lógica, somente se afastando do diabo é possível sair deste *mundo perdido*. E aqui justificam sua opção de mudança quando o *rap gospel* aparece como um divisor de águas e se contrapõe ao *rap mundano* ou do *mundão*, como definem o rap que não é gospel. E relatam situações de mudanças importantes nesta passagem, quase conversão, para o *rap gospel*, que para muitos veio junto com a sua conversão a igreja ou quando *entregaram sua vida a Deus*. Em outras palavras, dizem encontrar a ordem, a paz, a alegria para suas vidas e que antes procuravam na bebida, em mulheres, nas drogas, ou se iludiam desta forma, como muitos apontaram. E, no relato desta passagem, este mundo anterior parece que é carregado nas tintas e é sempre atribuído ou associado à perdição, à traição, ao desespero, à prisão, à ansiedade e à falta de autoestima.

Em todas as apresentações de rap é comum encontrar rappers que antes ou depois de cantarem dão seus depoimentos sobre suas experiências de vida. No *rap gospel* esta é uma característica que se sobressai e estes depoimentos não se restringem aos rappers que se apresentam cantando suas músicas, mas em cada apresentação é comum encontrar rappers que sobem e descem do palco/altar para dar seu depoimento. Em todos estes relatos as emoções são vivenciadas com muita intensidade, num misto de arrependimento e alegria por ter conseguido mudar. Nestas vivências relatadas em público, o choro, seguido da alegria e agradecimento a Deus podem ser livremente manifestos e com respaldo e acompanhamento entusiasmado da plateia.

Mas esta prática é componente de uma “performance” que constitui este estilo de rap no palco. É também uma característica que os distingue também fora do palco. Falar sobre esta mudança é fartamente compartilhado, e em muitos momentos tinha a impressão que esta repetição destes relatos funcionava como uma espécie de confirmação da mudança de suas atitudes, de suas vidas e do próprio rap. E a vontade de falar para alguns era tamanha que já eram alvo de brincadeiras. Num destes eventos, no palco, o DJ, que havia acabado de se apresentar ia iniciar uma breve oração. Entretanto, antes de começar falou em tom de brincadeira que seria breve, já que era o dia da final da Copa do Brasil, em que estavam disputando o título Fluminense e Figueirense e muitos ali queriam assistir a este importante evento esportivo que aconteceria na cidade. Ao falar o nome do Figueirense, muitos ali se manifes-

taram com entusiasmo, já que eram torcedores e alguns vestiam a camiseta do time. E para reafirmar que seria breve falou: *Antes que fulano dê, mais uma vez, seu testemunho*. O que foi acompanhado por risos e apoio, inclusive do Fulano, que também estava no palco.

As apresentações em palco de grupos de *rap gospel* são sempre entremeadas por orações e/ou depoimentos, procurando chamar a atenção das pessoas presentes. Querem tocar as pessoas com suas músicas e com isso provocar mudança. As orações e pregações podem estar na própria música, embora esta não seja uma regra, mas as que possuem este caráter causam grande entusiasmo no público presente, principalmente quando se apresentam em espaços que possuem este caráter evangélico, como igrejas, encontros evangélicos, festas de rap gospel. E esta característica aparece inclusive associada a nomes, como é o caso do rapper Pregador Luo, do grupo Apocalipse 16 e um dos principais representantes deste estilo no Brasil. Ser um pregador de destaque é um objetivo para vários destes rappers.

Ser pregador e rapper é algo que neste estilo musical em muitos momentos se confunde e se torna indissociável, já que o rap, também pode ser utilizado como uma espécie de pregação. As diversas apresentações que assisti do grupo Rapóstolos tinha esta característica de pregação e eram contundentes em seu discurso reforçando sempre a necessidade de *entregar sua vida a Deus*, como a única forma de salvação possível. Um outro grupo que tinha esta ênfase em sua música/pregação é o Pentecostais.

Meu primeiro contato com o grupo se deu através de um evento da BRC, no qual se apresentavam. Depois deste primeiro contato fui conversar com o principal representante do grupo, que chama-se Irmão Maurício que junto a Irmã Cleide formam o Pentecostais. Irmão Maurício é um homem negro, alto, que possui 32 anos de idade e me dizia que fez parte da história do Movimento hip hop de Florianópolis. Falou-me, com entusiasmo, que ajudou a construir este Movimento em Florianópolis, mas, que depois de se converter mudou seu estilo, fazendo agora o rap gospel. Me contou que, toda esta história, do início do rap que se mistura com sua própria história, ficou no passado. E relatou, ainda mais entusiasmado, como isso mudou sua vida de forma radical quando ocorreu sua conversão religiosa.

O agora Irmão Maurício é conhecido como Gunga e, entre 1989 e 1990, com seu irmão Pierre e o amigo Ed Soul, formou o Realidade Suburbana, o segundo grupo de rap da cidade. O grupo se formou nos espaços dos chamados bailes blacks, que durante as décadas de 1970 e 1980 movimentaram uma significativa parcela da população negra e jovem de Florianópolis⁴⁷ em

⁴⁷Foram em alguns destes bailes, especialmente o do clube 15 de Outubro que tive os primeiros contatos com o Movimento hip hop, principalmente através do break, e que fez parte da pesquisa que realizei para o Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais, intitulado:

bailes no Morro do 25, Morro da Copa Lord⁴⁸, 15 de Outubro⁴⁹ e o Clube 14⁵⁰. Estes bailes veiculavam um estilo musical que se aproximava mais do funk norte americano de James Brown e especialmente dos grupos e cantores negros brasileiros, como Jorge Ben Jor, Tim Maia, Sandra de Sá. Na época poucos conheciam o rap como hoje é conhecido e produzido por estes grupos.

O primeiro grupo de rap a se formar na cidade, o MIALFA-J, formado por Mizinho, o precursor do rap na cidade, iniciou quase como uma brincadeira, como comenta Irmão Maurício, mas começou a ganhar destaque no bairro, Monte Cristo, e com isso a realizar várias apresentações. Nesta época *as rimas eram sem compromisso*, não possuíam este caráter contestador que marca o rap no Brasil. Mas o grupo teve pouca duração, alguns meses depois formou-se o Sistema Urbano, com Mizinho, Gunga (Irmão Maurício) e Albena.

Irmão Maurício ressalta que a mudança no caráter das letras de música acontece em decorrência da violência que começa a aumentar no bairro no final da década de 1980 e que passa a fazer parte das composições musicais. Esta situação também dá ao rap um caráter mais sério e ele aponta como marco definidor desta mudança, a apresentação dos grupos Racionais e Filosofia de Rua em Florianópolis, criando uma espécie de respaldo para este gênero musical, ainda pouco conhecido na cidade. Esta época marcou a expansão do rap pelo Estado de Santa Catarina e passaram a formar uma parceria com o Movimento Negro, principalmente o MNU – Movimento Negro Unificado. E foi através desta parceria que ocorreu a primeira apresentação do grupo Racionais em 1993 na cidade.

Neste período começam a chegar à cidade os primeiros discos de vinil de rap norte americano e algumas lojas começaram a aceitar encomendas destes discos. Mizinho me contou que nesta época eles ficavam nas lojas de discos verificando o que estava chegando de novidade dos Estados Unidos, sem encontrar muita coisa. E procuravam também em lojas de departamentos que, para sorte deles, tinham discos que estavam na loja havia algum tempo encalhados, já que não eram grupos que faziam parte do repertório de músicas mais procuradas. Assim, conseguiam comprar a um preço acessível discos que Mizinho possui até hoje em sua coleção.

Com este cenário começam a realizar várias apresentações nos bailes dos clubes citados acima e em bairros como Monte Cristo e arredores. Na sequência forma-se o grupo D.N.A. (Direto no Alvo), também no Monte Cristo, e o Realidade Suburbana, grupo que inicia com dois irmãos, Pierre e Ed Soul

Estética e Identidade Negra entre Jovens em Florianópolis e defendido em 1993 no Curso de Ciências Sociais da UFSC.

⁴⁸Bairro em que nasceu a Escola de samba que leva o mesmo nome.

⁴⁹Localizado nos altos da Rua Conselheiro Mafra no centro da cidade.

⁵⁰Localizado no Bairro Procasa, em São José.

e no qual Gunga (Irmão Maurício) entra como DJ.

Voltando ao papel desempenhado pela religião no *rap gospel*, o sonho ganha destaque. E passo a relatar uma conversão religiosa que converteu também o rap que o grupo fazia. Num primeiro sonho que o rapper relatou, via um pregador falando alto e a sua frente havia duas vias em sentido contrário. Ao lado do pregador havia fogo. Ele acorda e vê o mesmo fogo que estava em seu sonho ao seu lado e de dentro dele saem dois braços com chagas. Ele diz que estava dormindo, mas que mesmo assim fala com sua mulher, dizendo a ela que Deus o estava chamando. Ela acorda, mas ele continua dormindo. E interpreta este sonho como o primeiro chamado, e neste sonho, é o próprio Jesus Cristo, com suas chagas, que o chama. O sonho se mistura com a realidade, já que ele vê estes braços quando acorda, mas, segundo sua mulher, estava dormindo.

No segundo sonho ele estava no bairro Estreito – em Florianópolis, em frente a um prédio da Marinha do Brasil andando na calçada com um colega de trabalho, do outro lado, caminhando em sentido contrário, estavam dois amigos. Neste sonho o chamado continua e ele me diz que o amigo que o acompanha frequenta a Igreja Assembleia de Deus. Fala que várias vezes o amigo o convidou para visitá-la e que até aquele dia havia desprezado este convite. Do outro lado da rua estavam os amigos que seguiam em sentido contrário, interpretado por ele como um *desvio do caminho certo*. No dia seguinte, ao chegar ao trabalho, abraçou o amigo chorando de emoção e me dizia que este o compreendeu em silêncio, pois sabia o que estava acontecendo. E foi com ele que entrou pela primeira vez na Igreja Assembleia de Deus.

Neste primeiro dia, dizia que os fiéis não escondiam a surpresa ao vê-lo ali, já que se considerava uma pessoa muito diferente daqueles que estavam na igreja, principalmente pela forma como se vestia, com suas roupas largas. Sua esposa o acompanhava, mas a dúvida, com relação àquela igreja, ainda persistia.

Num terceiro sonho, agora quando já está na Igreja, este rapper vê duas igrejas, a Assembleia de Deus e outra, que define como *mais moderninha*. Diz que teve este sonho porque chegou a pensar em mudar de igreja, pois julgava esta muito tradicional, e que Deus, neste sonho, o fez ver o joio e o trigo para que ele pudesse separá-los. Depois disso a dúvida desapareceu, dando lugar à certeza de estar no lugar certo e de ter feito a escolha correta, ele e sua esposa.

Mas ele entra na igreja também como rapper, o que o distingue dos demais fiéis. E mais do que uma transformação em sua vida, a entrada na igreja transforma sua música. Ele não a abandonou, ao contrário, a ressignifica e, com isso, passa a ter o apoio do pastor da igreja que frequenta, inclusive para lançar seu primeiro CD após a conversão.

Esta mudança de perspectiva é muito forte também na vida de Irmão

Maurício, que relata com entusiasmo a realização de seu CD intitulado *Carta aos Romanos* e, de várias formas, este parece ser uma espécie de *chamado* que está presente nas músicas⁵¹, no agradecimento e na imagem da contracapa, com Irmão Maurício com a Bíblia nas mãos. E, o apoio da Igreja é fundamental, tanto para ele continuar no rap, como para repensá-lo a partir de sua conversão.

Nos agradecimentos, ‘Senhor Jesus’ é o primeiro a ser mencionado, mas isso é comum a grande parte dos CDs de rap, a diferença é que ele acrescenta dizendo que *este colocou sobre mim sua mão misericordiosa*. Ou seja, mudou suas práticas, sua vida e sua música. E continua os agradecimentos à esposa, Cristina, ao irmão Pierre, com quem iniciou no rap, ao pastor e a todos os *poetas de Cristo* e finaliza: “E que Deus abençoe a todos! Não somente os que já perceberam que Deus está chamando os poetas do Hip-Hop para sua obra, mas também os que ainda não acordaram. Tudo quanto tem fôlego louve! Amém.”

Com relação a seu CD e as músicas nele contidas diz que estas são letras bíblicas, mesmo sem ainda conhecer a Bíblia o suficiente, já que este é um livro que precisa ser estudado com muito cuidado e persistência. Para Irmão Maurício, é na Bíblia que está a grande sabedoria. E o fato de ser rapper na igreja se justifica, inclusive, a partir da Bíblia, já que a Igreja Assembleia de Deus foi criada por negros nos Estados Unidos e cantar possui importância religiosa para eles. Além disso, acrescenta que o Movimento Pentecostal nasceu na Bíblia. Com sua música, o rap, *Deus está lhe usando*, através do grupo Pentecostais, e assim o CD se torna um instrumento que leva adiante a palavra de Deus. Seu CD traz passagens bíblicas, louvores, exemplos do chamado de Deus e dos desafios que satanás constantemente coloca no caminho das pessoas como obstáculos a serem transpostos. E reforça a importância de sua música argumentando que *Jesus saciou sua sede de justiça*, ou seja, a busca por igualdade e justiça que o Movimento hip hop prega, para Irmão Maurício, somente será obtida através de Deus.

Em seu relato entusiasmado, Irmão Maurício me dizia que a partir do momento em que *entregou sua vida a Jesus* tudo mudou, sua vida pessoal, seu casamento, seu trabalho. Sua vida é marcada por um antes e um depois desta mudança. Antes, dizia não encontrar sentido nas coisas, era uma vida com bebida, em festas, com mulheres e infidelidade. Hoje, diz sentir-se pleno, feliz e satisfeito, o que se reflete diretamente na música que faz, o rap. Ou, como nos coloca (RIAL, 2008, p. 37-38) “A crença em Deus tem papel fundamental na consolidação de uma ética pessoal rigorosa”, em que Deus, e não a religião,

⁵¹As músicas intitulam-se: 1 – Introdução, 2 – Chamado de Deus, 3 – Nuvem de fumaça, 4 – Anjo caído, 5 – Carta aos Romanos, 6 – Desabafo, 7 – Pentecostais, 8 – A renovação, 9 – Santuário, 11 – Intro-Missão.

possui valor determinante em suas vidas e em suas *atitudes*.

Irmão Maurício não é o único rapper da Igreja Assembleia de Deus que teve a oportunidade de conhecer nos encontros da BRC. Enquanto os demais se vestiam com roupas largas, bonés e os acessórios que não os diferenciavam do público que participava do Encontro, Irmão Maurício apresentou-se, num dos dias, de terno e gravata no palco/altar, e esta roupa o diferenciava dos demais. Junto dele a cantora, que compõe o grupo, Irmã Cleide, fazia o que é definido em seu CD como *Vocal de Louvor*, uma espécie de adoração a Deus cantada. Nas músicas que compõem o CD a voz principal é sempre de Irmão Maurício, e nesta incorpora os Louvores. Esta característica aparece na música Renovação, que tem a participação do grupo Reverso, e o refrão é um louvor cantado por Irmã Cleide: *Meu Deus me convocou pra lutar / Guerreiro de fé comece agora a marchar / Sei que logo a aliança logo vai se cumprir (2X) / Hei Jesus Senhor dos exércitos / Hei Jesus*.

A música Glória a Deus é iniciada com um Louvor, cantado por Irmã Cleide: *Vamos adorar o Senhor, aquele que nos libertou / Se entregou Jesus, então morreu na cruz / Isso que é verdadeiro amor*. E a música é entrecortada por este Louvor, como se fosse um refrão, mas com ênfase numa adoração a Deus, o mesmo se repete em outras músicas do grupo.

Todas estas referências a um pertencimento cristão é reforçado na performance. As apresentações são espaços privilegiados em que é enfatizado o que cantam. É através desta performance que conseguem reunir grupos de diferentes igrejas no mesmo espaço, geralmente uma igreja, e com o mesmo objetivo, fazer do rap um grande *instrumento de Deus* que possa reunir pessoas em seu nome. Mas não é suficiente estar na igreja e nela tentar encontrar tudo o que precisa para mudar sua vida, porque, como coloca Marçal, do grupo gospel Culto Racional, *Deus não é clínica de recuperação*, é preciso cada um fazer a sua parte. E esta é uma questão que vários destes rappers chamam a atenção visto que mesmo que acreditem que a única forma de salvação é *entregar sua vida a Jesus*, esta entrega é definida por *atitudes*, por mudanças de práticas que são fundamentais em suas vidas e no próprio rap que produzem.

3.7 Rualidades⁵²

E mais uma vez é importante frisar que tanto no *rap gospel*, como nos demais estilos, a relevância da performance no evento como forma de atualização de um discurso é determinante. O evento permite manter a atualidade de um discurso defendido.

⁵²Este termo dá nome ao Projecto Rualidades, desenvolvida na Khapaz, sobre a coordenação do rapper Chullage.

Nos primeiros contatos com o rap em Lisboa pude perceber que a produção musical dos grupos com os quais estava interagindo tinha na condição de “imigrantes” um aspecto determinante desta produção musical. E esta condição permitia que este rap pudesse ser cantado em crioulo o que chama atenção para a situação vivenciada por imigrantes vindos de países africanos, a maioria negros, e que vivenciam uma condição de desigualdade.

O cantar em crioulo ao mesmo tempo em que cria esta relação com o país de origem, principalmente com relação aos cabo-verdianos, diferencia esta produção musical dos demais raps realizados em terras portuguesas. Cantam em crioulo sobre uma *realidade*, uma vivência que muitos compartilham.

A música *Kem Somos Nós*⁵³ de Chullage coloca uma série de interrogações no sentido de falar sobre esta condição que estigmatiza e que está em suas músicas. A música inicia com a mesma pergunta feita no passado e no presente: *Ken fomos nós / kem somos nós / donde viemos nós / p'ra onde vamos nós*. As duas primeiras frases são cantadas, repetidas e entrecortadas por *scratches* do DJ, que repete *Ken, Ken, Ken* (Quem?), com uma voz que responde *Black, black, black*, colocando de início sua condição étnico-racial e o preconceito que sofrem por sua condição.

Estas perguntas começam com uma dimensão de tempo que faz voltar ao passado para pensar as causas das condições vividas no presente e vai para o futuro, mas neste, e através da música, esta condição deve ser mudada. Mesmo não estando presente na música é para esta condição de futuro que a música aponta quando reflete sobre o passado e o presente.

A música continua com mais indagações sempre jogando com o passado, na África, e com o presente: *de filhos de nzingas e faraós / pa filhos de doméstikas [...] / de guerreiros shakas a negros brutalizados por bongos / de donos de terras a eskravos nelas [...]* E dá continuidade a este passado, definido pelo tráfico de escravos, e o presente, localizando a experiência de uma condição de imigração em Portugal: *Kom um negreiro feroz / atrás de lukkkro veloz / levando milhares de nós p'ra fora d'Áfrika a milhares de nós / nós / sem euros / sem ter voz / nós / em Setúbal, Montijo, Monsanto, Tires e Linhó / da riqueza e esplendor do Egipto / p'ra bairros degradados na Europa e Amerikka, [...]* O tempo traz a situação de um passado na África, da escravidão que acirra as desigualdades da discriminação em nome do lucro e, no presente, a imigração os coloca em *bairros degradados* espalhados por várias cidades de Portugal, Europa e América.

⁵³A letra da música que vem transcrita na sequência segue a grafia que está no encarte do CD. Tanto com relação as formas de escrita de algumas palavras, que sofrem modificações, como na substituição do QU pelo K. Estas modificações gráficas ocorrem em diferentes espaços em que o rap se encontra, nos Estados Unidos, Brasil, Portugal e alguns rappers definem como a língua das ruas, para alguns um dialeto, para outros uma língua própria no Brasil definida como favelês, pelo grupo Racionais.

E continua: [...] *da construção das pirâmides pa kkonstrução de Expo 98, Euro 2004, [...] / de frutos, raízes e peixe fresko po veneno doMkkk Donna e Telepizza / da partilha da propriedade pa ostentação do kkkartão Visa [...] de mulheres divinizadas / a mulheres torturadas [...] de tribos pa gangs [...] de amplas aldeias p'ra blokkkos de betão aglomerados por trás de metrópoles finas / viemos nós / mas será k foi essa a evolução k kisemos nós.*

As interrogações são intermináveis e seguem diferentes direções, da construção de grandes empreendimentos em Portugal, como a Expo 98, do apelo ao consumo indiscriminado que acirra ainda mais a desigualdade e discriminação, exemplificados pelo *Mkkk Donna*, *Telepizza*, numa referência ao alimento de baixa qualidade e do *kkkartão Visa*, almejado por muitos. Menciona a discriminação das mulheres negras e a moradia para onde são empurrados nos *aglomerados por trás de metrópoles*, e a crítica continua acentuada. Em todos estes questionamentos estão presentes suas vivências, seus anseios, suas buscas, e a música termina com a pergunta: *mas será k foi essa a evolução k kisemos nós*. E aqui parece estar convocando a pensar exatamente sobre as causas e efeitos que permeiam as vivências de pessoas negras que sofrem até hoje as consequências da escravidão ou da imigração, que nem sempre é uma opção.

A música é entrecortada pelo refrão que entra com uma voz feminina colocando: *Se agente n sabe kem foi, n sabe kem é, n sabe kem será / se a gente n sabe donde veio, n sabe onde está / nem sabe pa onde irá*. E ao final, após o refrão, prossegue com a mesma voz feminina: *E assim nas mãos do opressor agente estará / tudo o que o opressor kiser, ele nos fará / a nossa identidade deturpará / e pela eternidade nos explorará*. A música vai jogando com esta dimensão de passado/presente na vida da população negra, relembrando que este presente é condicionado por este passado. O refrão alerta para a necessidade de auto-conhecimento para provocar algum tipo de mudança e reforça este alerta ao final da música ao colocar as consequências que podem advir deste conhecimento. Este reforço que sublinha a consciência de sua história é encontrado em muitos raps no Brasil, mesmo em contextos sócio-culturais muito distintos, as consequências de uma vivência étnico-racial no presente unem estes diferentes raps através do discurso contido em suas músicas.

Esta música traz a luz condições vivenciadas por significativa parcela da população negra imigrante que está em Portugal e outros países. Aponta o papel desta população na construção destes espaços e de sua importância histórica para estes diferentes países. E conclui com a proposta de valorização e reconhecimento sobre o papel desta população, invisibilizada e discriminada por vários processos de exploração. Esta situação que a música expõe pode ser percebida na condição de imigrantes em Portugal ou no Brasil, um país colonizado e que sobreviveu durante 300 anos dentro de um processo de exploração

escravocrata, e suas consequências que se fazem presente até hoje na vida da população negra do país.

O tempo no passado, presente e futuro que faz parte da música amplia um processo de reflexão sobre uma condição que os torna imigrantes, que os discrimina por serem negros, que os coloca nos piores trabalhos com as menores remunerações, e isso não pode ser simplesmente vivido, tem que ser pensado a partir de suas causas as quais moldam um presente mas que precisam mudar no futuro, como estas músicas apontam.

Em todas as músicas até aqui mostradas os relatos apresentados tomam vida e força no cantar. Estar em palco, conseguir atingir o público com sua música é comum a todas estas narrativas musicais, seja na forma de desabafo com que se referem às vivências de tragédias, na música como uma forma de manifestar um pertencimento religioso, ou na chamada de atenção para as consequências da condição de imigrante, em todas essas situações, são vivências que afloram e que propiciam esta produção musical.

Eu nunca presenciei um grupo de rappers cantando um rap de outro grupo no palco, por mais que este grupo seja uma importante referência. O espaço do palco é o momento de mostrar sua criação musical, de se manifestar e passar uma *mensagem*. É no palco que esta vivência é performatizada e é no evento que ela conquista sua legitimidade e respeito. E, para um rapper de *atitude*, não basta conseguir ser famoso, vender muitos CDs e fazer vários shows, ele precisa conquistar esta legitimidade no palco, em eventos, muitos dos quais em sua comunidade, bairro, *quebrada*. Rappers que não conquistam esta legitimidade podem ser famosos mas não possuem legitimidade entre seus pares⁵⁴.

⁵⁴Um exemplo é Marcelo D2, rapper brasileiro, considerado rapper pela mídia, mas criticado por muitos rappers e não considerado como tal por vários motivos, entre eles por sua farta inserção na mídia e indústria fonográfica sem muitos critérios. Ou seja, submetendo-se as regras que o mercado fonográfico lhe coloca, como várias vezes ouvi nas críticas que lhe faziam.

4 *Espaços Urbanos: O Movimento nas/das cidades*

4.1 **Estilo de cantar, Estilo de vestir, Estilo de vida**

Mesmo ganhando características, como hoje conhecemos nos Estados Unidos, e que apresento na Introdução, o Movimento hip hop não pode ser considerado norte americano, mas como resultado de encontros de diferentes populações, por consequência, diferentes culturas, e este aspecto é definidor da percepção que os rappers possuem sobre a construção do que definem como *estilo* neste Movimento.

Estes jovens, nos Estados Unidos, num contexto de diversidade cultural, percebiam-se próximos pela condição social comum e de discriminação, sejam eles negros norte-americanos ou imigrantes vindos da Jamaica e de outros países da América Latina. Ao mesmo tempo, é da junção destas diversas concepções de mundo e musicais que este Movimento vai se formando e se expandindo pelo planeta. Mais do que um Movimento estético-musical, tornou-se um *estilo de vida*¹ e isto possui inúmeras implicações.

Este Movimento é denominado por muitos de *Cultura hip hop*, como uma forma de assinalar a maior abrangência desta prática através do termo cultura, e referindo-se, assim, aos *estilos de vida* visibilizados através de suas práticas estético-culturais. Mas este estilo vai se delineando a partir de concepção de mundo e vivência dos espaços urbanos no qual se encontram. Este é um Movimento que se caracteriza por estar nos espaços urbanos da cidade, mas, principalmente, pela relação que constrói com estes espaços na definição e construção de seus *estilos*.

Muitos rappers se reportam as suas práticas se referindo a *Cultura hip hop* como um sinônimo de Movimento hip hop, como assinala acima. E o termo cultura e nação, ou uma nação que possui uma cultura, vem desde a gênese

¹Abordarei este conceito teoricamente no decorrer deste capítulo com base em Boudieu (1994) e Featherstone (1995). Nesta primeira abordagem do termo busco refletir sobre seus usos a partir dos interlocutores em campo.

do Movimento hip hop. Esta concepção já estava presente na formação da *Zulu Nation*², nos Estados Unidos por Afrika Bambaataa, um dos precursores e criador do termo Hip Hop no final da década de 1960.

Este é um período extremamente significativo para a população negra dos Estados Unidos e que é marcado pelas lutas por direitos civis, pelas mortes de Marthin Luther King e Malcom X, a expansão e perseguição dos Panteras Negras. Em outras palavras, por embates travados pela população negra norte-americana na conquista de igualdade e que remonta ao período escravocrata na espoliação de seus direitos³.

Neste contexto, muitos jovens negros defendiam vários destes ideais representados nestas lutas, muitos dos quais estavam nos guetos de grandes cidades como Nova York e sofriam consequências diretas de políticas governamentais que os desfavoreciam. Este também era o período da tão criticada Guerra do Vietnã, que ocorre entre as décadas de 1960 e início da de 1970, e vai deixar marcas bastante profundas nesta população, que se vê envolvida no conflito, já que o exército norte-americano era, e continua sendo, formado por quantidade bastante significativa de soldados negros nos seus escalões inferiores. E a situação se agrava ainda mais, principalmente nos anos de governo do Presidente Ronald Reagan, durante a década de 1980. Envolto a tudo isso o Movimento hip hop surgia como uma proposta artística e de manifestação da população negra e latina nestes espaços urbanos conturbados e marcados pela violência e desigualdade.

²Criada nos EUA por Afrika Bambaataa tinha como objetivo principal reunir jovens em situação de risco através do Movimento hip hop, e com isso desenvolviam projetos relacionados a saúde, história, música, educação, política, conhecimento, etc. No Brasil, a *Zulu Nation* possui desdobramentos, uma das quais está na Grande São Paulo desde 1992 e com objetivo muito similar, “nasceu a partir da necessidade de organizar as atividades de seus membros, todos ligados à Cultura Negra e ao Movimento hip hop, privilegia ações sócio-políticas e culturais junto à juventude da periferia, em especial a mais carente e em situação de vulnerabilidade.” (Disponível em: <http://www.zulunationbrasil.com.br/zulu/quemsomos.html>. Acesso em 22 de maio de 2009.)

³A relação música e protesto se estreita na medida em que a música torna-se uma forma de manifestação de insatisfação e de reivindicação de direitos. Muitos períodos de endurecimento político são contestados musicalmente. A década de 1960 no Brasil nos apresenta um cenário de ditadura militar e de uma forte manifestação musical de contestação, o que resultou no exílio de vários músicos. Como aponta Contier (1998) “a chamada canção de protesto, escrita por dezenas de compositores nos anos 60, num primeiro momento, representava uma possível intervenção política do artista na realidade social do país, contribuindo assim para a transformação desta numa sociedade mais justa” (Disponível em <http://www.scielo.br/scielo>. Acesso em 23 de maio de 2009). Ou seja, esta música possui um propósito de intervenção social, de transformação.

No final dos anos 1980 e início dos 1990, um período de abertura política no Brasil, é possível encontrar grupos de jovens “articulados em torno de um estilo espetacular, cuja diferenciação se dá através da música, da roupa e de adereços, da postura e do comportamento no lazer” (ABRAMO, 1994, p. xi) são punks, roqueiros, rastafaris, rappers, além de muitos outros, mas que aliada a esta estética a música torna-se uma relevante forma de manifestação associada a insatisfações e contestação nos centros urbanos das grandes cidades.

Assim, durante este período sócio-político, e com uma proposta de discussão sobre as condições de desigualdades da população negra e imigrante nos Estados Unidos, o rap passa, no mundo, a ser a música associada ao estilo de vida, de outras populações marginalizadas, como os imigrantes mexicanos, os asiáticos, os mulçumanos (EUA) os árabes e berberes (França), cabo-verdianos e angolanos (Portugal) etc.

A grande parte destas populações se encontra em espaços urbanos de grandes cidades e sobre estes espaços dão formas as suas manifestações. Estes são espaços urbanos renegados ou esquecidos na cidade, mas que produzem formas de visibilidade, nem sempre aceitas e muitas vezes marginalizadas. E nesta conturbação urbana situo mais um dos tantos paradoxos que fazem parte do Movimento hip hop, ou seja, são em bairros e espaços da cidade em que a violência e a pobreza são mais atuantes que manifestações artísticas, dentro desta Cultura hip hop, vão surgir para mudar a própria cidade nas quais estes espaços se encontram. Estes espaços não só passam a ser visibilizados, mas mudam a forma de visibilização dos mesmos.

No Brasil, e em inúmeros outros países, o Movimento hip hop se estabelece em áreas de periferia das cidades, mas, além disto, é também uma forma de reflexão sobre estes espaços, construindo uma ressignificação, para a qual a *rua* possui papel emblemático, já que é nela que são construídas as narrativas musicais que refletem sobre esta condição.

E os termos *cultura* e *rua* se unem e aparecem na primeira coletânea de rap gravada no Brasil e que Mizinho nos lembra quando fala da coleção de discos de vinil que possui: “só não tenho Cultura de Rua, me levaram. Cultura de Rua foi o primeiro vinil de rap, era uma coletânea, foi a primeira do Brasil” (entrevista realizada em 24/06/2007). Trago este fragmento da fala de Mizinho para lembrar que esta cultura está associada a um espaço urbano, a *rua*, mais especificamente as ruas da cidade, nas suas periferias.

A partir desta concepção, os principais elementos que fazem parte do Movimento hip hop possuem esta característica, ou seja, na *rua* encontram sua inspiração, é nela e, a partir dela, que constroem suas narrativas. Tanto o rap, que busca inspiração nas *ruas*, como o *break*, que é chamado de dança de *rua*, e o grafite, que é feito em muros e paredes na *rua*, todas estas práticas buscam na *rua* seu espaço de criação e manifestação. O que esta *cultura* nos permite refletir está e se constitui neste diálogo travado nas *ruas*.

Porém, são *ruas* que se ampliam para contextos que vão muito além das cidades e passam a fazer parte de espaços transnacionais através da mídia, principalmente via Internet, da veiculação de inúmeros produtos relacionados a estes espaços, como livros, CDs, videoclipes, filmes, roupas e que cria “mundos imaginados” (APPADURAI, 1994), que coloca mundos distintos em contato. Em outras palavras, são criados “panoramas” que “são

interpretações profundamente perspectivas, modeladas pelo posicionamento histórico, linguístico e político das diferentes espécies de agentes: os estados nacionais, as multinacionais, as comunidades diaspóricas, bem como os grupos e movimentos subnacionais (religiosos, políticos ou econômicos), e até mesmo os grupos mais intimamente relacionados, como as vilas, os bairros e os grupos familiares” (APPADURAI, 1994, p. 312).

Podemos dizer que são construídos “panoramas” que alimentam práticas dentro do Movimento hip hop e que, por sua vez, estão associadas aos grupos, às vivências específicas e em contextos próprios. Entretanto, apesar disso, podemos dizer também que o Movimento hip hop cria uma espécie de código de comunicação que permite que grupos de rap das periferias brasileiras sejam reconhecidos por grupos de rap das periferias portuguesas dentro de um contexto de imigração. Do mesmo modo, os discursos de mulheres rappers na Argentina se ligam a grupos que levantam bandeiras dos movimentos sociais no Brasil.

Um aspecto que faz com que o rap se torne uma espécie de manifestação que se comunica está em ter, em cada um destes contextos, aspectos que os ligam, seja por uma condição étnico-racial, de gênero, religiosa, de pobreza, de imigração ou várias delas associadas e que, por meio delas, vivenciam relações de violência, de desigualdades, de discriminação. Isto cria elos, que por sua vez, cria formas de manifestação dentro do Movimento hip hop, que ganha características transnacionais, como é o caso do *rap crioulo* que, numa condição de diáspora, mesmo estando em Portugal, canta em crioulo se remetendo a Cabo-Verde e que, por isso, estabelece um diálogo entre os de lá e os de cá por meio de um contexto de vivência social de seus bairros com as periferias brasileiras. Aqui, o rapper pode possuir nacionalidade portuguesa, não conhecer Cabo-Verde, nem o Brasil, e mesmo assim ele constrói um “panorama” que refaz e desloca fronteiras e pertencimentos nacionais, localizando-se numa relação de transnacionalidade.

Neste sentido, estes diferentes contextos de produção do Movimento hip hop criam e alimentam “midiapanoramas” e “ideopanoramas” (APPADURAI, 1994) em que as imagens são determinantes em sua formação e dão visibilidades a estas práticas estético-musicais que se apropriam e criam imagens que as constituem e representam. Dentro desta perspectiva, são construídos fluxos por onde circulam imagens, produtos, ideias, informações, músicas que chegam a espaços distintos e distantes, que podem ser as *ruas*, os bairros, as periferias, as cidades.

Mas, esta *rua* não está circunscrita a um espaço geográfico de uma cidade, ela é também definidora desta *cultura* quando se amplia na forma de discurso e se torna também uma metáfora para pensar a construção destas narrativas musicais, que abrangem outros espaços urbanos. Esta *rua*, ao mesmo

tempo em que está associada, descola-se de uma cidade ou mesmo país e possibilita a ampliação do termo *cultura*, que faz parte do Movimento hip hop a partir da ideia de pertencimento a esta *cultura*. E aí ela vai muito além de qualquer espaço geográfico e se constitui nas ideias e na forma de pensar, e se pensar na cidade a partir de suas subjetividades, mas dentro de uma reflexão sobre suas condições e desigualdades vivenciadas através da discriminação, do preconceito, da marginalização por ser negro, bem como da condição de ser imigrante, de ser mulher, de ser jovem, de ser pobre.

Mais do que refletir e falar sobre um lugar é importante assinalar que estas práticas os unem na luta por melhores condições sociais, econômicas e de vivências dos espaços da cidade e, com isso, estão ressignificando estes espaços e a si próprios a partir destes lugares na cidade e na constituição destes estilos de vida.

A noção de *estilo, cultura e estilo de vida* aparecem com muita frequência na fala dos rappers. Para muitos deles, suas práticas vão muito além da produção musical. Vários deles fazem deste um *estilo de vida* e mudam de comportamento, passando a acreditar em outros ideais. Procuram repassar suas ideias e por estas atitudes são reconhecidos em seus bairros e mesmo na cidade. Inclusive *ter atitude* é uma expressão muito utilizada no Movimento hip hop para definir e diferenciar quem é considerado um *rapper de verdade*, que acredita nestes ideais, ou quem é *só mais um*, que com o passar do tempo vai deixar estas práticas de lado.

Bourdieu (1994) é um dos autores que vai refletir sobre a construção dos estilos de vida, apontando em sua obra que estes estilos são gestados pelo que chama de gostos de classe, que, por sua vez, é delimitado pelo pertencimento a uma classe social, a uma condição econômica e educacional. O resultado desta interlocução vai formar o *habitus*, que implica em práticas e comportamentos que definem estes estilos. Ressalta ainda que há uma hierarquia que estrutura estes estilos, tendo, como base, seus gostos, que são provenientes das classes e permite que se definam como classes superiores, médias e populares. Nesta classificação, as culturas populares procuram se aproximar da definição do estilo de vida das classes médias e superiores, que, por sua vez, mudam as práticas que as distinguem ao perceberem esta aproximação.

Estes estilos de vida, definidos em função das classes, são associados a determinadas relações de consumo. Bourdieu aponta que estas relações são pautadas pelo estabelecimento de “necessidades”, e que definem distâncias importantes entre estas classes, atribuindo um consumo mais relacionado com a satisfação das “primeiras necessidades” nas classes populares, enquanto que as classes médias e superiores vão, gradualmente, ampliando a “necessidade” de uma estetização da vida em suas práticas de consumo. Ou seja, o consumo cria “distinção”.

Muito além das classes sociais, do nível de inserção escolar, ou, do capital econômico e simbólico (BOURDIEU, 1994) o que está em questão, a partir do Movimento hip hop, é a interconexão entre estes universos, onde não mais os desfavorecidos economicamente e, em outras instâncias, vão construir suas práticas a partir da “imitação” de ações das “classes superiores”, definindo assim estes estilos. Com o Movimento hip hop o que se coloca é um processo criativo que se estabelece e muda as fronteiras sobre um determinado “capital simbólico”, onde não é o nível de escolaridade ou econômico que vai definir uma posição hierárquica superior, mas a vivência de um contexto peculiar ao Movimento hip hop e que está amarrado a uma discussão sobre a condição de vivências em determinados espaços urbanos na cidade considerados perigosos, violentos, problemáticos etc. E mesmo quem não habita estes espaços, como garotos brancos de classe média, para possuir legitimidade, dentro do Movimento hip hop, precisam construir relações que possibilitem esta aproximação. Aqui é a população menos favorecida que cria um estilo de vida, uma estetização da vida, que vai circular e ser imitado por outros grupos sociais, de certo modo invertendo o sentido do vetor de distinção proposto por Bourdieu.

Featherstone (1995) parte de algumas proposições de Bourdieu e reforça a associação entre estilo de vida e consumo. A definição de estilo de vida proposta pelo autor está associada a uma cultura pós-moderna, pautada pela “profusão de informações e proliferação de imagens” (120). Por sua vez, esta cultura é também “cultura de consumo”, o que faz caminhar em duas perspectivas: “em primeiro lugar, na dimensão cultural da economia, a simbolização e o uso de bens materiais como ‘comunicadores’, não apenas como utilidades; em segundo lugar, na economia dos bens culturais, os princípios de mercado – oferta, demanda, acumulação de capital, competição e monopolização – que operam ‘dentro’ da esfera dos estilos de vida, bens culturais e mercadorias” (121). Aqui não são as classes, como em Bourdieu, que vão orientar estes estilos de vida em sociedades globalizadas, muito mais multifacetadas, heterogêneas e multiculturais. Nestas, os estilos de vida são percebidos a partir de uma “estilização ativa da vida”, em que o lúdico, a transitoriedade, os efeitos estéticos, o lazer, fazem parte de sua constituição.

Featherstone (1995) aponta que este estilo de vida desobriga-se da associação direta com um espaço geográfico determinado, ou seja, ele transita. Este transitar também é uma característica do Movimento hip hop, mas sem deixar de ressaltar a importância dos espaços de moradia, os bairros, as comunidades e as *quebradas*, já que são nestes espaços que vão ser construídas as linhas mestras que estabelecem o relacionamento com a cidade. Este espaço, muitas vezes de moradia, é uma marca importante na construção deste estilo de vida.

Este estilo de vida, que associa as práticas do Movimento hip hop, vai

muito além das relações de consumo, visto que se constrói na circulação de relações de produção/consumo, e aqui podemos exemplificar através da música, da dança, do vestuário, do grafite, das artes, que constituem e carregam significados, que comunicam, que dizem quem são as pessoas que os possuem, usam e praticam.

Deixo aqui em aberto uma parte importante que é a própria comercialização destes “bens”, e que vão muito além do Movimento hip hop ou dos que possuem este estilo de vida, quando entram em centros comerciais, shopping centers, desfiles de moda, galerias de arte, pistas de dança e se tornam objetos da moda. Aqui se inverte a ideia de Bourdieu e a classe média e alta é quem vai buscar nestas práticas sua “estetização da vida”, uma “imitação”, como podemos ver na moda, nas artes plásticas, na música, em muitas práticas definidas como o estilo *Street Wear*. Aqui, porém, me restrinjo a refletir sobre as articulações estabelecidas com esta produção-circulação-consumo, dentro do Movimento hip hop.

Com relação ao consumo, ênfase, neste momento, a importância que as relações por ele estabelecidas possuem no Movimento hip hop. Os rappers colocam-se numa posição não somente de consumidores, mas de criadores ou produtores num processo criativo que é determinante de sua participação no grupo e da constituição deste *estilo de vida*.

No Movimento hip hop, estas duas instâncias, produção e consumo, não podem ser vistas desconectadas para não correr-se o risco de descaracterizar o próprio Movimento, inclusive sua postura atuante e crítica em relação à sociedade na qual está, reflete este posicionamento, pois é exatamente no processo de reflexão sobre a cidade, as sociedades, os problemas sociais etc., que esta produção e consumo se estabelecem. Mais do que um produto, como uma música, por exemplo, o que está em questão aqui é o processo que gera a música, ou o grafite, ou o break e para produzir é necessário consumir, criando com isso fluxos que conformam e dão forma a “estilos de vida” que vão muito além das fronteiras dos bairros, das cidades, dos estados e dos países. É na movimentação desta criação que se estabelecem os fluxos que vão unir e reunir, mesmo virtualmente, muito dos estilos de rap.

Esta articulação entre produção-circulação-consumo é construída a partir de uma construção cíclica onde estes movimentos se conectam a partir do estilo de vida. E este circuito passa por apropriações dos recursos tecnológicos que possibilitam um movimento ainda mais intenso deste fluxo.

O Movimento hip hop e o próprio rap passam a ter sentido além de uma produção estético-musical e se constituem num “estilo de vida” quando estes processos passam a nortear e direcionar as práticas, inclusive pessoais e profissionais destes jovens. Dentro desta perspectiva, mudam a percepção sobre as práticas e experiências nos espaços urbanos das grandes cidades e a forma

de se relacionar com o rap.

Estes jovens passam a ampliar a discussão sobre a questão étnico-racial, gênero, processos de migração dentro dos espaços urbanos em suas próprias vivências. E, por meio das experiências cotidianamente vivenciadas, colocam em debate não apenas as relações que estabelecem na e com a cidade, tendo a construção de sociabilidades norteadas pelo Movimento hip hop, mas também a diferença no estilo de rap que produzem, o qual molda “formas” específicas à cidade.

4.2 Reelaborações Estéticas: Estilos em construção

Partindo de duas perspectivas, a construção de sociabilidades e de relação que estabelecem com a cidade, e me amparando na discussão sobre estilo de vida propostas por Bourdieu (1994) e Featherstone (1995), é possível encontrar alguns indícios sobre a construção de estilos dentro da produção musical do rap.

A diversidade na produção do rap na Grande Florianópolis é bastante significativa. Defini-los a partir de diferentes estilos torna-se tarefa complicada e difícil. Complicada porque em muitos momentos é possível perceber características que se cruzam na produção musical. É difícil porque ao perguntar se eles se definiam dentro de algum estilo, a maioria diz possuir estilo próprio. Mesmo assim, em muitas situações construir categorias para enquadrá-los torna-se um tanto quanto arbitrário, e nem sempre haverá concordância. Apesar disso, opto por esta via, que me possibilita uma melhor visibilização do que defino como Movimento hip hop, dando ênfase a sua produção musical no contexto etnográfico que apresento.

Logo no início do trabalho de campo, ao marcar meu primeiro encontro com Negro Rudhy, do grupo Arma-Zen, sentados nos bancos de desembarque da Rodoviária de Florianópolis, este me disse que existem três estilos de rap na cidade: o *gangsta*, o *underground* e o *gospel*. No decorrer do trabalho de campo pude ter uma ideia mais apurada do que significavam estes estilos, bem como foram os estilos que direcionaram meu olhar no exercício de observação em campo. Ao mesmo tempo, na busca de uma definição, procurava perceber como cada estilo se apresentava.

Mas, poucos eram os grupos que se incluíam nestes estilos, com exceção do *rap gospel*. Mesmo assim, definiam cada estilo, mesmo a maioria não se incluindo neles, e citavam exemplos de grupos que a eles pertenciam. Em linhas gerais, pude perceber, através do que me apontavam, que o estilo definido como *gangsta*, em Florianópolis, era muito diferente do estilo norte americano. O *gangsta* referia-se ao rap produzido por grupos que estão nas periferias e favelas da cidade e que discutem estes espaços em suas músicas,

caracterizado por um discurso mais crítico, com muitas gírias e até palavrões. Neste estilo, a linguagem das ruas, e o *favelês*, com suas gírias e maneira própria de falar, é incorporada à música e isso os distingue dos outros estilos de rap. Ao mesmo tempo, cantando com esta forma de linguagem procuram falar a mesma “língua” das pessoas que estão nos espaços de onde buscam inspiração para suas composições. Situação similar encontrei em Portugal em relação ao rap cantado em *crioulo*, que apresentarei na sequência, e, nestes dois estilos, o comum é que buscam se manter conectados com os espaços urbanos de onde vêm.

O estilo *underground* é considerado mais intelectualizado, possui um discurso mais elaborado e cuidadoso com as palavras e vai falar da cidade, de seus problemas. É um discurso mais “politicamente correto”, segundo alguns rappers. Ao perguntar o que era este estilo, um rapper, morador da periferia, e que cantava estes espaços em suas músicas, me dizia que no estilo *underground* tem que ouvir a música com um dicionário do lado, já que ele dizia desconhecer o significado de várias palavras contidas na música. Mas os raps dos grupos que são definidos como *gangsta* também não são fáceis de compreender, principalmente por utilizarem uma forma de falar própria destes espaços e muitas gírias que não são encontradas em nenhum dicionário. Esta colocação me fez perceber uma questão que os diferencia enquanto estilo, e esta se refere às questões sócio-econômicas e educacionais, já que no que definiam como *estilo underground* é possível encontrar rappers com maior grau de escolaridade e melhores condições econômicas, o que pode ser percebido através dos locais de moradia, geralmente bairros centrais e praias. Assim, verifica-se que condições diferenciadas de capital econômico, social e cultural (BOURDIEU, 1994) constroem os diferentes repertórios das canções, e isso reflete-se especialmente nas letras.

Poucos grupos se definiam como *gangsta* e, principalmente, como *underground*, tratando-se, portanto, de uma identidade atribuída mais do que uma auto-identificação, a exceção ficava com o estilo *gospel*, já que muitos dos rappers assim definidos confirmavam seu pertencimento a este estilo. E este estilo tem características bem marcadas em suas músicas, na qual a *palavra de Cristo* ou do Evangelho é uma importante forma de construção desta composição musical. Um outro aspecto que chama a atenção, e várias vezes foi repetida pelos grupos, é que o rap é utilizado por eles como uma forma de *evangelização*, ou, de fazer outros jovens seguirem a *palavra do Evangelho*. Neste estilo, a sigla RAP – *Rhythm And Poetry*, que no Brasil tornou-se **Rap**, **A**titude e **P**rotesto, passa a ter novo significado, e aqui é definido como **Resgate de Almas Perdidas**.

Antes de continuar refletindo sobre as definições que o campo me apresentou em relação aos diferentes estilos, trago aqui algumas divagações sobre

alguns eixos norteadores de uma definição de estilo, e para tal busco na discussão sobre estética alguns parâmetros que podem me guiar.

Seguindo as colocações de Ferry (1994, p. 16-17), dois aspectos são fundamentais para pensar a concepção de estética, são elas: subjetividade e arte. Para o autor, “[...] a estética é por excelência o campo dentro do qual os problemas levantados pela subjetivação do mundo, características dos Tempos Modernos, podem ser observados, por assim dizer, em estado quimicamente puro.” E nestas “subjetivações do mundo” procuro aqui dialogar com informações do campo que me fizeram propor estilos de rap a partir de um pertencimento estético delineado por esta subjetivação que os rappers estabelecem e que é determinante de sua produção musical.

Na sequência, o autor acrescenta que, em contraposição as grandes teorias explicativas, hoje a atenção recai sobre a “[...] estética, na qual se inscrevem de modo positivo não apenas as diversas concepções de subjetividade constitutiva dos Tempos Modernos, mas também sua mais aguda tensão com a questão, recalcada porém sempre subjacente, da relação entre o individual e o coletivo” (p. 20). E nesta tensão, que reside nesta relação entre individual e coletivo, as formações de sociabilidades vão ganhando vida e se colocando num conjunto de relações mais amplas, sejam elas, de opções estéticas definidoras de estilos musicais que por sua vez denotam pertencimento ao Movimento hip hop.

Os estilos aqui apresentados possuem todas características que os unem na conformação do Movimento hip hop e, por isso, todos fazem parte do mesmo gênero musical, o rap. Todos os estilos elaboram em suas práticas ressignificações sobre o estar nos espaços urbanos de suas respectivas cidades, criando, nesta relação, uma reflexão sobre um “estar neste mundo”, que é constituinte de sua música, que passa pelo questionamento dos lugares que ocupam nestes espaços e pelas representações feitas para estes espaços e as pessoas que nele se encontram. O segundo aspecto que aqui levanto, refere-se à maneira como buscam na pobreza, na violência, na desigualdade, no preconceito, elementos constituintes de sua arte. A partir destes dois aspectos é possível perceber uma desconstrução de uma concepção de “belo” na construção desta arte, procurando no que é visto e definido como “feio” pela cidade, e, por isso, evitado e invisibilizado, a composição artística, por meio da construção de uma estética.

Ferry (1994, p. 24) aponta uma ruptura na estética moderna em relação com a Antiguidade no que se refere à própria concepção de “belo” dizendo que “[...] não é mais por ser *intrinsecamente* belo que o objeto agrada, mas, no limite, porque proporciona certo tipo de prazer que se chama belo (grifo no original).” E este “prazer”, constituinte deste “belo”, emerge mesmo no que é definido como “feio” na composição de elementos que representam, por

exemplo, a cidade no rap, ou, do que o autor define como uma “subjetivação do mundo”. “A estética moderna evidentemente é subjetivista ao fundamentar o belo nas faculdades humanas, na razão, no sentimento ou na imaginação. De qualquer forma, ela permanece animada pela ideia de que a obra de arte é inseparável de certa forma de objetividade” (p. 25).

Assim, o Movimento hip hop decompõe a cidade definida como intrinsecamente bela e propagandeada turisticamente para buscar no que ela despreza e descarta sua elaboração de “belo” redefinindo, com isso, a relação que estabelece com a cidade *bela* e a cidade não bela. E, nesta relação, o Movimento hip hop se alastra por estes espaços urbanos, redefinindo *gostos* e práticas em relação a estes espaços, e que fazem os próprios espaços negados se verem e se incluírem nestas cidades positivamente, construindo o que pode ser chamado de uma “estética das periferias” destas cidades.

Em outras palavras, a arte aqui realizada pelo Movimento hip hop redefine o lugar e o que compõe a noção de “belo” desta arte, mudando o próprio lugar de quem define a arte. E esta arte, na qual me amparo para apresentar os quatro estilos de rap, é o que Ferry (1994) chama de um “prolongamento de si mesmo”, ou seja, do artista, neste caso do rapper na “subjetivação de seu mundo” e, conseqüentemente, na redefinição de uma concepção de “belo”, que implicará numa composição estética.

Partindo desta concepção estética que tem como base uma “subjetivação do mundo”⁴, estou propondo perceber o Movimento hip hop, na Grande Florianópolis e na Grande Lisboa, a partir da definição dos quatro estilos rap, os quais se conjugam na relação com o espaço urbano das cidades nas quais se encontram. Procuro, na seqüência, apresentá-los e nominá-los a partir das expressões que encontrei durante o trabalho de campo e das quais me aproprio para apontar aspectos em comum que conformam nestes estilos.

⁴Para Ferry (1994, p. 23) a concepção de indivíduo é um “[...] conceito descritivo, que não implica a priori nenhum juízo de valor, não se confunde com o egoísmo, mas designa em primeiro lugar certa relação antitradicional com a lei – relação que pode eventualmente tomar a forma de movimentos coletivos de contestação.” A partir desta perspectiva, ressalto a “eventual” possibilidade da concepção de indivíduo, compor movimentos de “contestação”. Com esta contestação, incluem-se aqui as coletividades formadas a partir do Movimento hip hop tendo como base seus indivíduos, ou seja, os rappers não anulam sua individualidade em nome da coletividade, mas ao contrário, é nela que se constituem e se manifestam e, por isso, são constituidores uma da outra, o que dá “forma” as práticas do Movimento hip hop, em outras palavras, constrói estilos. E o autor continua sua argumentação nos colocando que “[...] para os Modernos, a obra só ganha sentido em referência à subjetividade, vindo a se tornar, para os Contemporâneos, expressão pura e simples da individualidade: estilo absolutamente singular que não quer ser mais em nada um espelho do mundo, mas sim a criação de um mundo, o mundo no interior do qual se move o artista e no qual temos, sem dúvida, permissão para ingressar [...] (grifo no original)”. Neste mundo, criado aqui pelos rappers, vão traçar estilos e conformações destas músicas trazendo a tona esta “criação de um mundo”. E busco perceber estes mundos tendo como base quatro estilos que tiveram forma mais efetiva durante a realização do trabalho de campo.

Da Grande Florianópolis, três são os estilos que emergem das relações que estas subjetividades criam. O primeiro é o *rap de quebrada*, que defino assim por ser a maneira que estes rappers chamam seus locais de moradia, as favelas e periferias das cidades, e no qual buscam sua expressão musical. O segundo estilo é o *rap floripa*, que chamo assim principalmente porque este estilo tem uma produção musical que vai mostrar esta cidade, muitas vezes chamada de Floripa, com suas praias e belezas, mas também com seus problemas e dificuldades. E o terceiro o *rap gospel*, que é definido assim por seus próprios praticantes. E, da Grande Lisboa, trago aqui o estilo com o qual tive maior interação, durante minha permanência na cidade, o *rap crioulo*, que é definido assim principalmente em função da condição de imigrantes, ou filhos destes, de muitos de seus praticantes, principalmente cabo-verdianos e, incluso neste estilo, os angolanos.

Na sequência, apresento os quatro estilos com os quais interagi em trabalho de campo, buscando ressaltar quem os pratica, o que os constitui e os diferencia, mas sem esquecer do que os une: o pertencimento ao Movimento hip hop, e, de modo mais amplo, ao que chamam de *Cultura hip hop*.

4.3 Rap de quebrada: *Cidade Turbulência*⁵

A *Cidade Turbulência*, que vem expressa no título da música do grupo Arma-Zen, mostra um pouco do que proponho chamar *rap de quebrada*. Este estilo é definido por alguns rappers como *rap gangsta*. Mas, no Brasil, esta denominação difere completamente daquela usada, pelo mesmo título, nos EUA. Em terras norte-americanas este estilo está muito mais associado à criminalidade atribuída e praticada pelos próprios rappers.

O *rap de quebrada* traz como proposta uma reflexão sobre a própria vivência de espaços urbanos marginalizados na cidade, e com suas violências e criminalidade, ali existentes, que atingem inclusive os rappers. Buscam com esta reflexão a inclusão destes espaços na própria cidade, ressignificando as imagens estigmatizantes que meios de comunicação e institucionais, constroem para estes espaços. Assim, apontam para a criminalidade que ali existe, e com a qual tem que conviver, tanto porque não a querem para suas vidas, quanto porque não querem ser confundidos com ela.

