

“Blumenau também é a cidade do *rap*:
Pensando “espaço” a partir dos *rappers* em Blumenau”

Tatiane Melissa Scoz



Frase do título: “Blumenau também é a cidade do *rap*”, autoria de Minella, do grupo Palavra de Honra, de Blumenau.

Fotos da capa: A foto sobreposta se trata do painel desenhado por Zezo, *rapper* do grupo Palavra de Honra, de Blumenau. Este painel foi utilizado como decoração do palco de um *show* de *rap* na cidade. A porta da casa, retratada no painel, era a abertura pela qual os *rappers* que iriam cantar passavam do camarim para o palco, como se pode ver na segunda foto.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ANTROPOLOGIA SOCIAL**

Tatiane Melissa Scoz

**“BLUMENAU TAMBÉM É A CIDADE DO RAP:
PENSANDO “ESPAÇO” A PARTIR DOS RAPPERS EM
BLUMENAU”**

Dissertação Apresentada ao
Programa de Pós- Graduação em
Antropologia Social da
Universidade Federal de Santa
Catarina como requisito parcial
para a obtenção do grau de mestre
em Antropologia Social.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Vânia
Zikán Cardoso

Florianópolis
2011

Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária
da
Universidade Federal de Santa Catarina

S432b Scoz, Tatiane Melissa

Blumenau também é a cidade do rap [dissertação] pensando "espaço" a partir dos rappers em Blumenau / Tatiane Melissa Scoz ; orientadora, Vânia Zikán Cardoso. - Florianópolis, SC, 2011.

1 v.: il., mapas, +; DVD e CD inclusos. -

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Inclui referências

1. Antropologia social. 2. RAP. 3. Espaço. 4. Performance (Arte) - Blumenau (SC). 5. Música - Blumenau (SC). I. Cardoso, Vânia Zikán. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. III. Título.

CDU 391/397

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ANTROPOLOGIA SOCIAL

**“Blumenau também é a cidade do rap: Pensando “espaço”
a partir dos rappers em Blumenau”**

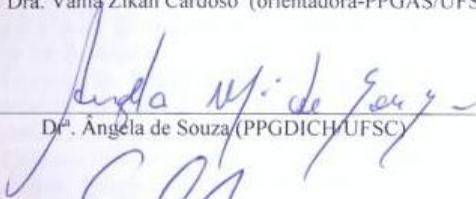
Tatiane Melissa Scoz

Orientadora: Dr^a. Vânia Zikán Cardoso

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Antropologia Social, aprovada pela Banca composta pelos seguintes professores (as):



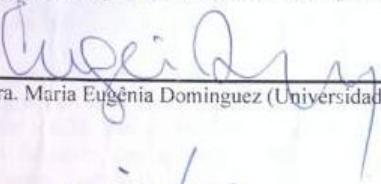
Prof^a. Dra. Vânia Zikán Cardoso (orientadora-PPGAS/UFSC)



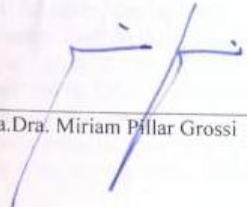
Dr^a. Ângela de Souza (PPGDICH/UFSC)



Prof^a. Dr^a. Evelyn Martima Schuller Zea (PPGAS/UFSC)



Prof^a. Dra. Maria Eugénia Dominguez (Universidade Estácio de Sá)



Prof^a. Dra. Miriam Pillar Grossi (coordenadora do PPGAS)

Florianópolis, 23 de fevereiro de 2011.

AGRADECIMENTOS

Não há como estabelecer aqui uma ordem hierárquica pelo grau de importância das pessoas que foram essenciais para a realização deste trabalho e para minha formação como antropóloga, todos foram importantes a sua maneira.

Desse modo, agradeço aos meus colegas de pesquisa: os *rappers*, as *rappers* e suas famílias, pela colaboração, pelas contribuições e pelos bons momentos (só há bons) que compartilhamos em nossas conversas, churrascos e “baladas”. Portanto, obrigada Grippa e sua esposa Priscila; Leandro e Ana, sua esposa; Rodrigo e sua namorada Jéssica; Bóris; Mano Kruger; Bela; Janaína e Minella; Vanessa e Zezo; Kátia e Juba; Tiago, João e suas esposas; Pepsi e sua esposa; Jakson; Jaison; Duda; Japa; Jean e Guiomar; Daniel; DJ Kbeça; D’Lara e Boaventura; Thiago Benassi e Thom Gomes.

Agradeço à CAPES pelo financiamento de minha pesquisa através da concessão da bolsa de estudos.

Sou grata ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, às secretárias Adriana Candida da Silva Fiori e Karla Ferreira Knierim, pelo auxílio sempre que foi preciso, aos professores, especialmente Vânia Z. Cardoso, Oscar Calavia, Carmen Rial, Rafael de Menezes Bastos, Theophilos Rifiotis, Esther Jean Langdon, Sônia Weidner Maluf, aos colegas e professores do MUSA e GESTO, pela minha formação antropológica, e aos colegas de turma do mestrado, principalmente ao Carlos Cárdenas, à Marcela Pinilla, ao Izomar Lacerda, e às minhas amigas Larissa Migliavacca Pacheco e Ana Cristina Guimarães.