Cantam sobre o que definem como *realidade* das periferias e favelas. A elaboração de narrativas musicais sobre estes espaços cria uma espécie de legitimação desta prática musical. Mas não basta cantar esta *realidade*, o fato de morarem nestes locais e vivenciarem seu cotidiano lhes dá esta legitimidade, os tornam especialistas desses locais, uma espécie de “intelectual

⁵Faixa 2 do CD *A caminhada é longa...e o chão tá liso* do grupo Arma-Zen (2006).

orgânico”, de Gramsci (1988) (MALISKA, 1995), das periferias e favelas. Estes são grupos que vão trazer em seus nomes, e nos nomes de seus componentes, referências a estes espaços da cidade.

Nestes locais de moradia, convivência e sociabilidade, principalmente nas favelas e periferias, os rappers constroem suas marcas e as utilizam no estabelecimento das relações com a cidade. Ser morador de uma favela, mais do que o constrangimento que pode vir a causar, por exemplo, na busca de um emprego, passa a ser utilizado como forma de reforço de um pertencimento legítimo. E, com isso, constroem mudanças na forma de relações com a cidade. Mesmo havendo referência a localização geográfica, a Zona Oeste⁶, a periferia aqui não se restringe a um espaço geográfico⁷, mas a uma forma de pensar a cidade de Florianópolis. E assim ela amplia e se multiplica nestas narrativas musicais.

Estas *quebradas*, com seus becos e vielas, que estão aqui sendo rediscutidas dentro da cidade, são os locais de moradia de muitos destes rappers e são nestes espaços que estas narrativas são construídas entre os quais estão os bairros Monte Cristo, Bairro Ipiranga, Chico Mendes, Vila Aparecida, Jardim Atlântico, Morro do 25, entre muitos outros, chamados de comunidades ou simplesmente de *quebradas* e que ampliam a cidade para além de Florianópolis, incluindo, nesta discussão, os municípios vizinhos de São José, Palhoça e Biguaçu.

⁶A localização do rap em função de sua posição geográfica é encontrada nos Estados Unidos, referindo-se a Costa Oeste – Los Angeles e a Costa Leste – Nova York, locais de onde vem os principais representantes do rap no país. Em São Paulo, a cidade divide-se em Zona Leste e Zona Oeste, dependendo do bairro em que se localiza. Em Florianópolis a cidade, principalmente a Ilha, é normalmente dividida em partes Norte, Sul e Leste, numa referência as praias que a compõem, deixando de lado a parte Oeste, definida no rap como Zona Oeste e que aparece com maior visibilidade na geografia particular desta prática musical, que cria assim outras fronteiras.

⁷Uma das características do grupo Arma-Zen em suas composições é a constante referência a um pertencimento a Zona Oeste da cidade, e suas periferia e favelas. Todos os sete integrantes do grupo moram em bairros da Zona Oeste e nas cidades de São José e Palhoça e em praticamente todas as músicas este pertencimento é reforçado. Um exemplo é a música *Cidade Turbulência*, em que a turbulência da periferia, da Zona Oeste, é incluída na cidade. Ou seja, ela é mostrada através da música diminuindo as “distâncias” entre estas duas cidades.

Um outro exemplo é a música *É assim e sempre será* em que cantam: [...] *Zona Oeste de Floripa, no continente a chapa é quente* [...] E o refrão diz:

Enquanto isso na favela nada muda,
Senhoras chorando pelos becos nas ruas,
Na Favela é assim o crime não tem fim,
Zona Oeste da Cidade continente é nós aqui

E para finalizar a música *SC Floripa* em que o que é narrado um cenário de criminalidade e de violência que encontram nas favelas da cidade, na Zona Oeste. Mas esta é a mesma Floripa, que tem o cifrão para substituir o S da sigla SC de Santa Catarina. É a exposição de um paradoxo constituinte da cidade.

A maioria destes rappers, que incluo neste estilo, é composta por jovens negros, mas também por jovens brancos moradores de periferia. Sua idade, embora seja bastante variada, é possível encontrar garotos de 15 anos e rappers que já estão próximo ou já passaram dos 30 anos. A todos me refiro como jovens, principalmente em função de suas práticas no Movimento hip hop. Foi neste estilo que encontrei rappers que estão a mais tempo no Movimento, vários com mais de 10 anos de trajetória, outros já ultrapassando os 15 anos de envolvimento com esta prática estético-musical.

Uma outra característica comum, não somente a este estilo, mas que aqui se faz presente com mais frequência, talvez em função do tempo que estejam no Movimento, refere-se às várias iniciativas e projetos profissionais a partir deste Movimento, como a abertura de loja; ser educador popular, utilizando o rap como uma espécie de metodologia; atuar na área de sonorização de eventos, o que aprendeu fazendo rap; e mesmo buscando sua independência financeira somente com a prática musical.

Presenciei vários “projetos” (VELHO, 2003) que não foram concluídos, mas as iniciativas e os projetos estão sempre em andamento, mostrando que os rappers procuram outras soluções, outras armas para os problemas que denunciam em suas letras; muitas delas buscando resolver suas situações financeiras e procurando, incessantemente, uma maior estabilidade. Em função destes projetos, que envolvem o Movimento hip hop e que também geram muita instabilidade financeira, já que em muitas situações têm que investir dinheiro nestas iniciativas, o qual nem sempre retorna, a grande parte destes rappers possuem outro emprego, ou mais de um. São motoristas, trabalham na área de organização de mercadorias em supermercados, em estacionamento, são garçons, *office-boy*, *moto-boy*, operador de máquinas na área da construção civil, alguns se encontram desempregados, mas sempre fazendo algum *bico* (trabalho temporário).

Com relação ao nível de escolaridade, embora a grande maioria possua o ensino médio, encontrei rappers que não completaram o ensino médio e nem o ensino fundamental. Por este motivo, alguns estavam de volta aos bancos escolares para concluir seus estudos através de supletivos, o que eram forçados seja pelas exigências do mercado de trabalho, ou porque os filhos, alguns começando a entrar na escola, exigiam do pai maior conhecimento sobre o conteúdo escolar, como um deles me justificou em relação ao seu retorno às aulas.

A grande maioria destes rappers reside em bairros de periferia. Mas, há um movimento que é possível notar quando observamos o tempo entre 10 e 15 anos atrás. Antes, como abordo em Souza (1998), a maioria dos rappers estava na periferia, mas esta periferia estava muito próxima a Florianópolis – Ilha – como Bairros Monte Cristo, Vila Ipiranga, Jardim Atlântico, e era

comum a grande parte dos rappers terem familiares que moravam na Ilha e com ela mantinham uma relação bastante frequente de visitação. Atualmente, esta periferia, onde a maioria destes jovens residem, se ampliou, e, além de morarem nos bairros citados, é possível encontrá-los em outras periferias, em bairros mais distantes, como Jardim Eldorado e Caminho Novo, em Palhoça, e Bom Viver, em Biguaçu. Neste sentido, a Ilha distanciou-se ainda mais à medida que a periferia ampliou-se. Vários destes rappers foram morar nestes bairros quando começaram a constituir família, principalmente com o aparecimento dos filhos, e tiveram que alugar um imóvel, o que os fez se distanciarem ainda mais da Ilha.

Este estilo de rap que se localiza, principalmente, nas *quebradas* da cidade, canta esta *realidade*, de convivência com a violência, o tráfico de drogas, as agressões, a discriminação, que eles incluem em sua forma de cantar, seja por meio de sons, de ruídos que remetem a esta vivência. Entretanto, todo este processo inclui não apenas ruídos e sons, mas também um jogo de palavras que confunde e faz pensar, como o usado com a palavra '*pah*' que tanto pode ser entendido como um *paz* quanto com a reprodução vocal do estampido de uma bala. Cabe ao ouvinte distinguir a diferença, já que o som cria a confusão, e esta diferença vem marcada nas frases que antecedem e precedem o som emitido na música *La'Agi*⁸ do grupo Arma-Zen:

Pah! Todos os seres que moram por aqui. Paz!
Pros irmãos ladrões, maloqueiros Mcs. Paz!
Que nossa história não termine por aqui. Pah!

Kim C, do grupo FV Coerente, trás no título do CD *Clima de Tensão* a mesma *turbulência* encontrada no CD do Arma-Zen. Mas, o próprio nome do grupo, FV Coerente, já faz referência a esta *quebrada*, no qual a sigla FV refere-se à favela, ao lugar de pertencimento de quem canta e que mostra e expõe seus problemas, mas chamando atenção para a necessidade de incluí-la na cidade e nela discutir e provocar alguma modificação.

A música *Clima de Tensão*, de Kim C, vai falar deste mundo da criminalidade, que é cruel, violento, é o mundo de Lúcifer:

[...] Onde a molecada é preparada pra ser servo de Satã [...]
Será que é pouco? E ainda não é o bastante
Pra provar pra nós mesmos que a paz é lá distante
Veja, nas ruas a bola de neve [...]
Tem histórico quente pra se inspirar
Um parente que nem conhece, do lado de lá

⁸*La'Agi* significa laje, cobertura das casas de alvenaria que dão sustentação ao andar superior, mas também, de acordo com a grafia modificada, pode estar relacionado ao verbo agir, em que *La'Agi*, pode significar: *Lá, agir*.

Motivos de sobra pra querer botar um draga na cintura
E ir pro mundo buscar
Tudo aquilo que o Zé Povinho planejou
Que criou a criatura e depois enjaulou [...]
Lembra que quem escuta os de casa não vai pra cadeia
Lembra do vizinho do lado, da sua idade, sendo enterrado [...]
Isso não é vida, mas exemplo [...]
Eu sei o quanto é difícil negar
Crescer em ninho de cobra e não se enrolar [...]
E quem tu nunca viu trabalhar
Tá sempre de carro e não pára de desfilar
Para ai, espera um pouco, deixa eu raciocinar [...]

A música narra esta proximidade com a criminalidade e a dúvida que ela gera no caminho a seguir, principalmente entre jovens, que desejam e querem possuir carro, roupas de marca, telefone celular de última geração, objetos e produtos que ele encontra com *quem nunca viu trabalhar*. Mas, em vários casos quem está deste outro lado é algum conhecido ou parente, como o vizinho, que possui a mesma idade. E o que com ele viu acontecer não pode ser visto como exemplo, ao contrário, deve servir de alerta.

Ao mesmo tempo este alerta é importante para chamar a atenção de que a situação é bem mais complexa e exige raciocínio, uma reflexão sobre uma condição que aprisiona. E é contra este aprisionamento que a música chama a atenção, que não está somente na prisão ou no cemitério, mas no desconhecimento desta situação enquanto algo que vai muito além do lugar de onde falam, a favela, e que envolve o *Zé Povinho, que criou a criatura e depois enjaulou*. Ter consciência desta situação na convivência com ela parece ser o mais urgente para não fazer exatamente o que deve ser evitado. Ou seja, o problema não se localiza somente na favela ou periferia, é muito mais amplo, mas se manifesta nestes espaços determinados e discriminados. É esta consciência que é necessário ter para não reproduzir o que o discrimina ou o envolve na criminalidade.

Na ênfase que dão a esta *realidade*, este estilo de rap se apropria da forma de falar e das gírias das ruas, mais especificamente dos becos e vielas dos bairros de periferia, gerados na relação com a criminalidade e os incluem em sua música como uma forma de linguagem e comunicação. Termos como *corre* e *correria* são bastante empregados e seus significados mudam conforme a situação. *Corre* pode significar o que realiza alguém que vende substâncias ilícitas e proibidas, mas também é definido cotidianamente como trabalho. O trabalho está associado à *correria* e para além da ilegalidade, na primeira situação, também está se referindo a um “trabalho”.

Esta forma de falar é o que vários rappers definem como *favelês*, uma maneira própria de usar a língua portuguesa e como aponta na música inti-

itulada Convocação: *Sou eu mesmo, Kim C, do FV Coerente, resgatado do valo da Via Expressa*⁹ *pro CCN*¹⁰. *É o contra-ataque da poesia que só vagabundo entende* (CD: *A Caminhada é longa... e o chão tá liso – Arma-Zen*). É a linguagem da *cidade turbulência*, em que a criminalidade, a violência e a discriminação são cantadas no sentido de chamar a atenção para jovens que morrem seduzidos pela criminalidade nos primeiros anos da adolescência.

Nestas músicas, chamam a atenção destes jovens a partir de suas próprias trajetórias construindo um diálogo a partir de suas vidas, de suas experiências, de suas vivências nestes bairros, que aparecem em suas músicas, e nos estilos que vão construindo.

Kim C é negro e tem 28 anos. Abriu uma pequena loja em 2007. Mora atualmente no Bairro Caminho Novo, Palhoça, com a mãe, a esposa e dois filhos. Ele morou durante muitos anos nos bairros da Covanca e Vila Aparecida, definidos como favelas, locais de onde busca grande parte de sua inspiração para a construção das narrativas musicais.

Ele possui em torno de 15 anos de produção musical. Gravou seu primeiro CD em 1998 – *Cotidiano Sangrento*, em seguida *Seguindo a Malandragem*, em 2000. Em 2001, organizou uma coletânea com estes dois CDs e mais duas músicas inéditas. Em 2002 grava seu primeiro CD profissional – *Refém do Sistema*. Em 2004 grava o videoclipe da música *Conheça a Regra*, do CD *Refém dos Sistema*. Em 2005 lança *Clima de Tensão*. Em 2007, lança seu CD solo *Kim C tá na Pista*. Neste último CD, Kim C está refletindo sobre a vivência numa prisão. Sua última música, *Deus é por Nós*, compartilhada com o grupo gospel Reverso, fala não somente sobre o desespero da vivência numa prisão, o uso de drogas para diminuir a desesperança, e o medo que tudo isso gera, mas também da saída desta condição e da crença em Deus, que os fez continuar na luta pelos seus ideais.

2007 é também o ano em que Kim C abre sua loja, que surge em função de suas vendas de CDs e camisetas do grupo, o que já realizava há muito tempo. Mas, Kim C não conseguiu manter a loja com as vendas que realizava. Aponta que um dos motivos deste insucesso é a própria tecnologia que permite a reprodução de CDs com muita facilidade, o que não apenas dificultou a venda de seu CD e, a de outros grupos de rap da região, como também impossibilitou reaver o dinheiro investido na gravação do CD. E, por estes motivos, a loja foi fechada ainda no final deste mesmo ano.

Mas, a trajetória de Kim C no rap se inicia muito antes de 1998, quando ele grava seu primeiro CD. Antes de cantar ele dançava num grupo de *break*,

⁹Vila Aparecida, bairro considerado favela, se situa as margens da Via Expressa – BR 282 que dá acesso as pontes na entrada de Florianópolis. Este é o bairro em que Kim C morou durante muitos anos e no qual se tornou rapper.

¹⁰Caminho Novo, bairro localizado na periferia do município de Palhoça e onde Kim C reside atualmente.

o VLP Breaks e, em 1992, K-chaça, que o iniciou na dança, o colocou para cantar. A partir deste momento, mesmo continuando com a dança, cantar passou a ser sua principal forma de manifestação no Movimento hip hop. Kim C relata e cita os nomes de rappers da cidade e das dificuldades que cada um deles passou e passa para se manterem fazendo rap. E me confessa, com um olhar triste e sem muita expectativa, que, até o momento, só se dedicou ao rap, onde *se incomodou mais do que ganhou*. Porém, falou que hoje repensa esta postura porque pretende se dedicar também a família, já que tem dois filhos, uma menina de quatro anos e um menino de nove meses (em 2007). Embora fale isso, parece dar a entender que, mesmo assim, não vai deixar o rap, e faz planos para seu próximo CD afirmando que prefere vender sua música de mão em mão. Justifica sua atitude afirmando que vende desta forma seu CD porque o valor que tem que cobrar, o que numa loja seria ainda mais alto, impossibilitaria a compra por grande parte das pessoas para quem ele vende, ou seja, os moradores de favelas e periferias da Grande Florianópolis.

Mesmo confessando suas dúvidas em relação à continuidade no Movimento hip hop eu encontrei Kim C participando ativamente de eventos pela cidade, bem como ele mesmo os organizando em seu bairro. Por sua trajetória e dinâmica no Movimento hip hop em Florianópolis, ele conquistou o lugar de uma importante referência, para este tipo de produção musical, na cidade. As práticas relacionadas ao Movimento hip hop fazem parte do *estilo de vida* do próprio Kim C, que mesmo confessando suas desilusões não consegue se distanciar do que faz e nem do que representa. E, nesta direção, ele é responsável também pela caminhada de outros grupos de rap, como o Arma-Zen relata:

O cara do rap hoje em dia aqui em Santa Catarina, o Kim C, foi um cara que viu uma apresentação nossa na Praça de São José e na mesma hora já abraçou, de uma certa forma botou fé. [...] Sabia que ali podiam acreditar que ia colar junto com ele, que ia resgatar um pouco a autoestima do rap. (entrevista realizada em 05/05/2007)

Neste depoimento, do Arma-Zen, quero destacar a relação construída entre os dois grupos que se inicia a partir do momento em que um deixa de ser somente admirador do trabalho do outro e passam a ser parceiros dentro do Movimento hip hop. Várias vezes tive a oportunidade de presenciar estas parcerias, principalmente através de eventos que realizavam. Nos eventos organizados pelo Arma-Zen, na grande parte deles, o FV Coerente estava presente como convidado e vice-versa. Além desta parceria nos eventos, que oportunizava aos dois grupos mais apresentações e interações com a comunidade, também *colavam junto* quando se referia a outros projetos e iniciativas de um dos grupos, como na gravação de CD do Arma-Zen onde Kim-C canta a primeira música, chamada de *Convocação*, que, como o próprio título anuncia,

abre o CD no sentido de chamar os ouvintes para a discussão que as músicas trazem. Mas, não é um convite, é uma *convocação*, no sentido impositivo do termo.

O rap de quebrada define um espaço geográfico e social na cidade de onde busca construir suas narrativas. Foram nestes espaços, as *quebradas*, onde o rap começou a dar seus primeiros passos na cidade. Estas quebradas falam de seus bairros e das pessoas que ali estão, e aqui surge um outro aspecto que delinea contornos deste estilo, o fato de que a grande parte destes rappers, além de morarem nestas *quebradas*, serem negros e trazerem, na sua condição étnico-racial¹¹, um importante eixo de discussão. Isso porque vão acrescentar a este cenário, que é inspiração para suas músicas, suas vivências enquanto negros e moradores de *quebradas* e, por isso, são duplamente alvo da discriminação.

Abordam esta condição étnico-racial tanto a partir da discriminação racial que vivenciam, como na reafirmação desta condição numa sociedade que os discrimina. Além disso, chamam a atenção para o fato de que as *quebradas* da cidade são habitadas por uma quantidade expressiva da população negra, mesmo num estado como Santa Catarina que se representa como predominantemente branco, o que fala por si só no que se refere a uma sociedade desigual e preconceituosa.

Neste estilo de rap, a música possui também o papel, que vários rappers me definiram como sendo de *resgate*. E este *resgate*, para vários deles, está diretamente relacionado à criminalidade, tanto na sua prática, que em vários casos leva a prisão, como para evitar que por ela sejam seduzidos. E, neste caso, a música é também uma maneira de mostrar esta situação que está muito próxima da vivência destes rappers, sendo ela própria uma arma, como aponta Arma-Zen: “Deus deu esse dom pra gente e a gente vai usar. [...] É como o nome do nosso grupo, é uma arma, é uma arma. Uma arma é pra que? É pra te atacar. É pra te defender. [...] Então o nosso rap é isso. É uma arma, a arma do gueto. É a voz, é a voz do gueto” (Arma-Zen – entrevista realizada em 05/05/07).

A narração desta criminalidade tanto funciona como uma forma de chamar a atenção de sua existência e da necessidade de lidarmos com ela, quanto narra a proximidade que possibilita e legitima esta forma de expressão. E esta proximidade pode ser gerada tanto por um envolvimento ou por situações de envolvimento que incluem o amigo, o irmão, o vizinho, o colega de escola e que em muitas músicas aparecem mortos ou presos. E estes dois espaços, os

¹¹A condição racial, neste estilo, vem colocada em muitas letras de música, mas também em seus nomes, como Preto Dhgimm e Negro Rudhy, integrantes do Arma-zen; no nome do grupo Negrocição; ou em títulos de música como Escravocracia e Cabelo Black Power, do grupo Realidade SBA e na música Pretoman, do grupo Squadrão da Rima. Todos estes rappers são negros e moradores de periferias e favelas.

cemitérios e as prisões, aparecem em vários momentos destas músicas para chamar a atenção de outros jovens, como na música *Homenagem a um Bandido* – do Negrociação na qual repete: *Só quem é do pique / Só quem é do time? Só quem é do crime*. E prossegue narrando a decisão de mudança:

Se liga na fita bandido
 Se liga na fita meu truta
 Dois mil grau, saca só minha conduta.
 Se liga na fita bandido
 Se liga na fita meu truta
 Dois mil grau, saca, saca
 Aperta o play pra mim
 Que o Tha Gatha e o DJ tá aqui
 Vagabundo na rima chegando na fita
 No pique represento só sangue bom
 Na cadeia, no morro e os ladrão [...]
 Sou rap, aqui sou exemplo
 No valão, nos morros é os tormento [...]
 Não me olhe assim, não culpe a mim
 Ninguém me ajuda, isso me aborrece [...]

E o refrão se repete, mas ao final acrescentam: *Só quem é do pique / Só quem é do time / Só quem é do crime, entende a situação [...]*. Mais uma vez este estilo de rap está apontando uma proximidade com esta criminalidade, bem como propondo mudança através do rap quando anuncia: *Aperta o Play pra mim*. E diz que através de sua música ele *representa*, bem como é exemplo no Morro em que mora e no qual convive com a situação narrada. Ele também aponta que o problema está ali e está próximo, mas não adianta culpá-lo, isso não resolve, já que o problema não se restringe apenas ao local em que a criminalidade se localiza.

Uma outra questão a ressaltar neste estilo de rap é que em muitas destas narrativas musicais se instala a confusão, e os limites e posições se esvaem, já que determinados relatos insinuam uma proximidade muito estreita com cada uma destas situações de criminalidade cantadas. Porém aqui o que estou chamando de confusão, em muitos momentos, é proposital, ou seja, se a cidade afasta estes espaços por serem locais relacionados à violência, é na sua ressignificação, mas que implica em seu uso, que vão construir estas narrativas e formas de relação com a cidade por meio da apropriação de gírias, expressões, termos, marcas, e mesmo objetos que podem estar associados exatamente à violência, como, por exemplo, as armas que aparecem na forma de imagens, nas marcas e mesmo nos sons que emitem em várias músicas. E para compreender o que está sendo dito, o seu significado, é preciso ser ou estar naquela situação, bem como conhecer esta linguagem usada neste estilo musical.

Esta situação de proximidade com a criminalidade, e a violência que dela emerge, marca seus bairros e marca as pessoas que moram nestes bairros. E estas marcas afloram quando a polícia entra nestes espaços ou mesmo quando os meios de comunicação constroem visibilidades negativas sobre eles. Nesta representação, de que muitos não conseguem se livrar, o *rap de quebrada* cria um embate com a própria cidade no sentido de repensar e redefinir estas representações chamando a atenção para a existência desta criminalidade. Entretanto, a estigmatização destes espaços e destas pessoas piora ainda mais a situação, como aponta a música do *Negrocição* citada acima.

Para este estilo musical, a favela e a periferia são espaços da cidade que precisam ser discutidos e (re)pensados dentro dela, tanto em relação ao que possui de problemas, e que dizem respeito a toda a cidade, quanto no que constitui as práticas cotidianas de suas populações que se relacionam com estes espaços, como qualquer morador de qualquer outro bairro da cidade, sem recair sobre ele o peso da estigmatização.

Esta é uma proposta de discussão que amplia a reflexão sobre a cidade a partir do Movimento hip hop que, em muitas circunstâncias, define as periferias e favelas como espaços de legitimidade para esta produção musical, inclusive para outros estilos de rap.

Estas características, que trago para falar destes rappers, dão um panorama geral de alguns aspectos objetivos de suas experiências as quais eles se utilizam para construir este estilo de rap, principalmente a partir das vivências subjetivas nos espaços onde a grande maioria deles reside, as *quebradas*.

4.4 Rap Floripa: O Surfista Paga Pau¹² na Ilha de Concreto¹³

Diferente do rap de quebrada, em que há uma predominância de rappers negros, aqui é mais comum encontrar grupos mistos, com rappers brancos e negros, sendo que alguns deles se definem simplesmente como brasileiros ou rejeitam se incluir nestas categorias. Mas sempre apontando a existência do racismo e, conseqüentemente, das desigualdades e discriminações que este gera, reafirmando o compromisso com a luta contra a discriminação racial.

Neste estilo, é comum encontrar garotos de classe média, com maior grau de escolaridade, que vão falar da cidade através de temas como greves de professores das escolas públicas, luta pelo passe livre, poluição, especulação imobiliária, restrição do uso dos espaços públicos, inclusive as praias. Enfim, assuntos não muito corriqueiros entre os grupos que estão ou convivem em

¹²Música do grupo Retaliação e que está no CD Rap Floripa (2005).

¹³Música de Rael e que faz parte do CD Made in Floripa (2005) (produção caseira).

bairros mais vulneráveis.

Estes rappers moram em bairros centrais ou praias e isso os faz refletir sobre estes espaços da cidade. Geralmente eles moram em casas próprias e com suas famílias, o que demonstra também uma dependência financeira maior, geralmente dos pais. Embora vários destes rappers trabalhem e tenham autonomia financeira, mesmo assim, é possível perceber a participação de familiares no auxílio financeiro. A maioria deles são solteiros e não possuem filhos. Em relação à faixa etária, a grande maioria está entre 17 e 23 anos, poucos ultrapassam esta idade, como é mais comum encontrar no *rap de quebrada*.

O nível de escolaridade destes rappers amplia-se com relação ao estilo *rap de quebrada*, e além da maioria possuir ou estar realizando o ensino médio, alguns já estão frequentando o ensino superior em universidades públicas. Vários deles são estudantes, e ainda não estão atuando no mercado de trabalho. Entre os que já possuem uma profissão, alguns são autônomos, principalmente na área comercial (lojas), outros são atendentes em loja e operador de máquina de fotocópia.

Alguns rappers os definem como pertencente ao estilo de rap *underground*, mas a identificação não tinha como consequência a auto-identificação destes rappers. E, neste desencontro, fui buscar, principalmente em suas práticas musicais, aspectos que pudessem aproximá-los deste estilo, já que assim eram definidos. E mais uma vez a cidade possuía uma relevância bastante significativa. Contudo esta é outra cidade, bastante diferente da que é cantada no estilo *rap de quebrada*.

A cidade cantada neste tipo de rap é principalmente a Ilha, e nestas músicas muitos destes rappers a chamam pelo apelido, Floripa, num estreitamento deste pertencimento. A cidade, mesmo com todas estas alterações que vem sofrendo nos últimos anos, é a cidade com a qual estabelecem uma relação afetiva, muitas vezes não expressa no nome oficial da cidade, Florianópolis¹⁴. Esta é uma característica que aparece em várias letras destes raps, e é, inclusive, utilizado para dar título ao CD *Rap Floripa*, uma coletânea de grupos de rap da Grande Florianópolis lançado em 2005, cujo título me apropriou para definir este estilo.

A partir desta relação que estabelecem com a cidade é possível delinear alguns aspectos que os distinguem, além das questões sócio-econômicas e educacionais. Uma delas é que estes rappers estabelecem uma outra relação

¹⁴Para além do Movimento hip hop, e o estilo *rap floripa*, o fato de a cidade chamar-se Florianópolis gera inúmeras polêmicas, inclusive com propostas para que se retorne o seu nome original, Nossa Senhora do Desterro, já que seu nome, oriundo da homenagem a Floriano Peixoto, causa muitos desconfortos e debates em virtude do fato de que ela foi assim nomeada após o massacre de grande parte da elite intelectual da cidade, ordenado pelo então presidente Floriano Peixoto, no final do século XIX.

com a cidade, diferente da estabelecida pelo *rap de quebrada*, mas também chamando a cidade para ampliar a discussão sobre ela própria. Enquanto o *rap de quebrada* chama a atenção para incluir os bairros de periferia na própria cidade a partir da discussão dos problemas que nela existentes, neste estilo, a cidade, bela e turística, vai ser questionada a partir dos problemas que possui e que estão por toda a cidade, não somente em espaços por ela estigmatizados, como apontam grupos como Retaliação, Criticamente, Rael, entre outros.

Neste estilo de rap, a cidade, a Ilha, onde a maioria destes rappers reside, mostra-se dividida, bem como nela também cabe a violência, o tráfico de drogas, a desigualdade, o preconceito e, com isso, contestam a cidade representada na publicidade turística. Nesta cidade está o *Surfista Paga Pau*, cantado pelo Retaliação, e que através dele expõe muitas mazelas de Florianópolis. Na música, estes surfistas são a *playbozada* que vê o surfe como uma moda, que estigmatiza e define espaços na praia em que não cabem outros surfistas. Suas namoradas são as *Maria-prancha*, mulheres consideradas interesseiras e fúteis. Tomam o cuidado de dizer que não estão generalizando e incluindo todos os que praticam surfe e suas namoradas neste rótulo:

[...]
Nada contra o surfe
Nada contra o esporte
Eu sei até que existe surfista de verdade
Mas em Floripa é raridade
Surfe é sinônimo de vaidade
Cabelinho todo arrumado
E campeonato de quem tem o melhor carro
Prancha nova todo ano
Roupinha de grife
Surfe é, esporte da elite
São os mesmos do Decisão e Energia
São os que esnobam o povo das periferias [...]
Apoio total da prefeitura [...]
Criaram até ônibus pro surfista
Enquanto isso é atropelado mais um skatista [...]
É 100% preconceito racial
Pra eles skatista é tudo marginal
Enquanto o surfe é a geração saúde
Tá sobrando surfista e faltando atitude [...]

A música aponta a divisão de gosto esportivo, e através dela expressa uma divisão de capitais econômicos e sociais entre os surfistas e os skatistas. Discutem e questionam, nesta narrativa, a imagem do surfe e, por consequência, a do surfista, um esporte que muitas vezes representa a cidade e que parece ser consenso numa cidade em que há tantas praias, sendo várias delas propícias

para a prática deste esporte. Mas, reclamam que o que poderia ser algo sem maiores restrições, já que o mar e a praia são espaços públicos, é levantado na música como uma forma de expor desigualdades e preconceitos. Questionam o fato de a cidade assumir o surfe como uma “vocação” turística em detrimento de outras práticas esportivas, e aqui o Retaliação cita o skate como um esporte que não só não recebe apoio do poder público, tal como o surfe, como também sofre uma marginalização na cidade, tendo que ser praticado em espaços onde há trânsito, bem como concorrer com os veículos.

Além destas questões, que envolvem o poder público e os espaços para as práticas destes esportes, nas periferias, não é difícil encontrar garotos realizando manobras com seus skates nas ruas. Quanto ao surfe, este só pode ser praticado no mar, o que implica em deslocamento que envolve veículos particulares já que o ônibus para surfista, citado pelo Retaliação, circula somente em algumas praias, em horários restritos e no verão.

Neste rap, eles constroem uma oposição que fala de relações de consumo, de perspectivas sobre a cidade e sua localização nela. Falam ainda que a cidade tem seus bairros e espaços elitizados, como as praias da Joaquina, Mole e mesmo no Campeche, a partir de onde produzem esta relação de oposição por morar num bairro com uma praia em que há a prática do surfe. Mas estes surfistas são os chamados *play-boys*, que frequentam os bares na noite da Lagoa da Conceição, com sua imagem associada a esta prática esportiva. A Lagoa possui os bares da moda, lojas da moda, com pessoas da moda, embora não possa generalizar esta é uma imagem corrente, um bairro na e da moda. Apesar de haver uma importante e significativa vida noturna no bairro, as alternativas que se colocam são bastante elitizadas, com bares e restaurantes considerados caros e de acesso restrito, já que muito dificilmente alguém irá para a noite da Lagoa utilizando o transporte público coletivo, até porque ele não atende ao público que sai de suas boates durante a madrugada, inclusive ali não há ônibus que circule na madrugada.

Na música, estes surfistas são apontados como estudantes dos colégios particulares Energia e Decisão, e que tem como uma de suas características, além do alto valor das mensalidades, a preparação destes alunos para enfrentarem os concorridos vestibulares das universidades públicas.

Este surfista se opõe ao skatista, uma prática esportiva, também considerada radical, porém bem mais barata e que propicia um deslocamento mais fácil pela cidade. Este skatista é um contraponto ao surfista também por sua postura e ligação com o próprio Movimento hip hop. É comum encontrar em pistas de skate da cidade muito grafite em suas rampas, sobre as quais arriscam manobras ao som de rap, além do fato de que existem vários skatistas que são rappers. Isso, não quer dizer que todo skatista esteja preocupado com questões sociais. Entretanto, esta é uma prática esportiva que é possível encontrar na

própria periferia, espaço com o qual estabelece relações em contraposição à prática do surfe, muito mais exigente e caro, principalmente em seus equipamentos e deslocamentos pela cidade.

Quando o grupo refere-se à falta de *atitude* do surfista, e este é um termo que define a tomada de uma posição crítica perante os problemas vivenciados na cidade, chamam a atenção para um grupo de surfista, o *sufista paga pau*, que está preocupado com sua aparência e com o que possui, deixando de lado questões que os rappers consideram mais amplas e necessárias, ou seja, ver e discutir problemas que atingem, direta ou indiretamente, as pessoas que vivenciam a cidade.

A cidade, destas narrativas musicais, é também a cidade das praias que ilustram os cartões postais, locais em que vários destes rappers moram e que neles alimentam suas narrativas. Mas, estes bairros deixam de ser representações somente belas e poéticas porque neles são incluídos os problemas vivenciados nestes bairros, chamando a atenção para o fato de que muitos destes problemas se aceleraram nos últimos anos e são fruto da especulação imobiliária que redefine a cidade e, por consequência, estes bairros. O rap de Rael demonstra esta situação na música Floripa: *Ilha de Concreto*,

[...]

Cidade litorânea, paraíso descoberto

Ilha da Magia virou ilha de concreto

Prédios, prédios, casas, condomínios

Tédios e mais tédios

Gente sem raciocínio [...]

Refrão

Só quero uma ilha de paz, igual há tempos atrás

Acorda o tempo já passou que agonia

Agora só ficou na memória e fotografia [...]

Lembrança da Lagoa, mergulhava ali da ponte

Brincava no trampolim

Parece que foi ontem

Me dava gosto de banhar lá no Pitoco

Mas hoje em dia assassinada pelo esgoto [...]

Refrão

Aí guerreiro, só quero uma Ilha de paz, igual a tempos atrás. Floripa

2005. Rael no Hip Hop entrando em cena. Preservação. Se não tiver ela, não existirá uma saída. E sem respeito, não existe a vida.

Nesta música de Rael a cidade é a Ilha, assim como a do Retaliação, e a crítica é construída no sentido de pensar os impedimentos gerados pela especulação imobiliária. A cidade não é mais a de *tempos atrás*, é hoje mais restritiva e impeditiva. É um tempo nostálgico, um outro tempo, que ele pouco vivenciou, um tempo com sentido mítico. Assim como na música *Surfista*

Paga Pau, Rael mostra que a cidade beneficia determinados segmentos em detrimento de outros, e isso gera uma maior desigualdade nos usos e acessos ao que a cidade oferece, seja a Lagoa da Conceição, cantada por Rael, ou a praia do Campeche¹⁵, do Retaliação.

Estas formas de abordagens, com suas temáticas, emergem mais recentemente nas letras de rap em Florianópolis e elas apontam no sentido de pensar a cidade em movimento. Deste modo, a cidade está sujeita não só às mudanças, mas aos reflexos e as consequências delas, muitas das quais vivenciadas em seu dia a dia.

Além das temáticas que afloram nas composições musicais que fazem parte deste estilo, um outro aspecto a ressaltar refere-se aos usos que fazem dos recursos tecnológicos para a veiculação do rap, que aqui pode ser exemplificado a partir das duas rádios que cumprem este papel na cidade, a Rádio Campeche, através do Programa Barraco hip hop, que é organizado por integrantes do Retaliação, e a Rádio Rima, idealizada e organizada por Rael e Frog.

Tanto Retaliação quanto Rael estão falando a partir da vivência de seus bairros, incluindo neles os problemas com os quais convivem ou presenciam. Ou seja, cantar o rap, independente do bairro, mostra um compromisso com o relato de uma vivência. Por outro lado, o bairro e a vivência de seus problemas são determinantes da *forma* que cria estes estilos e dinamiza o Movimento hip hop, como podemos perceber, a partir destes dois estilos apresentados até o momento.

O mesmo ocorre com Maicon Calibre com relação a seu bairro, Canavieiras¹⁶, para o qual ter *atitude* implica em buscar mudanças, inclusive em suas próprias ações através das práticas do Movimento hip hop, para os quais cantar é uma importante maneira de fazer veicular estas ideias. Mesmo que isso implique em ter que fazer sacrifícios ou ter que abdicar de melhores condições de vida em nome do rap, como nos mostra Maicon Calibre:

¹⁵Praia localizada no Sul da Ilha, próximo à Lagoa da Conceição, que está distante 12 Km do centro de Florianópolis. É um bairro de praia e turismo, mas que possui uma significativa população “nativa”. O sul da Ilha só mais recentemente vem sofrendo uma exploração turística de forma mais intensa, ao contrário do norte da Ilha onde este processo ocorre há mais tempo. Junto ao turismo, a exploração imobiliária vem se estabelecendo no bairro de forma mais visível através dos condomínios de casas e edifícios. Situação esta que vem gerando significativas modificações no bairro, muitas delas, cantadas nestes raps.

¹⁶Praia distante 27 Km do centro de Florianópolis, é um bairro que possui uma infra-estrutura turística bem mais significativa que o sul da Ilha. No verão, a população do bairro aumenta de forma expressiva e passa a ter uma vida turística intensa, concentrada principalmente na praia durante o dia e nos bares, restaurantes e boates durante a noite. Esta situação gera significativas mudanças no ritmo de vida da população “nativa”, entre os problemas mais visíveis estão a poluição e a violência, sendo, este último, bastante citado e apontado nas músicas do Calibre do Sistema.

Então assim, esse dinheirinho dá pra mim sobreviver, não esbanjar, só que eu podia tá vivendo melhor só que eu tô feliz porque to fazendo uma coisa que eu gosto que é o rap, que é mandar uma mensagem positiva. E eu sei que o meu trabalho não vai ser em vão. [...] E acho que um dia vai vir o meu e acho que o dia que vir eu vou tá mais feliz ainda, porque eu vou tá ganhando com aquilo que eu gosto de fazer. (Calibre do Sistema – entrevista realizada em 15/08/2007).

Maicon Calibre acredita num retorno deste investimento, o que nem sempre acontece financeiramente. Mesmo tendo que investir seu próprio dinheiro, já que acredita que sua música gera esta mudança e faz pensar sobre a condição de quem a escuta. Assim como nos outros estilos de rap, aqui a relação entre quem canta e quem escuta esta música, ou a interação que pode surgir desta relação, é fundamental. Esta *mensagem positiva*, a que Maicon se refere, está nesta reflexão que a música provoca, principalmente, num aspecto é, para ele, bastante importante é o não envolvimento com as drogas e a criminalidade, por ele vivenciadas num passado não muito remoto. E alerta para que outros jovens não vivenciem o que ele já passou. Ou seja, é a partir de sua experiência de vida que procura chamar a atenção destes jovens, o que para ele é fundamental e é o que o mantém fazendo rap, por acreditar na potencialidade de sua música dentro do Movimento hip hop.

Dos grupos apresentados, dentro deste estilo, todos estão em bairros de praias, Campeche, Canasvieiras e Lagoa da Conceição, mas ainda dentro deste estilo incluo outros grupos, como o Criticamente, que tem Davi como seu principal representante. Morador do bairro Trindade, e estudante universitário, este rapper constrói com a cidade um diálogo a partir de sua percepção sobre ela. Em suas músicas são temas recorrentes a luta dos trabalhadores por melhores condições de vida, a mobilização dos estudantes em prol de causas educacionais como a universidade pública e popular, a combatida criminalização dos movimentos sociais, o respeito ao direito das mulheres, a reivindicação dos professores por melhores salários, em síntese, lutas sociais dentro de uma perspectiva estudantil e militante de esquerda. Em suas músicas existe uma oposição entre a burguesia, representada pela mídia, os políticos corruptos, os *playboys*, os grandes empresários e o trabalhador, o assalariado, os professores e os operários. E esta oposição só pode ser diminuída e combatida com a mobilização e conscientização dos trabalhadores e estudantes de seu poder de transformação, como várias de suas músicas apreçoam.

Grande parte das temáticas que perpassam suas músicas são construídas tendo Florianópolis como o cenário principal, porém, esta localização da construção musical não se esgota na cidade, ao contrário, precisa ligar-se a outras realidades para constituir-se. Quando Davi me deu seu CD com suas músicas, uma gravação caseira, junto gravou músicas de grupos que considera impor-

tantes para suas composições, entre os quais um grupo feminino argentino, Actitud Maria Marta.

Esta característica, entre diferentes espaços, aparece também através da relação que este rapper estabelece com a cidade a partir do Movimento hip hop. Sendo morador do bairro Trindade, é este um espaço importante para a construção de seus raps, mas a partir dele amplia sua relação com a cidade de Florianópolis e outras cidades vizinhas. Já gravou uma música com um rapper do bairro Rio Grande, em Palhoça, formou um grupo com integrantes que moravam no Morro do Horácio, próximo à Trindade, o mesmo ocorreu com um rapper do Bairro Monte Cristo, no continente. A partir das relações que estabelece ele vai ampliando sua perspectiva sobre a cidade, o que se reflete em suas narrativas musicais.

Davi é integrante do Movimento pela Universidade Popular. Ele participa de manifestações contra o aumento da passagem de ônibus e esta relação rendeu uma música sobre a qual passo a discorrer. A música possui 6min34s e usa uma base instrumental como fundo desta narrativa que não possui a voz de um rapper, mas é resultado da união de várias vozes colhidas durante uma das manifestações contra o aumento da passagem de ônibus na cidade de Florianópolis, considerada uma das mais caras do país até então.

A música inicia com a voz do prefeito de Florianópolis, Dário Berger: “Mas nós estamos estudando com muito carinho, esta situação”, em entrevista a respeito da manifestação dos estudantes contra o aumento da passagem de ônibus e pela melhoria nas condições do transporte público da cidade. Na sequência entra a voz de um manifestante relatando a reação da polícia e os efeitos da bomba de gás lacrimogênio que acaba de ser atirada nos estudantes desarmados. Em seguida é repetida a voz do prefeito, que precede a voz de outro estudante reforçando o relato da reação da polícia, seguida da voz de uma mulher, professora, que estava na manifestação com seus alunos e que também foi atingida pela bomba de gás lacrimogênio. Após, entra a voz de uma pessoa que parece estar gravando a manifestação: “Estourou a primeira bomba, segunda, tiro de bala de borracha”. Esta fala é acompanhada pelo som das explosões da bomba e pelo som dos tiros. A mesma voz pergunta a uma pessoa que está ali o que aconteceu e a resposta vem na voz de uma mulher, que parece ser uma artesã, que diz ter sido, de forma violenta, abordada pela polícia.

E as vozes se sucedem com estudantes se manifestando contra o prefeito, gritos de ordem dos manifestantes, pessoas gritando, e som de tiros e bombas sendo lançadas, e tudo está sendo narrado pela voz que está gravando e passa a relatar o embate entre a polícia e os manifestantes. As vozes se misturam e frases vão se sobrepondo com depoimentos revoltosos e se posicionando a favor da manifestação que acontece em frente ao Terminal de ônibus da cidade.

A música termina com o grito de ordem dos manifestantes: “Amanhã vai ser maior. Amanhã vai ser maior”, e da repetição do depoimento do Prefeito, que abre a música: “Mas nós estamos estudando com muito carinho, esta situação”.

Como já apontei, a música é composta de muitas vozes e sons, alguns possíveis de identificar parcialmente como a voz do(a) autor(a), do estudante, da artesã, da professora, o que não acontece com as demais vozes. Mesmo assim, dentre as vozes, dois segmentos se sobressaem numa relação de oposição. De um lado estão os estudantes, trabalhadores, professores, artesãos, do outro, a polícia, através dos sons dos tiros, explosões e da voz do Prefeito em entrevista, mas numa tensão e combate direto na qual a voz do Prefeito soa como uma espécie de ironia, em que a palavra “carinho” por ele utilizada, não condiz com o embate que ali se estabeleceu.

Através desta música, e de várias outras compostas por Davi, esta relação de oposição é uma constante, mas sempre reforçando a necessidade de união e luta dos trabalhadores, estudantes, proletários contra uma burguesia a caminho da revolução mundial, dentro de uma ideologia marxista, como uma de suas músicas aponta. E para que esses ideais se tornem realidade, ele cita nomes de líderes e teóricos de referência, na esquerda marxista, como Luís Carlos Prestes, Rosa de Luxemburgo, Olga Prestes, Che Guevara, e líderes da luta pela libertação no Brasil como Dandara¹⁷, ou de lugares símbolos para essa esquerda, seja ela em Cuba¹⁸, Venezuela¹⁹, Brasil ou Falluja²⁰. Nestas músicas, Davi, seu compositor, se apropria destes discursos para se manifestar contra a opressão que está nas periferias, na exploração do trabalhador, da criminalização dos movimentos sociais e nas várias formas de discriminação.

Aqui é possível encontrar uma discussão crítica sobre a cidade mesclada com um discurso acadêmico e político, que nestas músicas aparecem como um capital social e político importante e que define suas percepções sobre a cidade a partir de sua vivência como estudante, morador de um bairro sem grandes

¹⁷Junto a Zumbi dos Palmares, Dandara teve importante participação na luta contra a escravidão no Brasil Colonial e foi figura de destaque na formação do quilombo de Palmares no Brasil do século XVII. Ela se suicidou durante a invasão militar ao Quilombo para não voltar a ser escrava.

¹⁸Nesta música, Cuba torna-se um importante símbolo da luta e resistência de esquerda na América, mesmo sofrendo pressões e embargos dos mais contundentes. É o país em que Che Guevara e seu companheiro, Fidel Castro, colocam em prática sua luta revolucionária.

¹⁹Venezuela, através de seu Presidente Hugo Chaves, é aqui referenciada como um importante espaço de luta esquerdista e que mantém laços bastante estreitos com a política cubana.

²⁰Falluja é uma cidade do Iraque, cidade histórica que remete a antiga Babilônia, é conhecida como “cidade das mesquitas” no país. A cidade foi duramente atingida pela guerra, o que danificou e destruiu muitas edificações, inclusive mesquitas e teve suas população bastante modificada em função da guerra (Disponível em: www.wikipedia.org. Acesso em 10 de junho de 2009). Aqui a referência a esta cidade situa-se na sua luta na guerra contra os Estados Unidos do Presidente George Bush.

problemas sociais, estudante universitário, branco, participante de movimentos sociais. Entretanto, ele estabelece importantes relações com a cidade de forma mais ampla a partir de suas periferias, favelas, incluindo esta perspectiva em suas músicas, na referência a Dandara, símbolo da luta contra a opressão racial.

Estes rappers, e grupos que incluem no estilo *rap floripa*, possuem como uma característica principal em suas músicas: a relação de proximidade que constroem com a cidade, aqui a Ilha. Falam e mostram esta cidade, que possui encantos e belezas junto a problemas e dificuldades. E seus locais de moradia aparecem como bastante representativo deste estilo.

Em comparação com o *rap de quebrada*, estes rappers estão a menos tempo no Movimento hip hop. Em contrapartida, demonstram uma relação mais próxima com um aparato tecnológico que propicia importantes formas de circulação desta produção musical, inclusive este tem sido um aspecto que estreita relações entre os estilos principalmente para a realização de programações musicais.

Um aspecto que distingue o *rap floripa* do *rap de quebrada*, além da condição social de seus autores, está nos temas que perpassam a composição musical e na relação que constroem com a cidade. No *rap floripa* estes rappers tanto podem estar na cidade e a vivenciando com seus problemas, como também em suas praias, por exemplo. Já no *rap de quebrada*, esta cidade, com praias, aparece como algo distante, tanto por residirem em bairros afastados destes locais, quanto por não haver transporte público suficiente que os possibilite diminuir esta distância. Mais do que geográfica a distância aqui é de possibilidades de acesso a estes espaços²¹.

Mesmo assim, cantam a cidade. Cada qual com suas especificidades e prioridades, a partir de uma *realidade* em que vivenciam suas subjetividades. Nestas subjetividades, os espaços nos quais constroem suas narrativas musicais e suas relações com os mesmos são estruturantes do estilo *rap floripa*.

²¹Tanto em Florianópolis, uma Ilha com muitas praias, quanto em cidades como Palhoça, São José e Biguaçu, que também possuem várias praias, a restrição de acesso às mesmas se dá principalmente por questões financeiras. O transporte público é considerado caro e pouco eficiente. Além disso, não basta ter dinheiro para a passagem de ônibus, é preciso se alimentar, entre outras coisas, já que as praias também são espaços em que as formas de consumo ampliam-se cada vez mais. Conheci uma garota de 8 anos, que morava no Morro da Mariquinha, em que alguns rappers residem, e que estava indo à praia pela primeira vez em sua vida com sua professora. Esta situação faz perceber que a praia como espaço de lazer não faz parte de parcela bastante significativa da população da cidade, mesmo residindo numa Ilha ou em seus arredores.

4.5 Rap gospel: Oração do Malokero²²

Os dois estilos de rap até aqui apresentados, o *rap de quebrada* e o *rap floripa*, nos mostram duas cidades, a das *quebradas* e a da Ilha, cada qual com seus questionamentos e críticas e que através destes dois estilos estão constantemente dialogando. Se é possível localizar no *rap de quebrada* uma referência à cidade, em que o Movimento hip hop se inicia, que é apresentada em contraposição a *Ilha da Magia* (SOUZA, 1998), no *rap floripa*, esta cidade se amplia e mostra um novo cenário, ou seja, a cidade, incluindo a Ilha, passa a fazer parte dos debates musicais que o Movimento hip hop levanta. Nos dois estilos, a cidade torna-se determinante, ela constrói e é construída na relação que cada estilo estabelece com ela.

Para mim o rap sempre esteve associado a uma música de protesto, de contestação contra o Estado, a política, a polícia, ou seja, uma música contra os valores conservadores da sociedade, como os dois estilos acima nos indicam, e na qual a origem étnica é uma referência importante. Nunca me deparei com um discurso diretamente contra a religião, mas também não encontrei o contrário, ou seja, de apoio e defesa. Mesmo encontrando orações, preces e a referência, bastante frequente, ao nome de Deus e Jesus Cristo, a religião nunca foi um território em que o rap se localizava.

Eu já encontrei rappers em terreiro de Candomblé tocando atabaque. Vi em suas casas imagens de Nossa Senhora, do Divino Espírito Santo e do Preto Velho, juntas, mas nunca os encontrei professando sua fé em alguma religião. Informalmente, muitos deles diziam acreditar em Deus, mas isso não implicava em práticas religiosas. Além disso, muitos deles estavam associados à Igreja Católica por terem sido batizados nela, o que não impedia que eles também frequentassem terreiros de candomblé e umbanda.

Mas, a questão religiosa nunca havia me chamado atenção durante o trabalho de campo, também nunca me levantou maiores questionamentos sobre o assunto. Não até então, já que me deparei com uma situação nova e que considero inusitada. Logo no início do trabalho de campo soube que dois rappers estavam frequentando uma igreja evangélica e que, por isso, haviam desistido do rap. De certa forma, sabendo que eles não estavam mais no rap eu também não procurei fazer contato com eles e, esta situação, não havia me chamado a atenção.

Mas, quando comecei a ver que esta situação não era um fato isolado e que alguns rappers continuavam no Movimento hip hop mesmo após a conversão religiosa, isso me causou inquietação. Não conseguia ver religião e o rap lado a lado. E continuei com muita dificuldade para compreender esta parceria quando fui levada para dentro das igrejas pelo Movimento hip hop.

²²Faixa 3 do CD *A humildade precede a honra* do grupo Reverso (2006).

No primeiro dia em que lá estive voltei para casa e acho que foi o dia em que mais escrevi no diário de campo. Meu braço doía, mas eu não conseguia parar de escrever, num misto de espanto e ansiedade. Com o passar do tempo, fui procurando compreender o significado daquela união que, para mim, era muito nova e com a qual eu ainda não sabia como lidar. É comum encontrar em eventos de rap relatos carregados de emoção de situações vivenciadas, algumas até já relatei aqui. Também não são raros os momentos de euforia e êxtase que uma música pode provocar no público. Mas, ao me deparar com tudo isso dentro de uma igreja, e tendo Jesus Cristo como o grande mediador desta relação, esta nova situação me causou bastante estranheza.

Porém, depois comecei a perceber que tudo aquilo fazia muito sentido. O rapper, que é um MC – Mestre de Cerimônia, possui muito mais pontos em comum com um pastor do que de início eu conseguia perceber. E a oratória é um destes pontos em comum. Guardadas as devidas proporções e críticas, que os dois lados (igrejas e rappers) alimentam, o rapper, quando está no palco, também tem o objetivo de gerar transformações nas pessoas que ali estão, como ouvi vários pastores falarem. O pastor dizia querer tocar o coração da pessoa que ali estava e o rapper, de certa forma, queria tocar a *consciência* daquela pessoa. Nos dois, pastor e rapper, a emoção era a maneira encontrada para se aproximarem de quem os ouvia. É comum, entre uma música e outra, um rapper se reportar a situação vivenciada na música como sendo o relato de uma vivência, em vários estilos, ou como um *testemunho*, como ouvia frequentemente na igreja no *estilo gospel*. A *vivência* no rap ou o *testemunho* na igreja são determinantes para provocar mudança, e o *rap gospel* faz a junção destas duas formas de expressão.

Em uma de minhas várias visitas as igrejas, por causa do Movimento hip hop, observando os rappers no palco, e depois o pastor, foi possível encontrar comportamentos muito similares, entre pastores e rappers *gospel*. Ambos possuem uma *performance* que os distinguem dos demais, exatamente pelo domínio do falar em público, a oratória, e com isso chamar a atenção para o que colocam em suas músicas ou pregam em seus cultos, mesmo que os objetivos sejam radicalmente distintos e até conflitantes. Em vários momentos vi rappers no palco/altar desempenhando esta função dupla e ouvi de alguns deles que querem se preparar para serem pastores de suas igrejas. Ter domínio de palco, falar bem em público, ou melhor, atingir o público com o qual estão falando é fundamental tanto para um rapper quanto para um pastor, mesmo que as causas que os movam sejam muito distintas.

Mas, se no *rap de quebrada* e no *rap floripa*, a cidade é determinante na estruturação destes estilos, no *rap gospel* não apenas a cidade é importante, mas Deus é o grande norteador de suas letras de rap, de suas práticas cotidianas e de seu “estilo de vida”. Eles se unem, neste estilo, em nome de *sua fé* e usam

o próprio rap como um exercício de suas práticas religiosas em encontros que reúnem grupos com objetivos muito próximos, principalmente em função da vivência da fé, mas bastante heterogêneos, inclusive a partir de suas Igrejas.

Embora muitos destes rappers sejam bastante jovens, vários deles são casados e alguns têm filhos, muitos dos quais conheci nos eventos da BRC. Entre estes rappers, a família tem um valor moral muito importante. Por isso, os que ainda não possuem sua própria família desejam tê-la e fazem planos para isso.

Em relação ao grau de instrução e ocupação profissional, encontrei uma situação muito próxima do *rap de quebrada*. Quanto à escolaridade, muitos ainda não possuíam o ensino médio completo, alguns sequer ensino fundamental, mesmo assim faziam planos de terminarem seus estudos, bem como de fazer uma faculdade de teologia, como me revelou um rapper que estudou até a quinta série. E faziam estes planos procurando conciliar seus projetos pessoais e da igreja, já que pretendiam ser pastor. Em relação à ocupação profissional, encontrei padeiros, atendentes de loja, doceiros, pedreiros, *office-boy*, profissionais das áreas de eletrônica e informática e desempregados. Mas encontrei vários destes rappers com planos profissionais futuros associados à igreja, como ser pastor e atuar em missões evangelizadoras, o que desperta em vários deles uma necessidade de continuidade dos estudos. A participação de vários destes rappers nas atividades da igreja não se restringe aos eventos relacionados ao rap, mas atuam em grupos de orações, participam de grupos de evangelização que se deslocam pela cidade, participam de corais e aulas de música. Neste estilo, mais do que uma vivência, em seus bairros de moradia e na própria cidade, esta vivência estético-religiosa é definidora do estilo de rap do qual fazem parte e que une diferentes igrejas, distintas classes sociais, e mesmo as mais divergentes opiniões sobre o que definem como sendo o *rap gospel*.

Quando fiz meu primeiro contato com estes grupos fui convidada a conhecer a BRC – Banca do Rap Cristão, em nome da qual estes se encontravam na Igreja Renascer em Cristo no centro da cidade. O estilo de vestir era o mesmo de qualquer outro rapper, com suas roupas largas, tênis, acessórios de prata, bonés. Ao vê-los cantando suas músicas, não percebi, de início, significativas mudanças na forma de cantar. Mas quando paravam e ouviam fervorosamente a palavra do pastor²³ e começavam a orar, não menos fervorosamente, e falar na língua dos anjos²⁴ e se emocionavam a ponto de chorar

²³Na maioria dos encontros da BRC sempre havia um pastor, ou mais de um, que entre as apresentações realizava um culto rápido seguido de orações. Quando não havia um pastor, um dos rappers fazia esta parte no encontro. Normalmente dois rappers, que eram organizadores da BRC, se reveavam nesta função.

²⁴Em várias ocasiões vi rappers e outras pessoas presentes nos cultos falando de forma que eu não conseguia compreender, mas em todos era possível perceber um grande êxtase, um momento

e louvar o Senhor em altos brados, e tudo isso acontecendo num encontro de rap, isso me surpreendeu.

Este pertencimento a um compromisso bíblico e com Cristo, como me diziam, foi o que me chamou a atenção como demarcador de pertencimento a um estilo de rap. E aqui esta produção musical é também um instrumento para conseguir atingir seus objetivos, ou seja, *evangelizar*.

Neste sentido, o rap gospel, como me falou Rato, integrante do Grupo Reverso, *é uma forma de fazer a mensagem de Deus entrar na cabeça dos irmãos*. E se define como *Malokeiro de Cristo*, para quem a *Humildade precede a honra*, título do CD do Reverso, do qual faz parte, com seu irmão Sonic²⁵.

Mesmo sendo Deus o foco principal, neste estilo de rap a cidade é fundamental e determinante. É sobre ela que este estilo vai imprimir a marca que os diferencia e os define como *rap gospel*, e nestes espaços da cidade vão procurar exercer suas práticas de evangelização para a qual o rap tornou-se um importante instrumento. Na música *Fim do Pesadelo*, do Reverso, a cidade vem à tona a partir de suas *quebradas*, com os problemas causados pelo consumo e tráfico de drogas

A rotina do gueto é como um pesadelo, me diz se não é
 Uma pa de maluco correndo na pedra e na mão dos gambé²⁶
 Sem estrutura, sem fé
 Difícil é ficar em pé, cobiça o que quer, fazendo a vontade de Lucifer
 Onde o esquema, sigo o meu lema, fico na paz do senhor
 Eu tenho a chave das algemas do sistema opressor
 Falta de grana é um obstáculo
 O crime parece o mais prático

de grande vigor. Ao perguntar, depois de terminado o culto, o que significava um rapper me falou que era a língua dos anjos. Ele logo saiu, mas sua esposa continuou me explicando que quando uma pessoa consegue falar a língua dos anjos ela foi preenchida pelo Espírito Santo e este é o momento máximo que mostra que esta pessoa aceitou Deus em seu coração, em sua vida. E me deu como exemplo a conversão de seu marido logo depois que haviam terminado o namoro, e que, mesmo ele frequentando a Igreja e demonstrando grandes mudanças de comportamento em sua vida, ela ainda não conseguia se convencer que ele, de fato, havia mudado, ou seja, ela só conseguiu perceber e ter certeza da mudança quando o viu e ouviu falando a língua dos anjos num culto. A partir deste momento reataram o namoro, noivaram e logo se casaram. Mesmo assim, ela própria me relatou em outros momentos as grandes dificuldades pelas quais seu casamento passou, e associava estas dificuldades as tentações do diabo e aquilo era visto como uma provação que deveria ser vencida por eles. Mas que, naquele momento, eles estavam bem e felizes e que estes percalços estavam no passado, ou seja, para ela, eles estavam vencendo o diabo e suas tentações.

²⁵Sonic já não faz parte do Reverso, atualmente está no grupo Somos Um. Mas como durante o trabalho de campo ele fazia parte do grupo, manterei a formação que encontrei naquele momento.

²⁶Gíria sinônimo de policial. Com relação a letra da música, alguns termos e gírias comuns ao rap de quebrada, no rap gospel também são utilizadas, o que demonstra uma proximidade na vivência de espaços na cidade comum aos dois estilos.

Dinheiro de modo mais rápido
 [...] te joga no tráfico
 Eu fico com Deus que é muito maior que qualquer dificuldade
 Que ao invés de juntar um filho e perdoar, ele constrói a verdade
 Estendeu sua mão, me deu a missão que através da palavra, te livrar da
 prisão, te livrar da ilusão e de todo o mal pela causa
 [...] é pouco, me diz o que vale seu couro
 Se anda na rua tá vendo o medo estampado no rosto, então
 Seja perseverante, procure sua paz, corrija seu proceder
 Entregue sua vida pra Deus
 Acorde antes de Cristo descer
Refrão
 Sonhos e ilusões
 Desejos e decepções
 Muito tempo confundindo minhas ilusões
 Até o dia em que o Senhor ouvir meu apelo
 E pôs fim ao pesadelo
 [...]

A cidade, os problemas, as pessoas mais suscetíveis às desilusões e aos obstáculos que nela se interpõem, aparecem nesta música como em muitos outros raps, como os que fazem parte do *rap de quebrada*. Mas, uma questão os diferencia, embora utilizem a mesma palavra para defini-la: *resgate*. Enquanto para o *rap de quebrada* este *resgate* está associado a uma tomada de decisão, de consciência, de sua situação e conseqüente mudança de vida, que pode ser feita inclusive pelo rap, no *rap gospel* este *resgate* é realizado a partir da decisão de entregar sua vida a Deus, como aponta Rato, do grupo Reverso:

Porque muitas pessoas costumam falar que o rap, ele resgata, que o rap muda a vida do jovem. E realmente, não só o rap, mas o esporte, a capoeira, o futebol, o basquete, o judô, a natação, tudo isso ai pode ser usado como estratégia pra evitar que o jovem siga o caminho errado. Porém, transformar uma vida que já tá dependente do crime, da droga, transformar uma vida que já tá envolvida no tráfico de drogas, resgatar uma vida da prostituição, isso ai não é um trabalho que o rap por si só tenha competência pra fazer ou que o esporte, a música, por si só possa fazer. Ai é onde existe a onipotência de Deus, onde só a palavra de Deus pode fazer diferença. [...] E sempre apontando Deus como a saída. Porque foi a única saída que a gente encontrou. E por mais que as pessoas não creiam nisso, por mais que as pessoas duvidem, subestimem, continua sendo a única saída eficaz, o Evangelho, pro crime, pra droga, pra depressão, seja lá o que for (entrevista realizada em 31/05/09).

O rap *resgata*, como nos coloca Rato, mas seu poder de mudança é mini-

mizado e quem possui este papel é Deus. Somente Deus pode, de fato, resgatar e fazer seguir o caminho considerado do bem. Porém, neste caso o rap auxilia neste resgate, como ele aponta. Para ele, o rap acaba sendo um instrumento de Deus para *resgatar almas perdidas*.

No rap *gospel*, as drogas, o dinheiro fácil, a diversão, a prostituição, tudo o que leva ao vício é associado às tentações. Aqui não é mais a sociedade, os políticos, o racismo, a desigualdade que acarretam grande parte dos problemas e impedimentos vivenciados pelos jovens, principalmente os moradores de periferia e favela, mas o próprio diabo através das tentações. Aqui há uma transferência de responsabilidade dos problemas, mas, da mesma forma, eles devem ser enfrentados numa luta de Deus contra o Diabo, até o dia em que *Cristo descer*. E este é um momento aguardado e esperado por muitos e, para isso, precisam estar preparados para o dia do ajuste de contas e, somente na fé, na entrega de sua vida a Cristo, seguindo as palavras do Evangelho, poderão se preparar para obter a salvação, como vários me relataram.

As periferias e favelas são espaços de atuação e moradia de muitos destes grupos de rap, como pude perceber ao acompanhá-los. Mas, estas *quebradas* são importantes também no sentido de possibilitar a estas pessoas conhecer o Evangelho, como me diziam. Embora não restrinjam sua atuação a estes espaços de periferia, ao contrário, procuram ampliá-la ao máximo, é possível perceber que estes se tornam espaços importantes pela proximidade dos inúmeros problemas cotidianos, que também são do conhecimento de muitos destes rappers, como nos coloca o grupo Culto Racional, referindo-se a um evento do qual iriam participar no bairro Monte Cristo:

Que nem ali no Monte Cristo, ali vai ser muito legal, porque o rap é uma estratégia, é uma estratégia que consegue colocar gente na periferia, no gueto, nas quebradas, no morro, na favela, onde dificilmente o pastor tradicional, o missionário, o evangelista tradicional chega. Porque eles aceitam o rap. É rap. Falou em rap. Até teve um evangelismo que a gente fez num evento lá no Bairro Ipiranga, eu e o Felipe fomos panfletar na favela e a gente foi recebido. Digo: 'Esse cara tem um revólver (arma) na mão pra receber a gente'. Porque a gente foi numas quebradas bem nervosa²⁷. E na hora que a gente falou: 'Vai ter um evento de rap'. Então os caras já sai quebrando. Isso é rap. É a linguagem do gueto, da periferia, do gueto é o rap. Então tem sido uma estratégia boa (entrevista realizada em 06/06/07)

²⁷Nervoso é um termo que pode ser utilizado como sinônimo de atividade intensa, por exemplo: *Arma-Zen – Puro rap nervoso*, que aparece no CD do grupo associada a ideia de atuação, movimento e até *atitude*. O mesmo termo pode ser empregado em situações que envolvem a violência, a tensão, o medo, como na citação acima, referindo-se a uma *quebrada nervosa*, em que a tensão e a violência estão presentes.

O Culto Racional nos mostra que a música está a serviço da religião, é a *estratégia* que utilizam, ou seja, é o rap usado para entrar e *evangelizar* nas *quebradas*. E reforça sua argumentação acentuando a inserção que o rap possui nestes espaços, é a *linguagem do gueto*, que inclusive os faz ser bem recebidos nestes espaços em que se torna difícil a inserção do pastor tradicional, como apontam. Embora os integrantes do grupo morem em bairros de periferia, ou *quebradas*, sua prática musical não se define principalmente por esta característica, visto que é a fé, a *evangelização*, que os marca e os diferencia no rap. E aqui, mais do que um local específico na cidade, geograficamente falando, este estilo de rap atrela-se a uma vivência espiritual-religiosa, que é determinante de suas práticas e que se distingue não pelo pertencimento a uma Igreja, mas sim por *entregarem suas vidas a Deus*. Isso faz com que haja, nestes espaços, um valor central e que também foi observado em pesquisa realizada entre os jogadores brasileiros, e evangélicos, que atuam no exterior (RIAL, 2008).

Entregar sua vida a Jesus Cristo é determinante para estabelecer uma “ordem” em suas vidas. A família, o casamento, a prosperidade, são valores a serem seguidos. A conversão religiosa é uma ruptura que reordena a cronologia de sua vida: vários me relataram um “antes” e um “depois” de *entregaram sua vida a Cristo*. Se no “antes” suas vidas estavam associadas à bebida, às drogas, à prisão, à infidelidade nos namoros ou casamentos, à desobediência aos pais, a uma vida desregrada e *sem sentido*, no “depois” de *entregar a vida a Cristo*, tudo isso muda e passam a ter na família, no casamento, no não uso de álcool e de drogas valores a serem seguidos. Suas vidas, nestes relatos, passam a ter uma *ordem* antes inexistente, e atribuem esta mudança a Deus. Além disso, a música que cantam apresenta chamados para esta mudança, para a ordem.

Um aspecto que me chamou a atenção no *rap gospel* foi o debate sobre a discriminação racial, se assim posso chamar, que ganha outra conotação neste estilo. Ouvi de muitos rappers brancos e negros que Deus não nos diferencia pela cor e o que chamamos de discriminação racial é mais um dos tantos problemas que é necessário enfrentarem como uma *provação*. Da forma como é encarada, a discriminação racial se iguala a qualquer outro problema que deve ser enfrentado na busca por uma salvação, de um encontro com Deus.

Nos eventos da BRC, nas entrevistas, nos eventos nas diversas igrejas, além dos rappers, é muito comum ter a presença dos familiares destes rappers. Foi lá que pude perceber um número bastante significativo de casais mistos, brancos e negros, inclusive de rappers brancos casados com garotas negras, geralmente o mais comum é o inverso.

Mesmo não assumindo, nas suas músicas e no seu discurso, a relevância da questão racial, é possível perceber, entre rappers brancos e negros, prin-

cialmente entre os negros, uma identificação com a questão de uma musicalidade negra, norte-americana e evangélica. Neste caso, é o gospel negro norte-americano e não somente a conotação que este termo assumiu no Brasil, como significado de práticas associadas a eventos musicais evangélicos e neo-evangélicos brancos ou mistos. Muitos destes rappers, por meio de suas igrejas, possuem maior acesso a outras práticas musicais além do rap. Vários deles buscam em outros gêneros, como o blues e o jazz, incorporações em suas práticas musicais de rap. E nestas incorporações, a voz e determinados instrumentos musicais passam a ser valorizados. Eles vão buscar, numa origem que se associa a uma produção musical negra e religiões evangélicas nos Estados Unidos, elementos que incorporam a sua produção musical, mas ressaltando a dimensão de negritude desta música, principalmente entre os rappers negros.

O estilo de rap gospel é bastante recente nas práticas do Movimento hip hop da Grande Florianópolis. Muitos destes jovens já eram rappers antes da conversão e esta mudança em suas vidas demarca a fronteira entre o *rap gospel*, que praticam, e o *rap mundano*, ou do *mundão*, que praticavam, como o definem, quando explicam estes momentos de suas vidas a partir do rap. Este posicionamento não se estrutura em fronteiras rígidas, ao contrário, as aberturas sempre se fazem presentes, principalmente se implicar em conversão religiosa. E pude presenciar pessoas que estão em processo de conversão, ou seja, saindo do *mundão*, e mesmo pessoas que mudavam de igreja naquele período, pelos mais variados motivos.

Estes limites e fronteiras podem ser percebidos também a partir dos eventos. Presenciei, várias vezes, apresentações de grupos *gospel* em eventos de outros estilos de rap, inclusive são bastante receptivos a estes convites, mas não encontrei grupos não *gospel* nos eventos *gospel*.

É possível encontrar uma diversidade bastante significativa entre as igrejas que os rappers se filiam, as quais espalham-se pela cidade, indo dos bairros de periferia até os bairros que estão nas praias, passando pelo centro da cidade. Com relação aos locais de moradia, a diversidade também é o que predomina. Embora, muitos destes rappers habitem os bairros de periferias e favelas, as *quebradas*. Mesmo assim, como já apontei acima, mais do que seus locais de moradia, a referência para a construção de suas narrativas musicais é um pertencimento definido pela fé em Deus. Esta condição aparece no nome de vários destes grupos, entre eles está o Reverso, numa referência a sua mudança de vida com a conversão religiosa, o Rapóstolos, que junta no seu nome o que faz, o rap e a religião através dos Apóstolos, o Culto Racional e Somos Um, referindo-se às passagens bíblicas.

Mesmo assim, as quebradas são os locais de onde emergem grande parte das narrativas musicais do *rap gospel* que, aliada a *palavra de Deus*, compõe esta música como um chamado para a busca e o encontro com Deus. Assim,

estas narrativas são evangelizadoras neste sentido. A partir destes espaços da cidade, as quebradas são locais importantes para suas composições, de onde extraem muitas das narrativas e para lá se dirigem no sentido de retirar as pessoas que vivenciam estes problemas, apresentando a conversão como uma alternativa. Para isso, narram suas próprias experiências de mudança, na saída de um *mundo de trevas e escuridão*, em outras palavras, de prisões, das drogas, da traição, ou simplesmente de *uma vida sem sentido*, em que afirmam não conseguirem ver saída.

Assim, é a opção por uma vivência relacionada a uma *vida com Cristo*, como me diziam, e não uma vida religiosa, como eu dizia, já que para eles a religião ou a igreja a que se filiam é importante em função de algo que une todas estas igrejas, a fé. Esta é a característica que se sobressai, enquanto uma opção de vida, determinante em sua prática musical dentro do Movimento hip hop.

Assim, como no *rap de quebrada*, no *rap gospel* a parceria é colocada como um elo importante que constitui a ligação com o Movimento hip hop. Em muitos momentos, ele é determinante para a permanência e a continuidade do trabalho do grupo na construção do que é definido como o *estilo de vida*, como nos coloca o Culto Racional, um grupo de gospel.

[...] muitas pessoas olham o rap como um tipo de música, como uma maneira de promover as ideias e a revolução. Mas o que a gente crê, e os grupos que tão aqui fazem o mesmo trabalho que a gente crê, é que o rap é muito bom pra gente, a gente gosta muito, a gente se satisfaz muito fazendo rap, só que a gente leva o rap como um instrumento pra passar o nosso estilo de vida. O nosso estilo de vida é ter uma vida com Deus e o que a gente quer através do rap é a conversão das pessoas pra que elas possam acreditar que Jesus Cristo é o único e será o único salvador. Então esse é o diferencial que nos move e que faz um trabalho diferente, porque a gente não vai nem pelo dinheiro, nem pelo som. A gente vai pelas almas. [...] A gente serve a Deus pelo rap e a revolução que a gente quer fazer é espiritual e a gente é diferente de muitas pessoas hoje, nacionalmente falando, a gente vive aquilo que a gente canta, a gente pratica aquilo que a gente canta. A gente não canta pra praticar e sim pratica pra passar na música aquilo que a gente vê, que a gente acha que é interessante (Culto Racional – entrevista realizada em 06/06/2007).

Este *estilo de vida* que o Culto Racional anuncia se distingue dos demais grupos por fazerem *rap gospel*, que muda a percepção sobre o que apontam como a proposta de revolução dentro do rap. Esta revolução continua sendo importante, mas aqui ela é fundamentada na palavra de Deus, é ela que justifica, alimenta esta prática e constrói um estilo de vida, ou, como eles apontam,

este é um diferencial. Se no *rap de quebrada* é a comunidade, o bairro e a relação estabelecida com a mesma que vem à tona, nas narrativas musicais, do *rap gospel* é a palavra de Deus que ocupa este lugar e constrói um *estilo de vida*, no uso que fazem do rap em suas práticas cotidianas.

Ainda no estilo *rap gospel*, Rato, do grupo Reverso, dá o mesmo tom ao papel do rap em sua vida. Quando ele vai falar de uma mãe, com seus preconceitos, que vem até a igreja verificar o que seu filho estava fazendo nos encontros da BRC. Por mais que sua visão sobre o próprio rap tenha mudado, já na igreja, o *rap gospel* perde o caráter mundano e passa por uma espécie de purificação, o que não permite que o *maloqueiro de Cristo se contamine*, como nos mostra em sua fala.

Então ela veio, até com um certo preconceito, porém, na razão de defender o filho dela, ela veio pra saber qual que era o objetivo ali. E chegou com o pé atrás, preocupada e no final da reunião ela saiu chorando e nos abraçou pedindo perdão por ver que aquilo ali era realmente algo de Deus e que Deus estava nos conduzindo a usar esta estratégia, não que a gente veja o rap só como uma estratégia, todos nós amamos a música rap, amamos a cultura hip hop. Eu não ando assim só pra atrair os jovens pra igreja, eu ando assim porque eu gosto, é o meu estilo, é o meu jeito de falar, faz parte de minha vida, creio que nunca vai deixar de fazer, mesmo que eu fique velhinho e não tenha mais idade pra cantar rap, o *rap já marcou minha vida*, não tem como eu esquecer o que o rap já fez em minha vida, de alguma forma, boa ou ruim, o rap marcou minha vida. Mas ela viu que aquilo era uma estratégia de Deus pra tá proporcionando aos jovens a oportunidade de tá curtindo a música que eles gostam, de tá dançando o break, tá fazendo grafite, sem precisar se contaminar com a má influencia das pessoas que fazem isso no meio secular. Então esse é o objetivo principal da BRC (Rato – Reverso – entrevista realizada em 31/05/2007).

Rato dá o tom que tranquiliza a mãe, ou seja, a não *contaminação* de seu filho a partir das práticas associadas ao rap, e ele aponta isso quando diz que o rap já trouxe coisas ruins para a sua vida, mas isso quando estava no *meio secular*. O rap gospel, nas palavras de Rato, teria este papel de *purificar* o rap, tirando dele o que *de ruim* ele pode carregar e influenciar.

Porém, um outro aspecto presente na fala de Rato é que a entrada do rap na igreja tem uma dupla função, atrair jovens e fazer com que permaneçam com seus estilos. Mesmo que estes estilos sofram significativas modificações, como esta *purificação* do rap, mudando seu *estilo de vida*. É esta conversão do rap que vai permitir que o rap permaneça como uma prática importante e definidora de um *estilo de vida*.

Mais do que a Cultura do hip hop, aqui estão sendo justificadas as práticas culturais de uma forma mais ampla para chegar a defender suas práticas enquanto grupo de rap, mais especificamente *rap gospel*, dentro de igrejas que nem sempre aceitam sua aparência. Mesmo que a igreja tenha suas crenças e convicções, estes rappers não querem entrar nelas sem poder manterem suas práticas dentro do Movimento hip hop. E muitas destas igrejas já perceberam que negar esta possibilidade as faz perder fiéis, como já presenciei em minhas conversas com vários rappers gospel que mudaram de igrejas justamente por não poderem ser ou manter as práticas do Movimento hip hop.

Como já apontei acima, no *rap gospel* é comum encontrar rappers brancos e negros e seus bairros de moradia são bastante diversificados, mas com uma predominância da residência ser em periferias. A idade destes grupos varia entre 16 e 25 anos. Possuem muitas similaridades com os grupos de *rap de quebrada*, principalmente os grupos que já faziam rap antes de entrarem para uma igreja, estes geralmente são rappers que moram ou moravam na periferia.

Um aspecto que diferencia o *rap gospel* dos demais estilos de forma mais evidente, refere-se a família destes jovens. Como já mencionei, nos vários encontros da BRC e eventos que organizavam havia a presença da família de vários destes rappers, principalmente os que já eram casados e possuíam filhos. Entretanto, estas famílias não iam somente para prestigiar os rappers. Em várias ocasiões, principalmente as esposas, participavam de teatralizações e da organização do evento. Neste estilo foi onde encontrei uma maior participação de mulheres cantando, duas se definiam como rappers, as demais encontrei fazendo pequenas participações em algumas músicas ou como *back vocal* cantando principalmente o refrão ou louvores nestas músicas.

Retomando uma discussão colocada acima, e que neste estilo se diferencia, é a maneira como abordam a questão étnico-racial, que se associa mais pela via musical e religiosa ao *gospel* norte-americano, do que como uma pauta de reivindicações políticas de enfrentamento da discriminação, como é possível observar nos outros estilos. Talvez esta questão não se configure propriamente numa contradição, mas aponta para formas bastante distintas de incluir o debate racial dentro do próprio Movimento hip hop.

A maneira de visibilizar problemas sociais, sejam eles a discriminação racial, de gênero, de pobreza, de violência, do uso e tráfico de drogas, toma rumos bastante distintos. E em todas estas situações a *fé* é colocada como a maneira possível de gerar mudanças, começando por suas vidas quando relatam estas modificações através dos *testemunhos*. Torna-se uma espécie de prova desta possibilidade, ampliando com isso a diversidade e a heterogeneidade próprias do Movimento hip hop, bem como suas contradições.

4.6 Rap crioulo: *Pretugal*²⁸

Em Portugal, como já aponteí, a minha inserção em campo ocorreu através de dois imigrantes, um angolano e outro cabo-verdiano. Através deles, e a partir do bairro da Cova da Moura fui, apresentada a um estilo de rap até então desconhecido para mim. Neste bairro, fui construindo as relações que me possibilitaram conhecer outros espaços, bairros e cidades, mas eles têm em comum a produção de um estilo musical que os une em função de uma condição de imigrantes ou filhos destes. E em todos estes encontros via esta condição ressaltada, mesmo quando já possuíam a condição de naturalizados e, perante a lei, eram cidadãos portugueses. Mesmo assim, imigrantes ou não, com ou sem documentação legal, todos compartilhavam uma distância de uma terra natal, tendo ou não nascido nela.

Além desta condição, o pertencimento étnico-racial os unia, já que a grande parte destes rappers eram negros e vivenciavam uma condição sócio-econômica muito parecida. Isso porque vários deles possuíam dificuldades em conseguir emprego e, por isso, trabalhavam em profissões que pagavam baixos salários. Vários trabalhavam, ou já trabalharam, em obras como pedreiros, pintores e ajudantes. Mas também pude encontrar situações bastante variadas com relação ao vínculo empregatício destes rappers, entre eles haviam funcionários públicos, estudantes, autônomos.

Numa aproximação com os estilos de rap que apresento a partir da Grande Florianópolis, o *rap crioulo* possui vários pontos em comum com *rap de quebrada*. O local de moradia destes rappers, os bairros sociais ou “degradados”, em muitos aspectos assemelham-se as periferias cantadas no *rap de quebrada*, guardadas as devidas proporções. Estes bairros aproximam-se principalmente na imagem que é construída sobre os mesmos, na maioria das vezes associados à violência e as drogas. Tanto lá como aqui, em mais de uma vez me deparei com a polícia circulando nestes bairros. E a vivência destes espaços de moradia e a sociabilidade aparecem nas suas músicas de forma mais significativa. Um outro aspecto que une estes dois estilos refere-se a um pertencimento étnico-racial, com predominância de rappers negros, além do fato de abordarem esta vivência em suas músicas.

Quanto à faixa etária, é bastante variada, mas com predominância entre 18 e 25 anos. Apesar de ter encontrado alguns rappers na faixa dos 30 anos com uma trajetória bastante significativa dentro deste estilo, e que servem de referência para rappers mais novos, como é o caso de Chullage.

Entre estes rappers havia uma significativa escolaridade visto que vários deles estava cursando o ensino superior. Porém, isso não era condição di-

²⁸*Pretugal* é a faixa 10 do CD *Rapensar: presente, passado e futuro*, do rapper Chullage (2004).

reta de um trabalho condizente com sua escolaridade. Encontrei rappers que estavam em Portugal para estudar. Entretanto, devido às dificuldades financeiras de sua família tiveram que trabalhar para conseguirem permanecer em Portugal, e manterem-se estudando. Alguns deles, inclusive, naquele período, estavam atuando na área da construção, como pedreiros, pintores, serventes de pedreiro. Esta também era a ocupação de alguns rappers com pouca escolaridade e que não possuíam a naturalização.

Além de condições sócio-econômicas e de origem, outro aspecto os unia na prática do rap e que aponto aqui como definidor deste estilo, a língua crioula, predominante entre os cabo-verdianos. Esta condição, unida aos bairros a que grande parte destes rappers mora, os bairros sociais ou os definidos como “bairros degradados”, construíam uma condição que os diferenciava de muitos outros rappers portugueses.

Logo em meus primeiros dias em contato com o *rap crioulo* pude presenciar uma conversa entre três rappers, um angolano e dois cabo-verdianos, que discordavam da reclamação dos rappers *tuga*, assim eram chamados os rappers portugueses de origem, por estes cantarem em crioulo. Para os rappers *tuga* esta forma de cantar, em crioulo, não tinha sentido em função de esta ser uma língua pouco praticada no país, e com isso diminuiria o alcance desta música. Um deles, cabo-verdiano e que canta em crioulo, dizia: *Eu quando conheci o rap, só ouvia música em inglês, não falava e não entendia nada da língua, mas compreendia sua mensagem*. E reforçava sua defesa do *rap crioulo* que fazia porque, para ele, era uma maneira de sentir-se próximo de Cabo-Verde, já que ele era um imigrante que veio para o país para estudar. Esta era também uma maneira, encontrada por ele, para reafirmar seu pertencimento ao bairro Cova da Moura, cuja população é predominantemente cabo-verdiana. Inclusive esta parecia ser a língua “oficial” do bairro.

Nas várias vezes em que saímos para andar pelo bairro em muitos destes momentos eu era a única que não falava a língua crioula. Mesmo que todos os rappers não falem o *crioulo*, incluo neste estilo, *rap crioulo*, os(as) rappers que compartilham uma condição que os unem nesta vivência de uma diáspora em terras portuguesas, condição esta que emerge a todo o momento nesta produção musical.

Meu primeiro contato musical com este estilo de rap foi através do CD *Putos qui a ta cria*, uma expressão em crioulo que significa “Crianças que estão a crescer”. É um CD duplo que reuniu grupos de rappers na organização e produção do CD. Este foi um Projeto idealizado por Ana Isabel Vieira Fernandes, ou Ana Tica, através da Associação Juvenil Laços de Rua. O Projeto teve uma série de encontros em locais onde passavam o final de semana planejando suas ações e contou com o empenho de vários destes jovens no sentido de implementar a realização do CD, tanto na parte musical e de estúdio de

gravação, que contou com o apoio de Chullage, Lord Strik e Macaco Simão, entre vários outros, quanto na organização dos encontros, que teve na figura de Ana Tica uma pessoa que conseguia levar adiante a proposta deste Projeto, e que encontra-se transcrita no encarte do CD *Putos qui a ta cria* (2006):

Pensando desde o início numa lógica de Educação pelos Pares, este projecto, dinamizado através da Associação Juvenil Laços de Rua, procurou promover a participação activa de um grupo de jovens MC's que se propôs a abordar nas suas músicas um conjunto de problemáticas que afectam os seus pares, nomeadamente a sensibilização contra o consumo de drogas; prevenção de doenças sexualmente transmissíveis tais como HIV/SIDA; luta contra o racismo e outras formas de discriminação; denunciar a acção dos media na manipulação do conhecimento; oposição ao uso da violência que gera mais violência; sensibilizar para as questões de gênero, entre outras.

Através desta iniciativa, pretendeu-se conscientizar jovens MC's acerca da importância de seu contributo no processo de socialização das camadas mais jovens e, simultaneamente, estimular o diálogo e a cooperação entre jovens de diferentes bairros sociais da área de Lisboa, em oposição a violência e às relações de hostilidade que, em grande parte dos casos, os caracterizam.”

A proposta do trabalho aqui apresentado vai muito além da produção de um CD de rap, como me colocava Ana Tica, ou seja, esta proposta vinha sendo pensada no sentido de ampliar um debate que estava presente em muitos raps destes grupos, mas que pouco dialogavam entre si. Os unia a forma de manifestação através do rap, os temas que faziam parte de suas composições musicais. Os unia também a vivência que se tornavam temas de suas músicas como violência, discriminação, drogas e a relação com a cidade. E um terceiro aspecto, apontado acima, que os aproximava estava nos seus bairros de origem, os “bairros sociais”. Mas faltava estabelecer um diálogo entre esses grupos, o que foi possibilitado por meio do planejamento do CD.

Ressalto aqui a proposta que acabou gerando este CD, e que surge com Ana Tica. Ela me contava que a ideia do CD demorou a aparecer, já que ela participava de um projeto mais amplo que reunia jovens de vários países europeus. Disse que precisavam criar e apresentar uma ação que implementasse a discussão entre jovens a partir de um tema que os unisse em seus países de origem. É desta forma que surge o CD, já que ela, jovem e descendente de cabo-verdianos, conhecia jovens, que moravam em vários bairros sociais, que faziam rap. Assim, por meio da articulação de alguns destes jovens lançou a ideia de propor o debate com um resultado mais prático, que se tornou possível através da produção de um CD.

Ana Tica contava que a articulação não foi algo muito simples já que havia divergências e discordâncias tanto em relação à produção musical, quanto em relação a colocar a gravação do CD em prática. Mesmo assim, a proposta foi levada adiante e se efetivou reunindo jovens de diferentes bairros da região, entre os quais, Fontainhas, Das Marianas, Alto da Cova da Moura, Casal da Mira, Alapraia, Parede e Queluz, nem todos “bairros sociais”. Vários destes bairros traziam à tona a convivência com a condição de imigração ou filhos de imigrantes, já que a grande maioria dos(as) rappers envolvidos eram descendentes de cabo-verdianos e angolanos. Se junta a esta questão, tanto o pertencimento étnico-racial, que a proposta do projeto citado levanta, através do combate ao racismo, quanto a luta contra a discriminação de gênero.

Embora Ana Tica não seja rapper, a sua convivência com esta prática musical e sua luta contra a discriminação racial e de gênero lhe conferiu, entre os rappers, uma significativa credibilidade para colocar esta ideia em prática. E isso eu ouvi de alguns rappers, mesmo antes de conhecê-la. Na verdade, eu fui conhecer Ana Tica bem depois de ter acesso ao CD, que me foi entregue pelos rappers da Cova da Moura, mais especificamente, por Lord Strike. Depois, fui apresentada a Kromo di Guetto, no mesmo bairro, e Macaco Simão, de Parede. Somente mais tarde, e através destes contatos, cheguei a Ana Tica, que me apresentou de forma detalhada a execução deste Projeto.

Mas, a produção deste CD e os objetivos que fizeram dele uma realidade apontam para a vivência deste *rap crioulo*, que aqui se faz presente tanto no título, *Putos qui a ta cria*, quanto na origem de vários dos rappers envolvidos neste trabalho, nos apoios²⁹ recebidos e na proposta de discussão de temas comuns a esta vivência de “diáspora” na região de Lisboa.

O CD inicia com a repetição do seu título, *Putos qui a ta cria*, em várias vozes, muitas das quais de crianças. Segue com a “Introdução”, que reúne a grande parte dos jovens que fizeram parte do Projeto e que se apresentam através de situações vivenciadas por muitos deles em seus bairros. Somente depois as músicas dos grupos ou rappers dão sequência ao CD.

A música *Introdução*, única música transcrita no CD, está em português e crioulo. É uma espécie de apresentação do projeto que deu origem ao CD *Putos qui a ta cria*, bem como de seus participantes. Na primeira estrofe é colocado:

Introdução no projecto Putos qui a ta cria Kromo di Gueto³⁰

²⁹Além da Associação Juvenil Laços de Rua, apoiaram o Projeto, a Associação para o Desenvolvimento Sócio-Educativo do Concelho de Cascais, a Associação Luso Cabo-Verdiana de Sintra, o Observatório Social de Casal de Cambra, a Associação de Apoio à Criança e ao Jovem, a Associação Unidos de Cabo Verde e a Associação Cultural Moinho da Juventude. Alguns destes apoios desenvolvem trabalhos associados à situação de imigrantes no país.

³⁰Rapper da Cova da Moura

Oh nigguz não sabiam que a nossa ideologia havia de chegar
 Eles não nos veem por isso também ninguém nos pode parar
 Objectivo principal é ajudar com a nossa mensagem
 todo homem, mulher, jovem ou criança maltratado lusitano ou africano
 Directamente daquele bairro problemático é Kromo di Guetto
 que se uniu a outras zonas para mostrar que juntos quebramos obstáculos
 [...]

A música inicia anunciando quem canta, Kromo di Gueto, e, na penúltima frase da estrofe, de onde ele vem, *daquele bairro problemático*. A música não diz qual é o bairro, mas no próprio encarte do CD sabemos que Kromo di Guetto vem da Cova da Moura e que é sobre o seu bairro que ele está falando. Aqui o bairro é o espaço a partir do qual ele se relaciona com o espaço urbano da cidade, ressaltado pela invisibilidade a que estão sujeitos quando diz: *Eles não nos veem por isso também ninguém nos pode parar*. Mas aqui a invisibilidade, que é também um problema, permite maior expressão. A partir desta frase é possível perceber que esta manifestação se dá no bairro, é sobre ele que a invisibilidade é construída, e, desta forma, se relacionam com a cidade a partir de suas formas de expressão no Movimento hip hop. Mas, a questão não está circunscrita a um espaço geográfico, o bairro, nem a uma população específica, ela se amplia a *todo homem, mulher, jovem ou criança*, que de alguma forma são atingidos pelos mais diversos problemas sociais, sejam eles *lusitanos* ou *africanos*.

Esta estrofe caminha num zig zag entre o bairro, a cidade, os continentes. Como coloca Kromo di Guetto, é a partir do bairro que ele está falando. E é também a partir dele que ele estabelece e amplia o diálogo com outros espaços não se restringindo ao bairro, ao contrário, apontando para problemas que estão em toda a parte e nos países, já que como descendente de cabo-verdianos em Portugal, ele alarga e desfaz as fronteiras. O que aqui está chamando para a discussão não é seu pertencimento ao bairro ou ao país, mas o problema que enfrenta, como ressalta no final da estrofe: *que se uniu a outras zonas para mostrar que juntos quebramos obstáculos*. E estas *outras zonas*, podem ser também bairros. Mas não necessariamente, como a segunda estrofe indica:

Realidade transmitida através de várias perspectivas
 Para as ruas tentando manter a chama viva
 Neste sistema urbano que nos deixa à deriva
 Dinheiro é veneno que desde cedo nos cativa
 Tudo aqui é visto a cores, ao vivo e em directo
 Só Deus sabe o que eu agradeço por estar neste projecto
 Há já um ano e muitos mais virão
 A continuar demonstrar nossa união

E a primeira frase da estrofe anuncia a conexão com a discussão anterior,

que possui como proposta o alargamento do debate, mas ressaltando que a *rua* é espaço fundamental desta discussão. Aqui a *rua* é também o espaço simbólico de origem do rap e onde ele busca suas formas de manifestação. É na *rua* que ele se desloca e se refaz a todo o momento, bem como é na rua que o debate e o embate se constroem. O que não é característica apenas deste estilo de rap, ao contrário, é característica do Movimento hip hop desde suas primeiras formas de manifestação e se espalhou para os mais distintos recantos do planeta.

Ao final da estrofe, o projeto é ressaltado como uma oportunidade importante, que é resultado de *união*. Mas, esta é uma *união* que foi conquistada para o desenvolvimento deste projeto e isso é fruto de intensos esforços para conseguir reunir grupos de rappers que, a partir de seus bairros, pudessem tanto discutir aspectos comuns a suas vivências, quanto o que os distinguiu e diferenciava. E o resultado de tudo isso foi implantado na produção musical deste CD.

Além disso, o projeto representou também a mudança de perspectiva individual de quem canta, já que agradece a Deus por ter a oportunidade de estar participando deste projeto, mas antes coloca sua insegurança: *Dinheiro é veneno que desde cedo nos cativa*. O dinheiro seduz qualquer pessoa, quanto mais os jovens, principalmente porque deseja o que lhe é apresentado a *cores, ao vivo e em directo*. Embora a estrofe não remeta diretamente a questão, mas está implícito, tanto os problemas sociais e a falta de dinheiro para consumir o que vê, como também o outro lado da moeda, que pode estar apontado para uma suposta ilegalidade que seduz. Assim, mesmo sabendo dos riscos que corre, nas duas últimas frases, ele reforça a importância desta união, que o faz pensar e propõe uma perspectiva de continuidade, de futuro.

A música possui 4min39s e é cantada com muitas vozes. Ela versa sobre os vários problemas que os afligem e atingem, mas auto-atribuindo uma responsabilidade em relação às propostas de mudança. Além disso, amplia o debate, através do Movimento hip hop, como uma forma de expressão que fala e canta esta vivência e que, por meio dela, pretende provocar a mudança.

Cada estrofe é cantada por um ou dois(as) rappers que, ao se apresentarem, citam os seus bairros para que se saiba de onde eles vêm. Ressalto esta importância, aqui representada pelo bairro, também presente em outros estilos de rap, que localiza um discurso, um debate e que, a partir dele, amplia e desfaz fronteiras, já que o bairro de que falam é uma espécie de suporte sobre o que falam. Assim, saem do bairro e ampliam sua vivência a partir dele.

Nesta música, vários bairros são citados e definidos como guetos, entre eles Marianas, Alapraia, Kova M, Fontainhas, Damaia, Madorna Queluz Belas, como espaços de pertencimento. A estrofe seguinte finaliza falando da importância do projeto dizendo: *Procura, nós estamos na net*. E esta *net*, que

pode ser tanto a própria Internet, que possibilita muito desta ampliação e conexão com outros espaços e discussão, quanto uma rede que se forma a partir desta iniciativa, colocando aí, mais uma vez, a perspectiva de continuidade colocada no final da música:

[...] vejam os putos que estão a crescer
ouvem os putos que estão a crescer
para todos os bairros que estão a crescer para todo o mundo que cresce.

Embora os integrantes do CD e seus organizadores, em nenhum momento, se qualifiquem como sendo do estilo *rap crioulo*, nele os inclui a partir das discussões que apontam, em suas músicas, entre as quais está a condição de imigrante em que muitos se colocam, mas principalmente deste pertencimento que fazem questão de chamar a atenção e que localizam numa diversidade que está presente e faz parte dos espaços urbanos das grandes cidades.

Perspectiva similar pode ser encontrada no CD *Rapensar: Passado, Presente e Futuro*, do rapper Chullage³¹. Já no título deste trabalho ele anuncia a condição de verbo, de ação, que define para o rap. A inclusão desses três tempos, anunciados no subtítulo, ampliam esta capacidade de reflexão de sua música.

Entre as várias músicas que anuncia neste CD cito: *Pretugal e Kabu Verde Kontra Racismu*. Nestes dois títulos ele anuncia duas formas de falar bem distintas, o crioulo e a linguagem das ruas, que muda a forma de escrita de várias palavras sendo que, numa delas, o C torna-se K, como nas palavras acima, Kabo e Kontra. Nesta forma de escrita o bairro Cova da Moura torna-se *Kova M*, incorporando outra característica bastante frequente, a abreviatura. Desta forma, expõem duas situações que constituem sua forma de fazer rap: sua ligação com Cabo Verde e com as ruas, e a partir delas expõe os problemas que vivência como o próprio racismo, e nisso inclui a população negra no país em que vive para o qual Portugal transforma-se em *Pretugal*.

Jogos, junção de palavras e mudanças na forma de escrita que demonstram uma resignificação dos espaços em que vivem, dos bairros em que moram e das situações que vivenciam, e que vem à tona através de vários debates, sendo que, um deles, se refere à questão racial. A grande maioria destes rappers são negros e além do uso do crioulo, como uma forma de cantar, fazem emergir esta questão em suas narrativas musicais, como os próprios títulos das duas músicas de Chullage apontam.

Outros rappers, através de suas produções musicais, ampliam o debate de uma população negra em Portugal. Um deles é Lord Strike que nasceu em São Tomé e Príncipe e com 10 anos imigrou para Angola, de onde foi com

³¹Chullage também participou do trabalho de organização do CD *Putos quia a ta cria* (2006).

19 anos para Portugal. Seu CD, uma produção independente, possui como título *Negritude*. Negritude também dá título a uma de suas músicas, que junto com outra faixa, intitulada *Mando o Racismo para o Abismo*, expõe a discriminação racial. Outro rapper, de Angola, que expõe a questão é Poderoso Mensageiro, ou simplesmente PM, como o conheci. Ele anuncia no título de seu CD a questão: *Espírito Afrikano: Historial Rapretu 2004* que inicia com a faixa *Introduz Afrikanização* e termina com um bonus, precedido pela faixa *Finaliz Afrikanização*.

Chullage, PM e Lord Strike trazem a questão racial, e a discriminação que ela gera, associada a sua representação como imigrantes e moradores de bairros sociais como um dos temas principais na agenda de discussão que este estilo musical provoca. Propõem assim a necessidade de um debate da condição destas pessoas num país como Portugal que manteve seus países de origem numa condição de colônia até muito recentemente.

A violência, os problemas com as drogas, o desemprego, o aborto, os baixos índices de escolaridade e os preconceitos, todas estas problemáticas fazem parte destas narrativas musicais. Ao mesmo tempo, pontuam que a condição étnico-racial também é constituinte e determinante de todas estas problemáticas, por conseguinte de todas estas narrativas musicais.

Desta forma estabelecem suas relações com a cidade num debate constante com as representações construídas para estas pessoas que saem de seus países, (ou filhos de pessoas que assim procederam) fugindo de guerras, procurando trabalho, e com isso tentando repensar sua condição na diáspora. Situação bastante comum a grande parte destes rappers, que possuem familiares espalhados por vários países. Em inúmeros destes trabalhos musicais é possível perceber esta condição de trânsito que vivenciam e imprimem a seus trabalhos, dando ao rap uma característica que o constitui em sua origem nos Estados Unidos, fruto de um encontro de populações negras e latinas.

Neste estilo pude encontrar uma identificação e até uma admiração pelo o rap do Brasil. Grupos como Racionais, Facção Central, Gog eram conhecidos e ouvidos entre estes rappers numa relação de identificação com a narrativa musical. Alguns destes rappers olhavam para o Brasil com um misto de fascínio e isso parecia se acender com a *Novela Duas Caras* que, na época, estava sendo exibida em Portugal. Mas, em contraposição, o rap que ouviam do Brasil lhes oferecia uma outra visão sobre este mesmo país, com outra versão e outra vivência.

Para finalizar esta breve apresentação do *rap crioulo*, ressalto minhas observações sobre a presença do Estado em alguns dos bairros citados, principalmente a partir de iniciativas que envolvem a infância e a juventude. Como no Brasil, também encontrei o Estado através da polícia num destes bairros por onde circulei. Porém, um dos rappers, que me acompanhava, me contava

que vem havendo um trabalho de parceria entre a polícia e estes bairros no sentido de repensar os comportamentos de ambas as partes em relação um ao outro. Ele me dizia que os policiais que ali estavam eram pessoas que, provavelmente influenciados pela visibilidade negativa de seu bairro, na mídia, já chegavam ali com medo, o que era uma das causas de comportamentos violentos. Os diálogos e discussões permitiram que vários desses policiais pudesse interagir de forma mais direta com a população do bairro, e, por causa disso, começou a haver uma melhora no tratamento das pessoas em relação a eles, e vice-versa. A hostilidade, antes presente de forma mais contundente, já havia diminuído bastante e ele me dizia que o fato de estarmos ali, passarmos pelos policiais sem sermos abordados, ou pelo menos seguidos com o olhar, já era um sinal visível desta mudança. Me dizia que a própria população do bairro se sentia menos ameaçada com a polícia em seu bairro, o que resultava em maior credibilidade de suas iniciativas³². Mesmo assim, não foram poucos os relatos de reclamações de ações da polícia e das formas de abordagem, principalmente a jovens negros moradores destes bairros e que resultaram em prisão e até mesmo em violências mais graves como a morte de algum jovem, sempre envolta em muita polêmica.

Além desta relação com a polícia, que ainda possui uma tensão bastante perceptível, o Estado também se faz presente de outras maneiras bem menos polêmicas. Mesmo estando atenta as diferenças existentes entre Brasil e Portugal, no que se refere a seu tamanho, quantidade populacional e desigualdades sociais, em Portugal tive mais acesso a projetos desenvolvidos com o apoio do poder público, principalmente municipal em vários bairros em que o Movimento hip hop atua, e muitas destas iniciativas se apropriam de estratégias do próprio Movimento para desenvolver suas atividades. Ainda é preciso levar em consideração que estou aqui discorrendo sobre um estilo de rap que se realiza em Portugal, o *rap crioulo*, sobre o Movimento hip hop de uma forma mais ampla não tenho como refletir a partir desta relação com o Estado. Por isso, as questões que levanto referem-se a esta parcela do Movimento hip hop português com a qual interagi durante o trabalho de campo.

Não podemos esquecer que nesta parceria o risco de institucionalização do Movimento hip hop e de suas práticas está presente, e muitos rappers estão cientes disso, e me apontavam os vários problemas resultantes destas parcerias. Por outro lado, também apontavam a necessidade de ter acesso a recursos,

³²Existem projetos dentro da própria polícia que estabelecem parcerias com alguns bairros, principalmente com as crianças. Particpei desta iniciativa em dois destes projetos em companhia de uma pesquisadora que participa do desenvolvimento do mesmo. Num destes momentos, acompanhei a visita a uma pista de patinação num shopping com crianças de uma escola do bairro e policiais. Nestes momentos pude perceber uma interação bastante tranquila entre a polícia e a população do bairro, mas não tenho trabalho de pesquisa suficiente para dizer que esta relação se estende a toda a população daquele bairro, ou pelo menos a uma parcela significativa dele.

inclusive financeiros, via Estado, para desenvolverem suas atividades e atingir seus objetivos. Dentro destas iniciativas, o Programa Escolhas, desenvolve uma série de parcerias que partem das atividades do próprio Movimento hip hop, como pude encontrar na Khapaz, em que Chullage coordena e desenvolve uma série de projetos que se ampliam a partir das práticas do Movimento hip hop, já que visam discutir questões de saúde, família, violência, cidade, enfim, temas e discussões que fazem parte principalmente das vivências da população jovem.

No Brasil, o poder público também se faz presente em vários projetos, mas o que percebo é que há uma demanda inúmeras vezes maior do que os apoios existentes, o que implica em grandes lacunas que vão se estabelecendo. Eu, durante o trabalho de campo, acompanhei iniciativas e projetos que não foram adiante em função desta ausência ou negativa do poder público do Brasil, que em algumas situações não implicam em recurso financeiros, mas na busca de espaços para realizar suas atividades³³.

Neste sentido, esta relação com o Estado acaba em destaque quando o que está sendo colocado em pauta são questões que envolvem problemas sociais e, neste sentido, encontrei no *rap crioulo* demandas muito próximas das que colocam o rap no Brasil, e mais especificamente em Florianópolis, o *rap de quebrada*. Ambos procuram discutir, através de suas subjetividades, as relações que são estabelecidas com a cidade. A maneira como são visibilizados e as consequências que estas relações geram, num exercício de contestação, colocam outras propostas que implicam repensar seus posicionamentos, de seus bairros e das relações estabelecidas com estes.

4.7 Estilos estabelecendo relações de sociabilidade

O que parece ressaltar nestes quatro estilos é que cada qual elege temas ou abordagens prioritárias em suas composições musicais e os espaços de construção de suas sociabilidades são definidores da hierarquia que estabelecem em suas prioridades. Cada qual fala da *realidade* que o perpassa ou tangencia.

No primeiro grupo, o *rap de quebrada*, estas são definidas pelos problemas que mais afligem as periferias e favelas: violência, tráfico de drogas, armas, discriminações, desemprego, etc., estes aparecem como os mais urgentes e que necessitam de um debate imediato. Ressaltando-se que um primeiro posicionamento consiste exatamente em construir uma visibilidade para estas

³³ Acompanhei o trabalho de um rapper de Florianópolis que tentava insistentemente conseguir o espaço da escola pública do bairro onde mora para desenvolver suas atividades ligadas ao Movimento hip hop com as crianças do bairro aos finais de semana. Mas, não conseguiu levar seus planos adiante pelas segundas negativas que recebeu.

situações, espaços e pessoas, ou, repensar e questionar as visibilidades negativas construídas sobre os mesmos.

No segundo grupo, no *rap floripa*, emergem tanto os problemas sociais que refletem sobre a própria cidade, quanto suas opções político-sociais na defesa de direitos, sejam de estudantes, trabalhadores, mulheres, negros, enfim; aqui a cidade emerge a partir do que a torna menos acessível, seja através do transporte público e seus problemas, da especulação imobiliária que restringe acessos, da degradação ambiental e mesmo da violência e do tráfico de drogas.

Em relação ao terceiro grupo, o *rap gospel*, esta música passa a ser também um *instrumento de evangelização* e, através dela, trazem seus relatos de vivências, suas vidas em mudança e transição. Neste estilo, sempre há uma mensagem otimista e de alento que visa tirar as pessoas do sofrimento, seja ele causado pela criminalidade, uso de drogas, desemprego, problemas familiares, doenças. Mas sempre abrindo a possibilidade de um *encontro com Deus*. Por outro lado, este mesmo estilo nos faz ver outras possibilidades que estas igrejas acabam abrindo, principalmente por oportunizarem a estes rappers mais participação em eventos, muitos dos quais realizados entre igrejas, bem como a disponibilidade de instrumentos musicais, equipamentos tecnológicos e de acesso a aulas de música.

No *rap crioulo*, feito em Portugal, é na condição de imigrante e suas consequências, aliada a sua condição étnico-racial e sócio-econômica, bastante similares aos do *rap de quebrada* no Brasil, que dão o tom da discussão, muitas das quais emergem através de seus bairros de moradia, mais especificamente dos problemas neles encontrados.

Por mais que seja complicado nominá-los percebo estes quatro estilos, que aqui apresento, a partir de suas narrativas musicais, estilos de vida, projetos, concepções de mundo que vão delineando os contornos que os unem nestes estilos – *rap de quebrada*, *rap floripa*, *rap gospel* e *rap crioulo* - e que a partir dele diferenciam-se uns dos outros.

Em todos estes estilos o pertencimento a cidade é reivindicado das mais diversas formas. Seja criticando a especulação imobiliária, o aumento do tráfico de drogas, denunciando a forma como a polícia aborda determinadas pessoas ou procurando evangelizar, a cidade emerge como uma reivindicação, incluindo nela partes invisibilizadas ou visibilizadas negativamente. A cidade amplia-se na reivindicação que constroem sobre ela. Nela incluem seus bairros de moradia e/ou convivência social ao citá-los e repeti-los em suas músicas. A cidade cria outros contornos e desfaz muitos limites.

Partilhando com Magnani (2003, p. 116) o conceito de “pedaço”, o autor nos coloca que “O termo na realidade designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, sig-

nificativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade.” Me aproprio deste conceito para refletir sobre as relações de sociabilidade que são construídas e ganham forma a partir dos estilos de rap que apresentei. Mesmo todos estes estilos fazendo parte do Movimento hip hop, os quatro estilos apresentados criam “pedaços” que permitem uma convivência mais estreita, sejam em seus bairros ou nos espaços de práticas religiosas. Nestes espaços estão as amizades, a convivência familiar. É neste espaço, e a partir dele, que as narrativas musicais são construídas. Estes “pedaços” são locais de sociabilidade, nele estes rappers são conhecidos e reconhecidos.

E inúmeros “pedaços” vão se construindo na(s) cidade(s), se cruzando e perpassando estas práticas e experiências. São bairros/*quebradas* importantes e definidores dos “circuitos” que vão percorrer na cidade e por onde encontram os grupos com os quais compartilham ideias.

Os momentos de apresentações e shows são espaços privilegiados para perceber como estas relações são construídas, ou, quem faz parte de que “pedaço”³⁴. Dois rappers, moradores de periferia, me diziam que podem subir qualquer morro sem problemas, ou seja, podem entrar em qualquer “pedaço”. Espaços que definem quem pode dele fazer parte, ou não, nesta rede de relações, e, infelizmente, espaços demarcados pelo tráfico de drogas podem também interferir nos “pedaços”.

Os bairros, geralmente de moradia, emergem em grande parte destas músicas. Porém, estes espaços, embora referenciados no *rap gospel*, nem sempre vem como locais de construção das sociabilidades, como acontece no *rap de quebrada*, *rap floripa* e *rap crioulo*. Este “pedaço”, mais do que no bairro, está nas relações construídas através da opção por uma religião e a BRC parece se constituir num importante espaço de sociabilidade, ou um “pedaço”, que reúne pessoas de diferentes grupos religiosos, a maioria evangélicos ou neo-evangélicos, no que definem como Ministério Interdenominacional³⁵.

Nestes espaços, além dos amigos, a família também está presente acompanhando e mesmo participando desta produção musical. Na BRC, pude conhecer esposas, maridos, avós e filhos de vários informantes. Mais do que um bairro que lhe dê referências para a construção de sua música, esta é localizada em Deus, em Jesus Cristo, no Evangelho ou na fé deles, e que se manifesta no espaço da BRC. Neste sentido, estou pensando que estes espaços de manifestação do *rap gospel* também pode ser considerado como um “pedaço” estruturador e definidor de sociabilidades fundamentais para a produção musical que dão forma aos estilos de vida a partir de opções estéticas que se

³⁴Importante também saber quem é de que “pedaço”. Até como uma forma de estabelecimento de relações no trabalho de campo, já que nem todos os “pedaços”, *se cruzam*, já que alguns batem de frente, ou não possuem relações muito amistosas.