Aos professores que integraram minha banca de qualificação, Miriam Furtado Hartung e Alicia Norma González de Castells, e aos professores membros de minha banca de defesa, Angela Maria de Souza, Evelyn Martina Schuller Zea e Maria Eugênia Domingues, obrigada por suas importantes contribuições ao meu trabalho.

Sou imensamente grata à professora Vânia Z. Cardoso, orientadora presente e prestativa. Devo a ela a base de minha formação como antropóloga e muito do que aprendi sob sua orientação. Agradeço por ter acreditado no meu trabalho, por ter me possibilitado desafiar meus próprios limites, por ter me ensinado outras formas de praticar a antropologia.

Agradeço à Angela Maria de Souza e ao Jaison Hinkel pelos momentos de pesquisa que compartilhamos, por nossas conversas e trocas de ideias.

Agradeço aos meus amigos, Gustavo H. Hoffmann, Juliana Favere, Jozéli Mônago, que viveram de perto a experiência do mestrado junto comigo, obrigada pelo apoio, pelas conversas e pela compreensão.

Agradeço a minha família, meus queridos pais que amo demais, obrigada pelo apoio, pelo incentivo, pela força, por tudo! Eles foram cruciais para a minha realização acadêmica, profissional e pessoal. Sou grata a minha irmã pelo auxílio prestado na manipulação dos programas de edição de imagem.

Ao Ricardo, meu companheiro, amigo e amado esposo, com quem compartilho minha vida e nela a vivência nesse mestrado, a qual veio acompanhando em muitos *shows* de *rap* e em algumas visitas aos *rappers*, escutando meus devaneios, dramas e *insights*, obrigada pela compreensão, por ter ficado do meu lado incentivando minha pesquisa acadêmica e apoiando minha dedicação ao mestrado.

RESUMO

O presente trabalho é uma etnografia das práticas de cantores e cantoras de *rap* de Blumenau e sua relação com a cidade, centrada na noção “nativa” de “espaço”. Saber quais são os sentidos atribuídos a este termo, sobre quais “espaços” os *rappers* estão falando, o que significa ter ou não ter “espaço” para o *rap* numa cidade cuja representação no imaginário social remete ao mito da fundação “alemã”, foram questões que guiaram este estudo. Compreender os sentidos de “espaço” implica levar em consideração os contextos de significação dessa categoria “nativa”, que parecem estar relacionados às produções musicais dos *rappers*; aos grupos de *rap*; aos usos que os *rappers* fazem da Internet e dos espaços físicos da cidade; aos modos de ser *rapper*; e ao sentimento de pertença à “periferia”.

A partir do diálogo entre saberes “nativos” e a teoria acadêmica, a noção de “espaço” parece remeter a um complexo conjunto de ideias: espaço enquanto um ambiente físico; como oportunidade para os *rappers* divulgarem e comercializarem suas músicas; como “territórios de subjetivação”, ou seja, como um lugar construído pelas diferentes formas de inserção e exclusão social, pelas distintas demandas de pertencimento. Estas questões permitem conhecer os “espaços” que os *rappers* constroem e percebem, de certa forma, como sendo seus, e os diferentes usos, reapropriações e formas de identificações e diferenciações que os *rappers* elaboram nos lugares que ocupam e/ou habitam, criando uma cartografia do *rap* em Blumenau e afetando os próprios olhares sobre a cidade.

Palavras chave: *rap*, espaço, Blumenau, performance, música.

ABSTRACT

The present work is an ethnography of rappers in Blumenau and their relation to the city. It is centered on the “native” concept of “space”. This study seeks to explore the meanings related to “space”, to understand which “spaces” the *rappers* are talking about, what it means say that rap has or does not have “space” in a town whose representation in the social imaginary refers to the myth at German heritage. Understanding the meaning of “spaces” implies in taking into consideration the contexts of meaning of this “native” category, which seem to be related to the rappers musical productions, the rap groups, the way rappers use the Internet and the spaces of the city, the rappers way of living and their feeling of belonging to the “periphery”.

Considered through a dialogue between native knowledge and academic theory, the notion of “space” seems to refer to a complex set of ideas such as city space in its physical dimensions, as opportunities for rappers to advertise and commercialize their music, as territories of subjectivation, that is, as a place built by different forms of insertion and social exclusion, by distinctive forms of belonging. These questions allow us to perceive the “spaces” rappers produce and take to belong to them, as well as the different uses, reappropriations and ways of identification and differentiation that rappers elaborate in the places where the rappers occupy and live, creating a cartography of rap in Blumenau and affecting the very way we perceive the city.

Key-words: *rap*, space, Blumenau, performance, music.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
Conhecendo o campo e seus agentes	22
Roteiro da dissertação	31
CAPÍTULO 1 – FALANDO EM ESPAÇO, FALANDO SOBRE RAP	33
1.1 – Sobre o rap	33
1.2 - Sobre espaço	47
CAPÍTULO 2 – OS SENTIDOS DO “ESPAÇO” NUMA BLUMENAU GERMÂNICA, NUMA BLUMENAU DO RAP	55
2.1 – Do processo de germanização de Blumenau	56
2.2 – “Blumenau também é a cidade do rap”	66
CAPÍTULO 3 – OS ESTILOS DE RAP E A CONSTITUIÇÃO DE MODOS DE SER RAPPER	77
3.1 – “Autenticidade” e intertextualidade a partir do rap	80
3.2 - De que lado? De qual estilo?	84
3.3 - Papéis do rap	91
3.3.1 - <i>Rap</i> como forma de transformação social e de “resgate”	91
3.3.2 - O papel do <i>rap</i> de mostrar a “realidade”, de “falar a verdade”	99
3.4 - Ser rapper	107
3.4.1 - A identificação dos <i>rappers</i> com a periferia	108
3.4.2 - “Atitude”	110
CAPÍTULO 4 – DIFERENÇAS, IDENTIFICAÇÕES E PERTENCIMENTOS AOS LUGARES	117
4.1 - “Sai do barraquinho já vem pro palco”: Diferentes formas de pertencimento à periferia	122
4.2 - “Baladas” de rap: construção socioespacial da diferença e da identificação	132
CAPÍTULO 5 – OUTROS “ESPAÇOS” DE PRODUÇÃO MUSICAL	151
5.1 - A casa	151
5.2 - Lojas do ramo Hip-Hop: a K 12	163
5.3 - A Rádio Comunitária Fortaleza Adenilson Teles	165
CAPÍTULO 6 – VIAJANDO PELA INTERNET, CONSTRUINDO LUGARES E SENTIDOS PARA O “ESPAÇO”	173
6.1 - “Espaço” e oportunidade através dos usos da Internet	176
6.2 - Usos da Internet, pertencimento e “espaço”	183

CONSIDERAÇÕES FINAIS	193
REFERÊNCIAS	197
Jornais consultados.....	207
Sites consultados	208
Vídeos acessados	211
ANEXO 1 - “Hino da Oktoberfest”	213
ANEXO 2 - Cartaz do <i>show</i> de <i>rap</i> na Associação de Moradores do bairro Velha Pequena, em Blumenau.....	215
ANEXO 3 – Localização dos bairros no mapa de Blumenau.....	216
ANEXO 4 – Parque Vila Germânica.....	217
ANEXO 5 – “Castelinho da Moellmann”	218
ANEXO 6 – Cartaz do <i>show</i> de <i>rap</i> realizado no Salão do Água Verde, em Blumenau.....	219
ANEXO 7 – Igreja Matriz (Catedral São Paulo Apóstolo)	220
ANEXO 8 – Cartaz do <i>show</i> de <i>rap</i> na Associação de Moradores do bairro Nova Esperança, em Blumenau	221
ANEXO 9 – Capa do material audiovisual com as músicas e clipes produzidos pelos <i>rappers</i>	222
ANEXO 10 – Título das produções musicais dos <i>rappers</i>	223

LISTA DE FOTOS E MAPAS

Mapa 1: Mapa de Blumenau	20
Mapa 2: Percurso da Ferrovia da Ponte dos Arcos até a Ponte de Ferro..	70
Mapa 3: Cartografia da Família C e da Família Lado Leste	128
Mapa 4: Localização do Camorra Bar e do Donna D Bar.....	140
Mapa 5: Localização de alguns estabelecimentos reapropriados pelos <i>rappers</i> em Blumenau	149
Foto 1: Favela Farroupilha, 1940.....	69
Foto 2: Morro da Boa Vista, 2007	69
Foto 3: Estragos causados pelos desmoronamentos de terra em 2008, em Blumenau	101
Foto 4: Casas que desabaram na rua Hermann Huscher, no bairro Vila Formosa, em Blumenau.....	101
Foto 5: Resultado dos estragos causados pela chuva, em 2008, em Blumenau	102
Foto 6: Capa do CD “U-RAP Resgato...”	114
Foto 7: Parte da frente do pátio do Salão do Água Verde.....	118
Foto 8: As laterais do palco.....	119
Foto 9: Interior do Salão do Água Verde	119
Foto 10: Lateral do palco. Painel desenhado por Zezo	120
Foto 11: Ampliação de parte do painel desenhado por Zezo	120
Foto 12: Janaína entrando no palco. Participação do Mente Armada	121
Foto 13: Aliados com Cristo	135
Foto 14: Interior do Camorra Bar.....	138
Foto 15: Interior do Camorra Bar.....	138
Foto 16: DJ Kbeça no Camorra Bar.....	139
Foto 17: Dálmatas: D’lara e Boaventura.....	139
Foto 18: Bóris, do União de Ideias no Donna D Bar	141
Foto 19: No Donna D Bar	142
Foto 20: Evento na Ass. de Moradores do bairro Nova Esperança.....	146
Foto 21: Ensaio na casa de Leandro e Ana	154
Foto 22: Sala de ensaio do grupo Fatalidade Verídica.....	156
Foto 23: Painel grafitado “na função”.....	157
Foto 24: Painel grafitado “do rap”.....	157
Foto 25: Parede com recortes de jornais na sala de ensaio do grupo Fatalidade Verídica	158
Foto 26: Fachada da cabine do estúdio da Família C Produções	159
Foto 27: Entrada na parte lateral da cabine da Família C Produções	160