³⁵Me explicaram como não pertencendo a apenas uma igreja, ao contrário, reunindo várias igrejas a partir de um objetivo, neste caso, o rap.

manifestam em sua produção musical. Papel este desempenhado geralmente pelos bairros, *quebradas*, dos rappers dos outros três estilos.

4.8 Atravessando Pontes

Situo os estilos do *rap de quebrada*, *rap floripa* e *rap gospel* como os principais na forma de produção musical do Movimento hip hop na Grande Florianópolis, e é possível até aqui perceber que as práticas musicais seguem no sentido de construir deslocamentos importantes a partir de sua produção musical.

O primeiro deslocamento eu situo nos lugares ocupados pela periferia e pelo centro, em que a periferia amplia-se na forma de pensar a cidade e propõe uma mudança de lugar, colocando-se no centro, no que diz respeito à produção de uma reflexão sobre as relações estabelecidas nestes espaços urbanos, principalmente através do *rap de quebrada*.

O segundo deslocamento é referente ao tempo e as *formas* que esta música assume no seu decorrer, mostrando uma importante ampliação de um discurso sobre a cidade. Neste deslocamento, os bairros demarcam estas composições musicais, dos bairros de periferia e favelas de Florianópolis e cidades vizinhas, que se mostram mais fortemente no *rap de quebrada*, nos bairros centrais e praias que aparecem com problemas vivenciados no *rap floripa*, e na ampliação desta cidade, se espalhando por outros municípios, com suas *quebradas*, inclusive no *rap gospel*.

O bairro ou a *quebrada*, em que o discurso emerge, surge como uma forma de “legitimação” do que é cantado, da construção do relato, já que a vivência do que é cantado é fundamental nas composições musicais e todos estes bairros são os mesmos bairros de moradia dos autores destas músicas. As músicas, através de seus bairros, mostram diferentes práticas e experiências que lançam diferentes olhares sobre a cidade, desestruturando várias representações e criando outras, ampliando limites e fronteiras, estabelecendo outras demarcações, enfim, redefinindo as cidades nas quais constroem seus estilos. Estes estilos ganham vida também através das formas de relações que são estabelecidas com a cidade e vice e versa.

O pertencimento a cidade é fartamente cantado. Se o bairro é uma referência, principalmente a partir da formação das inúmeras coletividades, a cidade é reivindicada como um direito de todos e não só para os que possuem recurso financeiro para dela usufruir.

Aqui retomo a frase, várias vezes repetida em trabalho de campo realizado em Souza (1998): *A Ilha da Magia é da ponte pra lá!*, para refletir sobre estas diferentes “formas” pelas quais a cidade vai emergindo nesta produção musical. Esta “ponte” surge como uma metáfora utilizada para pensar os usos

do espaço urbano em Florianópolis. Ou seja, uma cidade proibitiva, e penso aqui principalmente a partir de seu uso turístico a que a frase remete, já que está falando da *Ilha da Magia*. A frase aponta para o que não é dito, ou seja, a periferia. Se a *Ilha da Magia é da ponte pra lá*, e existem três pontes reais para ligarem a Ilha ao continente, o outro lado, de onde estão falando, é exatamente o que querem mostrar. Ou seja, remetem-se as ausências, e aí, esta “ponte”, estabelece ligações conflituosas.

A ponte emerge também no trabalho de campo em Lisboa e para encontrar o rap, também tive que sair da cidade, inclusive atravessando pontes para dele me aproximar. E mais uma vez me deparei com o rap nas bordas e nas margens do Rio Tejo da capital de Portugal, Lisboa. Como apresento no capítulo 1, a cidade se ampliou na medida em que ia estabelecendo uma rede de relações em campo e esta produção musical me mostrava uma maneira de se relacionar com a cidade.

A partir de diferentes formas de sociabilidade³⁶ construídas nos usos dos espaços urbanos das cidades, a função de ponte simmeliana (MALDONADO, 1998) é realizada pelo Movimento hip hop. Nestas “formas” de vivência da cidade, “sociabilidades” são construídas e deslocamentos tornam-se possíveis, nesta cidade, através da vivência das práticas do Movimento hip hop, o que gera uma dinâmica que o faz circular pela cidade. Se no surgimento do Movimento hip hop em Florianópolis este restringia-se a periferia, hoje ele está por toda a cidade e a noção de periferia e centro vão deslocando-se, trocando de lugar, alternando-se ou mesmo confundindo-se.

Desta maneira, as pontes que existem nas cidades, Florianópolis e Lisboa, não são necessariamente para facilitar o acesso a cidade, ao contrário, em vários momentos elas possuem a função metafórica de “porta”, criando impedimentos para estes acessos. Neste caso, se estabelece muito mais uma concepção de ilha para determinados espaços da cidade, em que o Movimento hip hop se coloca no sentido de propor uma ligação, uma visibilidade muitas vezes negada ou uma ressignificação de imagens construídas para estes espaços, em vários momentos associadas à violência e marginalidade. E são ilhas quando são vistas desta forma como se estivessem fora e distantes destas cidades. Esta função de “ponte”, discutida por Simmel e que atribuo ao Movimento hip hop, expõe um “conflito” que compõe a vivência destas cidades. Com relação a estes espaços, bairros, quebradas sua ausência na cidade não

³⁶Para a discussão de sociabilidade me aproprio do conceito apurado por Simmel, para o qual, “A sociedade propriamente dita é estar com o outro, para um outro, contra um outro que, através dos veículos dos impulsos e dos propósitos, forma e desenvolve os conteúdos e os interesses materiais ou individuais. As formas nas quais resulta esse processo ganham vida própria. São liberadas de todos os laços com os conteúdos; existem por si mesmas e pelo fascínio que difundem pela própria libertação destes laços. E é isso precisamente o fenômeno a que chamamos de sociabilidade” (SIMMEL, 1983, p. 168).

incomoda, ao contrário. Mas exatamente no momento em que estes espaços são visibilizados, e com isso passam a fazer parte da cidade ao serem expostos pelo Movimento hip hop, há um afloramento do “conflito” que compõe a cidade e com elas suas ilhas, com “portas” e “pontes”. E aqui quem faz o papel de “ponte”, entre estas ilhas, é o Movimento hip hop.

Em Florianópolis, o Movimento hip hop³⁷ surgiu nos bairros de periferia do continente, mais especificamente no Bairro Monte Cristo, e neste período é possível perceber que a grande concentração desta prática localizava-se na parte continental da cidade, principalmente nos bairros Monte Cristo, Vila Ipiranga, Chico Mendes e Jardim Atlântico (São José)³⁸. Neste período, seus principais representantes eram os grupos Sistema Urbano, o primeiro a se formar, e, logo depois, o D.N.A. (Direto No Alvo), ambos do Bairro Monte Cristo. É a periferia da cidade, no continente, com seu entorno que estava produzindo esta manifestação musical. A única exceção era o grupo Realidade Suburbana, que possuía dois integrantes que moravam nas imediações da Avenida Mauro Ramos, local dos tradicionais morros da cidade, entre os quais estão o Morro da Caixa, Morro da Mariquinha, Morro do Mocotó, Mont Serrat, Altos da Rua Angelo Laporta, com concentração de população negra e classes populares³⁹. No mais, todos os grupos vinham do continente, da chamada periferia da cidade.

No período do surgimento do Movimento hip hop na cidade predominava temáticas relacionadas a problemas vivenciados pela população que habita a periferia da cidade. Entre os temas mais frequentes estavam a violência, em suas várias formas de manifestação, o tráfico de drogas e armas e suas consequências, a discriminação racial, além de problemas políticos e o descaso

³⁷Para maiores detalhes sobre o Movimento na cidade ver Souza (1998), Adão (2006), Furtado (2007) e Silves (2008).

³⁸Os limites entre um bairro e outro, assim como os limites municipais entre Florianópolis e São José, são difíceis de definir no trabalho de campo, já que não obedecem a uma fronteira geográfica estabelecida por mapas. Estes bairros são chamados de *quebradas*, principalmente por um pertencimento a periferia, podendo muitas vezes significar mais de um bairro.

³⁹Nos processos de expansão da cidade, a população negra foi sendo “retirada” para os espaços urbanos menos privilegiados, entre os quais estavam os morros. Estes “morros” na cidade demarcam importantes espaços de moradia e manutenção de práticas culturais da população negra de Florianópolis, como nos mostra Tramonte (1996) em seu trabalho sobre as Escolas de Samba do carnaval da cidade. Interessante ressaltar um aspecto que a autora aponta com relação a mobilidade social do sambista que não sofre significativas alterações, principalmente com relação a sua precária situação social. E que mesmo quando a cidade assume este carnaval fazendo parte de sua festa e esta população ganha visibilidade social, esta situação restringe-se somente aos dias de folia. Com relação ao Movimento hip hop há uma situação muito similar com relação aos rappers, que em várias oportunidades se apresentam em casas de shows e boates da cidade, mas esta inserção, a espaços da classe média e média alta, em vários momentos, restringe-se a estas situações. Ressalto ainda que são poucos os grupos que conseguem este tipo de apresentação, a grande maioria cria seus próprios espaços.

das autoridades públicas com a população residente nestes locais.

Questionavam, nestas músicas, a imagem depreciativa de seus bairros de moradia, construída pela mídia. Contestavam a imagem da Ilha da Magia. Falavam da desigualdade, da discriminação, e das consequências que estas acarretavam. Mas, em relação aos problemas que cantavam, colocavam-se numa posição de sujeitos em busca de mudança, de transformação desta “realidade”, e apontavam o rap como uma das formas de processar esta mudança.

Esta discussão não foi característica somente do rap de Florianópolis, perpassando a produção musical nacional deste gênero e marcando fortemente suas práticas. No Brasil, o Movimento hip hop, mais especificamente o rap, entra no país a partir de suas periferias. Inicialmente por São Paulo e de lá se espalha pelas periferias do Brasil, chegando a Florianópolis em 1988, trazendo com ele um discurso de contestação das condições das realidades locais.

Mas, este momento inicial é marcado por uma invisibilidade desta produção musical. Ela restringia-se quase que exclusivamente a periferia. Mesmo quando havia a saída desta produção musical de seus bairros em direção ao centro da cidade era a marca da periferia que vinha com eles. O contato da cidade (da não periferia) com este Movimento se dava principalmente quando estes saíam da periferia, muito dificilmente ocorrendo o contrário.

Florianópolis é uma cidade turística⁴⁰, e frequentemente recebe o cognome de Ilha da Magia em suas propagandas. Marcadamente esta é uma oposição que se estabelece neste momento inicial da produção musical do rap na cidade, afinal de contas “A Ilha da Magia é da Ponte pra lá!” como inúmeras vezes ouvi em conversas, em entrevistas, em letras de música, e que acabei utilizando no título de minha dissertação de mestrado.

Esta oposição Ilha X Continente, muito mais que uma questão geográfica, está trazendo à tona uma relação de desigualdade. Afinal de contas, se a *Ilha da Magia é da ponte pra lá!*, o que tem do lado de cá da Ponte? Ao fazer esta pergunta é importante perceber que quem fala está no continente. Mas, não basta estar no continente, é importante falar sobre este espaço, ressaltando que o mesmo está na cidade, ampliando com isso a diversidade, em contraposição a uma imagem uniforme e consensual que pode ser encontrada em discursos turísticos sobre a cidade, por exemplo⁴¹.

A cidade, nesta produção musical, era apresentada de forma dividida. A cidade da periferia/*quebradas* e a outra cidade, com suas praias, turistas, moradores de classe média. Esta oposição estava centrada nas relações que o Movimento hip hop estabelecia com a cidade, a partir da periferia. Aqui é

⁴⁰Há uma farta e interessante bibliografia que vai discutir a questão turística tendo como espaço privilegiado para análises a cidade de Florianópolis, entre as quais podemos citar Rufino (2006), Guimarães (2006), Silveira (1996), entre outros.

⁴¹Sobre a forma como os rappers de Florianópolis abordam a construção do discurso turístico em suas letras de música, ver (SOUZA, 2006).

importante ressaltar que há um deslocamento, no sentido de retirar da periferia sua oposição a um centro irradiador de ideia. Neste caso, é a periferia que constrói a reflexão sobre a cidade a partir de sua música.

Ao mesmo tempo em que a oposição é colocada, nela também está à disposição para o estabelecimento de pontes. Em outras palavras, a *Ilha da Magia* não é vista como acessível a todos, é o espaço do *surfista paga pau*. Mas, falar sobre estas barreiras e separações através das composições musicais é uma das maneiras de gerar mudança, inclusive em suas próprias vidas e tão importante quanto falar é dizer quem está falando.

Além dos problemas econômicos, e dos impostos pela desigualdade social e étnico-racial, esta produção musical estava refletindo sobre o lugar que ocupa na cidade a partir de quem são, ou seja, enquanto jovens, predominantemente negros, homens e mulheres e moradores da periferia. A partir desta produção musical do rap é possível perceber “formas” que esta cidade vai tomando dependendo da perspectiva de quem fala. Até aqui, duas cidades se colocaram, a das *quebradas* com sua reflexão sobre a cidade, incluindo-se na mesma, e a *Ilha da Magia*, objeto destas reflexões. Atualmente, é possível perceber a ampliação destes deslocamentos entre periferia e centro na cidade (SOUZA, 2007). Agora a periferia já não se localiza somente no continente. E, como pode ser percebido através dos estilos que apresento acima, cada um deles propõe sua representação sobre a(as) cidade(s) a partir de seus estilos, musicais e de vida.

Em seu surgimento em Florianópolis, o Movimento hip hop concentrava sua produção musical num estilo que se aproxima muito mais do *rap de quebrada*, inclusive em sua localização geográfica. Atualmente, com estes outros estilos que aqui apresento a cidade se amplia a partir da maneira como é discutida e apresentada em cada estilo. E, além desta discussão, as propostas de mudanças, as buscas de soluções aos problemas, as formas de encarar estes problemas se ampliam e dinamizam a produção musical deste gênero.

O rap que antes mais fortemente se encontrava na periferia, ou continente, hoje está espalhado pela cidade em bairros como Lagoa da Conceição, Ribeirão da Ilha, Canasvieiras, Campeche, bairros também turísticos.

Os diferentes estilos de rap apontados, e suas temáticas predominantes das letras de suas músicas além de sua diversidade, fazem emergir estas diversas trajetórias e, com elas, discordâncias e/ou associações, conflitos e/ou alianças. E, nisto tudo, a cidade se transforma no palco em que o cenário é montado. As diferentes “formas” que a cidade vai assumindo nos mostram uma cidade que é vista a partir destas trajetórias.

No que chamo de Movimento hip hop da Grande Florianópolis e Grande Lisboa é possível perceber o que Velho (2003) chama de “[...] uma das principais características das sociedades complexas - a coexistência de diferentes

estilos de vida e visões de mundo”. A complexidade das trajetórias individuais, e mesmo coletivas, faz parte deste contexto cambiante. É necessário vê-lo muito além de uma imagem coesa e de consenso e sim habitada por conflitos e diferentes perspectivas que o constituem e o dinamizam. Dentro de um “campo de possibilidades” é possível perceber a produção musical do rap como uma escolha dentre outras tantas e, na qual, “projetos” se cruzam, complexificando e dinamizando suas práticas⁴².

Nos usos que o Movimento hip hop faz dos espaços urbanos amparo-me na proposição de Rocha e Eckert (2005, p. 27), que utilizam-se das “formas associativas” de Simmel, para refletir sobre as relações implicadas nestes espaços, as quais apontam que “[...] teremos como captar, nas memórias biográficas, as formas de sua manifestação concreta, que é a sua “forma” na captação da exterioridade. A cidade anima-se, assim, com o esforço dos habitantes de continuarem no tempo, de viverem concretamente suas memórias pensadas: as sociabilidades e as dinâmicas cotidianas vão desenhando mapas afetivos de pertencimento territoriais dos sujeitos”. Deste modo, penso que as coletividades formadas a partir das práticas do Movimento hip hop geram formas de “sociabilidades” e dinâmicas cotidianas que vão traçando estes “mapas afetivos” através do espaço urbano destas cidades e que aparecem em muitas das composições musicais destes rap.

Mesmo o Movimento hip hop sendo formado predominantemente por jovens é possível encontrar uma memória e um tempo, que demarca um espaço de pertencimento na cidade, ou nas cidades. E esta situação é mais perceptível entre os rappers que fazem o *rap de quebrada*. Encontrei jovens que nasceram e passaram sua infância na cidade de Florianópolis. Na adolescência, seus pais ou sua mãe comprou ou alugou um apartamento em algum conjunto residencial popular no continente, em Florianópolis ou em São José, e, neste bairro, este jovem passou grande parte de sua juventude e tornou-se rapper. Hoje, já casado, mora com a família num conjunto habitacional popular em São José, Palhoça ou Biguaçu.

Encontrei rapper que nasceu no Morro do Mocotó, foi morar no Jardim Atlântico (São José) e hoje mora no Jardim Eldorado (Palhoça). E estas cidades, a partir de seus espaços de pertencimentos, são ativadas dependendo da situação, como a realização de trabalhos sociais, profissionais e políticos no bairro em que passou a adolescência e a juventude. As últimas eleições municipais de 2008, que contaram com um rapper candidato a vereador e outros rappers que apoiaram candidatos, mostraram, a partir destes apoios políticos, a reativação ou o acionamento de redes de sociabilidade que se mantiveram mesmo com a mudança de moradia, em bairros de Florianópolis.

Isso me fez pensar em duas direções. Uma é a própria expropriação de de-

⁴²Sobre a discussão referente a campo de possibilidades e projeto ver Velho (1999b, 2003).

terminados espaços da cidade em que a especulação imobiliária vai tornando inviável a permanência de determinados segmentos populacionais, entre os quais as famílias de muitos rappers. Neste contexto, projetos habitacionais e de redefinição dos espaços urbanísticos da cidade vão desapropriando moradores e os levando para bairros cada vez mais distantes. Muitos dos quais surgiram com esta característica, ou seja, como conjuntos habitacionais populares para atender esta população. Situação similar encontrei entre os rappers do rap crioulo, com relação aos “bairros sociais”.

A segunda direção aponta para a redefinição e usos dos espaços urbanos a partir de redes de sociabilidade e de “mapas afetivos” que vão sendo tracejados nestes deslocamentos. Estes espaços, de onde alguns destes rappers saem com a família, ou quando formam família, são constantemente relacionados a partir de espaços religiosos, das escolas de samba, de atividades políticas e profissionais, como citei acima. Acrescenta-se a este reforço de pertencimento o próprio Movimento hip hop, que estabelece ligações importantes com estas cidades que se sobrepõem e se reorganizam nestas relações em que as fronteiras e limites municipais não possuem a mesma validade.

Nesta convivência com espaços urbanos estes são ressignificados, e nestes a “arte de narrar” (ROCHA; ECKERT, 2005) vai se moldando e ganhando “forma” nas composições musicais. E a partir das especificidades, que definem suas convivências com estes espaços, os estilos de rap vão se conformando e falando sobre seus próprios autores. Falam sobre a cidade, ou cidades, mas, nestas narrativas, e através de suas memórias, vivências, percepções, falam sobre si próprios na relação que constroem com a cidade.

5 A globalização do Movimento hip hop: Um estilo direcionador de consumo

5.1 Estar no bairro – Estar no mundo

A música boa é aquela que circula. Esta foi uma frase, que em vários formatos, encontrei em campo e que, normalmente, referia-se as práticas musicais dos rappers. Fazer circular esta música é fundamental para um rapper porque ela amplia a mobilidade constituinte do próprio Movimento hip hop. Embora este seja um objetivo de grande parte dos estilos musicais, afinal de contas grande parte dos músicos querem ter seu trabalho reconhecido, no caso do rap, fazer circular esta música possui algumas peculiaridades, dentre as quais destaco a importância dada ao bairro como espaço privilegiado para fazer circular esta música, a partir de sua rede de sociabilidade.

O bairro aqui se torna o primeiro termômetro deste reconhecimento público e, como já apontei, a grande parte dos grupos de rap tem seu nome associado a um bairro e nele buscam elementos que vão dar forma a sua composição musical.

No Capítulo 4 associei os grupos a estilos musicais, que em muitos momentos estão associados aos bairros, e citei vários deles. Mas em cada grupo podemos identificar um bairro que representam, mesmo que nem todos os integrantes morem nele, e, neste caso, o importante é ter redes de sociabilidade neste local e esta peculiaridade é mais acentuada nos grupos de *rap de quebrada*. Cito aqui alguns exemplos desta associação entre os bairros da cidade e o grupo de rap: para o Arma-Zen, Conexão \$C e Mizinho é o Monte Cristo, para o FV Coerente é a Vila Aparecida, para o Negrociação é o Morro do 25, para o Retaliação é o Campeche, para o Squadrão da Rima é o Bairro Ipi-

ranga, para o Calibre do Sistema é Canasvieiras e para o Rael é a Lagoa da Conceição.

Quando há uma grande quantidade de bairros em que moram os rappers que integram um grupo, geralmente o bairro referência é o bairro em que se formou o grupo ou onde mora um de seus principais integrantes, que geralmente são os que levam adiante o nome do grupo¹. Mesmo tendo grupos que não tem seus nomes tão estreitamente associados a um bairro específico, a grande maioria deles reconhece esta importância e é bastante frequente encontrar em suas músicas estas referências, inclusive a mais de um bairro. Com relação ao rap gospel, esta importância do bairro é bastante relevante, mas neste estilo, mais do que o bairro, é a fé que professam que vai dar esta direção e a construção destas sociabilidades muitas vezes conjugam bairros e igrejas.

Em Portugal não foi diferente a relação que encontrei dos rappers com seus bairros, e, neste estilo, há uma similaridade com o *rap de quebrada* com relação a esta intensidade dos bairros para suas músicas, e o nome de Chullage se associava ao bairro de Arrentela (Seixal), Kromo di Gueto, Hesbolah, SoldJah e Lord Strike a Cova da Moura (Amadora), e assim foi com os rappers que encontrei no Vale das Amoreiras (Barreiro). Mas, além do bairro a condição de imigrantes ou filhos destes é tão importante quanto estes espaços nas cidades, e a partir desta condição dão forma a seu estilo musical, o *rap crioulo*.

Tanto no Brasil quanto em Portugal, o espaço na cidade, em que o rap se localiza, é um importante direcionador e definidor do estilo de rap do grupo. É no bairro que os primeiros eventos de um grupo acontecem. Nestes espaços circulam as primeiras gravações das primeiras músicas e ali a legitimidade vai sendo construída. São estes espaços, e as redes de sociabilidade nelas formada, que vão delineando a *atitude* que um rapper deve ter. Esta *atitude* além de estar diretamente relacionada com a postura crítica e a vivência do que é cantado é definido através da relação que este rapper mantém com seu bairro. O rompimento desta relação pode implicar na perda de legitimidade deste rapper no espaço em que a mesma foi construída.

A realização do evento Favela Agradece II, organizado pelo grupo Arma-Zen, que ocorreu no bairro Monte Cristo e que descrevo no Capítulo 3, página 118, foi onde inicialmente pude perceber esta relação. Neste evento, havia uma identificação e um reconhecimento entre muitos dos que ali estavam para assistir o evento com o que estava sendo cantado, principalmente em relação à apresentação do grupo Arma-Zen, o grupo do bairro. Era sobre o bairro destes

¹Entre grupos que existem há vários anos, é possível perceber uma significativa variação em sua formação original. Mesmo assim, um ou dois integrantes são os mesmos. São estes que levam o nome do grupo adiante e são uma espécie de “guardiões” deste nome. Alguns são definidos e auto-definidos como líderes e além do nome procuram manter a imagem do grupo. Inclusive intervindo de maneira decisiva em situações de divergência.

moradores que as narrativas foram construídas nas músicas destes grupos, nas quais estavam as situações que eles conheciam e até presenciaram. Nomes eram citados e o público respondia com aplausos ou repetia-os em coro. Mais do que o bairro, é a vivência nele, como um espaço de sociabilidade, o que importa e é reconhecido na música.

Quando perguntei sobre o que representa o bairro nas composições musicais do grupo Arma-Zen, eles respondem:

A palavra de quem mais se calou. O povo não fala, não tem a oportunidade de falar e tá ali, curte o som, vai acompanhar o show. MM: As vezes ele não fala no microfone ali, mas eles falam pra nós, eles falam os problemas deles. As vezes choram. A gente vê muita coisa. (R: Chegam até a chorar). A gente carrega nego baleado. A gente viveu, a gente sabe o que é aquilo. A gente sente na pele. O rap é o nosso meio de comunicação pra passar pra sociedade, pra ver o que eles podem fazer. Se eles não querem ajudar então não atrapalha o nosso lado. A: Eles quem? MM: A sociedade, o preconceito, a gente quer abalar o preconceito. (Arma-Zen – entrevista realizada em 05/05/2007)

A partir desta colocação é possível ver no próprio grupo uma auto-atribuição de responsabilidade com relação ao papel de comunicação que esta prática musical estabelece. E esta ocorre tanto entre o grupo e o bairro, como entre o grupo e a cidade/sociedade. Eles são intermediadores entre as duas instâncias, do bairro e da cidade/sociedade, no sentido de construir pontes que possibilitem uma interlocução mais intensa sobre os problemas encontrados nestes espaços na cidade.

Com este posicionamento incluem na cidade os bairros que por ela são invisibilizados ou marginalizados. E reforçam esta postura quando se apresentam em espaços fora dos bairros, como ocorreu com o Arma-Zen no encerramento da Festa do Encontro do Curso de Ciências Sociais. A todo o momento, o grupo chamava a atenção do público para a ampliação desta cidade, e várias vezes repetiam: *Arma-Zen é 100% favela*. Uma frase que possui significados distintos em função do público presente na Universidade, estudantes universitários que não faziam parte daquele contexto cantado, como no evento Favela Agradece II. Assim, é importante estar no bairro com os eventos, mas é importante também estar fora dele e apresentá-lo à cidade.

No bairro, a realização de eventos, neste espaço, é também uma maneira de estreitar um relacionamento e reforçar o pertencimento e o reconhecimento do público, como o próprio Arma-Zen sublinha quando pergunto sobre os locais em que se apresentam:

Arma-zen é em quebrada. Mas, o bairro que a gente mais se apresentou hoje foi o Monte Cristo. [...] O Arma-Zen tem a raiz dentro do

Monte Cristo. O Monte Cristo abraçou o Arma-Zen, então a gente procura tá sempre. Então que a gente está sempre evoluindo então é hora de fazer mais um show no Monte Cristo. Com a diferença de 6 meses. De 6 em 6 meses a gente sempre procura fazer uma apresentação ali pra ajudar a postura, mudar a diferença. K: As vezes a gente tá numa festa comunitária, Natal, Dia das Crianças, a gente se envolve também. As crianças gostam. R: Pedem autógrafo. Fazem fila pra pedir autógrafo. Então isso aí tudo tem **valor**. [...] No Monte Cristo ali, é minha casa. (Arma-Zen – entrevista realizada em 05/05/2007)

Este *valor* a que o Arma-Zen se refere, e que destaco na entrevista, fala sobre a relação que o grupo constrói com o bairro, fala do que chamam de *atitude*. Um grupo que não tem *atitude* pode ser definido em função da ausência desta relação com o bairro. E faz parte desta *atitude* estar vivenciando com estas pessoas esta prática musical, da qual fazem parte, o grupo e o bairro. Mas é preciso haver uma reciprocidade, não basta o grupo querer ou ser do bairro, a *quebrada* é quem dá o aval, ou, como é colocado acima, o *Monte Cristo abraçou o Arma-Zen*.

Nesta mesma direção, apontada pelo Arma-Zen, com relação ao bairro, Maicon Calibre, do Calibre do Sistema fala desta relação que possui com o bairro de Canasvieiras, na Ilha e acrescenta:

Pra mim representa muito porque antigamente era só um bairro de turista, como ainda se vê e hoje é um bairro de dia a dia, onde tem periferia, onde tem tráfico de drogas, onde tem criança querendo vencer na vida, onde tem criança que já perdeu a vida também. Então Canasvieiras pra mim não teria mais nem condições de sair daqui pra morar em outro lugar. [...], a gente tá participando e tentando fazer com que aquilo não cresça mais. A gente tá tentando amenizar o máximo que a gente pode mas a gente precisava da cooperação do governo, da prefeitura, coisa que a gente não tem. A hora que [...] começar a trabalhar junto com a gente, eu acho que a gente vai poder superar os problemas que estão acontecendo dentro das nossas comunidades, não só no norte da Ilha, em Canasvieiras, onde eu moro, como em todos os bairros do continente, Palhoça, Sul da Ilha (entrevista realizada em 15/08/2007)

Em relação à Canasvieiras, Maicon Calibre ressalta as mudanças que o bairro vem passando. Além de ser turístico e de veraneio, o mesmo vem presenciando e convivendo com uma série de problemas em seu cotidiano. E é exatamente em relação a estes problemas que Maicon localiza o papel que a sua música tem no sentido de modificar esta situação, e para isso busca alianças com o poder público no sentido de implementar ações em seu bairro que possam ocupar e vislumbrar outras possibilidades para crianças e jovens.

Maicon inclui na cidade, e em seus bairros turísticos, como Canasvieiras, os problemas que vivenciam e alarga esta cidade quando inclui outros municípios, como Palhoça. A cidade aqui é ressignificada a partir de sua própria condição de cidade turística. E o bairro é importante em sua música também pelo que representa para ele próprio. Ações e representações sobre estes espaços da cidade são determinantes de suas práticas no Movimento hip hop, assim como o diálogo que estabelecem com os que ali moram através de sua música, como aponta o Negrociação quando lhe pergunto se seu bairro aparece em sua música:

Aparece, eu tenho uma música que se chama Cidade do Tráfico, que é a música que a galera mais gosta, que a gente fala: ‘O por de sol do 25 me traz na lembrança/ malandro bom não se humilha e não desanda.’ Então a gente incentiva as pessoas da nossa comunidade a não se humilhar e também a não se desandar, a não fazer as coisas que te levem pra um caminho sem saída. (entrevista realizada em 22/08/2007)

O bairro é o espaço social em que as relações de sociabilidade são construídas, é onde estão as pessoas que vão reconhecer e se reconhecer nestas narrativas musicais. É neste bairro que o que pretendem comunicar chega com mais intensidade ou de forma mais imediata. Na fala do Negrociação destaco dois tópicos nesta relação, o primeiro refere-se ao papel que a música tem no sentido de chamar a atenção das pessoas para não se *humilhar*, seja para a polícia, os políticos, o poder público e a própria cidade. Esta não aceitação de uma *humilhação* está diretamente relacionada à condição étnico-racial, social e de moradia, ou seja, ser negro, pobre e morador do Morro do 25 precisa ser respeitado e não pode ser motivo que justifique esta *humilhação*, ou seja, um tratamento discriminatório que o desprova dos direitos de cidadão, já que humilhação é uma categoria relacionada a ausência de cidadania. Desta maneira, a música busca criar uma representação positivada dos *moradores da nossa comunidade*, sendo o lugar de moradia, o bairro Morro do 25, o elo que os une e os torna uma comunidade.

O segundo tópico presente na música aponta diretamente para o problema que envolve a criminalidade e a violência, mais especificamente o tráfico de drogas, ou seja, o *caminho sem saída*, chamando a atenção principalmente da juventude que, sem muitas perspectivas vê, nesta situação, uma falsa *saída*. O próprio título da música *Cidade do tráfico*, citada na entrevista, abre o debate, incluindo na cidade o problema e não se restringindo ao bairro. Ou seja, o problema está também no bairro, mas ele é da cidade, e por ela precisa ser visto e debatido.

No *rap gospel*, como aponta Rato, do grupo Reverso, ao bairro é atribuída significativa importância para a sua produção musical e quando pergunto se

este bairro aparece em sua música, a resposta é rápida e seguida de um adendo:

Com certeza. Tem grupos, gospel, que se limitam a falar mais sobre a palavra de Deus. A gente, por ter tipo uma vivência muito longa assim no mundo, como a gente costuma falar, ou seja, fora da vida com Deus, então não tem como a gente simplesmente apagar tudo que aconteceu. [...] Então eu continuo buscando trazer isso nas minhas letras, mas logicamente hoje, apontando sempre Deus como a única saída, a principal. (entrevista realizada em 31/05/2007)

Quando Rato vai falar deste bairro ele o associa diretamente a *vivência muito longa assim no mundo*. Este mundo é o resumo do que foi sua vida antes de *entregá-la a Deus*. No *rap gospel*, além da cidade, como já apontei anteriormente, o próprio bairro muda quando a pergunta refere-se a sua importância para a produção musical. O bairro está no passado e é apresentado para mostrar o que ele já vivenciou, mas sempre apontando *Deus como a única saída*.

Partindo dos tópicos acima, e da minha vivência em campo, principalmente com relação a realização dos eventos, é possível afirmar que os bairros são espaços privilegiados e constituidores destas narrativas musicais e, em muitos casos, são nestes bairros que esta produção musical inicialmente circula, com menos ênfase no *rap gospel* onde esta música circula de forma muito mais intensa pelas igrejas e atividades que realizam a partir delas. Os eventos em que as músicas são cantadas, as primeiras gravações, os CDs caseiros ou os raps que entram nos aparelhos de MP3 e MP4 iniciam sua circulação por este circuito construído no bairro

Somente quando estas músicas são gravadas em estúdios² e é realizado o CD, fruto de uma produção independente, é que este pode ser vendido nas lojas. Até então, e a grande maioria dos grupos não possuem CDs gravados em estúdio. Além disso, é principalmente no bairro que esta produção ganha espaço para ser performatizada, o que lhe confere legitimidade junto ao público (*comunidade*) e a partir dele criam-se outros espaços de circulação desta música.

É através de rádios comunitárias, de rádio via Internet, do *Orkut*, *You*

²Ter um CD gravado em estúdio, com capa, encarte, é considerando um valor importante no Movimento hip hop, não pelo produto em si, mas pelo esforço necessário para realizá-lo, principalmente no que se refere aos recursos financeiros que precisam angariar para este trabalho. Na maioria das vezes, trabalham em mais de um emprego, vendem bens, pedem dinheiro emprestado para familiares, para poder realizar este projeto. Muitos grupos de rap de Florianópolis possuem planos de gravação, mas entre os que conseguiram implementar estes projetos, podemos citar: Realidade SBA, FV Coerente, Arma-Zen, Reverso, Irmão Maurício (ex-Realidade SBA), Skadrão da Rima, Elemento Suspeito, Calibre do Sistema e Negrociação. Mas, muitos projetos estão em andamento.

Tube e *My Space*³, entre outros, que esta música passa a circular também para fora das fronteiras do bairro. Aqui se amplia consideravelmente o alcance desta produção musical, mesmo esta não sendo uma característica apenas do rap, já que a Internet possibilitou a circulação musical de uma infinidade de gêneros e estilos musicais. Tudo isso propicia uma maior circulação deste gênero musical. Entretanto, nem tudo é positivo porque limita o conhecimento sobre esta música, ou seja, em virtude da diversidade, da quantidade e da rapidez que estes meios passam a veicular, o que, de certa forma, dificulta e diminui as possibilidades de venda de quem consegue gravar um CD, já que se torna muito mais fácil conseguir esta música gratuitamente por estes meios eletrônicos. Em função deste aparato tecnológico, o CD, um produto comercializável, perde sua importância já que os meios eletrônicos possibilitam maior liberdade de escolha sobre estas músicas.

Kim C, do FV Coerente, me colocava o impasse que vivia com esta situação que a tecnologia cria, como aponto no Cap. anterior. Os impasses gerados por esta situação criam novas formas de relação com a própria tecnologia no sentido de ampliar a veiculação deste repertório musical, por outro lado ela diminui ainda mais as possibilidades deste rapper conseguir trabalhar e viver financeiramente de sua produção musical. Como Kim C chama a atenção, nem o dinheiro investido na gravação é possível reaver atualmente, o que coloca em suspenso a validade de possuir um CD gravado “em estúdio”, mesmo sendo este um objetivo que faz parte dos planos de praticamente todos os grupos de rap. E Kim C, com suas indagações sobre os rumos a seguir, está num espaço liminar entre os usos da tecnologia e suas consequências, para sua produção musical.

De todos os grupos e estilos que fazem parte deste trabalho, o *rap gospel* é o que se apresenta com mais possibilidades de implementar a gravação de CD “em estúdio”, ou um CD profissional, o que muitos almejam. Mas isto ocorre principalmente em função dos equipamentos e instrumentos musicais disponibilizados por algumas igrejas, incluindo estúdio de gravação que estas possuem e o próprio espaço em que se realizam os cultos, com equipamentos de som e acústica adequados para as gravações. Na Igreja Renascer em Cristo tive a oportunidade de conhecer o estúdio, onde realizei uma entrevista, e de estar nos encontros da BRC que ocorriam no espaço destinado aos cultos, o qual possui equipamentos de som considerados de muito boa qualidade por vários rappers. No caso mais específico do rap, foi comprado, por um dos pastores, equipamento de som para os Djs. Aliado ao uso do que a Igreja oferece a compra de equipamentos possibilita a produção musical do rap, torna viável gravações ao vivo, como pude presenciar em vários dos encontros da

³Orkut, *You Tube* e *My Space* são espaços da Internet que permitem a veiculação desta produção musical.

BRC.

Já entre os grupos de *rap crioulo* de Portugal, uma ação que vem sendo implementada pelo rapper Chullage vem ampliando as possibilidades de gravação destes grupos, é um projeto proposto por ele e que visa construir estúdios de gravação em vários bairros. Tive a oportunidade de visitar o primeiro que foi montado na sede da Kaphaz, no bairro de Arretela, onde mora. E outro estúdio estava sendo montado no Bairro da Cova da Moura. Chullage me contou da importância de ter estes espaços nos bairros. Isso porque possibilitava aos grupos, a partir de seus espaços de sociabilidade, gravarem suas músicas, o que gerava sua maior circulação, não somente para fins comerciais, mas também como uma forma de reconhecimento do trabalho do rapper, em que ele tem possibilidade de vê-lo materializado na forma de um CD.

Em todas estas situações, o bairro coloca-se como o espaço privilegiado em que o rapper, ou o grupo, dão seus primeiros passos no sentido de construir sua biografia dentro destes estilos de rap, já que é o bairro que aparece tematizado na grande parte destas músicas a partir das relações que estabelecem com o mesmo. É no bairro que se dá a circulação das primeiras músicas, fruto das primeiras composições e primeiras gravações. É no bairro que os primeiros eventos acontecem, ali ocorre o reconhecimento e a comunicação com o público. O bairro é uma espécie de terra firme em que o rap se ancora e através deste espaço simbólico-social estabelece sua relação com a cidade.

É no bairro que muitos dos “projetos” serão pensados e implementados. Partindo da proposição de Schutz (1970 apud Velho (2003, p. 101)) “projeto” é definido como “conduta organizada para atingir finalidades específicas.” Assim, a partir de várias iniciativas dos rappers podemos visualizar estes “projetos”, seja através da organização e implantação dos estúdios de gravação de Chullage, na organização das rádios que possibilitam a circulação musical de Rael, Frog e ManoF, nos vários eventos de rap organizados nos bairros da cidade colocados em prática pelo Arma-Zen, FV Coerente, entre outros, da evangelização como uma maneira de aproximar jovens da igreja, como o *rap gospel* propõe. E muitas outras iniciativas poderiam estar aqui citadas, mas gostaria de ressaltar esta dimensão de “projeto” que emerge nestas propostas e que conseguem implementá-los, modificá-los, transformá-los a partir de um intenso cruzamento de outros “projetos”, individuais e coletivos, que se apresentam dentro de um “campo de possibilidades”.

Nesta confluência de “projetos”, interesses, objetivos, iniciativas, propostas vão se interpor, são geradas crises, conflitos, tensões, acordos que constituem e dinamizam grande parte destas iniciativas e que desta interação poderão ou não resultar em ações mais objetivas no que diz respeito a sua efetivação. Mesmo assim, inclusive nas ausências e desistências o caminho vai sendo percorrido e outros “projetos” vão surgindo.

E Velho (2003, p. 101) acrescenta que “A consciência e valorização de uma individualidade singular, baseada em uma “memória” que dá consistência a biografia, é o que possibilita a formulação e a condução de “projetos”. “A consistência do *projeto* depende, fundamentalmente da *memória* que fornece os indicadores básicos de um passado que produziu as circunstâncias do presente, sem consciência das quais seria impossível ter ou elaborar projetos” (grifo no original). Esta “individualidade singular” é construída nestes espaços de sociabilidade em que se fundamenta o rap, principalmente nos bairros. Por sua vez, esta “individualidade” está ancorada numa “memória”, que também é construída neste espaço, dando corpo a “biografia”, que passa pelas *atitudes* destes rappers.

Estas *atitudes* são determinantes para a implementação destes “projetos”, e mais do que isso, para dar legitimidade e efetividade à realização destes. Ser reconhecido em seu bairro por sua trajetória no Movimento hip hop e por suas *atitudes* é determinante e estruturante desta “biografia”. E em várias ocasiões é esta trajetória e este reconhecimento que mantém o rapper no Movimento hip hop, já que a grande maioria deles não obtém qualquer recurso financeiro com suas atividades, ao contrário, na maioria das vezes, têm que investir seu dinheiro para a realização destes “projetos”.

Ter uma carreira de projeção ou simplesmente conseguir trabalhar e ter um salário com o que desenvolve no Movimento hip hop faz parte dos “projetos individuais” de inúmeros rappers, mas esta é uma condição que poucos conseguem atingir. Não encontrei nenhum caso em que um rapper tivesse seu trabalho exclusivamente relacionado às atividades voltadas para o Movimento hip hop ou exclusivamente para a produção musical do rap. Todas as situações que encontrei eram atividades relacionadas, como trabalhar com equipamentos de som, ser vendedor numa loja com produtos voltados para este público, e mesmo abrir seu próprio negócio, geralmente uma loja. Em nenhuma situação encontrei um rapper que conseguisse sobreviver financeiramente de sua produção musical, embora este seja um “projeto” acalentado pela grande maioria deles colocando-se nestas situações “campos de possibilidades” bastante restritos, já que “O *projeto* não é abstratamente racional, como já mencionei, mas é o resultado de uma deliberação consciente a partir das circunstâncias, do *campo de possibilidades* em que está inserido o sujeito” (VELHO, 2003, p. 103).

Se o bairro funciona como um espaço privilegiado para o início e a implementação de muitos destes “projetos”, nos quais constroem referências importantes e definidoras de suas práticas no Movimento hip hop, por sua vez, a cidade aparece de maneira mais restritiva. Mesmo assim, vão relacionar-se com ela e nela deixar suas marcas, desconstruindo-a e reconstruindo-a nas relações que estabelecem. Por isso, vão questionar, vão impor a visibilidade

de conflitos que permeiam esta vivência nestes espaços urbanos destas cidades, Florianópolis e Lisboa.

Estas cidades se constituem no movimento constante e no embate que travam com elas para nelas poderem estar. São tempos distintos coexistindo nestes espaços com o qual se relacionam. São cidades, com diferentes versões que se interpõe e reconstruem permanentemente estas relações. E a maneira como vão construir esta relação na e com a cidade passa por sua condição étnico-racial, de gênero, de imigrantes, que emergem de maneira multifacetada. Em todos estes aspectos, o tempo se impõe como um marcador desta relação, já que é na cidade que a relação se constitui, mas ela é resultante de uma vivência temporal que remete à discriminação, à desigualdade, ao preconceito e que são marcados na forma de estabelecer estas relações com a cidade.

O Movimento hip hop não quer apagar estas marcas que o tempo deixou, ao contrário, a partir dela quer construir outras marcas e estabelecer outras formas de relação que se manifestam na vivência do presente na cidade.

Mesmo o bairro tendo esta marcação de uma vivência de relações de sociabilidade estruturantes do Movimento hip hop e a cidade sendo apresentada como o cenário em que muitas das relações se manifestam e ganham novas dimensões, existe uma outra esfera em que estas são estabelecidas de uma forma bem mais ampla que insere-se num processo de globalização, com o qual o Movimento hip hop interage.

Estas três instâncias de relações, o bairro, a cidade e sociedades globalizadas, dão a tônica de um movimento constante, de modificação permanente. Por mais distintas que as trajetórias destes grupos possam ser, são estabelecidos diálogos importantes pautados por questões comuns. E uma destas questões, que aponto como um eixo importante que possibilita e alimenta este debate, é a própria vivência de uma condição étnico-racial, mais especificamente das reações que dela emergem, seja a partir de uma condição de imigrantes negros ou filhos destes, no caso do *rap crioulo*, em Portugal, ou de uma história marcada pelos resquícios deixados pelo processo de colonização e escravidão, no Brasil.

Situações com especificidades muito particulares, mas que possibilitam um debate a partir das relações que a cidade, e o próprio país, constrói em função desta condição, sob a qual estão abrigadas relações de preconceito, discriminação, desigualdades.

Em função deste debate fluxos de comunicação vão se estabelecer, aspectos comuns a vivência nestas cidades vão surgir e pareceres sobre estas relações vão ser descritas em suas músicas, apontando com isso relações de consumo. Não me refiro a um consumo de produtos somente, mas de uma forma de pensar que se amplia e se reconstrói cotidianamente num âmbito que

extrapola os espaços dos bairros, das cidades e dos países, sendo elaborado e vivenciado muito mais no plano das ideias e que é definidor de estilos de rap e de vida.

5.2 Globalizando localidades: Relações de produção–consumo

O Movimento hip hop convive com esta dupla dimensão de localidade-globalidade. A globalização que positiva e negativamente se faz presente e dá *forma* a este Movimento e suas relações de consumo traz um novo cenário na construção deste gênero musical. Como já apontei, o rap faz parte de uma longa tradição da música negra norte-americana mas que toma contornos distintos dentro deste contexto de globalização, tanto em relação a produção de estilos, quanto em relação a veiculação dos mesmos, e com elas as relações de consumo que o acompanham⁴.

Vivemos hoje num processo de globalização marcado pela “compressão do tempo-espaço” (HARVEY, 1994), com meios de comunicação e transporte cada vez mais velozes e que possibilitam uma rápida veiculação de informações (produtos, ideologias, tecnologias).

Existe atualmente uma cultura global, porém seria melhor que nos certificássemos de procurar entender o que isso significa. Esta cultura está assinalada por um organismo de diversidade e não por uma repetição da uniformidade. Não ocorre nenhuma homogeneização de sistemas de significados e de expressões, nem parece provável que haverá esta homogeneização dentro em breve. No entanto, o mundo se transformou numa rede de relações sociais, e entre as diversas regiões existe um fluxo de significados, bem como de pessoas e de mercadorias (HANNERZ, 1994, p. 251).

Guiados por estes “fluxos de significados”, e através destas várias redes de relações, é possível perceber uma comunicação que se faz mais efetiva neste contexto. Esta vivência dos meios de comunicação estabelece outras redes de relações e influenciam a própria prática desta produção musical. Se o

⁴A discussão sobre as relações de consumo na Antropologia é bastante significativa. Mesmo de forma indireta podemos percebê-la em etnografias clássicas como nas de Malinowski (1978, [1922]) e Mauss (2003b, [1925]) entre outras, e de forma mais direta debatendo teoricamente estas relações autores contemporâneos como Douglas e Isherwood (2004), McCracken (2003), Canclini (1999) entre muitos outros. A discussão é bastante ampla, mas aqui gostaria de ressaltar a importância das relações de consumo dentro do Movimento hip hop a partir de algumas especificidades que permeiam a circulação, principalmente da música e do vestuário, neste contexto etnográfico.

bairro é fundamental na estruturação das narrativas musicais, a tecnologia e os meios de comunicação são determinantes na produção rítmica desta música. As *bases* em que estes raps são cantados circulam por uma via de intenso *fluxo* que faz parte da Internet. Mesmo a letra do rap não restringindo-se à localidade, a parte instrumental desta música nos guia por redes bem mais amplas e complexas que o Movimento hip hop percorre para compor esta produção musical.

Esta cultura global gera uma diversidade em contraposição a uniformidade e amplia o fluxo de informações, de produtos, de ideias. Neste mundo globalizado Beck (1999) chama a atenção para o que denomina de “abolição da distância”. Ela desaparece ou diminui consideravelmente com o avanço tecnológico, principalmente dos meios de comunicação e de transporte. Isto possibilita uma ampla circulação bem como acesso a produtos e comportamentos.

Esta ampliação da circulação de informações e produtos que a “abolição das distâncias” possibilita, gera possibilidades que ampliaram as práticas deste gênero musical. O rap surge a partir de uma longa trajetória da música negra norte-americana. Ou seja, bem antes de termos as dimensões que o rap tomou na atualidade, o mesmo já se manifestava nos bairros negros de Nova York. O que de novo se coloca neste cenário é o uso que o mesmo faz dos recursos tecnológicos de seu tempo, bem como dos processos que permitem criar redes de relações e meios de circulação desta produção musical até então sem precedentes. Mas, esta é uma característica que não se restringe ao rap, outros gêneros musicais se apropriam desta tecnologia, principalmente em sua circulação. Entretanto, no rap a tecnologia, mais do que na circulação, está presente desde o processo de criação desta música. Ao mesmo tempo em que se beneficia do uso dos recursos tecnológicos que este cenário proporciona, esta música expõe graves consequências desta mesma globalização que fazem parte de suas vivências cotidianas.

A globalização, para Bauman (1999, p.67) “refere-se primordialmente aos *efeitos* globais, notoriamente não pretendidos e imprevistos, e não às *iniciativas, empreendimentos* globais”. Como o próprio título da obra do autor expressa, ele está discutindo muito mais as “consequências humanas” da globalização. Estas se espalham muito além das fronteiras do desgastado Estado-Nação, que se vê sujeito a uma infinidade de *consequências* que interferem diretamente sobre a vida das pessoas que estão, vivem ou deslocam-se nestes espaços geográficos nacionais. E a partir das questões aqui apontadas pelo autor, estou pensando o Movimento hip hop também como uma das “consequências”, ou, mais do que isso, como uma forma de expor reações às “consequências” do processo de globalização.

A velocidade com que o Movimento hip hop se comunica e circula só é

possibilitado por esta nova realidade, é o mundo do “tempo compacto”. E, além de um estilo estético e performático, o rap é também uma forma de comunicação. Esta forma de comunicação constrói estilos e cria direcionamentos de consumo, bem como produtos que farão parte destas relações de consumo, e assim estabelece redes que se comunicam entre periferias a partir de estilos musicais e estilos de vida, com o que podemos chamar de uma “estética das periferias”, onde outros gêneros musicais também são incluídos, como o funk e o samba, os quais podem comunicar sobre o mesmo espaço social.

No sentido apontado por Rose (1994), a comunicação é fator fundamental e determinante das práticas do Movimento hip hop, característica que ressaltou na discussão inicial deste capítulo. A música é envolvida em redes de comunicação e nelas circula entre espaços social e geográfico das cidades. A comunicação é importante tanto para o processo de composição-produção musical, bem como em sua circulação, já que ainda são poucos os rappers que contam com espaços comerciais que veiculam suas produções. Mesmo que os mais variados gêneros musicais tenham o papel de comunicar, no caso do rap, esta comunicação se estabelece como um canal de expressão para denúncias, protestos, projetos de uma população determinada, a dos moradores desses bairros periféricos das grandes cidades. E desta maneira, muitos dos rappers beneficiam-se dos canais de comunicação, que em muitos momentos ele cria, para fazer circular esta música. São muitos os rappers, que se valendo destes canais, vão para favelas, periferias de suas cidades, de cidades vizinhas, ou de outras cidades para venderem seus CDs.

Este tipo de prática é bastante comum entre alguns rappers, como nos conta Maicon Calibre:

Daí eu lancei meu CD profissional, tive que vender um carro porque na época eu fui enganado, daí hoje eu subo as comunidades a pé, com a mochila nas costas e vendendo o meu trabalho. A: Que comunidades? M: Todos os Morros da Capital. Itajaí, Tubarão, outras cidades também corro tudo assim. Chega de manhã cedo bate na cabeça, ‘Vou pra tal lugar.’ Vou pra lá. E se eu não vender eu também fico contente porque eu acabo conhecendo várias pessoas e trocando ideia e isso fortalece meu pensamento pra fazer novos raps (entrevista realizada em 15/08/2007).

A partir desta colocação de Maicon Calibre, que se repete na fala de outros rappers, é possível perceber que a venda de seus CDs é fundamental, afinal de contas precisam recuperar o dinheiro investido. Porém, os caminhos que percorrem para esta comercialização, pelas periferias da cidade, é tão importante quanto a venda. É através desta *troca de ideias* que o pensamento é fortalecido, em outras palavras, que a produção musical do rap vai se nutrindo.

O estabelecimento de relações, nestes espaços da cidade, é determinante nesta produção musical que fala deste contexto.

As relações de consumo aqui estabelecidas estão direcionando também o público alvo deste produto. Há uma intenção na mensagem, há uma população a atingir, e há uma significativa resposta, inclusive comercial desta população. Em termos nacionais, muito antes do rap chegar aos meios convencionais de venda, esta comercialização alternativa era a maneira mais importante de fazer circular está música. Além disso, ela trouxe significativos retornos financeiros, como mostram as vendas do grupo Racionais. Mesmo havendo uma grande e diversificada produção musical nas periferias e favelas do Brasil, o rap se insere neste meio com significativo sucesso.

Além de Maicon, a grande parte dos grupos de rap de Florianópolis, que possuem CD profissional gravado, faz desta prática de vendas uma constante, como nos relatou FV Coerente e Arma-zen. Mesmo os que possuem seus CDs em algumas lojas da cidade, como os grupos citados, circular por estes bairros para vender seus CDs é uma importante forma de construção de relações e divulgação de seus trabalhos.

Além do uso desta comunicação para fazer circular suas músicas, existe uma comunicação anterior que está na própria música, através dos relatos que criam. Falam sobre espaços que estão na cidade, mas que são invisibilizados. Estas músicas acabam fazendo o papel de veículos de comunicação, que Rose (1994) anuncia, na medida em que noticiam o que ocorre nas cidades, mas que em muitos momentos ela não quer conhecer.

Ainda pensando sobre este papel de comunicar, o rap apropria-se da tecnologia em função de sua música. As músicas circulam de maneira muito intensa por canais pouco convencionais até bem pouco tempo atrás. São *blogs*, páginas no *My Space* e no *Orkut*, que ampliam consideravelmente o alcance desta produção musical, possibilitando inclusive novas parcerias musicais. Como ocorreu com o Grupo Reverso, de Florianópolis, que tem uma página no *My Space*, inclusive com músicas que podem ser baixadas. Desta forma, um grupo de rap da Romênia, não só baixou a música do Reverso, como produziu uma outra versão dela e reenviou-a ao grupo. O diálogo transcorreu de forma bastante peculiar. Como os integrante do Reverso não falavam inglês, nem o grupo da Romênia falava português, o jeito foi pedir ajuda a um amigo de trabalho que *entendia alguma coisa de inglês*, como me relatou Sonic. E, com o auxílio de um dicionário a comunicação se estabeleceu. Um dos critérios cobrados pelo Reverso para aceitar esta parceria foi a não inclusão de palavrões ou ofensas a Deus por parte do grupo romeno, já que fazem *rap gospel*. Aceita as condições, a parceria músico-virtual se estabeleceu e eu tive a oportunidade de ouvi-la num dos encontros da BRC. Esta produção musical fala, “aventura-se” pela cidade para nela poder circular, mas não limita-se a

ela, ao contrário, as transpõem, como nos mostra o grupo Reverso.

Este avanço tecnológico, além de possibilitar canais de circulação desta produção musical, possibilita uma maior rapidez, barateamento e facilidade na gravação musical. Com um computador e um programa apropriado o rapper pode gravar suas músicas. Além disso, ampliam-se as possibilidades de criação ou implementação de canais musicais. Sem esquecer que estas possibilidades de uso dos recursos tecnológicos também criam barreiras e impedimentos, como aponto no capítulo anterior, principalmente por dificultar a comercialização destes CDs. Apesar disso, o acesso a esta tecnologia é algo que ainda cria distanciamentos significativos, mesmo dentro do Movimento hip hop.

Estes canais podem ser exemplificados principalmente através de rádios e programas de rádios que criam. Em Florianópolis existem duas rádios que veiculam este estilo musical. Uma delas é através do Programa Barraco Hip Hop, que vai ao ar desde 2006, aos domingos das 20 às 21 horas na Rádio Campeche, uma Rádio comunitária. A organização da programação musical e do programa é realizada pelos irmãos Mano F, rapper do grupo Retaliação e seu irmão RDA Maicon. A outra é a Rádio Rima, uma rádio eletrônica, veiculada por meio da Internet que possui um programa mensal de pouco mais de uma hora de duração. A idealização da rádio e do programa teve suas primeiras transmissões em 2006 e até hoje é realizada pelo rapper Rael e seu amigo Frog. Estas rádios possuem características que as aproximam e diferenciam neste processo de veiculação musical. À medida que o avanço tecnológico que hoje presenciamos possibilita uma ampliação da produção do rap, através de programas de computador que podem ser baixados da Internet, o mesmo ocorre em relação a circulação destas músicas e com a criação dos canais de veiculação da mesma na cidade de Florianópolis.

Dentre as características que aproximam estes dois veículos de circulação do rap posso citar que ambas possuem um discurso que enfatiza e defende um uso mais democrático da mídia. Um exemplo são as aberturas do Programa da Rádio Rima nos meses de maio e de junho de 2007:

Programa de maio:

Está no ar: Rádio Rima.com. Em alto e bom som, começando mais um programa Rádio Rima.com. Que vem destacar três importantes datas deste mês anterior no que se refere a comunicação e abertura de novos espaços ao rap. A primeira data foi dia 24 onde aconteceram os shows com o Retaliação e o Arma-Zen dentro da Universidade Federal de Santa Catarina. Parabéns a todos da organização da Universidade. Também dia 22 de 04, quando estivemos a convite de Mano F e do RDA Maicon lá na Rádio Campeche Comunitária, 104.9 ao vivo para todo o sul da Ilha participando do Programa Barraco Hip Hop que rola todo

domingo, das 8 da noite as 9. Obrigado pelo Convite. E no dia 26 de 04 quando aconteceu uma assembleia única do Núcleo Distrital e Plano Diretor Participativo do Rio Vermelho para tratar entre vários temas a Rádio Comunitária do Rio Vermelho e conseqüentemente do espaço do rap dentro da programação da rádio. O salve vai para... (grifo meu)⁵ (Disponível em www.radiorima.com. Acesso em 05/07/2007)

Programa de junho de 2007:

Está no ar: Rádio Rima.com. Em alto e bom som, começando mais um programa Rádio rima.com. Um canal de comunicação de Santa Catarina, 100% rap nacional, na luta pela democratização da comunicação e da informação. E segue anunciando o evento de rap Favela Agradece II, que ocorreu em 09 de junho no Bairro Monte Cristo. (grifo meu) (Disponível em www.radiorima.com. Acesso em 05/07/2007)

Ainda com relação a democratização dos espaços na mídia, cito o primeiro parágrafo da introdução da ARCCA – Associação Radio Comunitária Campeche que está em sua página na Internet:

O surgimento das rádios comunitárias e a legislação atual aprovada pelo Congresso Nacional são resultados da luta de movimentos sociais e de suas entidades pela democratização dos meios de comunicação em nosso país. Esta luta parte do princípio que, independente do poder econômico, a população tem o direito de ter acesso aos meios de comunicação, gerando informação e cultura a partir de sua ótica e realidade, sem estar submetida á lógica mercantil. Para se ter uma ideia do grau de dificuldade decorrente da atual legislação para se obter o registro de uma emissora comunitária, no caso da ARCCA, este processo levou cerca de 8 anos.

No caso destas duas rádios, elas mantêm-se financeiramente com recursos próprios. Na Rádio Rima, os recursos são de seus programadores, Frog

⁵Nesta abertura vários eventos são apontados, dos quais alguns têm a minha participação. O primeiro foi o evento na Universidade em que fiz a intermediação entre os grupos de rap citados e os organizadores da Semana de Ciências Sociais, no qual se apresentaram na Festa de Encerramento. Além desta intermediação ainda fiz uma pequena divulgação do evento contando, para isso, com alguns parceiros, entre eles a Rádio Rima. No segundo evento, já que eu estava em contato com as duas partes, eu fiz o convite à Rádio Rima para ir ao Programa Barraco Hip Hop. E o programa promoveu uma interessante discussão sobre a democratização dos meios de comunicação, além de colocar em contato, através de seus organizadores e programadores, estes dois veículos de comunicação, que ainda não se conheciam. O último evento, sobre a Rádio Comunitária do Rio Vermelho, ressalto apenas que este é o bairro de moradia de Frog, e nesta atitude demonstra seu interesse nas discussões sobre o bairro, pensando também na criação de mais espaços para a veiculação do rap na cidade.

e Rael. Na Rádio Campeche, através do pagamento de anuidade de seus associados, no valor de R\$ 30,00 reais e de anunciantes do comércio local, que pagam uma taxa estabelecida para estes anúncios. Outro aspecto que une estas duas Rádios diz respeito ao uso que fazem dos recursos tecnológicos, possibilitando com isso, esta circulação musical.

Um outro ponto de aproximação entre estas duas rádios é a predominância de uma programação musical nacional e local, como podemos observar nas citações acima, e a inserção de discussões mais amplas em sua programação, tais como temas referentes ao Dia Internacional da Mulher, à violência, à discriminação, à mídia entre outros. Em ambas, há uma preocupação de oferecer uma programação que vá além da musical e que possibilite outras discussões que permeiam espaços de produção e circulação do rap.

Por outro lado, enquanto o Programa Barraco Hip Hop tem um alcance limitado por estar numa rádio comunitária⁶, a Rádio Rima, tem este alcance “ilimitado”, já que é veiculada pela Internet. E este é um dos principais aspectos que diferencia a recepção e o alcance destes canais.

Partindo de algumas reflexões propostas por Martin-Barbero (2003), se torna importante refletir sobre as mediações, na forma como parcelas significativas do Movimento hip hop se relacionam com meios de comunicação a ponto de apropriarem-se de determinadas tecnologias e, com elas, criar novas formas de uso destes meios. Deixam, com estas práticas, sua marca na agência destes meios, no sentido de criarem uma autonomia sobre sua forma de gerenciamento.

Um aspecto levantado por Martin-Barbero (2003, p. 286), que me aprio para pensar sobre o papel dos bairros para o Movimento hip hop, diz respeito a sua relevância enquanto espaço de sociabilidade. O bairro é apresentado pelo autor como um “mediador entre o universo privado da casa e o mundo da cidade, um espaço que se estrutura com base em certos tipos específicos de sociabilidade e, em última análise, de *comunicação* [...]”. Esta passagem da obra do autor pode nos fornecer muito mais elementos do que trago para discutir a relevância do bairro enquanto mediador na relação do Movimento hip hop com a cidade. Porém, por ora ressalto apenas que, no caso de rádios comunitárias e não-legalizadas, o bairro, como nos apresenta o autor, é determinante, inclusive, da programação das mesmas, até porque estas rádios possuem alcance quase que limitado, indo um pouco além de seus bairros. Como a situação vivenciada pela Rádio Comunitária Campeche em que, em sua programação diária, o bairro é o grande norteador das discussões,

⁶O alcance da rádio se dá principalmente na parte sul da Ilha, abrangendo os bairros do Campeche, Jardim Castanheira, Morro das Pedras, Armação e quando há boas condições, entre elas climáticas, de propagação de suas ondas, chega ao Pântano do Sul e Joaquina. Aqui não é a proximidade geográfica que determina o alcance da rádio e sim as barreiras geográficas, como morros, que podem limitar seu alcance.

entrevistas e anúncios. Esta relevância do bairro pode também ser sentida através dos grupos de rap, que além de realizarem o Programa Barraco Hip Hop, também têm suas músicas veiculadas na programação diária da Rádio Campeche.

O bairro é importante espaço de reconhecimento, inclusive da produção musical do rap. Porém, através das rádios este alcance se amplia e a mediação ocorre de forma mais efetiva, no sentido de fazer veicular esta produção musical. Aqui, produtor e consumidor não são instâncias separadas. No que diz respeito ao uso da tecnologia, esta não é apropriada pura e simplesmente, mas seus produtos são utilizados em função das práticas dos rappers enquanto produtores de sentido, ou de ressignificação destes sentidos, quando as mesmas são destinadas a fazer circular uma produção musical que possui pouco alcance. Desta forma, estes meios são criados a partir também de uma relação de consumo.

A grande maioria dos rappers defende uma ampla distribuição de sua música, mesmo que isso não se reverta em lucro. Neste sentido Max B.O, rapper que São Paulo, atualmente morando em Florianópolis, diz que *A música é boa, mas se eu não posso comprar, é uma música boa que vai ficar guardada.* (Max B.O.– Programa Barraco Hip Hop de 03/06/2007).

Mesmo possuindo uma significativa produção musical, os espaços para veiculação destas músicas são bastante restritos⁷. Assim, as rádios, como as citadas, são importantes espaços de referência para a circulação desta produção, mesmo com suas limitações.

Falo em limitações porque enquanto o Programa Barraco Hip Hop da Rádio Campeche possui um limite de alcance de uma rádio comunitária, a Rádio Rima possui acesso mais restrito porque a grande maioria da população das periferias não tem muito acesso aos meios eletrônicos, como a Internet. Contudo, as rádios de largo alcance, AM e FM que atuam na Grande Florianópolis, incluem, muito timidamente, o rap em sua programação diária. Para ocupar este espaço, e atender as demandas, são criados e abertos novos espaços de canalização desta produção musical, implementadas pelos próprios rappers com os recursos que possuem.

Neste sentido o avanço tecnológico com o qual convivemos atualmente possibilita que estas iniciativas tornem-se realidade. Enquanto a Rádio Rima

⁷Seguindo um percurso similar ao das gravadoras independentes, rádios, como as apresentadas, são as que primeiro veiculam a produção musical do rap, a exemplo de rádios similares em outras cidades. Muito recentemente e ainda muito timidamente, este estilo musical consegue espaço nas rádios “abertas”. Em Florianópolis, tive notícia que apenas uma música de um grupo local é veiculada numa rádio aberta. Em relação aos grupos nacionais, algumas rádios os descobrem, e quando telefonam e pedem a música, esta é veiculada parcialmente, por seu tempo ser considerado muito amplo para a veiculação na programação da rádio, como alguns rappers já me relataram.

é uma rádio eletrônica que está na Internet, o Programa Barraco Hip Hop⁸ obtém, também pela Internet, grande parte de seu arquivo musical, e mesmo as músicas de grupos locais, são gravadas neste mesmo computador. Nas duas rádios o acervo que alimenta a programação das mesmas é virtual. Com um computador e acesso a Internet a programação musical amplia-se bem como os instrumentos necessários para colocar esta programação no ar.

Assim o tempo e o espaço possuem outra dimensão. Os espaços físicos em que as duas rádios funcionam são diminutos. O computador grava, coloca no ar, busca e veicula as músicas. A Rádio Campeche ainda possui uma pequena edificação e a antena externa. O espaço ocupado é cada vez mais reduzido e são poucas as pessoas necessárias para executarem este trabalho.

Ao mesmo tempo em que o espaço é reduzido o acesso à veiculação de informações e das próprias músicas é cada vez mais rápido e amplo. Não só a necessidade do espaço diminuiu, bem como a necessidade de percorrê-lo geograficamente e o tempo gasto para obter determinados produtos musicais e informacionais. A compressão do tempo-espaço (HARVEY, 1994), ou seja, o encurtamento do mundo, já antecipado por Macluhan (1978, [1957]) se torna real neste processo de circulação musical do rap.

Pela Internet eles mantém contado e dialogam com rappers do país e estrangeiros encurtando ainda mais as distâncias nestes espaços globais e globalizados. A Rádio Rima, veiculada pela Internet recebe de 5.000 a 7.500 visitas por mês, sendo a grande parte do Brasil e Estados Unidos. Muitos destes “escrevem elogiando nossa iniciativa, comentam o quanto gostam da ideia, mandam suas músicas ou indicam seus links e encontram no programa o que realmente querem e gostam de ouvir” (Frog e Rael, informação via e-mail em 05/07/2007).

Na página da Rádio Campeche é possível ter acesso ao processo de implantação da rádio, sua programação, seus associados, seus informes. Através de sua página é possível entrar em contato com este universo da rádio e com quem a produz, podendo inclusive associar-se a ela e com isso participar de sua programação. Com isso a dimensão de sua localidade amplia-se através da Internet.

Se na década de 1970, quando o Movimento hip hop ensaia seus primeiros passos, era necessário ir até os EUA ou a Europa para conseguir um lançamento musical internacional, hoje, existem programas de computador que possibilitam que isso se realize de sua casa, sentado em sua cadeira, em frente ao computador. E este tipo de prática não diz respeito somente a comercialização, mas a circulação de forma mais ampla de uma produção musical infinita que é disponibilizada na Internet.

⁸O programa Barraco Hip Hop está temporariamente fora do ar. Mas, algumas iniciativas estão sendo tomadas para a sua reativação.

Tomando emprestadas as categorias de Eco (1970), presumo que a relação que estes rappers estabelecem com a mídia os coloca numa situação em que não são nem tão *apocalípticos*, nem tão *integrados*. Parafraseando Eco (1970), pode-se afirmar que uma importante parcela do Movimento hip hop aproxima-se da definição de *apocalípticos*, na forma como estes veem a mídia. Para estes a mídia é vista com muita desconfiança, sendo considerada manipuladora e que, somente aceitariam a veiculação do rap, com a possibilidade de interferir em seu conteúdo, ao que se opõem, pelo menos uma parcela significativa deste Movimento. Um exemplo clássico desta tendência é o grupo Racionais, desobrigando-se de se apresentarem em programas da grande mídia. Por outro lado, existem os grupos que abrem espaço e utilizam-se da mídia para ganhar visibilidade e fazer circular sua produção musical, como qualquer outro grupo de outro gênero musical. Entre eles, vários rappers citam Gabriel O Pensador, Marcelo D2 e mais recentemente MV Bill. Porém, mesmo não podendo defini-los como “integrados”, como é o caso de MV Bill, as críticas são ácidas e frequentes e alguns são chamados de *vendidos*.

A relação do Movimento hip hop com a grande mídia sempre foi conturbada, mas a produção musical do rap cria demandas de consumo e necessidades de circulação desta produção que prescindem de canais midiáticos. Ainda é muito reduzido o espaço que possibilita a circulação desta música, tanto para a venda de seus CDs, quanto para a veiculação destas músicas nas rádios. Neste sentido, são criadas formas midiáticas que possibilitam esta circulação.

No que diz respeito à produção e venda de CDs são inúmeros os selos independentes que ocupam as lacunas deixadas pela indústria fonográfica. Entre eles podemos citar o selo (1) Cosa Nostra, do grupo Racionais, de São Paulo e os selos (2) Cano Serrado, que marca os CDs dos grupos F.V. Coerente – *Clima de tensão* e Arma-Zen – *A caminhada é longa... e o chão tá liso!* e o selo (3) Bronca Fima, do CD *Minha quebrada, Meu respeito*, do Squadrão da Rima, grupos locais. Na mesma direção a venda destes CDs é realizada por algumas poucas lojas, ou através da divulgação e venda feitas pelos próprios rappers.

Quanto às mídias que possibilitam a circulação desta produção musical, ela também vem no sentido de ocupar vazios deixados pela grande mídia que pouco faz circular esta produção musical por suas rádios. Assim, rádios comunitárias, rádios eletrônicas e rádios não-legalizadas são veículos privilegiados para esta circulação.

Apropriando-se de recursos tecnológicos, que possibilitam a existência da chamada indústria cultural, como a possibilidade de reprodução em larga escala de determinados produtos. Esta tecnologia é utilizada aqui para fazer circular uma produção musical que não está no circuito comercial convencional. Muito mais que a temida homogeneização, presencia-se manifestações de

heterogeneidade imersas na grande diversidade que habita os centros urbanos das grandes cidades globalizadas.

Não podemos nos iludir considerando que esta tecnologia tenha ampliado seu acesso de forma irrestrita. Ao contrário, é bastante visível a diferença entre rappers no que diz respeito ao uso da tecnologia. Um simples e-mail pode ser algo bastante difícil e complicado para alguns jovens, mesmo nos dias de hoje. Inclusive este não é o meio mais eficiente de comunicação entre a grande maioria dos rappers, ao contrário, já que pude verificar que muitos e-mails são desativados por falta de uso, gerado pelo acesso restrito. Em seu lugar, a comunicação se efetiva através dos telefones celulares. Através destes, a comunicação ocorre de maneira muito mais fluida.

A tecnologia é fundamental para a própria existência do Movimento hip hop, o que não apaga ou diminui a dificuldade de seus usos já que, em alguns casos, ele é reduzido apenas porque há intervenção de amigos, que possibilitam, em função de seu conhecimento sobre esta tecnologia, que ela seja indiretamente utilizada por vários rappers. Entretanto, isso também não diminui a desigualdade presente no Movimento hip hop. E esta relação mais estreita com a tecnologia ocorre principalmente entre os rappers que possuem melhores condições sócio-econômicas. Fora deste contexto, poucas exceções se colocam.

O encurtamento das distâncias, o tempo compacto (BECK, 1999) ou a compressão do tempo-espaço (HARVEY, 1994), são fundamentais na existência do Movimento hip hop, já que este se nutre, entre outras coisas, do constante e permanente contato com o de fora para fazer o local. Este avanço tecnológico oferece uma circulação de informações e bens cada vez mais rápida e cito, nesta circulação, o próprio Movimento hip hop, assim como os produtos que nele são gerados.

O Movimento hip hop se constitui na circulação permanente de suas práticas. Se ressignifica a cada estilo e tem como uma de suas características principais esta dinâmica que o constitui. E o fato de ter a localidade como uma referência para um Movimento com dimensão global já o diferencia por esta característica de circulação e ressignificação.

Os rappers cantam e expõe uma sociedade com seus paradoxos e contradições, grande parte delas fruto da falência do Estado social não mais permitido pela política econômica que fundamenta a globalização, como aponta Beck (1999). Mas, esta mesma globalização é o processo que propicia a expansão do Movimento hip hop. É um paradoxo constituidor do próprio Movimento.

Beck (1999) assinala que os projetos da modernidade não se sustentam. Ideais como o Estado de bem-estar-social, democracia, igualdade entram em descrédito, há uma “dissolução da modernidade” e em seu lugar fica(m)

uma(as) lacuna(s)⁹. O que também é referendado por Bauman (2001, p.37) quando este ressalta que uma das características da atual modernidade diz respeito ao “declínio da antiga ilusão moderna”, ou seja, a noção de uma crença num “futuro melhor”.

Para Beck (1999)¹⁰ a globalidade é irreversível e isto remete ao fato de que todos os acontecimentos, problemas, soluções, catástrofes, descobertas possuem consequências globais. O acontecimento pode se dar localmente, mas suas consequências têm dimensões globais. O Movimento hip hop surge como uma atitude de contestação e irreverência que cria os signos que o diferencia enquanto coletividade. Dos guetos de Nova York, passando pelas favelas e bairros pobres do Brasil e chegando a moda enquanto definidor de estilo, constitui-se localmente e espalha-se globalmente.

O Movimento hip hop circula por fluxos que ao mesmo tempo em que mantém um discurso (linguístico, performático, vestimentário) de contestação, circula por espaços sociais carregando outros significados em seu uso.

Ao contrário da solidez da modernidade, hoje, a chamada modernidade líquida (BAUMAN, 2001), permite a criação de canais por onde escoam fluxos que permitem a “circulação” de Movimentos como do Movimento hip hop. A própria palavra movimento já traz em si a oposição a algo pronto e acabado, o movimento traz embutida a fluidez necessária e constituidora da coletividade.

Mas, é necessário também ressaltar que o Movimento hip hop constitui-se enquanto um importante espaço de debate das consequências desta modernidade líquida (BAUMAN, 2001), ou segunda modernidade (BECK, 1999) ou pós-modernidade (MAFFESOLI, 1984, 1998). Mudaram as relações de trabalho, os ideais utópicos e a aposta no futuro, bem como as consequências são mais contundentes em alguns grupos populacionais que, mesmo participando deste processo de globalização, muito pouco possuem de autonomia e poder de decisão sobre suas escolhas. Quanto a estes grupos populacionais, deve-se ressaltar que entre eles se localiza uma significativa parcela da população, em grande parte negra, e que habita as periferias das grandes e médias cidades.

Neste sentido, os rappers demonstram esta falência do Estado em dar conta de atender algumas necessidades sociais de forma ampla e irrestrita. Há uma parcela da população que está em espaços (geográficos) de vulnerabilidade, e a precariedade em suas condições de vida reforça ainda mais uma ima-

⁹Um dos choques da globalização apontado por Beck (1999) diz respeito a desconstrução da imagem de um Estado Nacional homogêneo. Este Estado não se sustenta e em seu lugar emerge a heterogeneidade, com seus paradoxos e desigualdades.

¹⁰Beck (1999, p. 27) estabelece distinções entre globalismo (“... concepção de que o mercado mundial bane ou substitui, ele mesmo, a ação política; trata-se portanto da ideologia do império do mercado mundial, da ideologia do neoliberalismo.”); globalidade (“sociedade mundial”, sua existência é bastante antiga) e globalização (processo pelo qual se chega a globalidade). Estas especificações tornam-se importantes para a compreensão do contexto que cerca esta discussão.

gem negativa que a cidade constrói sobre estes espaços. Em inúmeras músicas a falência ou a precariedade no atendimento a algumas necessidades são evidenciadas, como o desemprego, a falta de saneamento básicos destes bairros, a falta de recursos das escolas, o desestímulo dos professores em função de seus baixos salários, a deficiência no atendimento de saúde, além das reclamações generalizadas quanto às ações da polícia e o uso eleitoral, desta população, por alguns políticos em períodos pré-eleitorais.

Ao mesmo tempo em que comunicam esta situação, demonstram um posicionamento político que constroem sobre o que chamam de *realidade*. E nesse sentido, reforçam a importância de comunicar esta vulnerabilidade a que estão sujeitos ou que presenciam em seus bairros.

Segundo Beck (1999) a primeira modernidade pressupunha a relação capital/trabalho, já a segunda modernidade dispensa esta relação. O trabalhador já não é indispensável e o desemprego crescente é uma consequência. Neste sentido, populações com baixos índices de escolaridade e qualificação estão ainda mais as margens deste processo e sofrem de forma mais agressiva suas consequências. O discurso constestador do Movimento hip hop expõe este cenário. Inclusive alguns destes rappers podem ser citados para exemplificar situações apontadas pelo autor. Embora esta não seja uma situação generalizada, em relação à baixa escolaridade e falta de qualificação, mesmo assim esta condição empurra alguns rappers para subempregos ou mesmo para o desemprego.

Pude presenciar situações e tentativas de montar lojas, investir em produção musical, criar roupas, todas iniciativas ligadas ao Movimento hip hop, como uma maneira de colocar-se num mercado de trabalho cada vez mais restritivo. Infelizmente muitas destas iniciativas tiveram pouca durabilidade, seja por falta de experiência, de financiamento, de qualificação.

Esta parece ser uma questão importante para se pensar, ou seja, a consciência deste desfavorecimento que o mercado de trabalho lhes coloca é uma das causas pelas quais vários destes rappers investem em profissionalização, algumas vezes pagando caras mensalidades em Universidades, por não conseguirem aprovação no vestibular de uma Universidade pública¹¹. Para isso, alguns trabalham e investem tudo que possuem para pagar seus estudos. Outros voltam para os bancos escolares, para terminar o ensino fundamental e médio. Mesmo assim, não diminui a desconfiança que tem sobre este mesmo mercado de trabalho.

O investimento numa profissão se torna uma meta para alguns, para outros surge como uma necessidade, principalmente para os que têm filhos. Mas, o ideal é que esta profissão esteja ligada a música e principalmente ao rap,

¹¹ Em alguns casos, o que acaba acontecendo é a desistência destes cursos, exatamente por não conseguirem pagar as mensalidades. Encontrei alguns rappers nesta situação.

como vários deles procuram conciliar.

Para outros a profissão vem no sentido de afastar-se de situações de violência vivenciadas pela própria família. Em Souza (1998), um dos rappers que fez parte da pesquisa possuía um irmão que estava envolvido com uso e tráfico de drogas. Esta situação trazia medo e insegurança, principalmente para a mãe, chefe da família, já que este filho era o mais velho de 6 irmãos. O segundo filho, o rapper, fazia o ensino médio em 1998 e trabalhava, tanto para manter-se estudando quanto para auxiliar a mãe no sustento da casa e dos irmãos. Em 2008, ele cursa uma Faculdade particular, continua trabalhando para pagar seus estudos e ajudar em casa. Segundo um outro rapper, seu irmão foi recentemente assassinado. Uma morte anunciada em função do seu envolvimento com drogas, principalmente por causa do vício, e também porque não possuía recursos financeiros para sustentar seu consumo, o que era motivo de preocupação da família, principalmente da mãe desde 1998. Mãe esta que acreditava na recuperação de seu filho, e me contava seus planos para a família enquanto lavava roupas num grande tanque de concreto ao lado da casa num sábado à tarde, enquanto eu esperava seu filho para uma entrevista. E, assim que seu filho, o rapper, chegou ela o repreendeu, por ter me convidado para vir em sua casa sem avisá-la, pois ela queria, pelo menos, fazer um bolo para me receber. Neste caso, este rapper, que acaba assumindo função paterna dentro desta família, é exemplo para os demais irmãos, que ele faz questão de manter estudando.

Esta mãe representava o grande suporte da família e nesta situação de insegurança, este rapper, vê no estudo e no Movimento hip hop, como me afirmou várias vezes, uma maneira de mudar sua própria história e melhorar as condições de vida de sua mãe. Rial (2008), em sua pesquisa entre jogadores de futebol brasileiros no exterior, encontra situação semelhante a que encontrei no rap, tanto em relação as suas mães, quanto em relação à preocupação em dar uma vida melhor a elas. Para muitos desses jogadores construir ou comprarem uma casa para a mãe, ou para a família, é um grande objetivo, a ponto deste momento torna-se um dos mais esperados e emocionantes para toda a família já no início de carreira. Entre os rappers os objetivos são mais modestos, já que sabem que muito dificilmente ganharão dinheiro suficiente para comprar uma casa com sua música. Assim, aliado ao rap colocam outras maneiras de melhorar suas condições de vida, entre elas, o estudo que pode possibilitar, para eles, uma profissão que não sirva somente para sobreviver, como aponto na situação que relato acima.

Muitos rappers que moram em bairros de periferia e favelas vivenciam e compartilham histórias não muito diferentes destas. Parece que estão numa incansável batalha e enfrentamento de consequências de um processo de globalização que intervém em suas vidas de forma determinante.

Contraditoriamente, nos setores populacionais em que as consequências da globalização são mais evidentes, em virtude dos índices cada vez mais desfavoráveis, é a própria globalização, com sua fluidez, que amplia a circulação das práticas musicais do Movimento hip hop. E ela é estabelecida a partir de um processo criativo do grupo, de um posicionamento de sua condição, de sua visão de mundo, de uma subjetividade constituinte do estilo de rap.

Importante ressaltar que o movimento, os deslocamentos, são condição fundamental de sociedades globalizadas e que estão associados à “fluidez líquida”, à ideia de leveza. Já a imobilidade e a fixação, que se relacionam a ideia de solidez, são aspectos nada valorizados neste contexto, que são apontados como sinais de desvantagem num mundo cada vez mais veloz aonde o espaço muda suas características geográficas, como nos mostra Bauman (1999, 2001). Estes dois aspectos, a fluidez e a imobilidade, fazem parte do contexto em que o Movimento hip hop se inclui e aborda.

O Movimento hip hop, traz em seu nome uma característica determinante neste contexto, o próprio movimento. O Movimento se intensifica pela circulação e fluxos que constrói para implementar suas práticas. Mas, se formos pensar sobre os espaços geográficos da cidade e contexto de criação da produção artístico-musical, estamos no outro oposto da globalização, tanto em termos sócio-econômicos, como em termos de deslocamento. Estamos falando de impedimentos a que estão sujeitas parcelas populacionais consideráveis das grandes cidades em geral, fadadas à imobilidade.

A imobilidade soa como sinônimo de desvantagem num mundo em que a rapidez é um grande valor. E, neste sentido, o Movimento hip hop localiza-se na intersecção destes mundos. Como nos diz Bauman (1999, p.8) “A globalização tanto divide quanto une”. E esta complexidade inerente à globalização se corporifica no Movimento hip hop através mesmo de sua constituição e manutenção, cantando e discutindo questões que afetam e complicam a vida de populações sujeitas de forma mais determinante as consequências desfavoráveis da globalização. Se em termos sócio-econômicos as consequências da globalização criam e agravam problemas a uma população com baixos índices de escolaridade e qualificação profissional, é o avanço tecnológico e os usos que dele são feitos que possibilitam refletir sobre este contexto no qual muitos dos rappers se incluem. E as duas situações são frutos e consequências da mesma globalização.

Mas, a tecnologia que é fundamental para a própria existência do Movimento hip hop, aparece também como mais um dado de exclusão e desigualdade no próprio Movimento. Mesmo assim, é no desafio da desigualdade que vão constituir novas formas de uso deste recurso. Mesmo os recursos sendo restritos, eles possibilitam uma veiculação muito mais veloz desta produção musical e muda completamente a visão da e sobre a indústria fonográfica. O

direito sobre o uso da imagem, os direitos autorais, o uso das *bases*, os *samplers* e a própria definição de “pirataria” mudam completamente a partir dos usos dos recursos tecnológicos. Isso não é exclusivo das práticas deste Movimento, mas aqui, as normas que são implementadas para driblar a falta de recursos aparacem com outras feições e de forma mais efetiva.

O que discuto aqui não se refere apenas aos problemas que são agravados com o processo de globalização, mas também a forma como eles emergem através dos recursos que a globalização coloca como determinantes e fundamentais para compreender ou se aproximar desta complexidade. Neste contexto, podemos perceber a perda de mobilidade destas populações na cidade, e uma quase contenção¹² destas em suas regiões de moradia. Em meu trabalho de campo, inúmeras vezes, me deparei com a polícia fortemente armada em bairros de periferia e favelas da cidade. Sobre muitas destas “operações policiais”, via a polícia definindo, nos meios de comunicação, que visavam garantir a segurança dos moradores contra, principalmente, traficantes. Mas ao encontrá-la nestes bairros, me causava justamente o contrário, insegurança. Aquilo me dava a sensação de que por qualquer motivo poderia acontecer uma desgraça. E nas conversas com moradores e rappers, a insatisfação também reinava. Aqueles moradores me diziam ou relatavam situações que traziam ainda mais insegurança. Em muitos momentos a sensação era a de que esta polícia estava protegendo não aqueles moradores, mas o restante da cidade em relação àqueles moradores.

Ao mesmo tempo, numa cidade como Florianópolis, não param de crescer os empreendimentos imobiliários do tipo condomínio fechado e as vezes de luxo, com seus prédios com piscina, academia, salão de festas, parques infantis, praças arborizadas para as empregadas e babás passearem com as crianças. Tudo isso aumenta a circulação de carros de marcas famosas, com películas cada vez mais escuras, com travas elétricas, além dos alarmes e segurança; a construção de shopping centers cada vez maiores e mais diversificados em suas opções de compra e serviços, com seguranças atentos e bem vestidos.

Uma cidade é cercada, a outra se cerca em casa e em seus locais de lazer. Mas à primeira é imposta uma imobilidade que a desqualifica enquanto cidadã nos usos de seus direitos e deveres, inclusive no uso e circulação pelos espaços da cidade, já a segunda não tem este problema e mesmo se cercado ela pode se movimentar com tranquilidade no tempo e no espaço. Ou seja, aqui está sendo colocado em questão a mobilidade ou seu contrário, que Bauman (2001) aponta como um dos aspectos definidores de posicionamentos hierárquicos na globalização.

¹²Contenção é um termo também utilizado como sinônimo de prisão, encarceramento. Alguns rappers, que já foram presos, usavam esta expressão para definir as prisões em que ficaram.

À medida que uma cidade cresce em mobilidade e deslocamento, outra está entre espaços cada vez mais restritivos, inclusive na diminuição dos usos dos espaços públicos e de lazer na cidade e em seus bairros de moradia. Esta restrição ao uso do espaço público está principalmente nas periferias e favelas da cidade. Enquanto uma cidade é pelos rappers chamada de “Ilha da Magia”, como o *rap de quebrada* ressalta, a outra é a cidade das “quebradas” que cantam. E aqui enquanto uma parcela da população está nos espaços “seguros” e bem cercados de suas casas, condomínios, prédios e shoppings centers, os outros espaços são vistos como locais perigosos em que mora o “estranho” o “diferente”, que deve ficar longe. E como aponta Bauman (2001, p.123), “quanto mais eficazes a tendência à homogeneidade e o esforço para eliminar a diferença, tanto mais difícil sentir-se à vontade em presença de estranhos, tanto mais ameaçadora a diferença e tanto mais intensa a ansiedade que ela gera.”

E este “estranho” e “diferente” é alguém que ameaça e cria tensão no sentido de mudar a ordem de um espaço conhecido e previsível. Mesmo estando na mesma cidade a invisibilidade ou visibilidade negativa que para esta população é construída cria este distanciamento, é uma diferença que ameaça. E neste sentido, tanto em Florianópolis como em Lisboa, foram fartos os relatos de como jovens negros, principalmente quando estão em grupo, são visados, seja pela polícia ou ao entrar num shopping center e ter seus passos monitorados por um segurança. A convivência com a diferença é algo que na chamada “modernidade líquida” de Bauman (2001) vem perdendo seu valor. Neste contexto, a diferença parece ser bem vinda quando está longe, e a proximidade ocorre por intermédio de uma viagem turística. A diferença que está perto, ao contrário, ameaça.

Uma crítica frequente dentro do Movimento hip hop é exatamente em relação à imagem que os meios de comunicação veiculam destes bairros, quando os relacionam em grande parte a notícias policiais. A imagem veiculada é diretamente associada aos moradores destes bairros. Mesmo que a violência e os problemas como tráfico de drogas estejam nestes bairros, estes moradores também não os querem em suas vidas, como mostram as ações do rapper citado acima, que vê nos estudos e no Movimento hip hop uma forma de gerar mudança e não repetir o que aconteceu com o seu irmão mais velho.

É importante estar atenta para não perceber a cidade, neste caso, Florianópolis, a partir de pólos opostos, já que muitas pessoas não estão nem se incluem em nenhuma destas duas situações que apontei, mas é importante salientar que esta diversidade e complexidade está na mesma cidade e é cada vez mais evidente. Porém, não me refiro somente as cidades nas quais realizo o trabalho de campo, e inclusive muitas destas reflexões se amparam nas leituras de Bauman, que nos oferece uma ampla discussão para pensarmos so-

iedades e cidades que mostram tendências de um acirramento de diferenças e desigualdades em função de políticas sócio-econômicas que vão muito além da autonomia e soberania dos Estados, mas estão na agenda de uma política globalizada sob a qual estes países têm que se abrigar, e muitas vezes sofrer consequências bastante complicadas e difíceis de serem resolvidas de imediato.

Entre muitas das consequências que podemos apontar, o trabalho parece surgir, mesmo no contexto do Movimento hip hop, como um aspecto que vem sofrendo alterações determinantes nos últimos anos. O que Bauman (1999) chama de “flexibilização do trabalho” pode significar o trabalho sem garantia de direitos ou mesmo o desemprego. E isso cria maiores dificuldades justamente em populações que estão mais sujeitas a estas medidas. Neste sentido, a busca de muitos rappers pela profissionalização e volta aos estudos parece sinalizar exatamente para esta situação. Encontrei muitos rappers em empregos não condizentes com sua qualificação, mas na ausência de outra opção, era esta a situação que encontravam. Contexto muito similar encontrei entre os rappers de Portugal, onde a situação se agrava já que muitos não possuem documentação para exercer um trabalho legal no país, o que pode ampliar ainda mais o problema da falta de trabalho. Ter que trabalhar como pedreiro, auxiliar de pedreiro, pintor, apareceu em várias situações como a única alternativa para a sobrevivência.

No caso do trabalho em Portugal, muitos rappers estavam em situação de deslocamento e, para vários, aquele não era o primeiro ou o último país estrangeiro para onde iam em busca de trabalho. Um exemplo é o caso de um rapper de 34 anos, nascido em São Tomé e Príncipe, que com 10 anos imigrou com a família para Angola por causa do trabalho dos pais. Com 19 anos foi para Portugal por iniciativa própria na procura de um melhor trabalho e ficou durante 14 anos trabalhando em “obra”, como me dizia, inclusive já foi deportado. Somente há três anos trabalhava como instrutor de informática numa entidade social. Ele era um dos quatro irmãos, que, nascidos em São Tomé e Príncipe, não permaneciam em seu país de origem. A mãe, o pai e uma irmã estão em Angola, um irmão na Espanha, outro na Holanda e ele em Portugal, faz planos para ir para outro país europeu.

Aqui a mobilidade não é a mesma que a globalização possibilita a uma parcela bastante restrita das populações mundiais. Enquanto a mobilidade que Bauman (1999) aponta está associada à ideia de poder de opção e escolha, aqui o que move é o trabalho, ou sua falta, e a busca por melhores condições de vida, nem sempre obtidas, e sob a pena de não conseguir retornar a seu país, ou correr o risco de ser deportado. A primeira situação não é nada incomum entre meus interlocutores em Portugal, vários deles nunca voltaram a seu país de origem. Outros, nascidos em Portugal, se dizem Cabo-Verdianos

e Angolanos, mesmo sem nunca ter colocado os pés na terra natal imaginada. Muitos deles têm que se submeter aos trabalhos mais desqualificados e com pior remuneração, o que dá margem para toda forma de exploração. Este não é o deslocamento almejado pelas sociedades globalizadas.

Se em Florianópolis, alguns bairros precisam ter sua visibilidade repensada na cidade, em Portugal, estes rappers atualizam sua condição de eternos imigrantes numa sociedade, que mesmo possuindo políticas efetivas no sentido de minimizar alguns problemas de imigração, também tem inúmeros problemas com ela, e estes rappers se colocam não só na cidade mas no próprio país¹³. No caso de Portugal ainda tem a questão de que muitos destes imigrantes vem de ex-colônias portuguesas, como Angola e Cabo Verde¹⁴

Torna-se importante pensar em algumas consequências da globalização a partir dos fluxos (HANNERZ, 1994) para refletir sobre a forma como se fazem sentir por diferentes segmentos populacionais e como por eles são utilizados. Através de alguns destes fluxos, produzidos nestas sociedades globalizadas, estes passam a ser utilizados como uma forma de incluir aspectos da localidade que muitos representam. A localidade aqui está relacionada a um pertencimento num sentido geográfico no que diz respeito principalmente aos bairros e as imagens que estes suscitam na sociedade e cidade. Ressaltar e ressignificar desta imagem da periferia e favela é determinante no Movimento hip hop. A grande maioria dos grupos de rap está relacionada a um bairro de moradia ou origem. Em todas estas situações estes bairros estão relacionados com imagens que a mídia veicula largamente associada com violência, tráfico de drogas, assassinatos. Esta situação é presente em todos estes locais e o próprio Movimento hip hop faz questão de dizer isso ao incluir estes bairros na cidade, mas não querem suas imagens marcadas somente por estes aspectos negativos. Querem construir outras imagens para estas cidades ou fazer com que elas as incluam em sua maneira de perceber estes espaços para poder modificá-la, até porque para eles a negligência gerada pela invisibilidade, causa ainda mais problemas. Em outras palavras, querem mudar a “forma” de visibilidade, destes espaços, no sentido simmeliano do termo.

Neste sentido, a vivência coletiva a partir de seus bairros é determinante para as ressignificações que propõem. A vivência coletiva é constituidora do Movimento hip hop, ao contrário da individualização, que segundo Bauman

¹³Neste contexto de imigração a situação torna-se bastante complexa tendo em vista que ela não se restringe a um país, e as políticas divergem com relação a estas populações em seus países.

¹⁴Para maiores detalhes sobre a imigração consultar as obras organizadas por Grassi e Évora (2007), Barreto (2005), entre outros. Além das discussões e obras acadêmicas nas Universidades, este é também um assunto largamente discutido nos setores governamentais, principalmente através da ACIDI – Alto Comissariado para a Imigração e o Diálogo Intercultural, do qual faz parte o Projeto Escolhas, que entre as inúmeras iniciativas que apóia entre a população imigrante, várias estão relacionadas ao Movimento hip hop.

entra em choque com a noção de cidadania. No Movimento hip hop esta cidadania tem a necessidade de ser constituidora do coletivo. “Na ponta da corda que sofre as pressões individualizantes, os indivíduos estão sendo, gradual, mas consistentemente, despidos da armadura protetora da cidadania e expropriados de suas capacidades e interesses de cidadãos” (BAUMAN, 2001, p. 50). É contra esta realidade que o Movimento hip hop se coloca. A condição de pobreza, de violência, de desqualificação, o tráfico de drogas, enfim, os problemas sociais que cantam e/ou vivenciam não podem ser vistos a partir do indivíduo, do contrário, esta perspectiva impõe a ele uma “culpa”. O Movimento hip hop aponta para o sentido de pensar os processos causadores destes problemas e que, na coletividade, a partir da reivindicação da cidadania, terão condições de reagir e, conseqüentemente, provocar mudança a partir dos espaços na cidade por ela negados.

A localidade, que emerge no reforço ao pertencimento aos bairros, muitas vezes renegados na cidade, é o espaço da legitimação de um pertencimento ao Movimento hip hop e à produção musical que nele realiza. Neste sentido, a mobilidade é importante, mas o pertencimento a estes espaços implica também em relações de poder, no sentido de representar o Movimento na cidade.

A mobilidade no Movimento hip hop está muito mais associada a um *fluxo de informações* no qual se incluem também como produtores deste processo. Aqui a mobilidade é constituinte da produção musical do rap, tanto em termos tecnológicos como em termos de composição narrativa. As informações precisam circular, este parece ser o lema do Movimento hip hop, e nesta mobilidade este se recria. A tecnologia precisa circular para fazer a música e quanto mais longe a música vai melhor, como apontaram vários rappers. Uma música boa é uma música que circula. Talvez o que Bauman (2001) está associando como definidor de poder para a mobilidade, aqui é a música que possui o papel de alimentá-la. A mobilidade impedida para as pessoas é transferida para a música neste contexto.

E a música além de assumir um caráter de veículo de comunicação, não deixa de ser um importante produto que faz circular esta produção artístico musical. Neste sentido, o produto a que me refiro não pode ser visto a partir da simplicidade de uma simples relação de compra de algo, mas a partir de uma relação que desconstrói a relação comercial e a ressignifica em sua proposta do estabelecimento de um debate. Este produto não aliena quem o produz, ao contrário, quem o produz constitui-se no próprio produto, constrói sua subjetividade ao construir o produto - ao compor, performatizar e fazer circular a sua música.

Esta música, que discuto no trabalho de campo, e que não pode ser generalizada para qualquer estilo de rap, surge a partir de construções subjetivas de mundos que tomam a “forma” de narrativas musicais. E, desta maneira,

estabelecem um diálogo e propõem uma interação com quem a recebe ou a ouve. Muito distante de ser apenas um objeto ou produto simplesmente comercializável, que também é, esta música pressupõe uma relação a partir do debate do que ela contém ou propõe e o reconhecimento deste contexto cantado é determinante desta produção artístico musical, situação para a qual o bairro e a cidade são determinantes. São nestes espaços em que as relações de consumo são ressignificadas a partir do momento em que a venda deste produto é realizada por quem o criou.

Este tipo de comercialização pode até denunciar um tipo de deficiência com relação a uma comercialização mais ampla, mas vai muito além disso e se constitui numa importante maneira de constituição de uma relação de legitimidade e de colocar a prova, para uma crítica local o que realizou. Desta forma lhe é concedida ou negada esta legitimidade que amplia ou restringe as relações de consumo que passa a implementar.

A sociedade atual coloca ao alcance de “todos” uma grande oferta de produtos a serem consumidos. Em contrapartida, muitos destes produtos são retirados de seu contexto e transformados em produtos comercializáveis. Enquanto signos, estes produtos comunicam algo sobre o grupo. Para Baudrillard (2000, p. 59), “[...] o objeto não é nada. Não é nada mais do que os diferentes tipos de relações e de significações que vêm convergir, contradizer-se, ligar-se sobre ele enquanto tal. Não é nada mais do que a lógica escondida que ordena este feixe de relações ao mesmo tempo em que o discurso manifesto que o oculta”. E aqui, este objeto, que pode ser um CD, que é ressignificado a partir das relações que este pode proporcionar entre quem produz esta música, quem a faz circular e quem a acessa através deste objeto.

As relações de consumo se complexificam na atualidade. Podemos falar de relações de consumo que se fortalecem no grupo, dentro do Movimento hip hop, inclusive como um demarcador de pertencimento. Ao mesmo tempo, não podemos esquecer que vivendo em sociedades globalizadas as relações de consumo ganham dimensões jamais vistas, dentre as quais, estilos podem tornarem-se “produtos de desejo” de consumo e transformarem-se em moda. O produto, enquanto objeto, só existirá em relação ao sujeito, ao grupo, seu significado é gerado no grupo. A constituição do vestuário de um rapper comunica uma realidade social. Por sua vez, esta comunicação só possui significado para os que compartilham da construção deste discurso. A partir do momento em que estes produtos tornam-se comercializáveis por grandes empresas e marcas e tornam-se acessíveis a “todos” os frequentadores dos shoppings, por exemplo, perdem o sentido que os constituiu, ou seja, a potencialidade de comunicar algo que possui significação no grupo¹⁵. A construção do

¹⁵E Baudrillard (2000, p. 61) afirma que “O objeto signo não é dado nem trocado: é apropriado, mantido e manipulado pelos sujeitos individuais como signo, quer dizer, como diferença

desejo (BAUMAN, 2001) é determinante para o fortalecimento do consumo e, neste sentido, um estilo pode tornar-se dissociado do que representa, e tornar-se um grande “fornecedor” de produtos e imagens que vendem. Aqui estamos falando de moda, com sua efemeridade (LIPOVETSKY, 1989) e alternância a cada estação.

Bauman (2001) ressalta que o consumo é uma atividade solitária, mas penso que o que está sendo alvo deste consumo talvez traga a ilusão do pertencimento a uma coletividade quando este consumo se realiza descontextualizado do espaço social em que foi gerado. O estilo de vestir e a música do Movimento hip hop surgem a partir de um processo criativo, de um discurso sobre o social possível somente na coletividade, e é esta especificidade que transforma o grupo em “fornecedor de novidades” que abastecerá a circulação de produtos de sociedades contemporâneas globalizadas.

Esta linguagem, expressa a partir do conjunto vestimentário, amplia seu alcance e extrapola os limites do grupo, transformando-se também em moda. Como discute Bauman (2001), a moda não implica em ação, em compromisso, ela possibilita “vestir” e “despir” identidades, ou seja, “ser diferente”. A imaginação é componente importante na aquisição deste produto, ela produz “pseudo-identidades” sem qualquer comprometimento e com a facilidade de desfazer-se dela quando oportuno.

Appadurai (1996) aponta que esta relação entre moda e consumo em muitos momentos cria um simulacro do tempo, e acrescento um simulacro de comportamentos. Assim como o tempo, o comportamento pode ser transformado em mercadoria, mesmo que este consumo esteja relacionado à “ilusão” de um “mundo possível”.

Pensar a relação produção–consumo a partir do Movimento hip hop e de sua veiculação também enquanto moda lança infindáveis questionamentos. A sociedade das desigualdades que é cantada nos raps é a mesma sociedade que amplia o alcance deste estilo. Criam um estilo para se diferenciar, ao mesmo tempo seu estilo vira moda. Mas, mesmo que este estilo passe por esta apropriação, o que legitima seus usuários, enquanto pertencentes ao Movimento hip hop é justamente suas práticas e maneira como estabelecem a relação de produção–consumo. O que parece não deixar preocupação para confusão, já que as relações de consumo não são vistas isoladamente e sim atreladas às práticas deste Movimento, principalmente a música.

As relações de consumo ampliam esta diferenciação a partir de um estilo. Conjuntamente este cenário cria a possibilidade de transformar o estilo em moda. O estilo rapper se torna acessível a muitos, mesmo não compartilhando a ética constituidora do grupo. Moda enquanto estilos extremamente

codificada. É ele o objeto de consumo, e é sempre relação social abolida, ‘significada’ num código”.

renováveis e efêmeros, que a cada estação, ano ou temporada é refeita, reelaborada. Ou, como nos mostra Lipovetsky (1989, p. 11), “[...] a moda pauta-se pela lógica da inconstância, as grandes mutações organizacionais e estéticas.”

Junto à constituição da coletividade o consumo se impõe como uma forma estruturante da mesma e direciona a circulação de produtos simbólicos, os quais podem ser transformados em produtos comercializáveis¹⁶.

Neste sentido, estou pensando o próprio Movimento hip hop nesta permeabilidade que parece habitá-lo, já que é um estilo que define um grupo. Porém, foi apropriado por outras esferas de produção de sentidos, um símbolo associado a juventude, liberdade, movimento, tecnologia, contestação. Em inúmeras propagandas de TV podemos perceber esta associação, seja através da marca de um refrigerante que usa passos de break; seja no anúncio de páginas da internet, que além da dança usam a movimentação do corpo e o estilo de vestir nesta associação; na propaganda de uma agência de empréstimos que mostra uma grande aparelhagem de som de DJ, como propulsor de movimento, enfim, os exemplos são muitos. O que chama a atenção é que este Movimento passou a ser um estilo que parece alimentar desejos de consumo e o estilo *street wear*, nascido da carência nas periferias, foi ressignificado nestes espaços, e também virou moda nos bairros centrais da cidade, nos seus condomínios de luxo e shoppings centers.

A grande parte da veiculação destas imagens e produtos independem da participação de rappers ou de pessoas ligadas ao Movimento hip hop, e não implica em mudanças nas práticas ou mesmo na veiculação de produtos e músicas dos grupos, mas numa diferença fundamental, que é a significação que estas imagens e produtos possuem para quem compartilha o significado que elas portam. Além das relações de consumo parece também não haver diferença substancial na forma como pessoas e grupos de rap que moram em bairros de periferia são percebidos na cidade. A veiculação destas imagens e produtos não ameniza os processos de exclusão dos universos sociais que a criaram, até porque estes não se beneficiam financeiramente nesse processo.

Nesta veiculação de imagens e produtos, com este apelo estético do Movimento hip hop, dois mundos se colocam e mais uma separação ocorre. De um lado as práticas que fazem parte do Movimento hip hop e que o dinamizam, e com elas são construídas as significações destas imagens e produtos. De outro lado, a utilização destas imagens e produtos com outros significados, que são descontextualizados quando estão construindo uma leitura diferenciada destes, e descolada do posicionamento crítico que o elabora cotidianamente.

¹⁶A comercialização destes produtos desobriga seu usuário de qualquer comprometimento com o grupo, ela associa-se muito mais a “... pluralidade de estilos de vida que caracteriza a vida moderna [e] aparece diretamente traduzida nas escolhas dos consumidores” (GUIVANT, 2003, p. 19).

Quando os rappers dizem que é preciso ter *atitude*, isto não tem a mesma validade para quem se apropria deste estilo somente a partir das relações de consumo ou moda. No Movimento hip hop, as relações de consumo são determinantes. Mas aqui ela não pode ser vista como um ato isolado. As relações de consumo aqui estão associadas às relações de produção dentro do Movimento hip hop e nele ganham significado.

Há neste sentido uma agência e legitimidade nas relações de consumo do Movimento hip hop em função das práticas de produção que realizam, e estas estão relacionadas principalmente com a música, a dança e o grafite que estabelecem um processo criativo, e que se espalham para outras formas de manifestação, entre as quais está a forma de vestir.

Aquí, muito além das aparências de um modo de vestir, as relações de produção-consumo que aqui emergem estão falando de outras questões, de formas de estar no mundo, e as “teias de significado”, como Geertz (1989) nos faz lembrar em sua definição sobre cultura. A construção destes significados, que emergem em algumas das definições de consumo acima apontadas, os quais comunicam, são determinantes dentro do Movimento hip hop, todavia vão além e se estruturam nas relações de produção-consumo que estabelecem e criam.

É a movimentação que implementam nesta complexa relação produção-consumo que determina e legitima sua trajetória dentro do Movimento hip hop. Ver somente as relações de consumo, que habitam o Movimento hip hop, implica em não levar em consideração um dos lados da moeda e não há valor numa moeda com apenas um lado. O mesmo equivale quando se percebe estas duas ações separadamente e sem contextualizá-las.

Lembrando que vivemos em sociedades globalizadas e com relações de consumo bastante particulares, não podemos esquecer a movimentação econômica que grandes astros dos rap norte-americano conseguem impulsionar com suas marcas e produtos que levam seus nomes. Mas, o mesmo não ocorre em contexto nacional. Mesmo com rappers como Gabriel O Pensador e Marcelo D2, que possuem uma significativa expressão midiática e que influenciam relações de consumo. O que aqui gostaria de chamar a atenção é para o fato de que o Movimento hip hop movimenta, inclusive financeiramente, uma produção musical, de eventos, vestuário, etc bastante significativa entre as periferias e favelas das cidades, utilizando-se e criando meios alternativos para produção-circulação-consumo e que ocorre sem o uso da mídia convencional e indústria fonográfica.

Estas relações de produção-circulação-consumo podem ser exemplificadas nas práticas dos grupos como o Calibre do Sistema, o Arma-Zen, o FV Coerente que relataram suas perambulações pelas cidades para venderem principalmente seus CDs e alguns casos também as camisetas. Em contexto naci-

onal, o grupo Racionais é um exemplo citado por vários rappers, que mesmo não utilizando recursos da mídia convencional e grandes gravadoras consegue vender CDs e chegar a marcas significativas.

As periferias, só muito recentemente, vêm sendo pensadas como locais de consumo. Neste sentido, o Movimento hip hop, que emerge nestes espaços, criam neles suas relações de produção e circulação. Em outras palavras, abre as portas para produção, circulação e consumo em espaços pouco creditados, mas legitimadores das práticas do Movimento hip hop.

A periferia é propagada no Movimento hip hop através de uma estética que ressignifica não só as relações que estabelecem internamente, mas se projeta num diálogo mais amplo com a própria cidade, propondo outras formas de representações sobre estes espaços e, mais do que isso, fazer com que a cidade a perceba.

Neste embate, com a proposta de ressignificação, repensam a própria cidade que, com suas periferias, se constituem em locais de importantes manifestações culturais que, por sua vez, vão ressignificar a própria cidade por meio de uma mobilidade que a música pressupõe.

5.3 A mobilidade do rap

O Movimento hip hop amplia seu alcance a partir de um contexto de globalização, compressão do tempo/espaço e de um avanço tecnológico cada vez mais veloz. É a tecnologia que possibilita fazer música sem instrumentos musicais. A partir de uma base e da letra de música é possível fazer um rap. Utilizada como uma forma de fazer música, driblando, inicialmente, a falta de recursos financeiros para a compra dos instrumentos musicais, o rap acaba inaugurando uma outra concepção musical, em que os recursos tecnológicos fornecem a instrumentação musical.

Mas, o ponto que quero ressaltar aqui é que este estilo musical vem ganhando visibilidade, e ampliando seu alcance comercial, principalmente a partir das gravadoras independentes, que produzem, e das rádios comunitárias, que veiculam esta produção musical.

O Racionais MCs é um dos primeiros e principais grupos que surge no cenário nacional. O grupo iniciou suas atividades em São Paulo – considerada a Meca do rap no Brasil – no final da década de 1980 e é respeitado pela grande maioria dos rappers como uma das referências nacionais mais importantes. Lançaram seu primeiro disco em 1990 com o título “Holocausto urbano”, em 1992, “Escolha seu caminho”, em 1993, “Raio X do Brasil”¹⁷,

¹⁷Este CD atingiu a cifra de 500 mil cópias vendidas.

em 1998, “Sobreviventes do inferno”¹⁸ e em 2002, “Nada como um dia após o outro” e em 2006 o DVD “Mil Tretas, Mil Trutas”.

Do Rio de Janeiro, vem MV Bill, que em 1998 lança “Mandando fechado”, que é relançado em 1999 com o título “Traficando informações”. E, em 2002 lança “Declaração de guerra” e “Na humildade”. De Brasília, um dos grandes pólos do rap nacional vem o grupo Câmbio Negro, que surge na Ceilândia em 1990. Entre seus lançamentos estão: 1993, “Sub-raça”, 1996, “Diário de um feto” e 2000, “Câmbio Negro”.