Foto 28: Mesa e aparelhos técnicos do estúdio Alicerce.....	161
Foto 29: “Bolha” do estúdio Alicerce	162
Foto 30: Desenhos na porta da Rádio Fortaleza	166
Foto 31: Desenho no teto e paredes da Rádio Fortaleza.....	166
Foto 32: Desenhos na parede da Rádio Fortaleza.....	167
Foto 33: Desenhos na parede da Rádio	167
Foto 34: Desenhos na parede da Rádio Fortaleza.....	168
Foto 35: Desenhos contornando as paredes da Rádio Fortaleza.....	168
Foto 36: Thom sentado à mesa de locução.....	169
Foto 37: Continuidade da mesa de locução.....	169

INTRODUÇÃO

Eu sou mesmo contra o sistema, contra o governo que só dá valor para aquilo lá [a Oktoberfest]. Para isso aqui [o rap] eles não apóiam ajudar [aplausos e assobios da platéia] [?]. Eles não vão dar valor para o que a gente faz porque vem daqui, porque vem da favela, das periferias, das comunidades, dos morros, dos becos, de todas as quebradas de Blumenau e de Santa Catarina. Infelizmente é desse jeito, pro rap não tem espaço¹

Pepsi, rapper do grupo Raciocínio Humano.

Assim falou Pepsi, do grupo Raciocínio Humano, de Blumenau, quando subiu ao palco, após soar pelas caixas de som um trecho do “hino da Oktoberfest”² (Anexo 1), em um *show* (Anexo 2) realizado na Associação de Moradores do bairro Velha Pequena³, em Blumenau. O *rapper* argumentou para a platéia que a escolha por tocar o “hino” era apenas para fazer uma brincadeira, pois ele não era contra a Oktoberfest⁴, mas sim “contra o sistema”, que, em sua opinião, “só dá valor para aquilo lá” enquanto que “pro rap não tem espaço”.

¹ A transcrição da fala do *rapper* está grafada em itálico. Esta será a formatação das transcrições das vozes dos *rappers* em toda a dissertação. Já as palavras ou frases que não estão grafadas em itálico, entre colchetes, com exceção das palavras estrangeiras, como *rap*, se referem às minhas interferências no texto, e o símbolo de interrogação, também entre colchetes, representa palavras que não puderam ser identificadas. Já as reticências entre colchetes indicam a supressão de algumas palavras. Isto também será válido para todas as transcrições nesta dissertação.

² A composição dessa música, intitulada “Hello, Blumenau”, é do maestro Helmut Högl, no ano de 1986. Essa música se consagrou como o hino da Oktoberfest a partir de 1988. Informações obtidas em:

<http://www.belasantacatarina.com.br/noticias/2010/07/20/Oktoberfest-escolhe-destaque-musical-da-festa-2010-7283.html>. Acesso em 15/12/2010.

³ A Associação está localizada em uma região do bairro que também é chamada pelos *rappers*, em Blumenau, por Ristow, conforme aparece entre parênteses no cartaz no anexo 2. No mapa, no anexo 3, o bairro Velha Pequena está denominado como Velha Central (ver número 12 do mapa).

⁴ A Oktoberfest é uma festa considerada “tipicamente alemã”, que acontece anualmente no mês de outubro em Blumenau – SC, durante duas semanas, atraindo um público de cerca de 600.000 pessoas. Informações obtidas no *site* <http://www.oktoberfestblumenau.com.br/?p=8> Acesso em 01/09/2010.

O que significa ter ou não ter “espaço”⁵ para o *rap*? A qual “espaço” Pepsi se refere? Quais sentidos são atribuídos a esse termo? Estas questões guiaram o foco desta pesquisa sobre o que os *rappers* querem dizer com “espaço”, em relação a quem ou ao quê lhe é atribuído ou não o caráter de falta e como “espaço” adquire sentidos. Veremos que a noção de “espaço” também parece ganhar sentidos diversos através das diferenciações e identificações em relação a “estilos”⁶ e grupos de *rap*; através dos usos da Internet; do sentimento de pertencimento⁷ à “periferia”; de um modo de “ser” *rapper*; e dos espaços físicos na cidade de Blumenau. Estas diferentes questões constituem “espaço” como um termo “nativo” multisssemântico, cujos sentidos estão ligados aos usos que os *rappers* fazem dos espaços da cidade e à maneira que refletem sobre eles. Dito de outro modo, seus significados estão ligados aos contextos de uso da própria expressão e vão além de uma referência apenas à dimensão física do espaço.

Desse modo, para seguir essas questões foi necessário atentar para os diferentes contextos dos atos de fala em que a ideia de “espaço” emerge, embora a palavra nem sempre seja explicitamente pronunciada. Segundo Caldeira (1984), considerar o contexto em que as palavras emergem na fala, como são articuladas, é importante para que o antropólogo, ao analisá-las, possa compreender seus sentidos. Para Bauman (2009), além do contexto de fala, é relevante atentar para a *forma*, para o modo *como* as mensagens são construídas. Essa atenção à forma implica uma atenção à função poética. Segundo Bauman (2009, p. 06), a “função poética reside em destacar as características formais do ato de expressão de tal maneira que elas chamem atenção para si mesmas, ou seja, para as propriedades e a organização formal do próprio ato de fala”. Desse modo, a análise com base na função poética permite perceber os significados do que está sendo comunicado, pois a forma

⁵ A palavra “espaço” é aplicada com aspas duplas em toda a dissertação por ser um termo utilizado pelos *rappers*, em Blumenau. Dessa forma, as aspas contribuem para especificar no texto quando se trata da noção “nativa” de “espaço” e quando se trata do termo espaço, que também é discutido reflexivamente por alguns teóricos que serão abordados mais adiante na introdução.