São grupos que trazem no nome e nos títulos dos CDs o contexto que cantam, entre eles está o “Detentos do RAP”, que, como o nome sinaliza, se formou no presídio, do Carandiru. Nestes títulos, um dos aspectos que sobressaem, e é ressaltado por inúmeros rappers, diz respeito ao fato de quererem mostrar a realidade em que vivem, ou seja, somente mostrando, explicitando, repetindo esta realidade é que alguma mudança pode surgir. Mas esta característica deste gênero musical cria impedimentos e problemas para sua veiculação. Mesmo sendo este um cenário que vem sofrendo significativas mudanças nos últimos anos, ainda são bastante restritos os espaços que se abrem para esta música, o que faz com que outros canais sejam pensados e criados para fazer fluir este tipo de produção musical.

Esta produção musical escoou por um “[...] circuito alternativo de distribuição dos discos, por lojas especializadas em música negra, como as lojas das Grandes Galerias, no centro de São Paulo, tradicional ponto de encontro dos rappers paulistanos. O rap estabeleceu, dessa forma, um circuito paralelo ao da indústria cultural para efetivar o seu sucesso” (GUIMARÃES, 1999, p. 42). E esta situação passa a ser uma característica do próprio Movimento hip hop, isto é, a criação de novos espaços para fazer circular esta produção é constante para muitos rappers. Muito longe da milionária indústria fonográfica do rap norte-americano, em terras brasileiras, os caminhos precisam ser conquistados e mesmo abertos, até porque há uma forte crítica com relação ao rap que a indústria fonográfica aceita e veicula. Esta indústria é acusada de descaracterizar este gênero musical para movimentar cifras bastante relevantes, crítica esta que se estende aos rappers que se submetem a estas condições.

A grande parte da produção musical do rap no Brasil é fruto do trabalho de gravadoras independentes. Como aponta Herschmann (2005) estas gravadoras, ao mesmo tempo em que são defendidas pelos rappers como forma de “resistência” a indústria cultural, motivo pelo qual temem que descaracterize seu trabalho, também são vistas como um problema quando o assunto é pro-

¹⁸Este CD ultrapassou 1 milhão de cópias vendidas pelo selo independente Cosa Nostra. Dados fornecidos pelos próprios integrantes do grupo Racionais e referendado por outros rappers que confirmam a relevância do sucesso do Racionais como um importante passo para a expansão do rap nacional.

fissionalismo. Além disso, reclamam principalmente da falta de compromisso financeiro no tocante ao pagamento dos direitos dos artistas¹⁹.

Mesmo não existindo estatísticas que quantifiquem esta produção e consumo, a exposição de CDs de rap nacional nas lojas de discos, e até a criação de lojas especializadas vem aumentando. Uma “possível solução” para esta crescente demanda vem sendo a “incorporação” de selos independentes por importantes gravadoras multinacionais, ampliando com isso o poder de distribuição²⁰.

O Movimento hip hop constrói diferentes formas de dar visibilidade a seus discursos, mas em todos os estilos de rap aqui apontados a tecnologia, em suas várias formas de apropriação, se faz presente. Esta música é definida e toma forma a partir de uma estreita relação com os avanços tecnológicos de seu tempo. Da fita K7, dos anos de 1970 e 1980, aos CDs caseiros é possível perceber um longo caminho percorrido na produção e circulação do rap.

Um CD gravado em estúdio com capa e encarte faz parte dos planos da maioria dos rappers. Não são muitos os que já obtiveram este feito e relatam, detalhadamente, os problemas que tiveram para consegui-lo. Kim C guardou dinheiro durante cinco anos quando trabalhou como garçom, operador de máquina em uma empresa de material de construção e *holding* para conseguir gravar seu primeiro CD *profissional*²¹, Refém do Sistema (2002). Maicon Calibre (Calibre do Sistema) teve que vender um carro para gravar o CD Final dos Tempos (2006). Em todas as gravações de CD as dificuldades para torná-lo realidade são fartamente relatadas. Em muitas situações estes projetos acabam não se concretizando e é ainda mais comum ouvir dos grupos os planos para a gravação do CD. Entretanto, muitas vezes passam um, dois, três anos sem realizá-lo. E mesmo quando atingem seus objetivos, de gravação, deparam-se com problemas de vendas, principalmente em função da fácil reprodução deste item musical que a tecnologia possibilita atualmente, gerando uma situação paradoxal. Mesmo podendo encontrar muitos destes CDs em algumas lojas da cidade, a venda de *mão-em-mão*, como definem a venda direta, é a mais utilizada, pois assim vendem mais e até porque nem sempre a relação com as

¹⁹Um tema constante deste descontentamento diz respeito a *pirataria*, por esta ser uma prática que em muitos momentos é aceita, o que torna difícil saber o que um grupo de rap conseguiu obter com a venda. O impasse se mantém, já que a *pirataria* passa a ser uma forma importante de veicular à produção musical do rap.

²⁰Na década de 1990, apenas o rapper Gabriel O Pensador (carioca, branco e de classe média) fazia parte da relação de músicos (rappers) da multinacional Sony Music. Em contrapartida, grupos como Racionais MCs conseguiam importante destaque no cenário nacional a partir de selos independentes. Para maiores detalhes, referente a produção e distribuição fonográfica do rap e funk brasileiros na década de 1990, ver Herschmann (2005)

²¹Todos os CDs de grupos de Florianópolis, que são definidos como profissional, são fruto de trabalhos realizados com gravadoras independentes e com investimentos financeiros dos próprios integrantes dos grupos.

lojas é das mais tranquilas.

Aí a gente já negocia, não pode tá vendendo mais do que eu. Então a gente tira o preço. Se eu faço a 10 ele faz a 15, não pode tá vendendo. Se ele vender a 20 eu vou passar a 12. É obrigado. Na real, a gente sempre estipula um preço. Então eu sempre estipulo um preço. O preço que eu vendo nas lojas é o preço que eu vendo nas ruas. Por enquanto (Arma-Zen – entrevista realizada em 05/05/2007). Mas, nem sempre esta negociação é respeitada.

Além da relação com as lojas não ser das mais tranquilas, muitos rappers se embrenham em verdadeiras “aventuras” para divulgar e comercializar seus CDs. Preto Dhgimmy e Negro Rudhy, do grupo Arma-Zen, me relatavam sua “aventura” em cima de uma moto, pela BR 101, em direção a cidade de Tubarão. Mesmo sem conhecer ninguém na cidade e indo apenas com um contato telefônico, foram, uma semana antes de realizarem uma apresentação na cidade, o que também funcionou como uma forma de divulgação do trabalho do grupo, com uma sacola cheia de CDs para venderem na *quebrada* da Área Verde. A surpresa maior foi relatada por Preto Dhgimmy quando teve uma música de sua autoria cantada por um fã do Arma-Zen, que tinha apenas cinco anos de idade. E repetia: *Ele cantou tudo, até o final. Eu não acreditava*, num misto de satisfação, orgulho e euforia por ver seu trabalho reconhecido²².

Um outro relato, referente a esta forma de comercialização pela(s) cidade(s), vem de Maicon Calibre, do Grupo Calibre do Sistema, que relatou sua “aventura” pelos morros da cidade entre os quais percorreu mais de 20 KM a pé, num dia de calor intenso do mês de janeiro, para vender seus CDs.

Maicon contava a outro rapper que foi revistado pela polícia enquanto vendia seus CDs. A conversa era exatamente porque este rapper com quem conversava, havia avisado a ele que *naquela quebrada não rolava*, porque a polícia *tava de olho*, mesmo nas proximidades de uma escola. Mesmo assim ele foi, a polícia estava lá, o abordou e teve que explicar o que estava fazendo ali com todos aqueles CDs.

Quando perguntei ao Calibre do Sistema se o grupo também possuía CD para vender em lojas, ele me respondeu:

Até tinha, só que eu tirei porque eu acho que as pessoas daqui não tão se esforçando pra vender o material dos rappers de Florianópolis. Eles botam o nosso CD junto com rappers de São Paulo e Rio de Janeiro e de outros estados e acabam deixando ali e compra quem quer. Então se eles pudessem pegar nosso CD na mão e dizer, esse grupo é de Florianópolis

²²Semanas depois desta visita aconteceu o Extremo Sul, evento de rap organizado pelo grupo Família CDC, em que Arma-zen se apresentou na cidade de Tubarão. Tive a oportunidade de realizar esta viagem com eles e conhecer vários destes rappers da cidade e, em contrapartida, foram convidados para se apresentarem no evento realizado pelo Arma-Zen, A Favela Agradece II, citado acima.

é um grupo bom, acho que a gente venderia mais. Então isso me criou um pouco de revolta por essas pessoas não tá se esforçando pra vender nosso trabalho aqui, sabendo que a gente é que faz a divulgação das lojas deles, quando a gente vai fazer show e tal. Então eu peguei os meus CDs que tavam nas lojas e acabava assim, numa loja eu deixava 10 CDs, não tinha vendido nada, eu pegava esses 10 CDs era só eu pisar pra fora da loja que eu conseguia vender os 10 CDs. Porque era força de vontade minha, porque eu precisava que aquele CD fosse vendido. Então é assim que eu faço. Eu optei por estar vendendo nas comunidades mesmo. E acrescenta: Só nas comunidades. As pessoas que a gente acha que menos tem dinheiros são as pessoas que acabam ajudando o nosso trabalho (Calibre do Sistema).

O pouco apoio à divulgação do trabalho é apontado por Maicon Calibre como um dos problemas para conseguir fazer vender seu CD. Por isso, acredita que percorrer as comunidades e vender seu CD é mais lucrativo. Além disso, mantém contato direto com a comunidade onde divulga seu trabalho. Ele reconhece uma parceria importante nestas comunidades, já que não é somente a relação comercial que se estabelece neste contato, mas também uma relação de construção de uma legitimidade de seu trabalho, sua música, que passa por esses espaços, além da divulgação que consegue obter.

Em contraposição, a reprodução possibilitada pela tecnologia e que diminui consideravelmente as vendas dos CDs, também amplia o alcance destas músicas. Muitos rappers não são contrários à reprodução de suas próprias composições e, inclusive, presenciei situações em que o próprio rapper, com CD *profissional*, grava suas músicas e doa estas cópias. Na impossibilidade de pagar R\$ 10, 15, 17,00 reais por um CD a reprodução pode sair por R\$ 3, 00 ou mesmo de graça, pagando apenas o valor do CD virgem.

Além dos CDs *profissionais*, muitos grupos possuem CDs que são gravações caseiras, ou seja, são realizadas em suas casas com o uso do computador, no qual produzem ou reproduzem a *base*, fazem a gravação das letras e o que mais for necessário. Estes são vendidos e distribuídos exclusivamente de *mão em mão*. Deve-se destacar, que o meio encontrado para fazer circular esta produção musical ocorre através da Internet. Este é um importante meio de divulgação do trabalho musical. Embora nem todos os rappers tenham acesso à internet, os que nela navegam, acabam possibilitando este tipo de uso. Grupos como Aram-Zen, Reverso, Retaliação, Somos Um entre outros, podem ter algumas de suas músicas acessadas desta forma. E, neste caso, tanto os que possuem CD *profissional*, como é a situação dos dois primeiros grupos, quanto os que possuem apenas gravações caseiras, os dois últimos, também utilizam as mesmas mídias, inclusive com vídeo-clipes que realizam a partir de suas músicas ou apresentações.

Impossível não se inquietar com a complexidade que permeia a vivência musical destes grupos de rap e da circulação destas músicas. Se há anos atrás, em Florianópolis, possuir uma música gravada e divulgada só era possível através de um CD em estúdio²³, hoje este CD pode ser gravado em casa. Se os primeiros CDs eram vendidos em lojas ou por intermédio direto do rapper, hoje, além destas, a Internet ampliou consideravelmente a possibilidade de divulgação desta produção musical, mesmo não implicando em retorno comercial. Se fazer rap prescinde da tecnologia, a divulgação e circulação também dela se apropria. Mesmo que outros estilos musicais utilizem os mesmos recursos, o rap distingue-se por ter em sua origem a apropriação da tecnologia como forma de produção desta música.

A produção musical que envolve estes grupos, principalmente nos grandes centros urbanos do país, vem sendo percebida como um importante setor comercial. Além das gravadoras, esta produção musical também faz circular roupas, programas de TV e rádio, festas, shows, revistas, etc., que criam e, mais recentemente, ampliam um importante circuito de consumo. A relação produção-consumo se amplia e, com ela, alarga-se a circulação simbólica e financeira.

Esta circulação da produção musical das periferias das grandes cidades acaba estabelecendo ou abrindo um importante espaço de visibilidade desta periferia. Remeter-se ao bairro do qual vem é uma forma de conferir legitimidade ao que é cantado, já que não basta cantar a realidade, é necessário vivenciá-la e o pertencimento ao bairro o localiza nesta relação de produção-consumo conferindo legitimação a esta produção musical. Nos EUA não basta “querer ser rapper” é necessário possuir elementos que legitimem este “ser rapper”²⁴. No Brasil, em Florianópolis, os rappers negros chamam estes rappers brancos, de classe média ou os que adotam seu estilo, de “aliados”, desde que os mesmos estejam envolvidos em discussões e práticas do Movimento hip hop.

Voltando a refletir sobre as relações de produção-consumo, o vestuário²⁵ possui um importante papel na construção de visibilidade do grupo. E, a roupa, a forma pela qual esta roupa é exposta, acaba se transformando numa linguagem. É ela uma forma de transmitir mensagens, expor uma situação, um

²³Em Souza (1998), no trabalho de campo, o acesso à música dava-se de forma bem mais restrita. Ouvia as músicas em apresentações dos grupos, tinha acesso de forma escrita à suas letras e, quando muito, podia ouvi-las numa fita K7 que apenas dois grupos possuíam. Atualmente, além dos CDs, a internet, o e-mail são espaços de circulação desta produção musical de forma ampla. Mesmo possuindo CD dos vários grupos de rap de Florianópolis (de estúdio ou gravação caseira), estes não se restringem a esta forma de acesso.

²⁴Nos EUA “... esses jovens que adotam uma caracterização peculiar aos rappers negros, são chamados de wanna-bes, ou seja, aqueles que gostariam de ser...” (GUIMARÃES, 1999, p. 49).

²⁵Para um maior detalhamento da construção deste vestuário e seus significados, ver Souza (1998).

descontentamento. Segundo Herschmann (2005, p. 117) “...talvez o principal indício da crescente visibilidade e presença do hip hop na agenda do mercado brasileiro se dê no plano da indumentária”. Este estilo vem ampliando consideravelmente seu alcance principalmente por meio de confecções e lojas que direcionam seus produtos para o público jovem.

Este vestuário demarca um pertencimento, fala sobre um estilo, para alguns é definido como *estilo maloqueiro* ou das ruas. Todavia, estas relações de consumo não estão dissociadas de algumas atitudes que definem como importantes, como nos aponta Maicon Calibre:

Só que até agora acho que eu to mudando um pouco da minha visão. Eu estava pensando esses dias, a gente compra uma roupa legal numa loja de rapper só que eles nunca tão ai patrocinando a gente, nunca dão uma força, isso é poucas lojas, bem poucas mesmo. Então, esses dias eu tava pensando, vou comprar roupas largas, sem marcas, sem marcas. Porque a hora que eles representar realmente e mostrar que eles tão tendo interesse em ajudar e participar dos eventos que a gente faz daí eu vou começar a dar valor pra eles também. (entrevista realizada em 15/08/2007)

Maicon cita algo que é bastante valorizado entre os rappers, as marcas das roupas, algumas delas fazem parte deste estilo de vestir e não são baratas. Entretanto, mais do que o valor monetário, aqui há um valor simbólico que a roupa remete. Contudo, a roupa ou a marca por si só não define um pertencimento ou demarca um estilo, ela pode ser fruto da moda. O que aqui aparece é a relação que esta roupa estabelece, dentro e fora do próprio grupo, demarcando identidade, como nos coloca Paulista, do grupo Elemento Suspeito: “A roupa é a identidade de um Rapper, é o que você é.” (entrevista realizada por E-mail). Mas além de criar identidade esta roupa possibilita relações de reciprocidade o que é reclamado por Maicon como algo pouco valorizado por lojas e marcas, principalmente no auxílio aos eventos que os grupos realizam.

Estas roupas são consideradas caras, mesmo assim, são importantes para esta demarcação que os rappers expõem. E EdSoul reforça esta questão do preço, quando fala sobre as roupas que demarcam seu estilo:

Eu não compro, eu ganho, eu tenho essa sorte. A: Tu ganhas de alguma marca? É coisa do programa²⁶, por causa daquele programa eu ganho, as marcas me dão. Então hoje eu ganho roupas de três marcas. Eu ganho roupa da XXL, ganho roupas da Blant e ganho roupas da Conduta também. A: Todas de marcas relacionadas... E: Ao Hip Hop, todas do seguimento. Ai eu vou lá, escolho, uma vez por mês eu vou lá, pego

²⁶Ed Soul apresentava um programa numa rede de TV local e algumas das marcas que ele cita patrocinavam o programa.

algumas peças. Então eu tenho essa sorte de não ter que comprar, porque é caro, é bem caro. Eu trabalho numa loja, eu sei que é caro. (entrevista realizada em 21/03/2007)

Mas esta é uma situação que vem mudando no decorrer do tempo. A roupa, o preço e o acesso mudaram bastante na última década, e rappers que estão há mais de 10 anos na estrada, como é o caso de EdSoul, um dos precursores do rap em Florianópolis, nos localiza nestas mudanças:

Hoje tem pra todos os preços, todos os bolsos. E tem falsificação [...]. Quando que a gente ia ver isso? Ser falsificada uma roupa de Hip Hop. Sabe o que eu tinha que fazer? Tinha que comprar roupa 48, na minha época. Hoje não, hoje vem tudo largo pra gente, vem no formato, cintura certinha, eu uso 44, por exemplo, cintura certa, só que ela é larga. Que é a modelagem americana, que é a modelagem de roupa de Hip Hop americana é assim. As roupas nacionais começaram a fazer isso. Olha que bom que é hoje. Hoje está bem mais fácil. (entrevista realizada em 21/03/2007)

Ed Soul levanta um aspecto importante que é a dimensão de tempo para pensar a relação que era estabelecida com a roupa, em que um vestuário antes visto como de “marginal”, hoje é moda, a ponto de ser *falsificado*. No início da década de 1990, era praticamente impossível encontrar este tipo de roupa nas lojas, e em Florianópolis a situação era ainda mais complicada. Entre o grupos de rap da cidade a solução era pedir para alguém fazer, geralmente mãe ou tia que eram costureiras. Além disso, como não haviam outras roupas para servir de modelo, elas tinham que assistir aos video-clipes para saber que tipo de roupa eles queriam. As calças eram resolvidas desta forma e as camisetas, moletons e jaquetas eram compradas com numeração muito superior a que o rapper realmente usava. E, como aponta Ed Soul, hoje já *vem no formato, certinha*, ou seja, larga o suficiente.

Embora não haja consenso, nem em relação ao uso de determinadas marcas, nem com relação aos usos das imitações, por muitos criticados, EdSoul faz lembrar que o vestuário, assim como a música, amplia seu alcance e, com isso, aumentam suas formas de abrangência, seja através do preço ou das marcas. Ou seja, o estilo que antes aparecia nas roupas através de adaptações, como relembra EdSoul, e que por isso sofriam várias críticas, hoje amplia sua abrangência para muito além dos rappers, inclusive tornando-se moda. Mesmo assim, o uso de determinadas marcas além de demarcar esta identidade do grupo são compradas em função da qualidade do produto, como nos coloca Retaliação:

Ai o cara fala, a XXL é roupa mais cara também. Mas cara, mas eu

trabalho no camelo, uma vez eu comprei dois shorts no camelo que era o preço de um na loja, o short não durou dois dias. Então não adianta o cara economizar. E roupa larga, nem se for no camelo, não vai ter. Roupa larga é específico nas lojas que é pra rapper. E é difícil conseguir também, roupa larga não é fácil conseguir não. (V: Ainda mais Floripa que é a capital do surfe.). (entrevista realizada em 22/08/2007)

Mesmo na forma de vestir, o Retaliação vai mais uma vez falar sobre esta cidade que se contrapõe ao rap inclusive no estilo de vestir, já que se associa a imagem do surfe, estilo este facilmente encontrado em qualquer loja e com muitas lojas especializadas na cidade.

Se em Souza (1998) muitos dos rappers de Florianópolis produziam ou adaptavam suas roupas, já que não encontravam similares nas lojas locais, atualmente as lojas e as marcas possibilitam uma grande variedade de modelos e preços, tanto das marcas consideradas caras quanto das roupas falsificadas ou feitas com material de baixa qualidade e vendidas a baixo preço, como aponta Sequela.

Mesmo este tipo de vestuário tendo surgido nos Estados Unidos como uma forma de crítica a condição social encontrada nos guetos, nos presídios, nas ruas, esse estilo de vestir é apropriado pela indústria da moda e pelo mercado. E agora, são eles, rappers, que buscam nas lojas as marcas que os constroem identitariamente como rappers. Há uma inversão de papéis em que de criadores de um estilo eles passam a consumidores de uma moda que originalmente criaram, mesmo que tenham sido outros rappers, em outro momento.

E por identificar um distanciamento entre quem utiliza e compra a roupa, o rapper, e a loja que vende a marca, Maicon Calibre reflete e auto-propõe uma mudança de postura com relação à roupa, retirando delas suas marcas e as adaptando. Aqui, nesta relação comercial, ele volta a ser também quem cria esta roupa como uma forma de expressão e visibilidade. Para ele, se as lojas que vendem roupas de marcas deste estilo não querem contribuir com atividades e eventos do Movimento hip hop, porque continuar utilizando-as? E aqui é possível perceber a possibilidade de ser autônomo sobre sua própria maneira de vestir, já que quem a criou foram os rappers e não o mercado ou a moda.

Mesmo com críticas, este vestuário perpassa os vários estilos de rap e fala sobre quem o usa, como nos diz o Culto Racional, em relação as oposições que enfrentaram nas igrejas devido a sua forma de vestir: “a gente quer passar a ideia que não é o boné e a calça, o estilo de roupa da gente, que vai atraparilhar nossa vida com Deus. E Deus também não está preocupado com isso” (entrevista realizada em 06 jun. de 2007). A roupa mais demarca um espaço, inclusive na igreja e principalmente na cidade.

Para a maioria dos rappers o estilo de vestir possui uma significativa im-

portância dentro do Movimento hip hop, os diferencia na cidade, demarca seu estilo, como podem ser vistas nas imagens a seguir.

Nesta forma de vestir corpo e roupa aparentam estar em descompasso e parecem denunciar os vários paradoxos vivenciados e cantados nas músicas. Corpos que carregam roupas amplas, com calças e bermudas caindo pela cintura, ou mesmo deixando a roupa que está por baixo a mostra. Cores fortes que chamam a atenção e não os deixam passar despercebidos ou as escuras, que na noite parecem querer se camuflar. Cabeças cobertas com lenços, camisetas, gorros, capuz e bonés mesmo dentro de uma igreja (Fig. 5.1). Camisetas de times de basquete ou do grupo de rap que compõe (Fig. 5.2) e de times de futebol em que jogam esportistas brasileiros, como o Real Madri, do Robinho (Fig. 5.3).



Figura 5.1: Apresentação do grupo de *rap gospel* Somos Um.



Figura 5.2: Momentos do Evento Extremo Sul – Camiseta Família CDC.



Figura 5.3: Integrante do grupo Conexão \$C.

Imagens que falam, compõem uma performance construída para a foto e que tem como cenário o espaço em que funciona a Rádio Campeche (Fig. 5.4), o alambrado da quadra de esportes em que a apresentação se realizou no bairro do Jardim Eldorado, em Palhoça (Fig. 5.5), o grafite das paredes da quadra de esportes do bairro Chico Mendes (Fig. 5.6). Ou nas imagens fotográficas que se realizam sem um aviso prévio, mas que igualmente compõem o cenário em que estão, seja ele na Igreja (Fig 5.1), na rua, ou caminhando no bairro Chico Mendes (Fig. 5.7). Nestas imagens, a roupa, os acessórios e a própria expressão corporal dão “forma” e significado ao que cantam e que querem chamar a atenção.



Figura 5.4: Entrevista com Max BO na Rádio Campeche.

Estas imagens mostram corpos que falam através de formas, de cores, de acessórios, de símbolos que estão impressos em suas roupas. Estes corpos, com estas roupas, criam expressões faciais que posam para as fotos e, nestas, as mãos surgem como uma forma de comunicação, gesticulando este diálogo.

Mais do que uma forma de diferenciação, esta composição estética estabelece uma relação de identificação que é definida a partir das *atitudes*, das sociabilidades e das relações que estabelecem com os locais na cidade em que estruturam esta sociabilidade. Esta forma de vestir associada a expressão corporal faz parte de um conjunto bem mais amplo de comportamentos e estilos dentro do Movimento hip hop. Assim, vê-la separadamente a deixa fora do



Figura 5.5: Grupo Arma-Zen.



Figura 5.6: SKadrão da Rima na quadra do bairro Chico Mendes.



Figura 5.7: Integrantes dos grupos Skadrão da Rima e Mensageiros do Gueto.

contexto que lhe confere sentido.

Se este vestuário faz todo um percurso, que remonta aos rappers norte-americanos desde seu surgimento como mais uma maneira de engrossar a crítica social, ele também se constitui localmente, pois são nos espaços das cidades e dos bairros que este vestuário ganha sentido e significado, do contrário poderia ser somente mais uma forma de vestir ou simplesmente uma moda.

Esta maneira de vestir se torna uma forma de expressão que emerge com a “subjetivação do mundo” (FERRY, 1994) numa proposta estética que se liga e compõe o Movimento hip hop como uma forma de expressão e comportamento que vai delineando-se na tensão entre o individual e o coletivo.

Desta forma de vestir, que rapidamente apresento, destaco um elemento que parece percorrer a grande parte dos estilos de rap como uma maneira de falar sobre ele, são as camisetas. Observar a utilização deste componente vestimentário nos remete a várias direções, desde as que definem marcas de roupas que possuem esta característica, como XXL e Conduta, até referência ao esporte, times de basquete norte americanos e de futebol no Brasil, incluindo times estrangeiros que possuem jogadores brasileiros, que podem ser observadas em algumas das imagens acima. Mas quero aqui chamar a atenção para seu uso como uma maneira de demarcar pertencimento aos estilos que aponto no capítulo anterior.

Início a apresentação destes estilos com o *rap de quebrada*, o estilo em que mais encontrei o uso deste tipo de camisetas, principalmente representando os próprios grupos. Na sequência apresento as imagens do *rap gospel* e *rap floripa* e finalizo com a camiseta produzida por um morador da Cova da Moura em Portugal que é utilizada pelos rappers que fazem o *rap crioulo*.

As imagens apresentadas na sequência são de grupos que fazem o estilo *rap de quebrada* (Figs. 5.8, 5.9 e 5.10). As camisetas são fartamente utilizadas nos eventos que realizam, tanto pelos grupos de rap, como para os que vão assistir as apresentações.



Figura 5.8: Cafanha, integrante do FV Coerente.



Figura 5.9: Camisetas do FV Coerente.



Figura 5.10: Camisetas do FV Coerente com seus integrantes.

Estas camisetas apresentadas, e que são importantes formas de visibilidade do grupo, são produções caseiras, idealizadas por seus integrantes e por eles vendidas. A Fig. 5.11 ilustra uma camiseta do grupo Arma-Zen em que lê-se: “Só eu e meus manos. Somente Deus como sócio.”

A Loja Hip Hop na Correria (Fig. 5.12), que Kim C abriu em 2007, era um dos únicos locais onde podia-se encontrar estas camisetas. No mais, somente comprando diretamente com o grupo através de seus integrantes, como faz o Arma-Zen (Fig. 5.13).



Figura 5.11: Maicon Maloka, integrante do Arma-Zen.

Além das camisetas referenciarem grupos locais, fazem referências e homenagens a seus ídolos, mostrando com isso uma espécie de “linhagem” a qual fazem parte. Os eventos na grande maioria são realizados em seus bairros de moradia, as *quebradas*, espaços nos quais estas camisetas circulam com certa facilidade, mas já encontrei, em mais de um momento, pessoas circulando pelo centro da cidade com camisetas destes grupos.



Figura 5.12: Loja Hip Hop na Correria.



Figura 5.13: Preto Dhgimm - integrante do Arma-zen.

Um exemplo do uso de camisetas que mostram grupos a que fazem referência e homenagem é a camiseta do Facção Central, grupo de rap de São Paulo (Fig. 5.14). Nas costas da camiseta, lê-se: “País se faz com Educação / Quem planta arma, / Colhe corpo no chão, / Temos que acreditar na favela, / No cortiço, / Chega de morrer por migalhas, / De sofrer em presídios.”.

Nas imagens que seguem, as referências são do estilo *rap gospel*. Aqui além das homenagens aos ídolos (Fig. 5.15), assim como no *rap de quebrada*, fazem camisetas com o nome e símbolo dos grupos, utilizando-as principalmente nos eventos que organizam. Na Fig. 5.16 do Grupo Somos Um, nas costas da camiseta lê-se: “Pai, para que todos sejam um como tu o és em mim e eu em ti. Que eles também sejam um em nós. Para que o mundo creia que tu me enviaste” João, 17:21. Outro exemplo é a Fig. 5.17 do grupo Culto Racional, cujo nome faz referência a seguinte passagem bíblica: “Rogo-vos, pois, irmãos, pela compaixão de Deus, que apresentei os vossos corpos em sacrifício vivo, santo e agradável a Deus, que é vosso culto racional” RM12:1.

O grupo Calibre do Sistema, que faz o *rap floripa*, foi o único que encontrei com camisetas representando seu grupo, além de mostrar que a cidade, também turística, tem problemas que precisam ser lavados em consideração. Problemas como o tráfico de drogas que ocorre em seu bairro, Canasvieiras, e que o grupo chama a atenção das autoridades públicas para a situação vivenciada nestes espaços. A Fig. 5.18 mostra a camiseta do grupo, na qual lê-se: “8hs da noite começa a correria / de um lado os bandidos / do outro lado a polícia / de quem se proteger / essa é a questão / quem era para defender / também virou ladrão...”

Para finalizar, uma imagem (Fig. 5.19) que não representa um grupo específico do *rap crioulo*, mas que por estar fazendo referência ao bairro, é usada por alguns rappers para demarcar um pertencimento a este bairro da cidade, a Cova da Moura, ou Kova M.

Embora esta camiseta não seja específica de grupos de rap, ela tornou-se uma referência importante entre eles porque remete a espaços do bairro, com suas ruas, becos e zonas, muitos deles nominados localmente, como um espaço de pertencimento e de práticas dos rappers do bairro. Na frente, em destaque está o nome do bairro, que tornou-se Kova M entre os rappers, ao redor os nomes destes locais de referência no bairro, como: Zona Centro, Rua do Chafariz, Largo da Bola (acima), Rua Principal, Rua de Cabo Verde, Rua do Moinho e Beko, entre outros. Esta camiseta, além da referência ao bairro, indiretamente localiza o rap e mais especificamente o estilo que os define, o *rap crioulo*, que, por sua vez, associa-se a condição de imigrantes ou, pelo menos, à discussão desta questão.

A camiseta foi iniciativa de um morador do bairro que possuía o projeto de criar uma marca de roupas que estivesse relacionada com o seu bairro e a

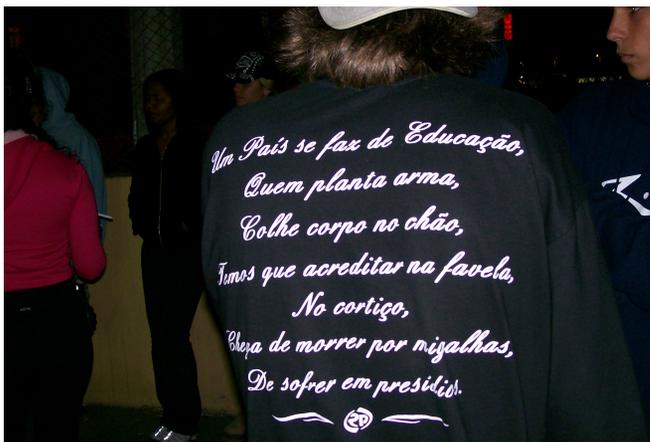


Figura 5.14: Camiseta do Facção Central.



Figura 5.15: Camiseta em homenagem ao Pregador Luo.



Figura 5.16: Grupo Somos Um.



Figura 5.17: Carlinhos e Tiago, integrantes do grupo Culto Racional.

camiseta foi apropriada pelos rappers, estabelecendo uma relação de identidade.

Este estilo de vestir mostra um estilo de rap, principalmente através das camisetas utilizadas pelos rappers ou por quem frequenta estes eventos e desta forma demarcam um pertencimento e reforçam sua presença na cidade. As camisetas falam sobre seu grupo, sobre seus ídolos e sobre o estilo de rap que fazem. Vários grupos vendem suas camisetas separadamente, como é o caso de Kim C, Arma-Zen e Reverso ou junto com o CD, como o Calibre do Sistema. Outros não as vendem, apenas as usam em suas apresentações, como o Somos Um, Culto Racional.

Porém, mais do que um produto comercializável, a camiseta é utilizada pelos grupos, como um suporte que fala do estilo que o grupo faz parte, tanto podendo ser a camiseta do seu grupo, quanto a de um grupo de referência, geralmente de projeção nacional, como Rato com a Camiseta do Pregador Luo ou a camiseta do Fação Central. Não posso esquecer que a camiseta funciona também como um importante marketing do grupo, com isso, amplia sua circulação e mobilidade, e esta função está mais presente nos bairros de periferia, onde tive a oportunidade de presenciar vendas disputadas e lista de espera pela camiseta de um grupo.

No Capítulo 6, quando abordo e discuto as imagens dos CDs e encartes,



Figura 5.18: Frente e verso da camiseta do Calibre do Sistema.



Figura 5.19: Frente da camiseta Cova da Moura.

mais uma vez a camiseta vai aparecer nas imagens, tanto com o grupo, como com os *aliados que colam junto*, nas imagens que fazem parte do CD.

A discussão sobre estilo de vida, que apresentei no capítulo anterior, nos guia no sentido de pensar que estes estilos de vida, que associa a estilos de rap, estão ligados a uma postura estética e, por sua vez, de relações de consumo. Mas estas relações de consumo estão sendo guiadas por práticas e discussões bem mais amplas, que não deslocalizam-se do espaço geográfico, reforçando seu pertencimento, em muitos momentos através deste vestuário. Porém, é através dos corpos, das roupas e de uma expressão corporal que estes estilos vão tomando forma, principalmente na performance que vão moldando. Este estilo de vestir demarca uma estética da periferia, que não se restringe geograficamente a ela, mas que a ressignifica.

E, nesta estética de periferia, a produção musical é bastante importante. Esta música cria estilos, dinamiza o Movimento hip hop, mas isso não basta para pensar sobre seus significados. Como os rappers ressaltam, esta música amplia-se quando está associada e constitui o que chamam de *cultura hip hop*. Em outras palavras, esta música dinamiza uma cultura em constante movimento de significados. Sendo assim, no capítulo que segue procuro discutir um pouco mais do papel desta produção musical a partir de dois eixos norteadores, gênero e violência. A partir destes eixos procuro refletir sobre as ima-

gens utilizadas pelos rappers para apresentar sua produção musical na relação que estabelecem com os espaços urbanos. Para este debate utilizo as imagens contidas nos CDs dos grupos.

6 *Itinerário loko: Gênero e violência através da performance das imagens ou as imagens em performance*

Itinerário loko

Título do CD do grupo Negrociação.

Os estilos de rap, estilos de vestir, estilos de vida constroem imagens que são veiculadas local e globalmente sobre e por estes rappers, através de seus ídolos, suas posturas e *attitudes*. Nas imagens apresentadas e nas que seguem neste capítulo, dois aspectos se destacam. O primeiro localizo nas relações de gênero¹, e o segundo é a dimensão de violência que várias destas imagens, muitas delas construídas a partir das narrativas musicais, nos remetem. Nestes dois aspectos, há sempre uma cidade, seja em primeiro plano ou de fundo, com a qual dialogam, mais especificamente, com suas ruas consideradas espaço masculino, e onde localizam a violência².

¹Nos raps compostos por homens, as mulheres aparecem ou de forma pejorativa ou como as mães protetoras. Poucas são as exceções. Mas, um outro aspecto a ressaltar, nestas músicas compostas por homens, diz respeito a ausência do amor, me refiro aqui ao amor por uma mulher. Esta mulher, quando aparece, se aproxima de uma figura ligada à traição, à vulgaridade, ao interesse, alguém que faz sofrer, ou é apresentada como alguém que pode afastar este homem da luta, do protesto, da convivência na “rua”. O amor por uma mulher não possui espaço nestas músicas. E o amor que cantam é direcionado para a mãe ou aos amigos, como acontece na música Elegia, que é uma homenagem a um amigo, em decorrência de sua morte, na qual vários momentos são relembrados e revividos a partir de uma relação de proximidade e cumplicidade. Mesmo assim, em suas vidas, as mulheres e amores sempre estão presentes, vários deles possuem namoradas e esposas, muitas das quais conheci.

²Aqui podemos estabelecer um contraponto com a violência doméstica, que geralmente

Mesmo construindo este cenário masculino, para a produção musical do rap, este é um espaço que precisa ser questionado a partir das relações de gênero que estabelecem, já que dentro do próprio Movimento hip hop, há uma presença feminina bastante significativa e que estabelece um contraponto importante para pensar estas masculinidades construídas. Mas, esta presença feminina pouca repercussão terá a partir da produção musical realizada por homens. Em muitos momentos é como se as mulheres não existissem, há uma grande invisibilidade construída para elas.

O Movimento hip hop possui uma proposta contestadora de determinados valores sociais que acompanham nossa sociedade, entre eles o racismo, as desigualdades sociais, as violências que atingem uma significativa parcela da população, principalmente pobre e negra que está nas periferias. Mas, quando a questão de gênero é colocada parece se estabelecer uma lacuna. Não há esta preocupação por parte da maioria dos rappers e não é por desconhecimento da vivência história de discriminação e desigualdade que atinge muitas mulheres. Sabem muito bem disso, suas mães, suas irmãs, suas amigas sofrem, na pele, cotidianamente as consequências destas relações e muitos relatam as dificuldades por elas vividas, principalmente a partir de suas mães.

Mas e as mulheres que estão no Movimento hip hop, como se posicionam a partir destas relações? Como se pensam neste Movimento e como constroem as narrativas musicais a partir de suas vivências enquanto mulheres? É na tentativa de responder alguns destes questionamentos que, na sequência, abordo a produção musical do rap das mulheres, procurando trazer à tona algumas inquietações e debates que ampliam o alcance do Movimento hip hop e lhe tira esta versão predominantemente masculina.

6.1 Relações de gênero através da produção musical do rap de mulheres

Dentre as inúmeras discussões propostas pelo Movimento hip hop a partir das mulheres, está a questão de gênero e de violências que a elas podem estar associadas. O rap surge associado a práticas masculinas. A grande parte dos rappers são homens, e, numa perspectiva masculina, constroem imagens e narrativas sobre o Movimento. Ao mesmo tempo, a produção de narrativas musicais das mulheres é bastante relevante e com peculiaridades próprias à construção do gênero feminino.

Mesmo sendo minoria numérica no Movimento hip hop, as mulheres

ocorre em espaços privados, nas casas, e que atinge principalmente as mulheres. Porém, esta violência muito rapidamente é citada dentro do Movimento hip hop e com a qual pouco dialogam.

posicionam-se com relação à sua condição de gênero, o que se reflete na composição musical. Encontrei este posicionamento de forma mais atuante principalmente no que defino como *rap de quebrada*, mesmo não se restringindo a Grande Florianópolis, mas ampliando-se ao contexto nacional. Um argumento corrente para justificar a ausência das mulheres no Movimento hip hop é que a condição de jovens, negros e pobres torna-se um estigma que os marca socialmente e isto marca seu comportamento enquanto grupo. Porém, mesmo entre jovens não negros e de classe média, a maneira como incluem as mulheres em suas músicas não difere muito, como veremos na sequência.

Neste sentido, vão representar esta “marginalidade” a eles atribuída nas variadas formas de expressão (vestuário, música, grafite) e sempre com imagens relacionadas a uma masculinidade, já que muitos deles definem a *rua* como espaço de homens. Em contrapartida, as mulheres se colocam no Movimento hip hop no sentido de provocar uma reflexão sobre sua condição de gênero, neste mesmo contexto, e vão contra-argumentar construindo narrativas que colocam as mulheres nestes espaços, entre eles a *rua*.

Além da questão étnico-racial, que implementa uma longa discussão nesta tradição musical, as relações de gênero emergem nestas músicas a partir das vozes femininas. Nestas, surgem discussões, problemas e debates que, em muitos momentos, estão exatamente na interface entre estas duas grandes questões, gênero e étnico-racial. Falam a partir de uma dupla discriminação, que, por consequência, faz emergir este duplo debate.

Ser mulher, negra, de periferia, ou às vezes reunir estas três características, tem suas implicações. Dados estatísticos e grandes debates falam sobre este cenário de desfavorecimento para estas mulheres, seja no mercado de trabalho, com seus baixos salários, mesmo com boa qualificação (BENTO, 1995), seja na desconsideração de seu saber, na desqualificação de sua construção estética. Mesmo sendo este um cenário desfavorável, e até desqualificador de muitas mulheres brasileiras, torna-se importante ressaltar as lutas, as discussões e os debates fundamentais para provocar mudanças, como nos mostra Ribeiro (1995) quando apresenta e discute a formação de grandes discussões que mulheres negras fizeram emergir no debate entre gênero e raça.

Discutindo a obra de Collins sobre mulheres negras no contexto norte-americano, Bairros (1995, p.463) nos diz que: “assim, através de depoimentos, documentos, letras de música, autobiografias, novelas e textos acadêmicos de mulheres negras, Collins traça um perfil de uma tradição intelectual, subjugada também em função de critérios epistemológicos que negam a experiência com base legítima para a construção do conhecimento.” Através da produção musical de mulheres procuro refletir sobre as relações de gênero, que delas emergem, propondo uma ampliação do debate e sublinhando que mesmo com várias garotas brancas fazendo rap, e se posicionando com relação às questões

de gênero, encontrei raps, no trabalho de campo, de mulheres negras que demarcam ainda mais esta condição.

Em inúmeras músicas de composição masculina é possível perceber dois tipos principais de mulheres, as “vulgares” e as que vêm representadas na figura da mãe. As mulheres “vulgares” são consideradas interesseiras, traidoras, sem escrúpulos. São alvo das mais depreciativas considerações e podem ser encontradas na forma de “Loira burra”, de Gabriel O Pensador ou “Mulheres vulgares”, dos Racionais. Ao perguntar aos seus compositores e intérpretes o porquê desta forma de incluir as mulheres em suas narrativas musicais, muitos dizem que não são todas, ou nem todas as mulheres são assim, e que este tipo de discurso é direcionado para as que ali estão referenciadas. Mas, e as mulheres, será que compreendem da mesma forma? Posso adiantar que não e que, além de criticá-los, constroem outros raps para rebater estes conteúdos, incluindo em suas temáticas questões pertinentes a vivência de uma realidade feminina, como a dupla discriminação (gênero e étnico-racial), a dupla jornada de trabalho, a responsabilidade de criar os filhos na ausência dos pais, a prostituição, o aborto e o envolvimento com a criminalidade³.

Já em relação às mulheres representadas pela figura da mãe, estas são descritas como cuidadosas, corajosas, sempre prontas a receber seus filhos em qualquer situação. Muitas destas são as mães que criaram seus filhos sozinhas e com muito esforço. Esta é uma mulher que abdica de seus desejos, vontades, para poder cuidar ou amparar seus filhos. Estas duas formas de mulheres apresentadas nas narrativas masculinas emergem, em geral, como figuras polarizadas⁴. De um lado a mãe, que merece ser respeitada e defendida, do outro lado a mulher considerada indigna e alvo de discriminação⁵.

Mas, é na produção musical das mulheres onde é possível perceber um outro tipo de mulher, melhor dizendo, uma diversidade que perpassa a construção do gênero feminino. Estas podem ser a “Prostituta” de Nega Gizza (Rio de Janeiro), as “Rebeldes com causa” de Lweji (Lisboa) ou a “Mina Sofrida” do

³O envolvimento de mulheres na criminalidade não é necessariamente algo novo, mas vem crescendo principalmente com relação ao tráfico de drogas, em que várias mulheres passam a assumir uma posição de comando, principalmente em função da prisão ou morte de seus companheiros ou familiares. Mulheres, neste universo do tráfico de drogas, é o tema do livro de MVBill e Athayde (2007), intitulado “Falcão, mulheres e o tráfico de drogas”, que é escrito logo depois da realização documentário e livro “Falcão, meninos do tráfico” dos mesmos autores.

⁴Esta polarização na forma como as mulheres aparecem nas composições musicais de homens não se restringe ao rap, Oliven (2004), analisando os sambas da primeira parte do século XX, aponta a recorrência frequente de dois tipos de mulheres, uma primeira que representa o mundo da ordem (família, trabalho) e a segunda, representada pela amante e associada ao prazer, o que pode implicar em perigo, de abandono, de ser enganado.

⁵Importante ressaltar que outras mulheres emergem em outros raps de homens, mesmo sendo poucos, um exemplo é a música “Tributo às mulheres pretas”, de Rappin’ Hood, do CD “A trama orgulhosamente apresenta: Rappin’ Hood em Sujeito Homem” (2001).

Elemento Suspeito (Laguna – Florianópolis). Estas são mulheres com ansiedades, desejos, medos, dúvidas, alegrias e tristezas. Mais do que uma imagem polarizada aqui estas mulheres cantam e relatam situações de mulheres mais humanizadas, mesmo nas adversidades que enfrentam, ao contrário dos estereótipos, muitas vezes contruídos para elas.

Entre estas duas narrativas musicais, masculinas e femininas, podemos pensá-las através da emergência de um diálogo que em muitos momentos é perpassado pelo “conflito”⁶. Assim como o gênero se constrói na relação este “conflito” alimenta e dinamiza esta relação. Além disso, músicas são compostas como respostas a estas músicas sobre as mulheres. Aqui, me deterei nas narrativas construídas por mulheres que impulsionam este diálogo. Para isso, utilizarei três músicas compostas e cantadas por rappers mulheres.

A primeira intitula-se “Prostituta”⁷ de Nega Gizza⁸. A prostituta, depreciada e que vem com inúmeros adjetivos negativos no discurso dos homens, emerge como uma mulher que reconhece o preconceito que sofre, e, mesmo assim, assume sua profissão, repetido no refrão da música: *Sou prostituta sim/ Vou vivendo do meu jeito/ Prostituta, atacante, vou driblando o preconceito*. Ou quando diz que: *Não me orgulho, mas me assumo*, reconhecendo o preconceito social que recai sobre a profissão e sobre quem a exerce. Profissão esta que ela constantemente justifica, apesar de não demonstrar contentamento com o fato de estar nela. Além disso, para se manter nesta profissão, muitas vezes, se utiliza de drogas para suportar as pessoas, os lugares, as dores, o aborto, a fadiga e o preconceito.

Mesmo assim, afirma que apesar de tudo é importante assumir sua condição. Esta mulher, prostituta, é também mãe e tem mãe, e como entre os rappers homens, a mãe aparece como um tópico central, paradigma moral, que traça a fronteira do certo e do errado. Como inúmeras mulheres, o filho é lembrado quando está no trabalho, como relata: *Se meu filho chora, sou eu a mãe que escuta [...] Pela minha mãe, pelo meu filho tenho muito apreço [...] Estar em casa com meu filho agora seria bem melhor [...] Bate o sino, meu filho deve estar dormindo / Enquanto eu inicio a vida sexual de um menino [...]* .

⁶Amparada pelas proposições de Simmel, abordo o “conflito como uma forma elementar e necessária do processo de sociação, e não mais como permanente fator dissociativo, não foi além dessa função positiva de manutenção do grupo, de sua coesão, com superação das divergências” (Apud Moraes Filho, 1983, p. 29). Aqui o conflito é abordado como dinamizador das relações, entre as quais está a de gênero.

⁷A música Prostituta é a faixa 5 do CD “Na Humilde”, de Nega Gizza (2002) – Gravadora Zâmbia/DumDum Records.

⁸Negra Gizza, é uma rapper carioca e uma das organizadoras do Hutuz, festival nacional de Hip Hop que ocorre anualmente no Rio de Janeiro. Mesmo Negra Gizza não sendo uma rapper da Grande Florianópolis ou Grande Lisboa, como os/as demais aqui apresentadas, incluo aqui sua música, por considerá-la uma rapper representativa nacionalmente para refletir sobre as questões de gênero.

É a mãe preocupada com o filho, é a prostituta iniciando a vida sexual de um menino. A mãe e a prostituta estão na mesma mulher.

Contradição é a própria vivência desta mulher, que tem desejos, ambições, sente prazer: *Tenho sonho, amor e vaidade [...] Mas na real o que eu quero é ser artista / Dar autógrafa, entrevista, ser capa de revista / Quero ser vista bem bonita na televisão / Rolê de carro e não mais de camburão. [...]*. E ao lado dos desejos coloca o que vive, através do camburão da polícia.

Assim a música vai citando inúmeros momentos em que ela sente a tensão, o medo e a insegurança da profissão quando assume sua depressão, fala de suas tentativas de suicídio, do uso de drogas ou quando assume sua insegurança: *Mas corro o risco de deitar com o inimigo*.

A música e sua autora narram uma contradição, ressaltando ou alertando que ela faz parte deste universo da prostituição, como nas frases repetidas logo antes do refrão: *Sou de quem me ver primeiro / Sou a ausência do amor com a presença do dinheiro*. E continua: *Sou meretriz triste e feliz / Codinome vagabunda entre o mal e o bem*, mostrando que a contradição é muito mais ampla e está na sociedade com sua hipocrisia: *As famílias me odeiam por causa da luxúria / Mas só vendo minha carne e meu carinho a quem procura*. E reforça esta situação quando reafirma que: *Contradição é a minha marca na reza e na dor / Sou o retrato três por quatro desse povo brasileiro*, incluindo-se nesta sociedade que a discrimina por seus serviços, incluindo-se como uma metáfora do povo brasileiro. Além disso, parece que não encontra perspectiva de melhoras quando sabe e assume sua condição de prostituta, afirmando e repetindo preconceitos sobre sua própria condição: *O meu destino eu escolhi / Das pragas sociais sou a pior*, ou quando repete o que dizem a seu respeito: *Os crentes dizem que eu vendo a alma ao capeta / Sei muito bem que não sou mais mulher direita*.

E termina sua música refletindo sobre sua existência desde jovem, logo ao entrar na prostituição: *Aos 16 só cortição pensava em nada. Seu presente de insegurança: Hoje aos 23 neurose a mil, só transe angustiada*. E o futuro próximo, sem esperança, de pouca idade, mas já considerada velha: *Aos 33, quem sabe velha e arrependida / Aos 43 só esqueleto, recordo a vida / Minha puta vida, reflete o desespero*. Esta prostituta é apresentada como uma mulher que carrega um estigma que a envelhece e a exclui socialmente, penalizando-a por uma condição que não se apagará com o tempo. E parece ser esta consciência que a faz refletir sobre sua condição de mulher discriminada na sociedade, da qual faz parte, por causa da prostituição que exerce. E além da contradição, vivenciada na vida pessoal e profissional, esta prostituta traz à tona uma contradição maior, da sociedade que usa e aniquila esta mulher.

A segunda música que trago para pensar esta condição de gênero é do

grupo Lweji⁹, com o qual tive contato através da experiência etnográfica realizada na Grande Lisboa. Escolhi a faixa 11 do CD *Finalmente*, intitulada *A Dúvida*¹⁰. Como o próprio título sugere, esta música se refere a um assunto bastante polêmico e com muitas reações contrárias entre homens e mulheres, o aborto. Além disso, este foi um tema muito politizado em Portugal, onde o debate entre os prós e os contras a respeito de sua liberação foi bastante acirrado no final do século XX.

A música narra a trajetória de uma jovem que se depara com uma gravidez inesperada. Confessa-se arrependida e negligente. Ao mesmo tempo, a pessoa com quem se relacionou, tão jovem quanto ela, pouco a auxilia nesta decisão. O refrão da música é feito de interrogações. *Já pensaste bem no que vais fazer? / Já viste o erro que irás cometer / Quem te vai ajudar? Quem te vai compreender? / Quem ficará do teu lado?*

Embora a decisão seja do casal, recai sobre a mulher o peso da decisão. É a dúvida que lhe acompanha, já que sabe que sua família não a apoiará. Suas amigas se afastam e é ela, só, quem tem que decidir, como se reflete na constante decisão/indecisão quando canta: *É que quem me engravidou não quer assumir, quero fugir / Devo tirar mas já começo a amar / Esta vida inocente que cresce dentro de mim / E assim sinto o fim de sonhos e objetivos / Sustentando um amor de sacrifícios e amargos sorrisos / [...] E ainda há quem lembre, que abortar não é correcto. É o certo e o errado, a certeza e a dúvida, pois assume que não é esta a atitude mais correta, mesmo assim, ter este filho, poderia ser ainda pior. O que fazer? Este é seu dilema. Até porque além das consequências físicas, já que é o corpo da mulher que passará por uma intervenção, tem uma cobrança social e moral que a persegue e dificulta a tomada de decisão, mesmo sabendo que a continuidade da gravidez possa interromper seus sonhos e objetivos que poderão trazer um futuro de *amargos sorrisos*.*

Apesar de apontar as dificuldades financeiras, os impedimentos que vencerá em sua vida e a própria cobrança das amigas pela realização do aborto, já percebe uma vida crescendo dentro de si, motivo pelo qual surge a culpa e o peso de um possível arrependimento. Sente-se só para decidir, e esta solidão a angustia, por isso sente vontade de *fugir*. A última parte da música é cantada com voz feminina, como toda a música, mas trazendo a posição do parceiro da garota. Ele coloca-se como muito jovem para ter um filho, e, por isso, terá de deixar a escola e voltar para Angola sem os sonhos que veio bus-

⁹O grupo é formado por duas garotas, mas tive contato com apenas uma delas, Thelma, jovem negra angolana que saiu de seu país para estudar em Portugal, onde realizou seu curso de graduação. Atualmente, desenvolve suas atividades profissionais na Khapaz, Arrentela-Seixal.

¹⁰CD da gravadora Dreamflow (2004). Na transcrição dos trechos da música optei por deixá-la no português de Portugal, conforme busquei na página <<http://www.h2hteam.org>>, onde encontrei a transcrição da letra da música.

car com o diploma. Ele coloca-se mais decidido que a garota: *Mas ela podia abortar, xeee ela podia abortar / Há tanta gente a faze-lo, ao menos víamos nos livres desse pesadelo / [...] É bué cedo, estou confuso, fomos inconstantes, devemos pagar / O preço é alto, ela vai ter de tirar, ela vai ter de tirar*. Mesmo assumindo que está confuso repete: *Ela vai ter que tirar*. Aqui a frase está no singular, ao contrário de quando assume *fomos inconstantes, devemos pagar*.

Mesmo ele se colocando presente na situação e afirmando ser favorável ao aborto, é *ela* quem vai *ter que tirar* e não *nós*. A música finaliza sem uma decisão tomada, a dúvida persiste. A reflexão que a música nos coloca remete à situação vivenciada cotidianamente por mulheres que tem que tomar esta decisão, com ou sem seus parceiros. Ou seja, além de ser uma decisão difícil, tem uma culpa que paira no ar e esta parece estar somente com as mulheres. Mesmo que o homem seja decisivo na efetivação deste aborto, é a mulher, como a música relata, que fica com medo de um possível arrependimento ou das consequências que este aborto pode trazer, seja física ou psicologicamente.

A terceira música que apresento é do grupo Elemento Suspeito(2007)¹¹, *Mina Sofrida*. A música, cantada por um homem e uma mulher, narra a história de uma garota que se envolve com a criminalidade. *A Mina sofrida* é uma mulher que não participa e não se inclui nas discussões referente ao 8 de Março – Dia Internacional da Mulher: *por acaso viu aquilo na TV, por engano*.

Como as duas mulheres acima apontadas, esta também é jovem e com muitos sonhos, porém, ao conhecer *uns tipos diferentes*, entrou para a criminalidade. Chora, se arrepende, sabe das dificuldades de sair desta situação. Convive com as lembranças do trabalho, da família, da casa, com a expectativa de que um dia possa ter sua vida de volta. Mas na música aponta a dificuldade de voltar a vida de antes, mostrando uma tensão que não a deixa em paz, já que tanto a polícia, quanto os bandidos querem sua *pele*.

Parece difícil se esquivar desta situação já que somente na criminalidade poderá sobreviver, armada, atenta para não ser pega. E a música inicia: *Sou mulher, sou vacinada, não me subestima / Não posso ser tirada pra mina otária / Tenho respeito, consideração a minha quebrada / A todos os meu amigos, que Deus os avisou / Se for meu inimigo, que me perdoe / Atitude e proceder sei que você tem / Pra mulher hoje em dia, uma a cada cem / Mas as fita que tu faz, tu sabes, não tá certo / Eu tô ligado, vejo tudo, eu estou bem perto / Vários caras de outras áreas querem sua pele / Muita treta no passado*

¹¹O grupo Elemento Suspeito é formado por três homens e uma mulher, Samanta. Ela é uma jovem, branca e em sua música é possível perceber as questões de gênero que se interpõem. O grupo tem uma formação em duas cidades - Laguna e Grande Florianópolis e atua no Movimento hip hop destas duas cidades.

o tempo não esquece / Aquela aliada que colava na infância, agora de você mantém distância.

Esta passagem mostra uma mulher que exige respeito, o que é reconhecido na voz masculina. A mesma voz que a aconselha e reprova a vida que ela leva, mas que afirma que está perto e ligado. Porém, relembra que não é só ele que está por perto, mas também pessoas que querem “ajustar contas”, o que a coloca em constante risco e a deixa só. Embora muitos raps abordem a questão da criminalidade, a grande maioria refere-se às pessoas nela envolvidas como sendo homens, ou seja, raras são as mulheres que emergem nestas narrativas como agentes da criminalidade. Nesta música é uma mulher, que, tal como os homens, é ameaçada pela situação que a envolve.

Além destas três músicas sobre este tema, a produção musical é bastante ampla e diversificada, e busca refletir e discutir questões que perpassam o universo das muitas mulheres. Dentro da construção de uma crítica social sobre a condição que vivenciam, nos bairros de periferia e favelas, marcam estas narrativas com a questão de gênero.

Nos raps compostos por homens, poucas são as mulheres que possuem “existência própria”, com voz e autonomia. São os homens que falam sobre as mulheres. Na produção musical das mulheres, algumas especificidades se colocam. Uma delas refere-se exatamente a terem seus problemas abordados, mesmo quando existe a voz masculina. Um outro aspecto, é que em muitas destas composições, mais do que “mostrar o caminho certo” elas privilegiam discutir o problema, com suas contradições e impasses, sem necessariamente querer solucioná-los. A prioridade está em estabelecer a pauta. Volto aqui a pensar a partir do conceito de “conflito”, proposto por Simmel, para o qual mais do que uma solução que contente a todos sua emergência faz refletir sobre a situação, e, mais do que a solução final, é o “processo” que importa. Nestas composições, sugerem debates que, em muitos momentos, emergem de relações conflituosas que podem ser perpassadas pela violência, mas fundamentais para alimentar a dinâmica desta discussão e produção musical entrecortada pelas relações de gênero.

É neste “conflito” latente que se estabelece na vivência do e com o Movimento hip hop que diferentes temáticas são apresentadas e debatidas, como: as transformações na cidade, os problemas das *quebradas*, a violência, o preconceito racial, mas também os dilemas cotidianos de uma prostituta ou de uma jovem frente à possibilidade do aborto. Estas questões vão sendo repensadas não apenas dentro do Movimento hip hop, mas também na relação que estabelecem com a cidade na construção de novas percepções, de novas imagens sobre situações e espaços que prescindem de ampla discussão, que perpassam espaços como as periferias das grandes cidades. Discutir estas questões, nestes espaços, é repensar a cidade na qual se incluem.

6.2 *Em clima de tensão*¹²

Em muitas narrativas musicais do Movimento hip hop, é na violência, ou em instrumentos e ações que a manifestam, que vão buscar representações de seus relatos e argumentos para contestar este cenário que cantam. Buscam nas armas e nos seus significados, subsídios para combater ou se rebelarem contra a mesma violência. E esta acaba se tornando uma violência potencializadora de uma atitude perante a mesma. O rap é definido como uma arma, que dispara palavras e mensagens, e a partir desta definição vão construindo narrativas musicais que utilizam os atributos de uma arma, como o barulho de um tiro, a marca, o modelo, ou mesmo incluindo-a em suas frases como uma forma de atingir, de maneira incisiva, a quem se dirigem.

Mas, além destas violências relatadas e cantadas, quero destacar seu uso como uma maneira de se relacionar com ela, seja através dos gestos, das expressões, das gírias, enfim de uma performance, e dos *personagens* que a colocam em prática. E, nesta construção, nem sempre a violência faz parte desta vivência, mas ela torna-se importante na forma como é estabelecida a relação com o que é cantado. A performance constrói personagens assim como personagens constroem a performance e, nesta construção, os relatos e interpretações sobre a violência vão sendo construídos.

As peculiaridades da contemporaneidade fazem emergir novos cenários e novos atores com suas demandas. Porém, ao relacionar violência e grupos jovens no espaço urbano torna-se necessário perceber suas variadas formas de inserção e discussão desta problemática. É importante pensá-los a partir das múltiplas formas de manifestação que criam para representar e ressignificar este universo. Para refletir sobre violência é necessário pensá-la na relação que a produz socialmente.

Arendt (1994) nos oferece importantes distinções entre conceitos de poder, violência, força e vigor, alertando para o perigo ou erro em tomá-los como sinônimo. Estes são importantes conceitos para pensar a própria definição de violência – muitas vezes confundida com poder – na sua relação com a política. A autora ressalta que enquanto o poder implica em consenso, é exatamente a ausência deste que permite o surgimento da violência, ou seja, o maior poder implica no menor uso da violência. A violência tem caráter instrumental e emerge quando o poder está enfraquecido.

A partir desta proposição sobre as definições de violência e poder, é possível afirmar que quando o poder estatal está ausente ou enfraquecido, em determinados espaços na cidade, é a violência, que também pode ser estatal, que abre espaços por este caminho. É comum, encontrar notícias nos telejornais de Florianópolis sobre a entrada da polícia em bairros (favelas e pe-

¹²*Clima de tensão* é o título do CD e da faixa 03 do mesmo, do grupo FV Coerente.

riferias), nas chamadas “operações especiais”. Se a violência policial aqui é necessária para abrir caminho é porque há uma dificuldade de entrada neste espaço por outros meios. Esta violência não implica necessariamente em ações violentas contra a população ou “bandidos”, mas a sua presença, fortemente armada, em determinadas circunstâncias constitui-se numa violência.

A discussão sobre a violência é ampla e bastante complexa. Como aponta Wiewiorka (1997), não existe uma área do conhecimento específica que dê conta de compreender este universo, nas suas mais amplas manifestações. Neste sentido, o diálogo entre as diferentes áreas e conhecimentos produzidos é fundamental para estabelecer alguns parâmetros e questionamentos importantes.

A bibliografia que discute a questão da violência é bastante abrangente, tanto na abordagem teórica como na empírica sobre o tema¹³. Mas, a violência não é a mesma no tempo e no espaço, ela muda, toma contornos bastante diversos e depende de quando, onde e quem a percebe. E como aponta Wiewiorka (1997, p. 8) na discussão sobre violência na atualidade, “A violência mudou, pois se considera não mais o fenômeno no que ele apresenta de mais concreto, de mais objetivo, mas as percepções que sobre ele circulam, as representações que o descrevem.”

Assim como muda a violência é necessário também mudar os aparatos teórico-metodológicos que a percebem. Nesta direção, Wiewiorka (1997, p. 14) aponta para a idéia de um novo paradigma sobre a violência enquanto “comportada pelo exame das mudanças que remetem aos significados, às percepções e aos modos de abordagem da violência”. Partindo das idéias de Pierre Hassner para quem a violência é abordada a partir de três diferenciações: a do sistema internacional, a dos Estados e a das sociedades, Wiewiorka acrescenta uma quarta, a do indivíduo/sujeito, a qual vem ampliando seu alcance no mundo contemporâneo.

Esta quarta diferenciação, acrescentada e discutida pelo autor, segue em dois sentidos. Num, “o indivíduo moderno quer participar da modernidade”, no outro, “o indivíduo quer ser reconhecido como sujeito”. Aqui parece se colocar uma complexa relação para discutir e pensar o papel da violência a partir

¹³Zaluar (1999, p. 28) apresenta uma ampla discussão sobre a violência. E um dos questionamentos que a autora apresenta e que perpassa toda a discussão de seu trabalho é: “O que é violência?”. Mesmo não havendo uma resposta que dê conta de solucionar a diversidade e complexidade anunciadas. Zaluar assinala que, “Violência vem do latim *violentia*, que remete a vis (*força vital*). Esta força torna-se violência quando ultrapassa um limite ou perturba acordos tácitos e regras que ordenam relações, adquirindo carga negativa ou maléfica” (grifo no original). E ressalta ainda que esta percepção varia cultural e historicamente e que a definição só tem alcance na contextualização da discussão sobre violência. Ou seja, responder a pergunta inicial é pouco provável, mas o que ela faz emergir é fundamental, inclusive para pensar a violência em sua positividade constituidora. Neste sentido, a autora faz referência a uma ampla bibliografia que discute teórica e etnograficamente esta temática.

dos sujeitos contemporâneos que estão no fogo cruzado entre o estar vivendo num mundo moderno com tudo que este oferece ou diz oferecer. Principalmente em relação ao acesso que diz respeito ao consumo, e que possibilita ser sujeito e autônomo em suas opções e escolhas. O direito a consumir (consumidor) muitas vezes esbarra no tornar-se sujeito (produtor). “A violência neste caso é, ou busca, a produção de sentido, esforço para produzir por meios próprios aquilo que antes lhe era dado pela cultura ou pelas instituições, projeção de si mesmo até a morte eventual; ou então apelo à subjetividade impossível ou infeliz, expressão de recusa pela pessoa em dar prosseguimento a uma existência em que ela se sente negada” (WIEVIORKA, 1997, p. 23).

É bastante significativo o crescimento de discussões acadêmicas sobre o papel do Movimento hip hop nos grandes centros urbanos, sendo que, na grande parte dos debates a violência é um tema que se faz presente. Na maioria destas discussões, este Movimento aparece como um importante relato que surge na periferia e faz emergir um cenário pouco discutido ou visto pela maior parte da população destes centros urbanos. O discurso sobre a periferia é descrito em relatos que narram problemas sociais em que a violência está presente. “Por ser um discurso sobre a vida dos excluídos das periferias não há como não fazer referência à violência intrínseca a esta. [...] Assim como a periferia é periferia em qualquer lugar, a violência é violência em qualquer periferia” (GUIMARÃES, 1999, p. 40-41).

O fato destes grupos se formarem, em grande parte, nas periferias e bairros pobres da cidade, faz com que a violência seja um assunto recorrente. A linguagem, a estética, a imagem a que recorrem remetem a este universo de violência. E, em inúmeros trabalhos, é possível perceber a inserção dos rappers no Movimento hip hop como alternativa de manifestação perante a violência. Neste sentido, a violência, como linguagem, é substituída pelo Movimento hip hop. Mas, nesta substituição, é na própria violência que vão buscar os elementos simbólicos para se expressarem. O rap, mais do que um meio para escapar da violência, é um discurso que a elabora, que reflete sobre ela e, ao mesmo tempo, por ser sua denúncia, é uma *arma* contra a própria violência.

Ao explicitarem este cenário de violência geram o conflito. Mas, como aponta Simmel (1983, p. 150), “o conflito tem uma outra significação sociológica: não para as relações recíprocas das partes diante dele, mas para a estrutura interna de cada parte em si mesma.” Há uma transformação interna nas partes envolvidas neste conflito. De um lado, o Movimento hip hop que, ao expor o conflito, chama a atenção para a consciência que a periferia deve ter de sua condição. Isso porque somente assim poderá haver transformação, mudança na sua condição, como inúmeras vezes afirmam em suas falas. Do outro lado, com a exposição do conflito, afirmam criar a visi-

bilidade de uma condição pouco mostrada nos grandes centros urbanos. Ao contrário da equação que diz que o rap traz a violência, é a violência que traz este formato de rap. Principalmente no *rap de quebrada*, que mais debate e inclui as violências em suas narrativas musicais.

O rap tem como proposta, uma poesia que narra os problemas sociais, como, por exemplo, a violência e, com isso, estão expondo e não criando o conflito. O conflito e a violência já existem, o rap os explicita. Por isso, torna-se fundamental pensar o papel da violência e do conflito para pensar este universo do Movimento hip hop. O contrário, ou seja, não discuti-los, os faz cair num vazio, numa ausência de significados.

A violência implica num fator socializante. Não há violência somente de um lado, ela pressupõe a relação. Os rappers chamam a atenção para o fato de que pensar a violência localizada somente nas periferias e favelas é inútil. A violência abrange um circuito muito mais amplo, ela é globalizada e não localizada. As conseqüências destas relações podem ser percebidas localmente, mas pensá-las desta forma elimina um dos lados desta relação.

A educação (ensino formal), a família, o trabalho, a política não são mais os definidores de uma conduta a ser seguida. Muitas destas instituições perderam sua validade. Hoje não basta estudar para conseguir um bom emprego, algumas famílias não correspondem mais ao ideal de família nuclear de classe média mostrada nas propagandas de televisão, o trabalho não oferece garantias, a política se mostra cada dia menos confiável, não existe um cotidiano seguro a ser vivenciado, como os relatos de muitos rappers demonstram. E a reflexão sobre este contexto urbano, no qual se colocam, forma coletividades.

Estas coletividades se caracterizam pela “pulsão do estar-juntos”, que congrega ambiências, sentimentos, emoções (MAFFESOLI, 1987a). Este “estar-juntos” regula a vivência, define normas deliberadas a partir de uma ética e de uma estética comum ao grupo. Cada coletividade, a partir de suas práticas e experiências, compartilha visões sobre a cidade, a discriminação, os preconceitos, as relações de consumo, a sexualidade, o uso de drogas. E muitas destas direções vão no sentido que o estilo de rap propõe.

Em Maffesoli (1987a, p. 13), em sua obra *A dinâmica da violência*, é possível perceber o quanto a violência está presente na história humana. Ele afirma que ela “[...] é a herança comum a todo e qualquer conjunto civilizacional.” Mais do que discutir se somos mais ou menos violentos que antes, é importante perceber que a violência sempre esteve presente. E acrescenta, “[...] não é possível analisar a violência de uma única maneira, tomá-la como um fenômeno único. Sua própria pluralidade é a única indicação do politeísmo de valores, da polissemia do fato social investigado” (p. 15). O título do livro de Maffesoli (1987a) aparece como bastante instigador para pensarmos o papel da violência. Mais do que algo irracional, exterior, selvagem, o autor nos diz

o contrário, ela faz parte das ações racionalizadas, das mais variadas formas, inclusive institucionalmente, ela é interior e não exterior ao nosso comportamento, está em **nós**, além de nos **outros**, e é comum a diferentes civilizações. Por isso a importância de pensá-la enquanto **dinâmica**, viva, presente em nossas práticas ou de nossos governos, dirigentes.

A violência, apresentada por Maffesoli (1987a), pode ser positiva, ao contrário da negatividade que comumente lhe é atribuída. Dela pode nascer o novo, criar a vida, gerar outras formas de vê-la e vivenciá-la, já que ela é dinâmica. Nestas duas formas de conceber a violência é importante pensar a inclusão do Movimento hip hop. Ou seja, como já foi apontado anteriormente, inúmeros grupos de rap relatam suas experiências violentas da *realidade*, mas é nesta mesma violência que vão buscar a linguagem para discuti-la. Deste modo, em inúmeras situações estes podem ser confundidos com a própria violência. Neste sentido, a violência, ao mesmo tempo em que oprime, é nela que buscam formas para se comunicar, ou seja, há uma positividade e uma dinamicidade em seu uso que aponta para a necessidade de discutir o que ela significa para estes grupos a ponto de incorporarem em seu comportamento (ético e estético) a violência como linguagem para propor formas alternativas a ela.

A violência parece ter se tornado uma linguagem, uma forma de se expressar na coletividade, o que não necessariamente implica em atos violentos. A linguagem da violência parece chocar mais, tornar mais contundente o relato sobre suas vivências, expressar melhor seus sentimentos. A partir da própria violência, os rappers discutem cidadania, direitos humanos, discriminação. Mas, talvez o que mais choque é exatamente a linguagem utilizada para esta discussão.

Mesmo havendo uma negatividade na violência vivida, é encontrada nela também uma positividade que permite uma reação. A violência negativa¹⁴ é vivenciada, mas é também forma de ação, de comportamento. A convivência com a violência faz com que ela se transforme numa moeda de troca, é necessário também aprender a conviver com ela. Há uma duplicidade na forma de manifestação da violência, a qual “[...] inscreve-se num duplo movimento de destruição e de construção, ou ainda, que ela é reveladora de uma desestruturação social relativamente manifesta, e que ela invoca uma nova construção” (MAFFESOLI, 1987a, p. 21).

É um “vai-e-vem entre desordem e ordem que fundamenta a estruturação social” (Idem, p. 23). E a violência passa a ser também uma forma de

¹⁴Muitos rappers apontam que esta é a violência do tráfico de drogas, da polícia, mas é também a violência gerada na evasão escolar, nos altos índices de desnutrição, na não visibilidade desta população em programas de TV, no descaso dos políticos, no não acesso a determinados tipos de consumo. Enfim, a negação de uma cidadania.

reação a “atomização” do indivíduo, uma forma de manifestação e de “estar no mundo”. Há a coexistência de uma violência “construtiva” (que gera a renovação e é antecipadora) e de uma violência “destrutiva” (manifestação da afirmação individual), o que faz com que seja necessário pensá-las no social e não excluída dele. Enquanto a primeira pressupõe uma coletividade para sua manifestação, a segunda encontra no indivíduo sua forma de manifestação. Porém, ambas pressupõe a relação em suas práticas, e ambas possuem uma “positividade” ou formas de reação em suas ações.

“O que queremos indicar com estas observações é a integração da violência num mecanismo produtivo do qual ela é aparentemente a negação. Vemos aí que existe um duplo movimento que une anomia e ordem” (MAFFESOLI, 1987a, p. 30). Há uma coexistência dos “contrários”, ou seja, eles se aproximam, a destruição e a produção estão juntas. Assim, pode-se dizer que a violência é ambivalente. Neste sentido, o Movimento hip hop visto como algo marginal é, em si mesmo, “elemento regenerador daquilo mesmo que era contestado” (p. 31). E, neste momento, é importante perceber a localização deste Movimento em lugares com alto índice de violência, é lá que o seu contrário está, e o Movimento hip hop faz emergir em suas práticas. Dá desordem emerge a ordem, ou, uma nova ordem, proposta pelos rappers¹⁵.

A imagem que o grupo constrói é fundamental. Ela é reveladora tanto de suas práticas e experiências, quanto da proposta de mudança e, apropria-se (ou cria) das mais diversas formas para dar visibilidade a sua postura. A roupa, o corpo, os muros da cidade, a performance no palco, as gírias, o modo de falar, e o conteúdo desta fala compõem um conjunto estético que dá forma e vida a prática do Movimento hip hop, na qual a violência está presente, visto que é formadora desta vivência e contesta a “atomização”. Neste universo, torna-se importante a festa, a música, a roupa, a expressão corporal enquanto renovação do social. É a forma de demarcação de posicionamento, de conquista, de visibilidade, de estar no mundo, de experienciar esta vivência, de se comunicar. Esta forma de comunicação faz circular informações e comportamentos, portanto geram a troca.

Consciente ou inconscientemente grupos, como os do Movimento hip hop, vão falar sobre a violência das mais variadas formas, inclusive no silêncio. Este silêncio pode ser muitas vezes percebido na evitação, para alguns rappers, em falar sobre problemas relacionados à prisões. E não querer falar é uma forma de se posicionar perante a mesma. Além do discurso verbal, das letras de música, e do silêncio, o vestuário, as imagens utilizadas, a performance em

¹⁵Neste momento é importante pensar as inúmeras propostas que vem de “fora” (igreja, administração pública, partidos políticos, ONGs, polícia) para pensar a violência nestes bairros. Mais do que projetos para coibir ou eliminar a violência é necessário discuti-la, do contrário a falência destes projetos podem se transformar numa evidência. Ao mesmo tempo em que a violência destrói, ela constrói, e este aparente paradoxo precisa ser pensado.

palco, a expressão facial, são também formas de enunciados sobre a violência.

A discussão referente à relação entre o Movimento hip hop e a violência pode seguir diferentes caminhos. O contexto sócio-econômico em que vivem, a falta de perspectivas educacionais e de trabalho, a violência dos grandes centros urbanos, a exclusão social, o impedimento do uso de determinados espaços urbanos, que fartamente aparece na produção musical dos rappers, podem ser temas recorrentes para pensar a inserção deste Movimento nos meios urbanos das grandes cidades brasileiras, mais especificamente nos bairros pobres e favelas das cidades. Em todos estes aspectos a violência pode ser vista tanto como uma forma de impedimento, quanto como uma forma de “acesso” a determinadas situações, locais ou produtos. Neste sentido, a forma como o Movimento hip hop se manifesta, através de suas letras de música, do vestuário, da performance no palco¹⁶, das gírias utilizadas, fazem referência constante a um cenário que envolve a violência.

A violência é tema recorrente e parece permear todo o contexto em que o Movimento hip hop se insere. E em todo este universo a narrativa sobre a violência ganha ares performáticos através de seus *personagens*. A ênfase que o ato ganha parece ser uma forma importante de dar visibilidade a uma existência. A riqueza de detalhes, a construção da narrativa, as marcas e cicatrizes no corpo deixam esta violência mais real. Além da violência que tão entusiasticamente narram, compartilham e relatam uma outra violência, encontrada nos altos índices de pobreza, nas condições em que vivem, na prostituição, no uso e comércio de drogas em favelas e periferias onde *38 virou objeto de prazer*, como foi ressaltado por um rapper.

A constituição destes grupos revela-se nos diferentes usos que fazem do espaço urbano, na demarcação de um espaço social enquanto sujeitos a partir da definição de posicionamentos. São produtores de significados sociais. São coletividades que traçam nas cidades um percurso que pontua um circuito.

6.3 A performance das imagens ou imagens em performance

Florianópolis tem inúmeras formas de representação a partir da construção de imagens, muitas delas associadas a uma cidade bela e turística, como já ressaltai nos primeiros capítulos, mas que retomo para pensar sobre as imagens construídas sobre estes espaços urbanos. Estas formas de representação têm, na indústria do turismo e nos órgãos oficiais do governo, seus maiores vei-

¹⁶Com gestos que trazem uma agressividade, rostos fechados que não sorriem, dedos apontados para o público, uma dança em saltos e pulos que ressaltam a agressividade que suas letras apontam e reproduzem-se nas imagens utilizadas nos CDs.

culadores. Porém, outras versões são apresentadas pelo Movimento hip hop, e a Floripa dos folders turísticos torna-se a Grande Florianópolis na qual são incluídas suas *quebradas*, *becos* e *vielas*. Com o Movimento hip hop a cidade muda de contorno, não é somente a *Ilha da Magia*. Cidades como São José, Palhoça e Biguaçu ganham espaço neste mapa. A cidade amplia-se e com ela aumenta consideravelmente a construção de imagens sobre a mesma.

Muitas são as possibilidades de imagens que o Movimento hip hop elabora para representar suas narrativas musicais sobre a(s) cidade(s), dentre as quais escolhi as capas e encartes de alguns CDs de grupos de rap de Florianópolis para buscar algumas informações sobre esta cidade. Os grupos e CDs que apresento são os seguintes: Arma-Zen – “A Caminhada é longa e o chão tá liso” (2006); Reverso – “A humildade precede a honra” (2006); Negrociação – “Itinerário Loko” (2007); Elemento Suspeito – “Dias melhores virão... sonhar é preciso” (2007); Squadrão da Rima – “Minha quebrada, meu respeito” (2003); Calibre do Sistema – “Final dos tempos” (2006); FV Coerente – “Clima de tensão” (2005); e a coletânea “Rap Foripa” (2005).

Antes de apresentar as imagens propriamente ditas, os nomes dos grupos nos oferecem algumas pistas e direções das construções destas imagens. A indicação de uma proposta de discussão sobre a violência e criminalidade aparece nos nomes do Arma-Zen e do Calibre do Sistema, ambos utilizando recursos das armas na construção destes nomes. O grupo Elemento Suspeito vai se remeter exatamente a quem é frequentemente abordado pela polícia e que se vê reduzido a um *elemento* nesta abordagem, ou seja, jovens, muitos negros e moradores de periferia. Já o grupo FV Coerente traz em seu nome a referência do lugar de onde fala, a favela, abreviada como FV. Entretanto, é uma *favela coerente* na busca de respeito e mudanças, inclusive na forma como são vistos e representados enquanto moradores de favela, muitas vezes definidos como *elementos*. O Negrociação faz menção a sua condição étnico-racial enquanto negros numa constante negociação no sentido da conquista de direitos e respeito. E para finalizar, o Reverso que possui na grafia de seu nome a letra R invertida, numa direta referência a conversão religiosa e a mudança que este posicionamento gera na produção musical do grupo.

Porém, entrando nas imagens que aparecem em seus trabalhos discográficos, mais uma vez a referência aos espaços da cidade no qual estas narrativas musicais e imagéticas são construídas caminham na mesma direção dos estilos de rap. Do *rap de quebrada* a maioria das referências imagéticas vem dos espaços de periferias e favelas e são estas imagens que representam e ampliam os discursos sobre estes espaços. Já o *rap floripa* fala da cidade de forma menos específica, cita as quebradas, todavia situa-se principalmente na Ilha, a Floripa, com suas pontes demarcando espaços. E o terceiro grupo, o *rap gospel*, utiliza-se de imagens que remetem a religião, o meio privilegiado para

construção das temáticas que aparecem em suas músicas.

Passo agora a discorrer sobre algumas destas imagens, presentes nos CDs, e utilizo também as letras destes raps, cujas narrativas nos fazem construir imagens sobre esta cidade. Nas imagens do Arma-Zen, Negrociação e FV Coerente são os becos, a criminalidade, a abordagem da polícia, as armas, a apreensão de drogas, que nos chamam a atenção. São imagens que demonstram um *Itinerário Loko*, como relata a música do Negrociação, que leva este título:

Refrão

É o terror da Agronômica

Nossa favela agora toma conta

É o terror da Agronômica

Itinerário loko, maloqueiro de resposta

Por aqui um de rajadas já é natural Morro do 25, Floripa Capital
Itinerário loko, vários manos na descida, reze pra ninguém fuder sua
família

Tem crise no pente (...) tem raiva do mundo mas ele adora o senhor
Correndo pelos becos da favela, a vista do morrão, a paisagem é bela
Tem glórias e brindo a GRT, o pelicano na quebrada que te faz correr
Sou sangue ruim, crioulo cabuloso, criado na quebrada, criado aqui no
morro

Meu dinheiro vem de assalto e de latrocínio, tô por aqui no meio de
vários bandidos

Quem desconhece a minha atitude vai ficar no chão
Tô na quebrada e tô no morro pronto pra missão
Bala de Glog, bala de 9, trouxe uma 45 e você não se fode
[...]

Preparado pra invadir, pronto pra dominar
Bala de aço, peito de aço vão ter que me aguentar
Rodada de cerveja pra comemorar, quem mata um, mata dois, pega o
gosto de matar
Fugindo pelo (...) itinerário loko, sem restrição pro meu veneno
Floripa não me ama, não me entende mesmo, eu sou mais um Carmela
Dutra e afro-brasileiro

Refrão

[...]

Justamente no caixão, um bandido morto, olho por olho, dente por dente
Infelizmente esse é o clima aqui no morro de um barraco da quebrada
você vê o mar

Final de tarde, não tranquiliza, vontade de chorar, de quem perdeu alguém
importante na vida

[...]

A música narra o *itinerário loko* de um “bandido” que rouba, mata, co-

memora, mas que é perseguido e morto pela polícia. Mesmo assim este *itinerário loko* não diminui a tristeza de sua morte, demonstrando com isso uma proximidade com quem está do outro lado, que não é uma pessoa distante que surge nas notícias dos telejornais (usados na música), ou seja, pode ser alguém que mora no seu bairro, que você encontra no bar, que conversa com você sobre futebol, enfim. É a morte que causa a dor que não é amenizada com a bela vista da cidade que o Morro proporciona. Morte de alguém que a cidade rejeita, *Floripa não me ama*. Mesmo assim, reforça seu pertencimento a cidade, Eu sou mais um *Carmela Dutra* (maternidade da cidade) e *afro-brasileiro*. Aqui a situação aparece também como se fosse um espelho, já que quem morreu, o *bandido*, poderia ser qualquer outro, inclusive quem canta, deixando em aberto uma situação que perpassa a vivência dos mais variados jovens negros que moram em favelas e periferias das cidades, ou seja, não é porque ele era bandido que deixa de ser parente, amigo, confidente. A todo o momento os *personagens* se confundem propositadamente, no sentido de chamar a atenção para uma violência que não está restrita a favela ou a algumas pessoas, mas faz parte de uma sociedade que não quer encará-la, que só a percebe quando ela atinge a classe média e nela faz vítimas. O *bandido*, é também um personagem, porém não um personagem de ficção, inventado, mas um personagem que constrói sua *performance* como maneira de discutir os problemas por ele mesmo vivenciado. É uma teatralização, mas sem um roteiro. É uma teatralização da vivência de uma condição. E, neste sentido, é importante chamar a atenção para o quanto deste universo de *bandido* é propositalmente trazido para as práticas do Movimento hip hop, principalmente dos rappers de quebrada, seja na forma de vestir, nas gírias, no *favelês*, nos gestos e expressões corporais, nos acessórios, enfim no comportamento que os definem enquanto coletividade.

As imagens apresentadas na capa e no encarte do CD do Negrociação (Figs. 6.1, 6.2 e 6.3), vão reforçar este universo da criminalidade cantado na música. O próprio CD traz impresso uma arma em seu centro. A capa mostra os três integrantes do grupo com suas roupas em cores escuras, expressão facial séria e todos com correntes onde está impresso o símbolo NG, de Negrociação. Na contracapa é a Ponte Hercílio Luz, símbolo da cidade, que se anuncia, mas do ponto de vista de quem está no Morro do 25, local de moradia dos integrantes do grupo.

O encarte é bem mais explícito (Fig. 6.3). Mostra cenas desta criminalidade cantada na imagem da retirada de impressões digitais por um perito da polícia de alguém que morreu, provavelmente assassinado. E continua na exposição de armas de fogo, na apreensão de drogas e armas realizada pela polícia, nas imagens de várias pessoas com capuzes, referência direta a criminalidade. Mas os membros do grupo aparecem neste mesmo repertório de



Figura 6.1: Capa e contracapa do CD do Negrociação.

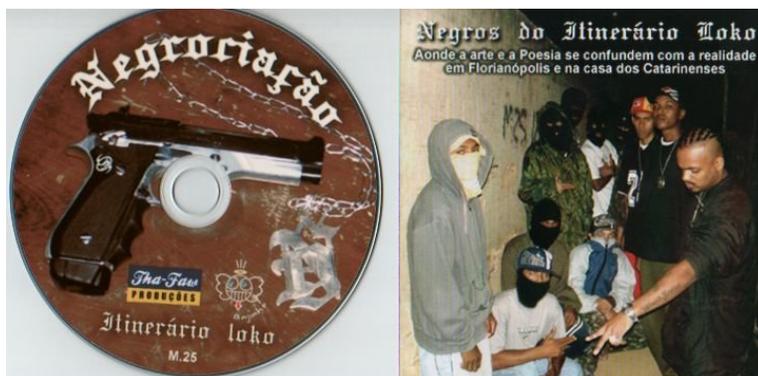


Figura 6.2: CD e encarte do Negrociação.



Figura 6.3: Encarte do Negrociação.

imagens, na gravação em estúdio e nas quebradas no bairro em que moram, o Morro do 25, como indica a pichação no muro, em que estão ao lado de rapazes encapuzados. Neste encarte parecem estar mostrando exatamente a proximidade que possuem com estas situações, mostradas somente nas páginas policiais. Parecem querer chamar a atenção, avisando que estão no mesmo lugar, na cidade. Na última imagem do encarte lê-se a seguinte frase: “Aonde a arte e a poesia se confundem com a realidade em Florianópolis e na casa dos catarinenses.” Frase que resume exatamente o paradoxo da arte da poesia que narra a violência que mostram nas imagens da cidade.

Estas imagens e seus significados são reforçados na letra da música \$C Floripa, do grupo Arma-Zen, no qual o S de SC – Santa Catarina é substituído pelo \$, demonstrando a relação da cidade com o dinheiro e mesmo com a corrupção. A música inicia com uma introdução:

Santa Catarina, Florianópolis, século 21, os homens continuam lutando pelo poder. Usando armas e a violência causando morte. Ao meu redor, guerras, conflitos, ódios e dor. Ai eu me pergunto; existe amor num lugar onde máquinas passam por cima de vidas e sonhos? Assim eu vejo o mundo, dramas, felicidades, paixões, obstáculos a vencer, carregando o meu segredo. Um dia Deus tinha que atravessar os vales escuros da maldição e escapar da cilada dos inimigos. Não temerei ladrão, porque Deus está sempre comigo.

Refrão

SC Floripa do jeito que o diabo gosta

Favelas estão em guerra maluco, cuidado, não dê as costas

Vida bandida, auto-destruição, contagem regressiva

Poh, poh, poh, vacilão
 Tocaia, não caia, não fique dando boi
 Encapuzados e armados, uma cobrança e lá se foi
 Manos do corre, se liga maluco, um pai de família
 Morre até senhor que carrega uma bíblia
 Morre sem saber de onde veio e porque
 Na favela é assim, a lei é sobreviver
 E o governo reclama, diz que sou moleque revoltado
 Drogas na esquina e não vê que eu ando armado
 Presenciei várias vidas, manos caíram no chão
 Também caiu minha lágrima ao perder um irmão
 Seguindo pelo certo, na humildade
 Nascido numa ilha em que sou realidade
 Vou tentando e carrego no peio atitude e proceder
 Sou da favela e não gosto de perder
 Primeiro, segundo, terceiro lugar
 O importante é competir mas eu gosto é de ganhar
 Querendo ganhar versos de qualidade
 Manos cresce o olho e começa a crueldade
 Isso você vê em todo lugar
 SC, SP, RJ o bicho vai pegar
 [...]

Criança matando gente, parente, para ganhar moral no morro
 Grito de socorro na madrugada, mais um corpo
 Estirado do lado, cheio de pipococos
 Qual será a reação materna, sorriso ou choro?
 Na favela tudo que se ve, pra nós é pouco
 CDB, CBI, CBB, só vejo loucos, o que?
 CMC, VLP, MC, foge dos porcos
 CDM, BXZ, SD, paz pros manos Sentido ao centro
 Fogo contra fogo
 MCO, MCD, ND, 25 é o que há¹⁷
 Monte Serrat pra encerrar, paz pra todos os morros
Refrão
 [...]

A parte introdutória da música finaliza alertando para a violência, já que até Deus corre o risco de cair na *cilada* dos inimigos. O refrão reforça esta situação de violência na cidade e entre favelas. No entanto, contraditória-

¹⁷As comunidades, morros, favelas aqui estão referenciados por siglas e iniciais. CDB – Comando da Baixada, CBI – Comando Bairro Ipiranga, CMC – Comando Morro da Caixa, VLP – Vila Aparecida, MC – Monte Cristo, CDM Comando da Moloka, BXD – Baixada, SD – (rua) Souza Dutra, MCO – Mocotó, MCD – Mariquinha Comando Delta, ND – Nova Descoberta. A maioria destas siglas estão pichadas em muros destes bairros e os rappers apropriam-se destas inscrições e as incluem em suas músicas.

mente, isso não é ruim para todos, afinal de contas é “Floripa, do jeito que o diabo gosta”. E este diabo pode ter as mais variadas traduções, podem ser políticos, governantes, empresários corruptos, polícia e mesmo os bandidos, como o início da música anuncia. Contudo, no ataque aos *bandidos*, todos correm perigo e “Morre até senhor que carrega uma bíblia.” E o “moleque revoltado”, assim definido pelo governo, pode ser tanto o que canta rap, como o que está nas esquinas vendendo drogas, armado e é o *irmão* que foi morto, o que faz chorar. Partes da música são narradas na primeira pessoa: “Presenciei várias vidas, manos caíram no chão”, “Também caiu minha lágrima ao perder um irmão”, “Nascido numa Ilha em que sou realidade”. E nestas frases a contradição mais uma vez é explicitada quando aponta o problema da violência e suas consequências ao perder o *irmão* e por isso chora. Mas se confunde com ele quando diz que nasceu numa Ilha, reforçando seu pertencimento a cidade, e assumindo: “em que sou realidade”. A “realidade” anunciada faz parte desta cidade que não quer vê-la. E vai além quando localiza na cidade, através das iniciais dos nomes dos bairros, começando pelo continente, atravessa a ponte e anuncia “Sentido ao centro”, apontando-a na Ilha em que nasceu.

No CD “A caminhada é longa e o chão tá liso”, são as quebradas do Monte Cristo que se tornam o cenário privilegiado para falar e representar a cidade. O CD nos dá algumas referências sobre o grupo, já que nele está impresso, em negativo, o formato de uma arma (Fig. 6.4). A arma já vem no nome do grupo, mas a arma aqui é o rap, e provavelmente por isto ela esteja em negativo. É uma arma e possui toda uma simbologia a ela associada, tais como, poder, domínio, influência, mas não é a arma de fogo é a arma da palavra, como várias vezes me diziam através de suas músicas, das entrevistas concedidas e das inúmeras conversas que ocorreram com os integrantes do grupo.

No CD a capa tem a imagem de um rapaz (Fig. 6.5), encapuzado, com uma arma na mão, que veste uma camiseta com o nome do grupo. Ele está posicionado na frente de um muro rachado, ao lado um poste e ao fundo a cidade com casas, prédios, rua. Há a referência da presença da criminalidade na cidade.

Na contracapa a imagem do cemitério, com seus túmulos e em destaque a imagem de um anjo de pedra branca, numa lápide, com as mãos postas em sinal de oração, talvez num sinal de esperança. Dois mundos, duas vivências, mas de uma mesma situação, criminalidade e morte. E as referências e homenagens aos que *já se foram* estão fortemente presentes nas músicas do grupo. Sendo que, em várias músicas, amigos e parentes que já morreram, são lembrados. Um exemplo é a música “Elegia” que, partindo da morte de um amigo, por causa de um acidente, traça um paralelo com outras situações de mortes

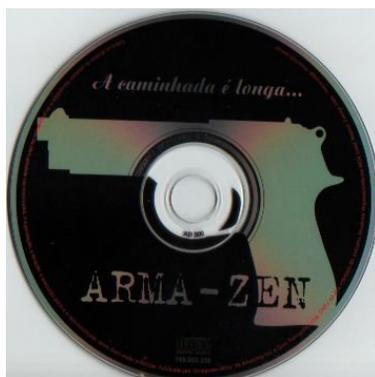


Figura 6.4: CD Arma-Zen.



Figura 6.5: Capa e contracapa do CD Arma-Zen.

de jovens. O objetivo aqui parece mostrar que todos acabam estando sujeitos as condições de marginalidade que lhes são atribuídas.

No mesmo CD, as imagens do encarte (Fig. 6.6) trazem também *U\$ Fiel*, assim denominados no próprio CD, e que *colam* junto na *quebrada*. São os amigos que acompanham a trajetória do grupo, aqueles que apoiam, incentivam, conhecem a convivência na *quebrada* e que não são vacilões. São os amigos que estão nas imagens do encarte que fazem parte da trajetória do grupo. Vários vestem camisetas do Arma-Zen, e no canto direito, um rapaz com a camiseta do FV Coerente, grupo que também *cola junto*, e que canta a Introdução do CD do Arma-Zen.



Figura 6.6: Encartes do CD Arma-Zen.

No CD “Clima de tensão”, do grupo FV Coerente, a imagem, na forma de desenho, que ilustra a capa do CD mostra dois rapazes que estão com as mãos para cima e encostados na parede numa abordagem policial (Fig. 6.7).

Mas este bairro está aqui marcado, do lado direito há um grafite com o título do CD e do lado esquerdo, *Hip Hop e Caminho Novo FV*. Caminho Novo é um bairro da cidade de Palhoça, no qual moram atualmente os integrantes do grupo FV Coerente e mesmo não sendo uma favela, é um local que possui vários problemas sociais.



Figura 6.7: CD FV Coerente.

A imagem que utilizam e a referência a um bairro de Palhoça, cidade que compõe a Grande Florianópolis, amplia o alcance desta produção musical e das imagens que representam o Movimento hip hop nestas cidades. Com tudo isso, a violência, o tráfico de drogas, a frequente abordagem policial, a discriminação vão sendo continuamente discutidas através da música e das imagens. Mesmo havendo uma referência muito forte à cidade de Florianópolis, principalmente através do bairro Vila Aparecida onde o grupo foi formado, o deslocamento de moradia de seus integrantes não só mantêm a relação com o bairro, como também amplia sua discussão incluindo o bairro Caminho Novo, local em que convivem e que insistem em chamar a atenção para inúmeros problemas sociais. Mais uma vez há um reforço de pertencimento ao bairro, é nele que se constituem as narrativas musicais e aqui há um duplo reforço deste pertencimento.

No encarte do CD (Fig. 6.8) encontra-se a imagem individual dos integrantes do grupo e uma mensagem justificando a falta de imagens de *quebradas*, em função da “ausência de vários manos idéia séria!”, e finaliza: “quem é parceria de resposta, sabe! Favela tá no ar vagabundo.” (Kim C). A ausência e o silêncio podem falar por si, já que estão relacionados a perda e a dor, mostrando mais uma vez a proximidade com esta lacuna que ficou, ou seja, com pessoas que já morreram, que estão presos, ou “num corre louco”, como a mensagem anuncia.

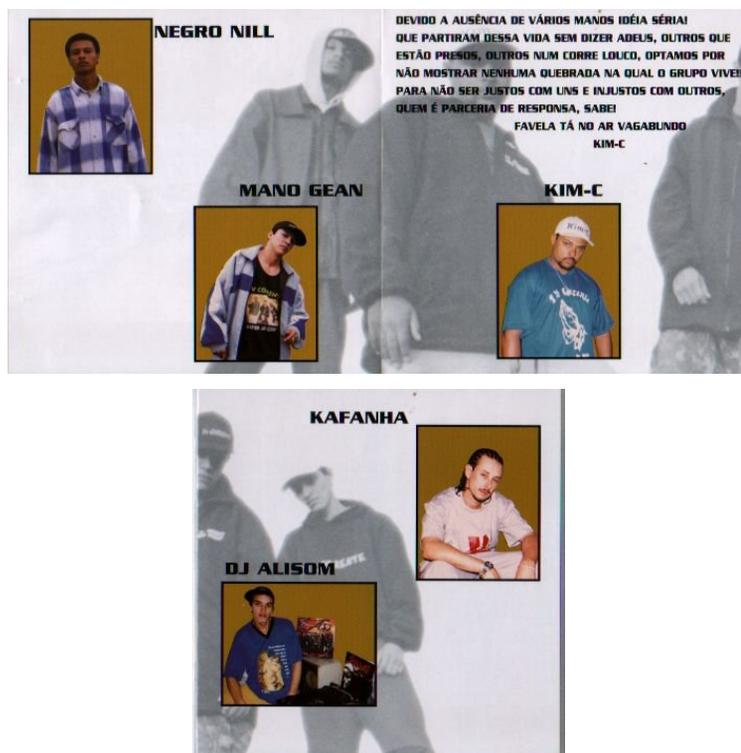


Figura 6.8: Encartes do CD FV Coerente.

O grupo Skadrão da Rima anuncia no título de seu CD “Minha quebrada, Meu respeito”, o reforço ao pertencimento a *quebrada*, o BI – Bairro Ipiranga que está numa constante busca pelo respeito. O que é reforçado no refrão da música “Simplesmente BI”: *BI, sim eu sou daqui / Periferia, esse é o meu lugar*. A mesma situação se repete em “Entrevista Coletiva”, música na qual o grupo vai narrando situações que envolvem perseguição policial que ocorreu num sábado quando desenvolviam uma ação social no Bairro Ipiranga. A música funciona como uma espécie de denúncia contra a perseguição policial e ao grupo denominado 12 Apóstolos [...] *uma facção que foi descoberta na polícia militar, que mata, rouba, chantageia [...]*¹⁸, assim definido na música.

A imagem da capa (Fig. 6.9) é a de um homem com os punhos fechados numa referência a luta, ao combate, a conquista de espaço que vai se repetir em outras imagens que estão no encarte do CD (Fig. 6.10). No interior do CD, no encarte, surge uma série de fotografias e vários momentos do grupo. O reforço à luta e ao combate aparecem logo na primeira imagem a esquerda com o KimZak, integrante do grupo, apontando o dedo para algo que pretende chamar a atenção. Na sequência uma série de fotografias menores que, além do Skadrão da Rima em apresentações e gravações, traz uma série de pessoas, amigos, familiares, que participaram do processo de realização do CD, inclusive o grupo de *hard rock*, Euthanasia, no qual KimZak já participou como vocalista. Além destas menções ainda temos imagens dos equipamentos de som, as *pick ups*, do DJ e o skate, prática bastante associada ao Movimento hip hop.



Figura 6.9: CD Skadrão da Rima.

¹⁸Os 12 Apóstolos também são citados e denunciados em músicas de outros grupos de rap.



Figura 6.10: Encarte do CD Skadrao da Rima.

Esta referência à luta, à conquista e à esperança, aparecem nas imagens que compõem a capa do CD do grupo Elemento Suspeito (Fig. 6.11). Ao mesmo tempo que o CD possui um grande ponto de interrogação, a capa mostra crianças de costas olhando para o mar durante um por de sol. Parece estarem olhando para algo que está por vir, ou mesmo fazendo referência a que são eles também responsáveis pelas mudanças. Na contra capa, as mesmas crianças aparecem de frente com cadernos e pastas na mão e provavelmente na frente de uma escola, numa acentuação e reforço da importância dos estudos para implementação destas mudanças, sejam individuais ou sociais. É muito comum ouvir dos rappers que o estudo é um importante caminho para a conquista de melhores condições de vida, mesmo sem esquecer de levar em consideração as inúmeras barreiras e discriminações encontradas ao longo desta trajetória escolar.

O grupo, em várias músicas vai falar exatamente dos impedimentos e problemas pelos quais as pessoas, de periferia, estão sujeitos. É a sedução da criminalidade, o sofrimento de uma perda, a solidão, a pobreza, mas apesar de tudo isso reforçam a busca por mudanças, como a mensagem da contra capa mostra: “Este trampo foi realizado por guerreiros(a), lutadores e acima de tudo por sonhadores... Que não esperam acontecer, correm atrás pra isso ocorrer! Por que mesmo nos dias chuvosos ou nublados o sol insiste em brilhar por de trás das nuvens” (Elemento Suspeito). Ressalto ainda nesta citação a agência que se atribuem, ou seja, sua condição enquanto potenciais agentes de mudança. E fazem uma referência ao grupo na luta pela gravação do CD, mas ampliam esta condição às pessoas que possuem os mesmos objetivos.

Dentre todos os grupos citados, o Elemento Suspeito é o único que possui uma mulher entre seus compositores e cantores. E a questão de gênero



Figura 6.11: Capa e contracapa do CD Elemento Suspeito.

aparece no (a) que segue os guerreiros, da citação acima, ou nas composições. Entre as músicas podemos citar “Mina sofrida”, discutida na seção 6.1 (página 268), que além de narrar a história de uma mulher na criminalidade tem como compositora Samanta, integrante do grupo.

No interior do encarte (Fig. 6.12) encontra-se a frase *Soh us loko*, na forma de um grafite, e ao seu redor fotografias do grupo com seus amigos, em apresentações, em seus bairros e uma imagem de São Jorge atingindo o dragão com sua lança, provavelmente uma menção a noção de guerreiro que várias vezes utilizam para definir quem luta por mudança, melhores condições de vida e que aparece na citação da contracapa. Mas aqui, embora São Jorge seja um santo, a referência é muito mais por sua luta do que referência ou apelo à religião.



Figura 6.12: Encarte do CD Elemento Suspeito

O Calibre do Sistema traz em sua capa uma imagem de Jesus Cristo emergindo entre prédios e um carro, numa referência a cidade (Fig 6.13). Acima se lê o nome do grupo e abaixo “Final dos Tempos”, título do CD. Parece que Jesus Cristo tem este poder de mudança, mas não é da mesma forma que o *rap gospel*, aqui ele é uma maneira de contribuir com esta mudança. E o título se refere a volta de Cristo para gerar mudanças, como uma metáfora para falar sobre elas, através das ações e atitudes dos *loucos*, como se definem quando se referem a esta busca por mudança de comportamento. A frase que está no encarte (Fig. 6.14) é reveladora desta parceria com Deus: “Que Deus abençoe as palavras sábias daquele cujo nome não será citado mas que será guardado no coração dos loucos.”

A mesma característica que aparece apontada pelo grupo Arma-Zen, do uso do rap como arma, aparece também na produção musical do Calibre do Sistema, que na música intitulada “Intro”, coloca:



Figura 6.13: CD Calibre do Sistema.

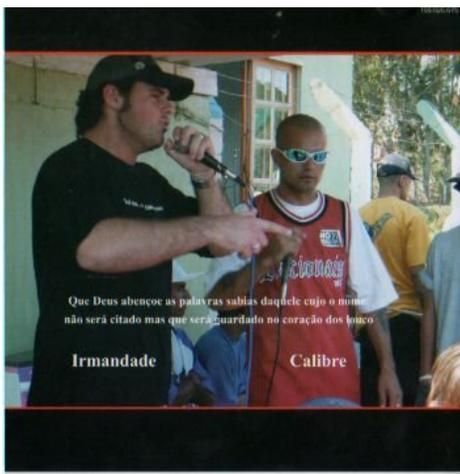


Figura 6.14: Encarte do CD Calibre do Sistema.

2006, relato de um ano que apenas começou, tragédias em cima de tragédias, presídios superlotados, violência aumenta cada vez mais. Gente morrendo nas filas de hospitais e quem tem poder nada faz para mudar. E quem paga o alto preço de tudo isso que está acontecendo são os humildes chamados de pobre. Eu sou Maicon Calibre, eu fui criado pelo próprio sistema, pronto a explodir a qualquer momento. Mas em vez de disparar balas, que cada vez mais aumenta a violência, fazendo o povo ficar na cadeia, manchando a minha cidade de sangue, eu vou soltar rajadas de palavras que defende e protege meus irmãos da periferia. Pros verdadeiros, Calibre do Sistema, Irmandade, Floripa, zona norte, Canasvieiras.

Mesmo não sendo um grupo gospel, Deus está bastante presente nas imagens e músicas do Calibre do Sistema. Inclusive esta é uma característica muito presente em inúmeros raps, como já apontado, ou seja, esta menção a Deus é algo bastante comum, como pode ser visto na música “Final dos tempos”: [...] *Pelos caminhos da sombra Ele me guiará / Pelos caminhos da glória Ele me levará [...]*. O mesmo se repete na música “Cada momento que se passa”: [...] *A nossa juventude vem andando contra o vento a tempo / No caminho escuro eu vejo uma luz que me ilumina, me abençoa e me conduz, Jesus / É assim que eu crio forças e armas pra lutar, uma caneta, um caderno e um microfone pra cantar / Faço rap pra comunidade, pro meu povo que eu amo de verdade / Há muito tempo eu tenho esse objetivo, mas só hoje no palco estou subindo [...]*. Além desta menção à Deus e à Jesus nas músicas, é comum uma associação do rap como uma forma de “resgate” da criminalidade, como nas religiões, termo bastante utilizado por grupos religiosos para se referir a quem foi convertido.

A religião é tema fortemente presente na produção musical e de imagens do grupo de *rap gospel*, Reverso. As imagens da capa e encarte do CD “A humildade precede a honra” foram ambientadas numa igreja (Figs. 6.15 e 6.16). Em algumas destas imagens os dois integrantes do Reverso estão sentados no altar e logo acima se lê: “Vinde, adoremos ao Senhor.” Aqui a referência à Deus é direta e possui um papel definidor na implementação das atitudes de mudança. Mesmo assim a roupa, os gestos, os acessórios, a expressão corporal e facial não destoam dos demais grupos de rap, como mostra a imagem da contracapa em que os integrantes do grupo estão de costas seguindo por uma rua à noite. É na rua que as coisas acontecem, é na rua que as pessoas estão e é lá que o *rap gospel*, como os demais estilos, precisa fazer ecoar sua palavra. Mas esta última imagem, na rua, além de falar diretamente do espaço simbólico do rap, nos fala também sobre o que vários rappers gospel fazem questão de repetir com relação às suas pregações, já que para eles pregar a palavra do senhor na igreja é fácil, afinal de contas as pessoas vão até lá para

ouvi-la, o desafio é pregá-la na rua, e, neste caso, o rap tona-se também uma forma de pregação, ampliando a maneira de veiculação desta palavra.



Figura 6.15: CD Reverso.

Neste estilo o rap é utilizado também como uma forma de evangelização e veiculação de mensagens da Bíblia, como aparece na introdução da música que dá título ao CD: “A humildade precede a honra”: “Livro de provérbios, capítulo 15, versículo 32: ‘O que rejeita a disciplina menospreza sua alma. Porém, o que atende a repreensão adquire entendimento. O temor do Senhor é a instrução da sabedoria e a humildade precede a honra’”. E a música segue:

De volta, na paz ou na revolta eu tô na cena
 Sem atritos, sem flagrantes, sem problemas
 A serviço do Senhor, louco pronto pro combate
 Em nome de Jesus: que todo mal se afaste
 O verbo se fez carne e até hoje vive
 Me faz livre e a cada dia me mantém firme
 Fanático, louco, pode chamar do que quiser
 Diz a escritura: ‘O justo viverá por fé’
 Assim que é, na paz na humildade
 O velho Rato aqui jaz, não deixou saudade
 Cristo vive em mim, fez de mim um novo homem
 Deixei tudo pra trás, jamais o microfone
 Deus dá o talento e usa como instrumento
 Que no peito dos maluco nasce os frutos do arrependimento
 Eu só lamento quem não crê e duvida
 Pois Cristo é o caminho, a verdade e a vida
Na humilde (várias vezes)
 [...]

Além da conversão à uma religião, e com ela toda a mudança de comportamento considerado reprovável, o rap continua como uma forma de manifestação e vai além, a música é aqui utilizada para levar a “palavra do senhor”, já que “Deus dá o talento” que é utilizado como “instrumento” a serviço de Deus. E, desta forma, o *rap gospel*, se inclui na cidade, cantando e apontando seus problemas, bem como as possibilidades de resolvê-los, via conversão religiosa.

O último CD que apresento é a coletânea Rap Floripa, que contém 14 músicas de 9 grupos e rappers. A imagem da capa é da Ponte Hercílio Luz (Fig. 6.17), e na contra capa a imagem repete-se, porém com maior alcance incluindo a ponte Colombo Sales. Esta imagem cria um vínculo direto com a cidade da qual fala através de um símbolo que a representa, a Ponte Hercílio Luz toda iluminada entre o mar e o céu azul. É uma imagem que fala muito mais da cidade do que do próprio rap.



Figura 6.17: Capa e contracapa do CD RapFloripa.

A mesma ponte também aparece na contra capa do CD do Negrociação, figura 6.1 (página 280), mas aqui a ponte está ao fundo, a foto foi feita à noite e provavelmente do Morro do 25¹⁹. Mais do que a ponte, a imagem evidencia de onde se olha, o morro, mesmo que o bairro não apareça, ou muito sutilmente se anuncie. A ponte é a mesma, mas a forma como ela aparece e é representada muda completamente a partir da perspectiva de quem olha e utiliza a imagem.

De todos os estilos de rap da Grande Florianópolis localizo principalmente no *rap de quebrada*, a referência à violência. Sendo que, em todas estas violências, o envolvimento com a criminalidade aparece em inúmeras narrativas musicais e imagéticas. E a violência, através das imagens, assim como debatida nas músicas deste estilo, se apropria de recursos que a ela re-

¹⁹Localizado no bairro Agrônômica.

metem, bem como da proximidade que experimentam para chamar a atenção desta questão. Ou seja, mais uma vez, a violência é utilizada como um recurso de linguagem.