⁶ Neste trabalho, faço uso do termo “estilo”, por assim ser utilizado pelos *rappers* para falar sobre suas diferentes produções musicais. O “estilo” pode ser entendido como subgênero de um gênero musical, nesse caso, do *rap*. No capítulo 3, falarei mais detidamente sobre os “estilos” de *rap* em Blumenau.

⁷ O termo “pertencimento” não é recorrente na fala dos *rappers*, mas parte de minhas interpretações de suas falas, que, em determinados contextos, parece remeter à identificação com a periferia.

como as palavras são ditas é ela mesma imbuída de significados. Assim, a maneira como as palavras são pronunciadas, como elas rimam entre si, lhes dão determinados sentidos que vão além do conteúdo semântico. Perceber as falas em seu contexto e o modo como as palavras são articuladas permite uma análise mais aprofundada e uma reflexão mais densa sobre os sentidos que constituem a noção de “espaço”. Para compreender o que Pepsi, por exemplo, quer dizer com “espaço”, é preciso considerar os elementos que aparecem em sua fala, tais como: “periferia”⁸, “sistema”, Oktoberfest; e de onde o *rapper* fala: um *show* de *rap* no bairro Velha Pequena, na cidade de Blumenau.

A representação de Blumenau (mapa 1) no imaginário social remete ao mito da fundação e colonização “alemã” dessa cidade. Esse imaginário sobre a cidade é objeto de críticas recorrentes nos discursos dos *rappers*, as quais apareceram em várias conversas que tive com eles, em suas falas durante os *shows* de *rap* e em algumas letras de suas músicas.

Para muitos *rappers* em Blumenau, a administração municipal, ou o que eles chamam de sistema, prioriza investimentos demasiados para o que eles identificam como germânico ou “alemão”, tal como as áreas da cidade que eles consideram como “centrais”, e a própria Oktoberfest, enquanto as regiões que os *rappers* qualificam como periferia e o que vem dela, como diz Pepsi ao se referir ao *rap* em sua fala na epígrafe, seriam negligenciados e não seriam valorizados. Esse é um dos contextos de fala no qual a noção de “espaço” emerge. Por isso a relevância de se considerar o processo de construção de uma identidade germânica em Blumenau e de formação de seus espaços urbanos, que será tema do capítulo 2.

⁸ A palavra periferia é um termo recorrente nas falas dos *rappers* em Blumenau e seu significado é construído por esses sujeitos, por isso o termo está aqui destacado com aspas duplas. O mesmo também se aplica aos termos: alemã, alemão, quebrada, área, gueto, família, banca, sistema, centro e central, estilo, atitude, que também são palavras que compõem um vocabulário comumente usado pelos *rappers* e cujo sentido é construído através de seus usos. Dito isso, ao longo do texto esses termos aparecerão destacados com aspas duplas somente quando surgirem pela primeira vez.

Sendo assim, estudar quais os sentidos que podem estar implicados na noção de “espaço” não significa tomar como fato dado o discurso dos *rappers* sobre a falta ou não de tais “espaços”, sendo a proposta desta pesquisa levar os “nativos” a sério, tomar suas idéias como conceitos (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). Assim, proponho pensar a categoria “nativa” de “espaço” como um conceito, na medida em que os *rappers* constroem noções sobre os “espaços” e dão-lhes sentidos. Para Viveiros de Castro (2002), os conceitos se referem aos objetos do pensamento, eles “passam pela cabeça”, “não ficam lá” como os “atributos mentais”, ou seja, não se trata de pensar *como* os sujeitos pensam, como funcionam as atividades cognitivas, mas sim pensar “o mundo possível que seus conceitos projetam” (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 123), quais os objetos desse pensar dos sujeitos que se tornam nossos interlocutores.

Conforme argumenta Viveiros de Castro (2002), o antropólogo tem a tarefa de perseguir os problemas postos por cada cultura, de buscar apreender quais são as questões que o campo de problemática “nativo” traz, ou seja, quais os objetos do pensar, para assim efetivarmos um diálogo com a teoria antropológica. Tal como argumenta Goldman (2008, p.11), “não se trata, então, nem de apenas repetir os conceitos nativos, nem de suprimi-los em benefício dos nossos, nem de projetar os nossos sobre os deles”, mas de articulá-los ou alinhá-los de algum modo com os nossos.

É nessa direção que proponho pensar o que os *rappers* estão dizendo quando dizem que, em Blumenau, “pro *rap* não tem espaço”, conforme argumenta Pepsi. Meu intuito não é trazer conceitos antropológicos de espaço para refletir sobre a noção “nativa” de “espaço”, mas sim colocá-la em diálogo com essa teoria para discorrer sobre as questões que surgem a partir de tais conceitos “nativos”. Tendo em vista essas considerações, este trabalho propõe, então, problematizar a noção de “espaço”, buscando estudar quais os sentidos que os *rappers* em Blumenau elaboram para o termo e o que implica ter ou não ter “espaço”.

Em pesquisa anterior que realizei junto aos *rappers* em Santa Maria (SCOZ, 2008) - ocasião em que estudei as características e as implicações do *rap* na vida dos *rappers*, bem como os objetivos, as apreensões, os desejos e as angústias dessas pessoas em relação ao *rap* - muitos *rappers* argumentavam que não conseguiam “espaço” para o *rap* naquela cidade. Durante meu “pré-campo”, notei argumentação semelhante em relação aos *rappers* em Blumenau, o que me chamou

atenção e me instigou a estudar a noção de “espaço” durante o mestrado. A proposta é nova, tendo em vista os estudos já realizados sobre o *rap*, conforme mencionarei adiante. Além disso, a escolha da cidade de Blumenau como contexto de pesquisa trouxe questões interessantes para pensar o *rap*.

Blumenau vivenciou um processo de construção de um ideário germânico específico e sua história “oficial” não reconhece a presença de outros grupos étnicos na constituição da cidade. A realização de minha pesquisa em Blumenau, junto aos *rappers*, traz à tona outras versões do processo de formação da cidade: aquelas contadas por eles, tal como veremos no capítulo 2. Os estudos empreendidos neste trabalho e os questionamentos advindos do campo também passam pela tentativa de compreender como os *rappers* percebem a cidade, que outros olhares nos mostram sobre ela; o que contribui para refletir sobre como os próprios *rappers* se veem nela. As representações dos *rappers* sobre Blumenau nos mostram a diversidade cultural que a preenche ou a fragmenta. Suas expressões sobre como eles se colocam na cidade nos dizem sobre como esses mesmo *rappers* atribuem significados à noção de “espaço”.

Refletir e problematizar o “espaço”, em suas construções sociais, pode possibilitar um novo olhar sobre a cidade, aquela narrada e desenhada pelos *rappers*, para assim compreender como o *rap*, frequentemente associado à cultura negra e à periferia, ganha sentido numa cidade geralmente associada à cultura alemã.

Conhecendo o campo e seus agentes

Neste trabalho, os *rappers* com quem conversei serão referidos através de seus nomes próprios e de seus apelidos, tal como são conhecidos por seus colegas e amigos. Essa opção tem o consentimento dos *rappers* e minha responsabilidade sobre o conteúdo aqui trabalhado. Em alguns momentos do texto, optei por nomear um de meus interlocutores por iniciais fictícias, e, em outros, preferi não informar o nome do interlocutor para evitar qualquer mal entendido entre os *rappers* a partir das informações que me concederam. Desse modo, coube a mim o comprometimento e a responsabilidade em utilizar essas informações de maneira pertinente e condizente com os objetivos deste trabalho, buscando não prejudicar os *rappers*. Tendo em vista que esta é

uma grande responsabilidade, peço desculpas antecipadamente caso não tenha conseguido evitar algum inconveniente.

Minha pesquisa de campo junto aos *rappers*, em Blumenau, começou entre fevereiro e março de 2009, alguns meses antes de iniciar o trabalho de campo efetivamente. Busquei informações sobre o *rap* e grupos de *rap* em Blumenau através da Internet. Em um *site* sobre o *rap* nacional, havia informações sobre o grupo Manifesto, de Itajaí, mencionando que havia participado de um evento de *rap* em Blumenau. No *site*, constavam algumas músicas do grupo e o *e-mail* para contato. Escrevi para os integrantes do grupo, Tiago e João, que me convidaram para conhecer a loja K 12, a qual vendia artigos relacionados ao Hip-Hop e estava localizada no bairro Centro¹⁰, em Blumenau.

Na loja, então, conversei com Tiago e João. Eles me explicaram que a ideia de abrir uma loja para vender artigos de Hip-Hop partiu de João, por volta de 2007. Inicialmente, a loja foi aberta em Itajaí, depois foi transferida para Blumenau, e após algum tempo – antes de eu ter iniciado o trabalho de campo propriamente dito – a loja voltou para Itajaí, onde foi vendida. Segundo João, faltava-lhe experiência administrativa e capital financeiro para fazer da loja o que ele gostaria que ela fosse em termos de estrutura, e o lucro que a loja proporcionava era pouco para mantê-la.

No período em que a loja funcionou em Blumenau, João, que trabalhava em Itajaí, aparecia eventualmente na loja, geralmente aos sábados de manhã. Tiago era quem trabalhava na loja, ali eram vendidos acessórios (bonés, cintos), roupas e CD's de *rap* nacional e de grupos de *rap* da região. A maioria desses produtos João comprava em suas viagens a São Paulo, onde os adquiria por um preço menor do que se os comprasse em Santa Catarina. A loja K 12 foi o primeiro lugar onde tive acesso às produções musicais de alguns grupos de *rap* de Blumenau, tais como o CD do grupo Palavra de Honra (intitulado Buscar o Amor), Libertação (Fôlego pra Vida), Parceria Forte (Desenho da Vida), União de Ideias (União de Ideias, preparativo UDI 2009) e o CD do próprio Manifesto (O Mal Nunca Morre). Nesse “primeiro momento” da pesquisa de campo, antes de iniciá-la efetivamente, a obtenção dos CD's foi bastante significativa para conhecer alguns grupos de *rap* existentes em Blumenau e o que abordavam em suas músicas. Na mesma loja, obtive informações sobre alguns *shows* de *rap* por meio dos cartazes de divulgação que ali eram fixados. Foi assim que soube que haveria um

¹⁰ O bairro Centro está referenciado no mapa de Blumenau, no anexo 3, pelo número 02.

show de *rap* na Associação de Moradores do bairro Velha Pequena, *show* esse mencionado no início desta introdução.