No *rap de quebrada*, suas narrativas demonstram uma proximidade com a violência, o que os possibilita compor estas músicas e apropriarem-se destas imagens. Mas, chamam a atenção e mostram que estes jovens envolvidos na criminalidade são tão geradores como vítimas da violência. Além disso, mostram que ela vai muito além do ato violento, envolvendo situações muito mais complexas, como a própria discussão teórica sobre a violência aponta. E aqui a violência torna-se também uma forma de manifestação, de “estar no mundo”, e as imagens relacionadas a ela são incorporadas a esta música para construir esta “performance”.

No *rap de quebrada* esta violência está sendo narrada de forma mais direta e próxima, diferente do que aparece no *rap Floripa*, que elaboram poucas imagens sobre a questão da violência mesmo cantando em suas músicas. Já no *rap gospel*, essas situações de violência e envolvimento com a criminalidade mudam de perspectiva, são narradas como acontecimentos que precisam ser vencidos, principalmente em função do envolvimento com a religião. E as imagens que utilizam, mais do que a violência, remetem-se a religião. Ou seja, aqui a violência não é utilizada como um recurso de linguagem, pelo menos não tanto quanto esta é apropriada no *rap de quebrada*.

As imagens apresentadas narram e performatizam a violência, principalmente a partir do olhar sobre o espaço urbano, seja através de seus bairros de moradia ou da cidade. E esta cidade, em vários momentos, nestas imagens, aparece distante e olhada a partir do bairro, principalmente no *rap de quebrada*, no qual, em várias destas imagens, a cidade aparece de fundo. A maior aproximação com a cidade ocorre no *rap floripa*, em que a ponte Hercílio Luz, símbolo da cidade, é apresentada no CD. Assim, com ela mostram o rap da cidade, mesmo que as músicas e grupos incluídos no CD incluam narrativas de São José, Palhoça e Biguaçu, cidades vizinhas.

O espaço das cidades a que se referem são as ruas destas cidades, como o *rap de quebrada*, constantemente faz lembrar e também o *rap gospel*, na única imagem fora da igreja. A rua é considerada o espaço privilegiado para a construção das narrativas, é nela, e na circulação por elas, que elaboram suas composições. Em outras palavras, performatizam suas narrativas musicais construindo narrativas imagéticas sobre as discussões e referências que apontam. E nestas se colocam, tanto como personagens, quanto, e principalmente, como autores deste debate através de suas vivências, de um “estar no mundo” que escolhe textos e imagens para falarem sobre os espaços que cantam.

Mas, esta rua, é considerada espaço masculino e as mulheres que nela

estão são também muitas das que vão aparecer em suas músicas, ou seja, mulheres que não deveriam estar ali, já que muitos rappers não consideram este um lugar adequado para as mulheres. Contudo, se estas mulheres estão na ruas, e muitas delas são definidas como *fúteis*, *interesseiras* e *traidoras*, será que estes adjetivos não estão demonstrando que elas estão ali desafiando o próprio espaço das ruas? A ausência das mulheres nas imagens não está dizendo que elas não estão nestes espaços, mas talvez que elas não devam aparecer, e, neste sentido, mais uma invisibilidade se constrói.

Nas músicas a ausência das mulheres também é sentida, e há exceções, como a música *Princesa da Quebrada*, do grupo Negrociação. Nesta música esta mulher é negra, bonita, e está nas ruas, como o próprio título da música indica. Nesta narrativa musical a cidade é apresentada com violência, criminalidade e preconceito, como em muitos dos *raps de quebrada*. Entretanto, esta mulher é apresentada, nesta música, como fazendo parte deste contexto das ruas, sem recair sobre ela os adjetivos antes apontados.

Nesta música, esta mulher está na *rua* e na *noite*, desafiando e enfrentando os desafios que os *becos* e as *vielas* lhe apresentam, seja a polícia ou mesmo os bandidos. Como esta *Princesa da quebrada*, muitas outras mulheres estão nestes espaços, e não são exceções. O que as tornam exceções são as formas de representação construídas para elas, seja através das músicas ou das imagens que não as incluem. Esta é a única música cantada por um grupo de homens que coloca estas mulheres nestes espaços considerados masculinos. E ela, como qualquer outro homem, o desafia e corre os mesmos riscos atribuídos a eles. Aqui, o fato de ela ser uma mulher não a diferencia ou desqualifica, até mesmo porque ela se coloca numa posição de desafio e enfrentamento do que a rua apresenta. Mesmo assim, em nenhuma imagem do grupo esta mulher está presente.

Pensar a violência e as relações de gênero dentro do Movimento hop hop nos colocam alguns desafios, já que a partir de uma primeira impressão podemos afirmar que a discussão sobre a violência é um eixo norteador de grande parte destas narrativas musicais e imagéticas e que as relações de gênero apontam para uma significativa ausência das mulheres. Porém, mais do que estas afirmações torna-se importante pensar sobre os usos, as formas e as apropriações que o Movimento hip hop faz da violência para compor esta estética urbana, bem como nestas as mulheres não estão necessariamente ausentes, mas invisibilizadas. E as músicas das mulheres apontam nesta direção, mostrando sua presença e atuação neste contexto.

7 *Considerações finais*

No dia 3 de abril de 2009, ao meio-dia, ouvi o seguinte anúncio no Jornal do Almoço da rede RBS¹: “Preso rapper que ficou conhecido por denunciar problemas da comunidade pobre”. Olhei a TV e me surpreendi ao ver a imagem de um rapper² que fez parte deste trabalho de campo.

O anúncio se repetia durante os vários intervalos durante o jornal, seguidos de comentários dos jornalistas. E eu em frente à TV esperando a notícia. Eu conhecia aquele rapper, seu discurso, suas músicas sobre o tráfico de drogas, sabia da proximidade dele com este universo em função de seu local de moradia. E me causava certa surpresa o fato de ser exatamente este o crime pelo qual ele estava sendo acusado, ou seja, tráfico de drogas.

Finalmente chegou o momento da exibição da reportagem. Ele foi preso em sua casa, no alto de um Morro de Florianópolis, que possui vista privilegiada da cidade, onde já estive algumas vezes. A prisão ocorreu em frente à sua casa, na porta de entrada do cômodo em que realizavam os ensaios do grupo. Neste local, numa tarde de domingo, tive a oportunidade de assistir a um destes ensaios que se estendeu noite adentro. Enquanto assistia a reportagem, lembrava da ida à sua casa, dos detalhes de nosso contato, das outras pessoas ali presentes.

Era uma casa simples, com paredes inacabadas e sem reboco, com móveis improvisados e sofás cobertos com colchas. Em frente ao sofá havia uma TV e um aparelho de DVD, usado durante todo o tempo em que estavam ensaiando. Este cômodo possuía uma lage de cobertura, e ao fundo havia uma escada que dava para o andar superior onde ficava o quarto deste rapper.

No espaço em que estávamos e onde se realizava o ensaio, ao lado da TV, ficava uma porta sempre aberta, local por onde entravam e saíam muitas pessoas durante a tarde e a noite daquele domingo em que assisti ao ensaio. Este cômodo era um misto de sala e estúdio de ensaio do grupo. Lá estavam

¹RBSTV - Rede Brasil Sul de Televisão, afiliada da Rede Globo no Estado de Santa Catarina.

²Mesmo sendo pública a notícia da prisão deste rapper, já que a mesma foi veiculada nos meios de comunicação locais, prefiro não citar o nome do rapper envolvido. Até porque, são pelo menos dois nomes e um apelido, nomes estes que constam das investigações.

as *pick-ups* do DJ, os microfones dos Mcs, muitos discos de vinil, caixas de som, fones de ouvido e todo um emaranhado de fios que interligava e fazia funcionar todos os equipamentos.

O rapper foi preso em flagrante ao chegar em casa às 8 horas da manhã daquele dia no início do mês de abril. A polícia o estava aguardando, pois as investigações já haviam terminado e era hora da prisão. Na casa, segundo o depoimento do policial que efetuou a prisão, foram encontrados sete aparelhos de celulares, 69 pedras de crack, 23 gramas de cocaína, uma balança digital e uma pistola 9mm com munição³. Segundo o repórter, este rapper havia assumido que entrou para o tráfico havia 6 meses e comandava um serviço de Disque Drogas.

A cena da reportagem mostrava ele de bermuda, camiseta e chinelo sendo algemado e colocado na parte de trás, destinada a quem é preso, do camburão da polícia. Estava abatido e não esboçava qualquer reação, simplesmente foi colocado no camburão. Esta é uma cena que se vê cotidianamente nos telejornais, mas que choca quando se trata de alguém que não só é conhecido e fez parte de uma pesquisa, mas que expunha e criticava esta situação como uma forma de manifestação do que presenciava diariamente.

Eu o conheço há pelo menos 12 anos, já que ele participou da pesquisa de campo que realizei para a dissertação de Mestrado de Souza (1998). Naquela época ele tinha 15 anos. Hoje, ele está com 28 anos. Sempre me falava com muito entusiasmo de sua carreira no rap. Segundo ele, era um dos poucos rappers que conseguia sobreviver financeiramente de seu trabalho com a música.

Contraditoriamente, em nenhum momento da reportagem sua voz foi ouvida, nem houve qualquer abertura, por parte da imprensa, para que ele se manifestasse. Tudo era falado sobre ele, mas a ele não foi dada a oportunidade de dizer nada, e justamente ele que foi alguém que se posicionava diante desta criminalidade. E agora, ele próprio estava vivenciando o que cantava. A situação de liminaridade que abordo na tese, que alguns rappers vivenciam, coloca-se aqui justamente no momento em que se mudam os lugares e se invertem as posições. E quem antes denunciava ou alertava, hoje é quem aparece nas páginas policiais.

Embora esta situação, em muitos casos, pareça não ser algo difícil de acontecer, principalmente em função desta proximidade com o tráfico de drogas, tanto geograficamente, já que está ao lado de suas casas, quanto pelas pessoas que estão neste serviço, já que vários possuem parentes e amigos no negócio, se deparar com a situação de fato é muito complicado. Esta proximidade cria um conhecimento sobre este universo que, neste caso, parece ter sido

³A notícia da prisão do rapper foi veiculada também no Jornal Diário Catarinense (on-line), que trouxe informações mais detalhadas sobre esta prisão.

acionado, colocando em prática algo que parecia estar somente no discurso.

Outra contradição é o fato deste grupo possuir uma significativa projeção e expressão na mídia local. O grupo faz várias apresentações em casas e eventos da classe média florianopolitana, em espaços considerados de difícil acesso para a grande maioria dos rappers, além das viagens que realizavam para fazer estas apresentações. Era um dos poucos grupos que cobrava cachê para se apresentar (R\$ 5.000,00), e me diziam que o único lugar em que se apresentavam sem cobrar era o Morro, na sua comunidade.

Em sua casa ele me mostrou um álbum de fotos dos eventos dentro e fora de Florianópolis. Este universo que encontrei nas fotografias, com festas, bebidas, mulheres, também aparece em algumas músicas do grupo, que mostra exatamente algumas das contradições que povoam este mundo. Enquanto eu via as fotos ele me falava que ser pobre e morar num bairro considerado favela funcionava como um atrativo entre as mulheres de classe média. Sua condição funcionava como um fetiche, tal como a literatura sobre esses espaços urbanos no Brasil tem mostrado, e como aparece também em produções cinematográficas produzidas sobre estes espaços das cidades. Inclusive sua namorada morava num bairro de classe média alta da cidade, algo difícil de encontrar entre os rappers que moram em periferias e favelas.

A comunidade, como chama o Morro em que mora, está em um local estratégico da cidade. Por baixo, ele dá acesso a vários bairros, como Agrônômica e Beira Mar Norte, e por cima, a outros morros. É um local de muitas conexões, e pelo jeito um local “particularmente interessante” para se instalar um serviço de Disque Drogas, principalmente pela proximidade entre estes dois espaços da cidade.

E através do rap ele convivia nesta proximidade entre estas duas cidades. Ou seja, esta relação de proximidade com vários bairros de classe média permitia a ele manter contatos em festas e eventos dos quais participava. Por outro lado, estava numa região em que a própria imprensa veicula como sendo espaço de venda de drogas. E, neste tipo de serviço, pelo qual foi preso, parece aproximar as duas cidades, a das quebradas e a da Ilha da Magia, expondo mais uma das tantas contradições que este exemplo me faz pensar.

Ao final da reportagem mais uma surpresa. Ele tinha um nome no rap, um apelido, comum a grande parte dos rappers e seu nome de registro, que me falou em entrevista. Até aí nenhuma surpresa. Mas este não era seu nome de fato e a própria polícia sabia disso. Ou seja, ele possuía dois nomes “verdadeiros”, um registrado nos documentos e outro que ele se atribuía.

Esta situação mostra a vulnerabilidade em que se encontram muitos rappers, que principalmente por meio de suas músicas deixam no ar muitas interrogações. Mostram, de forma explícita, através de suas narrativas musicais, muitas das contradições que estão na cidade em que são construídos estes discursos.

sos. E, por mais paradoxal que possa parecer, este exemplo que trago, mostra uma significativa relevância na proposta do Movimento hip hop no sentido de pensar sobre a vulnerabilidade a que todos estão sujeitos, inclusive os rappers. Esta situação expõe pessoas, discursos, imagens, músicas e *attitudes*.

Em muitas narrativas e imagens que são construídas no Movimento hip hop a dúvida é proposital e visa confundir, inclusive utilizando-se deste aporte associado a uma imagem de violência, criminalidade e que passam a incluir nesta construção estética. A reportagem que apresento joga na marginalidade o próprio rap, sem discutir o que produz esta marginalidade na cidade. A reportagem localizou toda a ação no Morro, mas muito provavelmente seus “clientes” não são moradores deste bairro. Inclusive o fato de ser um serviço de Disque Drogas, provavelmente com entrega em domicílio, o que nos leva a crer que estes “consumidores” eram pessoas da classe média e alta da cidade, de uma cidade dividida e assim denunciada pelos rappers. Essa parte da cidade se mantém protegida, mesmo em casos extremos como o de uma prisão. Na reportagem, foi mencionado apenas o fato de que o computador do rapper foi apreendido para investigação, nada foi citado sobre o resultado dessa investigação e de outras pessoas que, provavelmente, estão envolvidas. Até porque as investigações já estavam em andamento e os policiais chegaram a quem fornece, provavelmente quem recebe este produto também deve ter aparecido em algum momento.

Neste sentido, o Movimento hip hop busca criar outras formas de visibilizar estes locais na cidade, de forma positiva, mas sem esquecer dos problemas por ela vivenciados e que, contraditoriamente, criam estas imagens. Assim, o Movimento hip hop busca mostrar que estes espaços de favela e periferia estão na cidade, dela fazem parte e por ela são construídos. Ou seja, pensar estes espaços implica em pensar a cidade e a relação que estes universos estabelecem entre si. Criminalizar, estigmatizar, invisibilizar ou visibilizar negativamente estes espaços impede um diálogo necessário que a cidade precisa colocar em prática. E, através do Movimento hip hop, inclusive com a exposição destas vivências, o embate e mesmo o conflito se estabelece, no sentido de despertar a cidade para pensar sobre todos estes aspectos, positivos e negativos, que ela própria cria, mas que não os quer ver nem ter contato.

Este debate se amplia, quando a ele se juntam rappers que não estão nestes bairros estigmatizados como locais de moradia. Neste caso, eles não são negros nem pobres, mas se comprometem com esta discussão, no sentido de ampliar formas de vivência para estas cidades em que possam estar convivendo nestes espaços pessoas diferentes e não desiguais. Estou aqui sublinhando a importância das cidades neste debate, mas isto não implica numa percepção das mesmas dentro de suas fronteiras geográficas, ao contrário, como cidades globalizadas, em contextos transnacionais e que estão sujei-

tas aos impactos e consequências que podem ocorrer nos mais distantes contextos nacionais, ou seja, cidades globalizadas, que globalizam inclusive a percepção sobre seus cidadãos, bem como as representações para ele e por ele construídas.

E voltando aqui ao exemplo que trago, por meio desta reportagem, entrar para o tráfico de drogas é similar a cair numa armadilha, como um rapper me falou. As fronteiras são tênues, facilmente transpostas. Se no rap estão criativamente no mundo a partir de suas práticas estético-musicais, no tráfico de drogas ela só pode ocorrer na e com as violências, sem brechas para outras alternativas. E este é um medo que vi presente na fala de muitos rappers numa auto-reflexão sobre isso, principalmente pelo medo que isso gerava na possibilidade de fazer sofrer a família, principalmente a mãe.

Para vários destes jovens seus projetos de vida, associados ao Movimento hip hop, levava em consideração esta situação de vulnerabilidade que viviam e, por isso, buscavam ampliar suas possibilidades na busca de alternativas a esta situação. Para vários rappers, principalmente do *rappers de quebrada*, cair na armadilha do tráfico de drogas foi definida como um ato de desespero.

Neste caso, entrar para o tráfico de drogas pode estar apontando em algumas direções e não somente como um *ato de desespero*. Uma delas é gerada quando a pessoa é um usuário de drogas, não tem como manter seu vício e a única saída é tornar-se traficante. Uma segunda vem no sentido da sedução que o tráfico cria, principalmente em crianças e adolescentes, pelas possibilidades de consumo que este proporciona. E uma terceira, é a ausência de alternativas e possibilidades de trabalho, o tráfico de drogas se coloca como uma opção.

Vi exemplos destas três situações em trabalho de campo, e o mesmo é fartamente relatado nas músicas destes rappers nos quatro estilos abordados. Mas, em qualquer destas situações, eles próprios parecem ter uma consciência muito forte da efemeridade da vida em função desta “opção”, já que, ao cair na *armadilha*, muitos vão para as prisões ou para os cemitérios. É uma carreira muito curta, e eles sabem disso. Talvez esta consciência nos dê pistas para pensar sobre a importância de ter filhos e a ostentação de determinados bens. Se ter filhos os localiza no futuro por haver uma continuidade, um prolongamento de si, a ostentação de determinados bens e objetos, os localiza no presente e na sua vivência.

Quando o Movimento hip hop se posiciona contra estas vivências das drogas⁴, principalmente de seu tráfico, coloca-se numa postura ativa e de re-

⁴O uso de drogas, é um tema dos mais polêmicos dentro do Movimento hip hop. Não há consenso. De um lado estão os totalmente contra, inclusive alguns ex-usuários. Do outro lado, os que fazem uso, principalmente da maconha e que não vêem nisso qualquer problema. Mesmo assim, todos se posicionam contra a criminalidade gerada pelo tráfico de drogas e da violência

beldia que o coloca no mundo, que o marca a partir de suas posturas e *atitudes*. Assim, deixam marcas no bairro, na cidade e se posicionam ativamente a partir de suas subjetividades que tornam relevantes e valorizam. E, nesta direção, a ressignificação de termos como favela, gueto, quebrada são reveladores deste “estar no mundo” e desta vivência de um contexto sócio-cultural que os marca. E através destas marcas se posicionam e criam embates a partir de narrativas que os colocam politicamente a partir de uma agência sobre suas formas de representação.

Esta situação de prisão vivenciada por um rapper não chega a ser uma novidade, já ouvi muitos relatos a respeito, muitas músicas cantadas sobre esta questão, inúmeros testemunhos, e, em grande parte destas prisões relatas, é a droga ou sua circulação a grande motivadora desta *contenção*. Porém, o fato de ter visto a situação ocorrendo, mesmo através de uma TV, levanta muitas indagações, e uma delas refere-se exatamente a uma proximidade com a criminalidade que cantam em suas músicas e que, em alguns momentos, nos levam a pensar sobre estes relatos enquanto metáforas. Mas, neste caso, ocorre o contrário, ou seja, a *vivência* é real.

E mais do que a experiência da prisão de uma pessoa, tem uma vivência social do fato que se estende a outras pessoas e uma delas é a sua mãe. Eu não conheço a mãe deste rapper, mas sei que ele, mais uma irmã, foram criados por ela sem a presença do pai, o que ele mesmo me contou ressaltando a importância do papel de sua mãe em sua vida. Ou seja, num momento como este esta mulher também está vivenciando, como mãe, esta prisão, e torna-se desnecessário discorrer sobre suas consequências, tantas vezes cantadas em vários raps. Além da mãe muitas outras pessoas podem ser aqui citadas e envolvidas nesta *vivência* da experiência de uma prisão, como a namorada, a irmã, os amigos e mesmo as pessoas que forneciam as drogas a serem vendidas.

E, para finalizar, uma outra questão se coloca a partir desta vivência tensa da prisão, o uso desta como inspiração para a composição musical. Vários rappers já fizeram isso, inclusive existem grupos que se formam nas prisões cantando seu cotidiano encarcerado e o que motivou a prisão. Um rapper de Florianópolis, mesmo não dizendo diretamente que já havia sido preso, me entregou um CD dizendo que aquelas músicas foram compostas na prisão⁵, como um relato daquela vivência que ele queria deixar no passado. E, no caso citado, talvez o mesmo se repita, ou seja, novas composições musicais podem ser produzidas a partir desta vivência, por mais contraditório que isso

gerada pelas práticas da polícia nestes espaços definidos como de tráfico. Para alguns a solução seria a legalização do uso da maconha.

⁵Ele nunca usava a palavra prisão, ele simplesmente silenciava-se e fazia um gesto sobrepondo os dedos indicadores e médios das suas mãos, como se fossem grades.

possa parecer. Porém, no rap, principalmente no *rap de quebrada*, situações como estas são motivos de inspiração musical. A música passa a ter um papel fundamental enquanto uma forma de relatar uma *vivência* e de se manifestar, inclusive politicamente, sobre a mesma.

O rap é um gênero musical que implica em uma série de ressignificações e algumas delas aparecem com mais ênfase. A primeira ressignificação que localizo no Movimento hip hop refere-se à própria percepção sobre os usos e apropriações dos espaços urbano, mais especificamente das cidade em que produzem suas narrativas musicais. A cidade é o cenário em que os personagens constroem suas “performances” enquanto rappers, e é também o espaço em que vão buscar o roteiro a partir de suas *vivências* subjetivas nestes espaços urbanos. Como apontei no Capítulo 4, os estilos de vida estão relacionados aos estilos de rap. Embora categorias como idade, classe social, escolaridade, pertencimento religioso, não sejam rígidas elas interpõem-se na construção de cada estilo.

No *rap de quebrada*, é possível apontar uma maior predominância de negros, moradores de favelas e periferias e estas condições são fundamentais para a composição de suas músicas já que a relação que estabelecem com estes bairros, ou *quebradas*, é um indicador importante destas composições. É a partir desta relação com o bairro que, mais amplamente, vão se relacionar com a cidade, e repensar suas práticas dentro deste espaço urbano. Relação esta muitas vezes conflituosa e que contesta tanto as imagens construídas para a cidade, que invisibiliza estes bairros, como as imagens negativas construídas sobre seus bairros e seus moradores. Eles buscam, nesta visibilidade negativa, que inclui a violência e a criminalidade, aspectos que vão definir a relação que constroem com a cidade. Ou seja, as marcas negativas construídas sobre estes espaços não são apagadas, são ressignificadas e intencionalmente utilizadas como marcas deste estilo, seja através da forma de falar, de se vestir e da própria música que inclui e canta este contexto. Ou seja, neste estilo, a cidade aflora com força a partir da perspectiva de quem não é visto por ela.

No *rap floripa*, este embate com a cidade não é tão contundente, ou seja, estes rappers estão na cidade visibilizada. Apesar disso, repensam estes espaços a partir da relação que estabelecem com os mesmos, seja através do envolvimento em movimentos sociais dos mais variados (passe livre, universidade popular pública, movimentos ecológicos, etc), como na relação que muitos destes rappers mantêm com o *rap de quebrada*. Assim, a partir destas relações muitas parcerias são estabelecidas, inclusive da circulação por espaços das periferias e favelas. Esta é uma característica mais recente, mas em um evento que ocorreu em Florianópolis em 11 de julho deste ano⁶, em

⁶Neste dia ocorreu em Florianópolis a etapa estadual da LIBRA – Liga Brasileira de Basquete de Rua em que as equipes classificadas disputam o título nacional. Em paralelo ocorreria o RPB

que estavam presentes vários grupos de rap, era possível perceber este estreitamento de relações de forma mais atuante, inclusive com parcerias musicais e de gravações. E aqui parece haver uma complementação nesta parceria. Se por um lado, para o *rap floripa*, é importante e legitimador de sua música circular pelos espaços de *quebrada* para conhecer a *realidade*, para o *rap de quebrada*, são possibilitados acessos a determinados recursos, inclusive tecnológicos⁷, escassos em seus locais de moradia.

Esta pareceria também pode ser percebida a partir das práticas do Movimento hip hop com relação à produção musical, já que estão no *rap de quebrada* os rappers que estão há mais tempo produzindo suas músicas. Muitos chegam a ter por volta de 15 anos de experiência musical, e esta dimensão de tempo é bastante valorizada no Movimento hip hop já que implica não só em maior conhecimento e domínio desta produção musical, como também mais experiência de vida para construir estes relatos. E estas experiências, que são lapidadas com a *vivência*, são determinantes para esta música, sejam elas adquiridas em prisões, no envolvimento com a criminalidade, e mesmo através de perdas, como mortes de amigos e parentes. Estas situações, que podem ser negativas e duras, são aqui ressignificadas e tornam-se experiências valorizadas para a produção musical, que podem ser compartilhadas através das parcerias.

Esta *vivência* é também bastante ressaltada no *rap gospel*, mas aqui ela está a todo o momento sendo resgatada na forma de testemunhos, que são importantes para mostrar *a diferença que faz entregar a vida a Deus*, como me diziam. Estes testemunhos, funcionam tanto como uma forma de dizer que aquela situação, que também pode estar relacionada à criminalidade, às perdas, às prisões, foi vivenciada, como também que ela sirva de exemplo para que outras pessoas não sigam o mesmo caminho. Inúmeras vezes assisti estas cenas nas igrejas que frequentei. Aqui não há uma ressignificação da violência, por exemplo, ao contrário, ela deve ser negada e banida de suas práticas, mesmo simbólicas. Mas nem sempre isso ocorre como planejam, e as recaídas acontecem.

Já no *rap crioulo*, pude me aproximar de um estilo de rap até então novo, mas que em muitos aspectos se aproxima do *rap de quebrada*, prin-

– Rap Popular Brasileiro, em que 15 grupos disputam a vaga que levará o grupo vencedor a concorrer ao título de melhor grupo de rap nacional que ocorrerá no Hutuz – Rio de Janeiro no mês de novembro. Eu fui convidada para ser jurada do RPB, mas devido as fortes chuvas que ocorreram na tarde do evento, que aconteceria ao ar livre, o mesmo foi transferido para o mês de setembro. A etapa da LIBRA teve continuidade num ginásio de esportes.

⁷Um exemplo pode ser a página da Internet que um rapper (do estilo *rap floripa*) está montando sobre rap em Santa Catarina. Através deste trabalho ele está realizando reuniões com vários dos grupos, principalmente do *rap de quebrada*, para colocar no ar a página. Nesta parceria há uma troca de conhecimentos e recursos tecnológicos que possibilitam uma ampliação da circulação desta música, bem como de sua visibilidade.

principalmente pelas perspectivas que constroem sobre a cidade e os relatos de *vivências* com ela. Estes também estão em bairros, “degradados” ou “sociais” e que em proporções muito distintas, se assemelham as periferias como as da Grande Florianópolis. Mas, neste estilo, a *vivência* de uma condição de imigrantes, mesmo que não os sejam, é determinante em suas práticas musicais. Esta condição de diáspora é constituinte deste estilo. E a partir de suas práticas musicais criam uma triangulação, em que, além dos países africanos e de Portugal, incluem o Brasil nestas relações musicais, principalmente a partir da música e da convivência urbana de periferias que muitos apontam como próximas de suas *vivências*⁸. Aqui o Brasil é um país mais imaginado do que vivenciado, já que nenhum destes rappers conhece o país.

A partir da vivência etnográfica com estes quatro estilos de rap pude repensar e mesmo ressignificar práticas e espaços. O primeiro que aponto são os espaços urbanos, seja em Florianópolis, a minha própria cidade, ou em Lisboa, uma cidade até então desconhecida. É através do rap que estes espaços e cidades mudam seus contornos e versões construídas sobre as mesmas. A prática musical também passa a ter outras perspectivas, já que a música aqui é resultado de desconstruções, de junções, de quebras para formar a base instrumental que dá suporte a mesma e que é apropriada a partir dos recursos tecnológicos, em que os instrumentos musicais que ali aparecem possuem uma presença virtual. Ainda em relação à prática musical, suas narrativas musicais partem de suas próprias *vivências*, e aqui não é a alegria, o amor, a felicidade que compõem a poesia e sim a violência, o sofrimento, a dor, a perda. Neste sentido, como vários rappers apontaram, a música não é apenas uma espécie de desabafo, mas também uma válvula de escape, e através dela colocam-se criativamente no mundo a partir de suas concepções estéticas, que dão “forma” aos estilos musicais aqui apresentados. Nesta prática musical, questões como direitos autorais, cópias (“pirataria”), falsificações mudam de significado. Um rapper, que está produzindo seu CD em estúdio, me disse que fez 300 cópias de seu CD para distribuir antes dele ser lançado. Ou seja, ele, que tem acesso aos meios tecnológicos que fazem estas cópias, reproduziu seu próprio trabalho para distribuir, o que ele chama de *piratão*. Mas aqui esta mesma palavra perde o significado negativo que a ela foi atribuído por significar uma apropriação, reprodução e distribuição indevida. Aqui ele está copiando, ou “pirateando”, seu próprio trabalho e, segundo ele, esta prática tornará sua música mais conhecida, já que seu principal objetivo, com estas cópias, é divulgar sua música, mesmo sabendo que não vai conseguir reaver o

⁸E, nesta triangulação, novelas brasileiras, filmes e músicas acabam reforçando esta aproximação. Enquanto estava em Portugal a novela *Dois Caras* e o filme *Tropa de Elite* estavam sendo veiculados e, por eu ser brasileira, a todo o momento era questionada sobre os cenários e personagens apresentados nestas duas obras.

dinheiro investido com a venda do CD quando ele estiver pronto.

Em todos estes estilos, e a partir de suas práticas musicais, ressignificam e mudam as relações que estabelecem com a própria cidade. Mudam as perspectivas, criam novas estéticas, mudam as direções e deixam marcas nas ruas da cidade. Apropriam-se da cidade e a decompõem em suas músicas ao mesmo tempo em que reconstróem-se nas relações que estabelecem com a mesma, demonstrando com isso uma atitude nada *blasé*, a qual implicaria num relativo distanciamento. Ao contrário, por estarem nesta cidade a vivem emocionalmente com intensidade.

Nos conflitos, tensões e embates que estabelecem com estes espaços urbanos, não expõem apenas paradoxos, neles se elaboram enquanto estilo e gênero musical, e também enquanto pessoas, mesmo que deixem de fazer rap, levam consigo as marcas que foram construídas neste percurso.

Referências Bibliográficas

ABRAMO, H. W. *Cenas Juvenis: Punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scriptta, 1994.

ACHUTTI, L. E. R. *Fotoetnografia: um estudo de antropologia visual sobre cotidiano, lixo e trabalho*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 1997.

ADÃO, S. R. *O Movimento Hip Hop: A visibilidade do adolescente negro no espaço escolar*. Dissertação (Mestrado) — Pós Graduação em Educação – CED – UFSC, Florianópolis, 2006.

AMORIM, L. S. *Cenas de uma Revolta Urbana: Movimento Hip Hop na periferia de Brasília*. Dissertação (Mestrado) — Pós Graduação em Antropologia Social – UNB, Brasília, 1997.

ANDRADE, E. N. de. *RAP e Educação: RAP é educação*. São Paulo: Sumus, 1999.

APPADURAI, A. Disjunção e Diferença na Economia Global. In: FEATHERSTONE, M. (Org.). *Cultura Global: Nacionalismo, Globalização e Modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

APPADURAI, A. Consommation, Durée, Histoire. In: APPADURAI, A. (Org.). *Après le Colonialisme*. Paris, 1996. p. 111–135.

ARCE, J. M. V. *Vida de Barro Duro: Cultura popular juvenil e grafite*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

ARENDDT, H. *Sobre a Violência*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

ATHAYDE, C.; BILL, M. *Falcão: Mulheres e o tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

ATTALI, J. *Noise: The political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota, 1992.

BAIRROS, L. Nossos Feminismos Revisitados. *Revista de Estudos Feministas – IFCS – UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 458–463, 1995.

- BAKHTIN, M. Os Gêneros do Discurso. In: BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARRETO, A. *Globalização e Migrações*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2005.
- BARTHES, R. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BASTOS, C. Lisboa, Século XXI: Uma pós metrópole nos trânsitos mundiais. In: PAIS, J. M.; BLASS, L. S. (Coord.). *Tribos Urbanas: Produção artística e identidade*. São Paulo: Annablume, 2002.
- BASTOS, C.; ALMEIDA, M. V. de; FELDMAN-BIANCO, B. *Trânsitos Coloniais: Diálogos críticos luso-brasileiros*. Lisboa: ISC – Universidade de Lisboa, 2002.
- BASTOS, R. J. M. Esboço de uma Antropologia da Música: Para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. *Anuário Antropológico*, Brasília, n. 93, p. 7–93, 1995.
- BASTOS, R. J. M. Les Batutas, 1922: Une anthropologie de la nuit parisienne. *Vibrant*, Brasília, v. 4, n. 1, p. 28–55, 2007.
- BAUDRILLARD, J. *O Sistema dos Objetos*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAUMAN, R. *Verbal Art as Performance*. Massachusetts: Newbury House, 1977. 3-51 p.
- BAUMAN, Z. *Globalização: As consequências humanas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BAUMAN, Z. *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- BECK, U. *O Que É Globalização? Equívocos do globalismo: Respostas à globalização*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- BECKER, H. S. Balinese Character: uma análise fotográfica de Gregory Bateson e Margaret Mead. *Cadernos de Antropologia e Imagem – NAI – UERJ*, Rio de Janeiro, n. 2 – Antropologia e fotografia, p. 137–143, 1996.
- BENTO, M. A. S. A Mulher Negra no Mercado de Trabalho. *Revista de Estudos Feministas – IFCS – UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 479–487, 1995.
- BILL, M.; ATHAYDE, C. *Falcão: Meninos do tráfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

- BLACKING, J. *How Music Is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973. 3-53 p.
- BLANES, R. L. *Aleluia! Música e identidade num movimento evangélico cigano na Península Ibérica*. Tese (Doutorado) — Instituto de Ciências Sociais – Doutorado em Antropologia – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2006.
- BOSI, A. Fenomenologia do olhar. In: A. NOVAES (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 65–88.
- BOURDIEU, P. Gostos de Classe e Estilos de Vida. In: ORTIZ, R. (Org.). *Pierre Bourdieu: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994.
- BUZO, A. *Suburbano Convicto: Pelas periferias do Brasil*. São Paulo: Ação Educativa, 2007.
- CACHIN, O. *L'Offensive RAP*. Paris: Gallimard, 1996.
- CAIAFA, J. *Movimento PUNK na Cidade: A invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- CAIAFA, J. *Jornadas Urbanas: Exclusão, trabalho e subjetividade nas viagens de ônibus na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.
- CALADO, P. M. da C. *Não Percebes o Hip Hop – Geografia (sub) culturas e territorialidade*. Dissertação (Mestrado) — Pós Graduação em Geografia – Universidade de Lisboa, Lisboa, 2007.
- CAMPBELL, C. *A Ética Romântica e o Espírito do Consumismo Moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CAMPOS, R. M. de O. *Pintando a Cidade: Uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*. Tese (Doutorado) — Doutorado em Antropologia – Especialidade Antropologia Visual – Universidade Aberta, Lisboa, 2007.
- CANCLINI, N. G. *Consumidores e Cidadãos: Conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.
- CANEVACCI, M. *Antropologia da Comunicação Visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CARDOSO, R. *A Aventura Antropológica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- CECHETTO, F.; MONTEIRO, S. Discrimination, Color and Social Intervention Among Youth: The male perspective. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 14, n. 1, p. 199–218, 2006.

- CIDRA, R. Ser Real: O RAP na construção de identidades da área metropolitana de Lisboa. *Etnologia*, Lisboa, v. 14, n. 12, p. 189–222, 2002.
- CLIFFORD, J. *A Experiência Etnográfica: Antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.
- CLIFFORD, J.; MARCUS, G. E. Afterword: Ethnographic writing and anthropological careers. In: *Writing Culture*. Los Angeles: University of California, 1986. p. 263–266.
- COLLIER JR., J. *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1973.
- CONTADOR, A. C.; FERREIRA, E. L. *Ritmo & Poesia: Os caminhos do RAP*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
- CONTIER, A. D. Edu Lobo e Carlos Lyra: O nacional e o popular na canção de protesto (os anos 60). *Revista Brasileira de História*, v. 18, n. 35, p. 13–52, 1998.
- DAVIS, M. *Planeta Favela*. São Paulo: Boitempo, 2006.
- DAYRELL, J. *A Música Entra em Cena: O RAP e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- DIÓGENES, G. *Cartografias da Cultura e da Violência: Gangues, galeras e o movimento hip hop*. São Paulo; Fortaleza: Annablume; Secretaria da Cultura e Desporto, 1998.
- DOUGLAS, M.; ISHERWOOD, B. *O Mundo dos Bens: Para uma antropologia do consumo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004.
- DUARTE, E. de A. O Bildungsroman Afro-Brasileiro de Conceição Evaristo. *Estudos Feministas*, v. 14, n. 1, Janeiro-Abril 2006.
- ECO, H. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- ELIAS, N. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.
- FEATHERSTONE, M. *Cultura de Consumo e Pós-Modernismo*. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- FELD, S. *Sound and Sentiment: Birds, weeping, poetics and song in Kaluli expression*. 2. ed. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1982.

FERRY, L. *Homo Aestheticus: A invenção do gosto na era democrática*. São Paulo: Ensaio, 1994.

FRADIQUE, T. *Fixar o Movimento: Representações da música RAP em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

FRITH, S. *Music for Pleasure: Essays in the sociology of pop*. New York: Routledge, 1988.

FURTADO, J. R. *Inventi (Cidade): Os processos de criação no graffiti*. Dissertação (Mestrado) — Pós Graduação em Psicologia – CFH – UFSC, Florianópolis, 2007.

GEERTZ, C. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1989.

GEERTZ, C. *O Saber Local: Novos ensaios de antropologia interpretativa*. 5. ed. Petropolis, RJ: Vozes, 1997.

GEERTZ, C. *Nova luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

GERBER, R. M. *Estranhos e Estrangeiros: Um estudo antropológico com mulheres sobre a mídia em Ganchos / Ganchos na mídia*. Dissertação (Mestrado) — Pós Graduação em Antropologia Social – UFSC, Florianópolis, 1997.

GIDDENS, A. *As Consequências da Modernidade*. 2. ed. São Paulo: Unesp, 1991.

GORDON, N. *O Físico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

GRÁCIO, S. *Subculturas Juvenis Urbanas: Ideologia, performatividade e consumo cultural. O caso do movimento hip-hop*. Lisboa: Relatório Final – Fundação para Ciência e a Tecnologia – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, 2004.

GRASSI, M.; ÉVORA, I. M. A. *Gênero e Migrações Cabo-Verdianas*. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, 2007.

GROSSI, M. P. Masculinidades: Uma revisão teórica. *Revista Antropologia em Primeira Mão – PPGAS/UFSC*, Florianópolis, 2004.

GUIMARÃES, M. E. *Escolas, Galeras e Narcotráfico*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

- GUIMARÃES, M. E. A. RAP: Transpondo as fronteiras da periferia. In: ANDRADE, E. N. (Org.). *RAP e Educação: RAP é educação*. São Paulo: Summus, 1999. p. 39–54.
- GUIMARÃES, V. M. *Modernidade e os Encontros Turísticos: Turistas na Barra da Lagoa*. Tese (Doutorado) — PPGCH – UFSC, Florianópolis, 2006.
- GUIVANT, J. S. Os Supermercados na Oferta de Alimentos Orgânicos: Apelo ao estilo de vida ego-trip. *Revista Ambiente e Sociedade*, VI, n. 2, p. 39–54, 2003.
- GURAN, M. Fotografar para descobrir; fotografar para contar. *Cadernos de Antropologia e Imagem – NAI – UERJ*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 155–165, 2000.
- HALL, S. *Da Diáspora: Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- HANNERZ, U. Cosmopolitas e Locais na Cultura Global. In: FEATHERSTONE, M. (Org.). *Cultura Global – Nacionalismo, Globalização e Modernidade*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- HARVEY, D. *A Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola, 1994.
- HERSCHMANN, M. *Abalando os Anos 90 – Funk e Hip-Hop – Globalização, Violência e Estilo Cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- HERSCHMANN, M. *O Funk e o Hip Hop Invadem a Cena*. 2. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- HINKEL, J. *Movimento Hip Hop: A denúncia do sofrimento ético-potítico em busca da cidadania*. Blumenau: Trabalho de Conclusão de Curso em Psicologia – FURB, 2004.
- HINKEL, J. *A Arte de Ouvir RAP (e de fazer a si mesmo): Investigando o processo de apropriação musical*. Dissertação (Mestrado) — Pós Graduação em Psicologia – CFH – UFSC, Florianópolis, 2008.
- IRWIN, W. *Hip Hop e a Filosofia*. São Paulo: Madras, 2006.
- JÚNIOR, J. *Da Favela para o Mundo: A história do Grupo Cultural Afro Reggae*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- KUPER, A. *Cultura: A visão dos antropólogos*. Bauru – SP: UDUSC, 2002.

- LANGDON, E. J. Performance em sua diversidade como paradigma analítico: A contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *Revista Antropologia em Primeira Mão – PPGAS/UFSC*, Florianópolis, 2007.
- LAUWE, P.-H. C. de. A Organização Social no Meio Urbano. In: VELHO, O. G. (Org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 114–133.
- LEITE, I. B. *Negros no Sul do Brasil*. Ilha de Santa Catarina: Letras Contemporâneas, 1996.
- LINDOLFO FILHO, J. Hip Hopper: Tribos urbanas, matrôpoles e controle social. In: PAIS, J. M., BLASS, L. M. DA S. (Org.). *Tribos Urbanas: Produção artística e identidade*. São Paulo: Annablume, 2004. p. 127–150.
- LIPOVETSKY, G. *Império de Efêmero – A moda e seu destino nas sociedades modernas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LUCAS, M. E. (Ed.). *Horizontes Antropológicos: Música e Sociedade*. Porto Alegre: PPGAS/UFRGS, 1999.
- LUZ, L. C. X. Grupos Juvenis em Teresina e a Organização do Hip Hop. In: MATOS, K. S. L.; ADAD, S. J. H. C.; FERREIRA, M. D. M. (Org.). *Jovens e Criações: Outras imagens*. Fortaleza: UFC, 2006. p. 193–206.
- MACLUHAN, M. Visão, Som e Fúria. In: LIMA, L. (Org.). *Teoria da Cultura de Massas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 145–154.
- MAFFESOLI, M. *A Conquista do Presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- MAFFESOLI, M. *A Dinâmica da Violência*. São Paulo: Revista dos Tribunais, Vértice, 1987.
- MAFFESOLI, M. *O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.
- MAFFESOLI, M. Deixar de Odiar o Presente. In: LEITE, I. B. (Org.). *Ética e estética na Antropologia*. Florianópolis: PPGAS/UFSC; CNPq, 1998. p. 17–26.
- MAGNANI, J. G. C. As Cidades de Tristes Trópicos. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 42, n. 1-2, 1999.
- MAGNANI, J. G. C. Espaço e Cultura na Cidade Contemporânea. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 16, n. 45, 2001.
- MAGNANI, J. G. C. De Perto e de Longe: Notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 49, 2002.

MAGNANI, J. G. C. *Festa no Pedaço: Cultura popular e lazer na cidade*. 3. ed. São Paulo: UNESP; Hucitec, 2003.

MAGNANI, J. G. C.; L. TORRES, L. *Na Metrópole: Textos de antropologia urbana*. São Paulo: USP, FAPESP, 2000.

MALDONADO, S. C. Dois Excertos de Georg Simmel. *Política e Trabalho*, v. 14, setembro 1998.

MALINOWSKI, B. Argonautas do Pacífico Ocidental: Um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MALISKA, M. A. Os Operadores Judiciais Enquanto Intelectuais Orgânicos. In: ARRUDA JR., E. L.; BORGES FILHO, N. (Org.). *GRAMSCI: Estado, Direito e Sociedade*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1995.

MARTIN-BARBERO, J. *Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

MATSUNAGA, P. S. As representações sociais da mulher no Movimento hip hop. *Revista Psicologia e Sociedade*, Porto Alegre, v. 20, n. 1, p. 108–116, 2008.

MAUSS, M. Noção de técnica do corpo. In: *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 401–422.

MAUSS, M. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MCCRACKEN, G. *Cultura e Consumo: Novas abordagens ao caráter simbólico dos bens e das atividades de consumo*. Rio de Janeiro: Mauad, 2003.

MESQUITA, W.; OLIVEIRA, P. P. M. de. Bailes funks e festas raves – contrastes juvenis urbanos. In: *Anais VI RAM – Reunião de Antropologia do Mercosul*. Montevideo: [s.n.], 2005.

MONTARDO, D. L. O. *Através do MBARAKA: Música e xamanismo guarani*. Tese (Doutorado) — Pós-Graduação em Antropologia Social – USP, São Paulo, 2002.

MOORE, M.; CRUZ, L. *Visual Street Performance*. Portugal: Tipografia Peres, 2007.

NASCIMENTO, N. C. *Movimento Hip Hop: A busca da cidadania*. Brasília, 1994.

OLIVEIRA, A. M. de. *The Discursive Construction of Identities: Urban youth and RAP*. Tese (Doutorado) — Pós Graduação em Letras/Inglês – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

OLIVEIRA, R. C. de. *O Trabalho do Antropólogo*. Brasília; São Paulo: Paralelo 15; UNESP, 2000.

OLIVEN, R. G. O Imaginário na Música Popular Brasileira. In: PAIS, J. M.; BRITO, J. P.; CARVALHO, M. V. (Coord.). *Sonoridades Luso-Afro-Brasileiras*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais, 2004. p. 291–322.

PAIS, J. M. *Culturas Juvenis*. Lisboa: Temas Portugueses, 2003.

PARK, R. E. A Cidade: Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, O. G. (Org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 26–67.

PEIRANO, M. *A Favor da Etnografia*. Rio de Janeiro: Relume Lumará, 1995.

PINNEY, C. A história paralela da antropologia e da fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem – NAI – UERJ*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 29–52, 1996.

RAPOSO, O. *Niggaz, brothers, blacks, soldados ou gangsters: os jovens Red Eyes Gang*. Lisboa: Antropologia – ISCTE, 2007.

RIAL, C. S. Japonês Está para TV assim como Mulato para Cerveja: Imagens da publicidade no Brasil. *Antropologia em Primeira Mão – Pós-Graduação em Antropologia Social – UFSC*, n. 8, 1995.

RIAL, C. S. Os Charmes dos Fast-Foods e a Globalização Cultural. *Antropologia em Primeira Mão – Pós-Graduação em Antropologia Social – UFSC*, n. 7, 1995.

RIAL, C. S. Contatos Fotográficos. *Antropologia em Primeira Mão – Pós-Graduação em Antropologia Social – UFSC*, n. 48, 2001.

RIAL, C. S. Manezinho: De ofensa a troféu. *Antropologia em Primeira Mão – Pós-Graduação em Antropologia Social – UFSC*, n. 48, 2001.

RIAL, C. S. Racial and Ethnic Stereotypes in Brazilian Advertising. *Antropologia em Primeira Mão – Pós-Graduação em Antropologia Social – UFSC*, n. 49, 2001.

- RIAL, C. S. Rodar: A circulação dos jogadores de futebol brasileiros no exterior. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 30, p. 21–65, 2008.
- RIAL, C. S.; GODIO, M. *Pesca e Turismo: Etnografias da globalização no litoral do Atlântico Sul*. Florianópolis: NUPPE/CFH/UFSC, 2006. Org.
- RIBEIRO, M. Mulheres Negras Brasileiras: De Bertioga a Beijing. *Revista de Estudos Feministas – IFCS – UFRJ*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 446–457, 1995.
- RIBEIRO, W. G. “*Nós estamos aqui*”: *O hip hop e a construção de identidades em um espaço de produção de sentidos e leituras de mundo*. Dissertação (Mestrado) — Pós Graduação em Educação – PPGE/UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.
- ROCHA, A. L.; ECKERT, C. *O Tempo e a Cidade*. Porto Alegre: UFRGS, 2005.
- ROCHA, J.; DOMENICH, M.; CASSEANO, P. *Hip Hop: A periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.
- RODRIGUES, G. B. *Orçamento participativo e movimento hip hop: Duas formas distintas de protagonismo sócio-espacial*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Geografia – UFRJ, 2002.
- RONSINI, V. V. M. *Mercadores de Sentido: Consumo de mídia e identidades juvenis*. Porto Alegre: Sulina, 2007.
- ROSE, T. *Black Noise: RAP music and black culture in contemporary America*. Hanover; London: University Press of New England, 1994.
- ROSEMAN, M. Remembering to Forget: The aesthetics of longing. In: *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar music medicine*. Los Angeles: University of California Press, 1993.
- ROTTA, D. C. et al. Da produção estética à (re) construção urbana: Tatuagens do hip hop. *Rev. Educação Física – UEM*, Maringá, v. 13, n. 2, p. 97–104, 2002.
- RUFINO, M. R. *Mediação Cultural e Reciprocidade no Contexto das Práticas Turísticas em Florianópolis*. Tese (Doutorado) — PPGAS – UFSC, Florianópolis, 2006.
- SAMAIN, E. Um retorno à câmara clara. In: *O fotógrafo*. São Paulo: HUCITEC, 1998. p. 121–134.

SAMAIN, E. Balinese Character (re)visitado – uma introdução a obra visual de Gregory Bateson e Margaret Mead. In: ALVES, A. (Org.). *Os argonautas do mangue*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2004. p. 17–78.

SAMAIN, E. “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, n. 2, p. 19–37, 2004.

SANTOS, N. *Akademia Eutopeia de Hip Hop*. Portugal: [s.n.], 2006.

SANTOS, N.; SOARES, A. No país das calças beges: Narrativas a partir das margens. In: *Anais CI RAM – Reunião de Antropologia do Mercosul*. Montevideo: [s.n.], 2005.

SCHPUN, M. R. *Masculinidades*. São Paulo: Boitempo, 2004.

SCHUSTERMAN, R. Forma e funk. *Cadernos de Antropologia*, Porto Alegre, n. 3 – Cotidiano e Gênero, p. 49–62, 1991.

SCHWARZ, R. *O Pai de Família*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

SCOZ, T. M. *O RAP em Santa Maria – RS: Análise antropológica sobre narrativas urbanas*. Santa Maria: Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais – CCCSH/DCS – UFSM, 2008.

SEEGER, A. *Os Índios e Nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SEITEL, P. *The Powers of Genre: Interpreting Haya oral literature*. New York: Oxford University Press, 1999. 3-32 p.

SILVA, C. A. F.; CORREIA, A. M. Espetáculo e reflexividade: A dimensão estética do basquete de rua. *Rev. Bras. Cienc. Esporte*, Campinas, v. 30, n. 1, p. 107–122, 2008.

SILVEIRA, F. L. A. *Pelas Trilhas da Ilha de Santa Catarina: Ecoturismo e aventura*. Dissertação (Mestrado) — PPGAS – UFSC, Florianópolis, 1996.

SILVES, O. R. M. V. *O Rap Rap no Morro do 25 – Florianópolis, SC: Dificuldades do Grupo Negrociação para se inserir no mercado*. Florianópolis: Trabalho de Conclusão de Curso em Educação Artística – CEARTE – UDESC, 2008.

SIMMEL, G. A Metrópole e a Vida Mental. In: VELHO, O. G. (Org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 11–25.

SIMMEL, G. A Natureza Sociológica do Conflito. In: MORAES FILHO, E. (Org.). *Simmel: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

- SIMMEL, G. *Sobre la Individualidad y las Formas Sociales: Escritos escogidos*. Quilmes: Universidad Nacionbal de Quilmes, 2002.
- SIMMEL, G. *Fidelidade e Gratidão e Outros Textos*. Lisboa: Relógio D'Água, 2004.
- SIMÕES, S.; NUNES, P.; CAMPOS, R. *Subculturas Juvenis Urbanas: Ideologia, performatividade e consumo cultural. O caso do Movimento Hip-Hop*. Lisboa, 2004. Coordenado por Sérgio Grácio.
- SOARES, L. E.; BILL, M.; ATHAYDE, C. *Cabeça de Porco*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- SOARES, M. A. dos S. *Na Base do Muque da Onda: Estudo etnográfico de performances entre Rappers da ALVO – Associação Cultural da Zona Norte de Porto Alegre*. Dissertação (Mestrado) — Pós Graduação em Antropologia Social – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UFRGS, Porto Alegre, 2007.
- SOUZA, A. M. de. *O Movimento do RAP em Florianópolis: A Ilha da Magia é da ponte pra Lá!* Dissertação (Mestrado) — Pós Graduação em Antropologia Social – UFSC, Florianópolis, Outubro 1998.
- SOUZA, A. M. de. *A Ilha da Magia é só da ponte pra lá! O Movimento hip hop em Florianópolis*. In: RIAL, C.; GODIO, M. (Org.). *Pesca e Turismo: Etnografias da globalização no litoral do Atlântico Sul*. Florianópolis: NUPPE, 2006.
- SOUZA, A. M. de. *Deslocamentos na cidade: O Movimento Hip Hop nos bairros de Florianópolis*. In: *Anais da VII RAM – Reunião de Antropologia do Mercosul*. Porto Alegre: [s.n.], 2007.
- SPERBER, D. *O Saber dos Antropólogos*. Lisboa: Edições 70, 1992.
- TAGG, P. *Para que serve um musema? Antidepressivo e a gestão musical da angústia*. In: *Anais do V Congresso da IASPM – LA*. Rio de Janeiro: [s.n.], 2004.
- TURNER, V. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ, 1988.
- TYLOR, E. B. *The Origins of Culture*. New York: Harper & Broders, 1958.
- VALLADARES, L. do P. *A Invenção da Favela: Do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: FGV, 2005.

VELHO, G. *Utopia Urbana: Um estudo de antropologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

VELHO, G. *Nobres & Anjos: Um estudo de tóxicos e hierarquia*. Rio de Janeiro: FGV, 1988.

VELHO, G. *Antropologia Urbana: Cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

VELHO, G. *Individualismo e Cultura: Notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

VELHO, G. *Mudança, Crise e Violência: Política e cultura no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

VELHO, G. *Projeto e Metamorfose: Antropologia das sociedades complexas*. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

VELHO, G.; KUSCHNIR, K. *Pesquisas Urbanas: Desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

VELHO, O. *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

VENTURA, T. *Hip Hop e Grafite: Luta por reconhecimento – Uma abordagem comparativa entre São Paulo e Rio de Janeiro*. [S.l.]: Texto cedido pela autora, 2007.

VIANNA, H. *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

VIANNA, H. *Galeras Cariocas – Territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

WACQUANT, L. *As Duas Faces do Gueto*. Rio de Janeiro: BoitempoSão Paulo, 2008.

WEBER, M. Conceito e Categorias da Cidade. In: VELHO, O. G. (Org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 68–89.

WELLER, W. A presença feminina nas (sub) culturas juvenis: A arte de se tornar visível. *Revista de Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 1, n. 13, 2005.

WIEVIORKA, M. *Un Nouveau Paradigme de la Violence?* Paris – Montreal: L'Harmattan, 1997.

WIEVIORKA, M. et al. *Violence en France*. Paris: Seuil, 1999.

WIRTH, L. O Urbanismo como Modo de Vida. In: VELHO, O. G. (Org.). *O Fenômeno Urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 90–113.

ZALUAR, A. Violência e Crime. In: MICELE S. (Org.). *O Que Ler nas Ciências Sociais Brasileiras (1970-1995)*. 2. ed. São Paulo – Brasília: Sumaré – ANPOCS – CAPES, 1999. p. 13–107.

ZALUAR, A. *Integração Perversa: Pobreza e tráfico de drogas*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

ZALUAR, A.; ALVITO, M. *Um Século de Favela*. 4. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2004.