Este foi o primeiro *show* de *rap* a que tive a oportunidade de assistir. Lá conheci Thom Gomes, que estava trabalhando no evento como apresentador dos grupos de *rap*. Thom não é *rapper*, mas está diretamente ligado ao *rap* e conhece muitos *rappers* em Blumenau. Durante minha pesquisa de campo, ele ocupava a posição de presidente da CUFA – Central Única das Favelas¹¹, de Blumenau. Através da CUFA, Thom tentava articular as pessoas que estavam ligadas de alguma forma ao Hip-Hop, seja através da dança *break*, da música *rap*, ou do grafite, para organizar oficinas (aulas) para crianças moradoras dos bairros considerados como periferia. Thom também estava interessado em realizar outros eventos que faziam parte da agenda da CUFA estadual e nacional. O envolvimento dos *rappers* com a CUFA dificilmente partiu para algo mais concreto do que as conversas com Thom, além disso, ele esbarrava em muitas dificuldades para obter os recursos necessários para a realização dos eventos.

Além da CUFA, Thom trabalhava voluntariamente como apresentador de um programa dedicado à música *rap*, chamado “Cultura de Rua”, na Rádio Comunitária Adenilson Teles¹², no bairro Fortaleza¹³, onde geralmente entrevistava alguns *rappers* durante a programação. Na Rádio, conheci alguns dos *rappers* com quem tive contato durante a pesquisa de campo, dentre eles, Grippa, do grupo Fatalidade Verídica e que mais tarde veio a fazer parte também do Coração Malote; Bóris, do grupo União de Ideias; Jakson, do grupo Homicídio Verbal; Pepsi, do grupo Raciocínio Humano; Jaison, do Conexão Lado Leste; Duda e Japa do Conscientes.

Durante a pesquisa de campo, acompanhei algumas vezes o programa “Cultura de Rua”, na Rádio, ocasião em que podia conversar

¹¹ A CUFA foi fundada em 1998, formada a partir das reuniões entre os jovens de várias favelas do Rio de Janeiro. É considerada uma organização nacional que realiza atividades relacionadas ao Hip-Hop e outras formas de expressão, desenvolvendo projetos relacionados à educação, esportes e à profissionalização. A CUFA se distribui em vários estados do país, que são responsáveis pelo gerenciamento das CUFAS municipais, operando em rede. A CUFA conta com algumas parcerias institucionais para promover os projetos que desenvolve e para manter sua rede, dentre essas parcerias estão SENASP, Rede Globo, Ministério da Cultura, Ministério dos Esportes, Ministério da Justiça, SEPIR, Ford Foundation, Ministério do Trabalho, UNESCO, Consulado Americano, Petrobrás, MTV, entre outras. Informações obtidas em <http://www.cufa.org.br/in.php?id=acufa>. Acesso em 04/01/2011.

¹² Falei sobre a história da Rádio e sobre o programa “Cultura de Rua” no capítulo 5.

¹³ A localização do bairro Fortaleza no mapa de Blumenau, no anexo 3, está indicada pelo número 26.

com Thom e me informar sobre os eventos de *rap* que eventualmente eram anunciados no programa. Na Rádio, também pude conversar com alguns *rappers* e estabelecer contato com eles através de telefone, Orkut e MSN. Bóris foi um destes *rappers* que conheci na Rádio, conforme mencionei acima. Bóris faz gravações para grupos de *rap* em seu estúdio caseiro, o Estúdio Alicerce. Nossas conversas aconteceram no estúdio, e, em uma de minhas visitas, estavam presentes Leandro e Rodrigo, que na ocasião integravam o Pacto Verbal. Em outra visita que fiz ao estúdio, conheci Mano Kruger, quando eu já estava com o processo de escrita da dissertação em andamento.

A loja K 12, o *show* de *rap*, a Rádio e o estúdio, foram, portanto, ambientes que propiciaram minha inserção em campo. Tiago, João e Thom foram as pessoas com quem iniciei uma rede de relações, ou seja, através deles conheci outras pessoas que eles conheciam e que estavam vinculadas ao *rap*, sobretudo, aos *rappers* que se consideram moradores da periferia. Por meio de Tiago, do grupo Manifesto, conheci Janaína e Bela, do grupo Palavra Feminina. Através de Janaína conheci os integrantes do grupo Palavra de Honra, tendo em vista que ela é casada com Minella, que é *rapper* desse grupo. Por intermédio dos integrantes desses grupos, conheci Thiago, que costuma promover e organizar *shows* de *rap* na Associação de Moradores do bairro Velha Pequena.

Os *shows* de *rap* eram ocasiões em que eu podia reencontrar alguns *rappers* que eu já conhecia, mas poucas vezes tive oportunidade de conhecer novos, pois geralmente os estabelecimentos em que eram realizados os *shows* eram pouco iluminados e o volume da música era extremamente alto, de modo que isso dificultava estabelecer diálogo com alguém. Mas nem todos os ambientes dos *shows* eram assim. Por intermédio de Thom, soube de um evento que seria realizado na Igreja Restauração, “Junta Tribo 3”, onde um dos grupos que iria cantar era o grupo de *rap* Aliados com Cristo, o qual enfoca a temática gospel em suas letras de música. O evento apareceu como uma oportunidade para que eu conhecesse os integrantes do grupo e pudesse conversar com eles em outras ocasiões.

Também na ocasião de um *show*, conheci os integrantes do grupo Dálmatas. O grupo iria se apresentar no “RPB Festival” (Rap Popular Brasileiro), edição de 2009, que aconteceu em Florianópolis. Eu e Jaison Hinkel fomos juntos ao evento, e ele me apresentou D’Lara e Boaventura, do Dálmatas, que são seus amigos. O evento estava sendo sediado na plataforma de samba Nego Quirido, mas acabou sendo cancelado em função da chuva, tendo em vista que o lugar não estava

coberto. Ainda assim, o evento foi uma oportunidade para que eu conhecesse o Dálmatas, conversasse com eles sobre minha pesquisa e combinasse futuras conversas.

O Junta Tribo 3 e o “RPB Festival” foram uns dos poucos eventos que me permitiram estabelecer novos contatos com os *rappers*, pois os *shows* não eram o melhor momento para conversar eles sobre minha pesquisa, mas sim para encontrar os amigos, passear com a namorada, fazer sua apresentação ou assistir os grupos que iriam se apresentar. Os *rappers* responsáveis pela organização do *show* geralmente estavam ocupados cuidando dos últimos detalhes. Nos *shows*, então, minhas conversas com os *rappers* eram breves e sobre assuntos não necessariamente relacionados ao foco de minha pesquisa.

Nesses *shows*, eu costumava tirar fotos e filmar as apresentações com a máquina fotográfica digital, que era o instrumento de que dispunha. Em um pequeno período do trabalho de campo, consegui uma filmadora emprestada, a qual utilizei para filmar algumas entrevistas com alguns *rappers*, mas acabei abandonado esta ideia porque senti que o aparelho, de algum modo, dificultava as conversas, tornando o diálogo menos fluido, baseado em perguntas e respostas. Esses vídeos que fiz com a filmadora e com a máquina digital me auxiliaram como material de estudo e registro etnográfico de alguns momentos dos *shows*.

Em alguns casos, a utilização de aparelhos como a máquina fotográfica e a filmadora pode ser algo que causa estranhamento do pesquisador por parte dos “nativos”. Mas nos *shows* de *rap* eu não era a única a utilizar a máquina digital, pois bater fotos e filmar as apresentações dos *rappers* é uma prática comum do público nesses *shows*. As esposas e namoradas de alguns *rappers*, às vezes, filmam suas apresentações. Alguns desses vídeos são depois publicados em *sites* como o *Youtube*. No caso de minha pesquisa de campo, houve outros fatores que causaram maior estranhamento, o que pude sentir principalmente no primeiro *show* de *rap* a que assisti, realizado na Associação de Moradores do bairro Velha Pequena, mencionado anteriormente.

Conforme também já mencionado, nesse evento conheci Thom. Chamou-me a atenção o fato de ele ter questionado minha presença num *show* de *rap*, nos seus termos: o que “uma alemã” fazia lá. Em sua fala, Thom relacionou ser “alemã” ao fato de eu não estar acompanhada e também ao meu fenótipo, que ele descreveu como: branca, loira, de olhos azuis. Uma mulher ir a um *show* de *rap* sozinha de fato causa estranhamento, pois a maioria costuma ir acompanhada por seus

namorados ou esposos, ou com suas amigas. A descrição do fenótipo parece remeter ao estereótipo construído em torno da etnia alemã, mas não é apenas isso, ser alemã ou alemão num *show* de *rap* pode ser também alguém de “fora”, alguém diferente e desconhecido.

Antropólogos e “nativos” podem viver na “mesma” sociedade e compartilhar códigos sociais diferentes, conforme argumenta Viveiros de Castro (2002, p. 114), “ainda quando antropólogo e nativo compartilham a mesma cultura, a relação de sentido entre os dois discursos diferencia tal comunidade: a relação do antropólogo com a sua cultura e a do nativo com a dele não é exatamente a mesma”. Eu era de certa forma o “exótico” naquele ambiente do *show*, e nunca deixei de ser. Mas esse estranhamento não foi um obstáculo para estabelecer contato com os *rappers* e participar dos *shows* que organizavam. Fui sempre bem recebida em suas casas, e aquela distância inicial entre a pesquisadora e os *rappers* foi diminuindo gradualmente, chegando mais próximo de uma relação de amizade.

Desse modo, as conversas que tive com os *rappers* eram isso: conversas. Havia questões que eu pretendia discutir com eles, mas busquei abordá-las na medida em que fluíam no diálogo, sem seguir a ordem de um roteiro. Essas conversas não eram gravadas, apesar de muitos *rappers* sugerirem que eu utilizasse um gravador. Apesar de os *rappers* estarem acostumados ao uso de equipamento audiovisual, como a grande produção de *clips* deixa claro, fiquei preocupada com a interferência que a utilização desse instrumento pudesse causar, talvez afetando o conteúdo das falas, ou tornando a conversa algo semelhante a uma entrevista, na qual os *rappers* esperariam pelas minhas perguntas, tal como ocorreu quando utilizei a filmadora. Por outro lado, com o consentimento dos *rappers*, utilizei um bloco de notas durante algumas de nossas conversas. O bloco de notas foi bastante útil para registrar detalhes como datas, nomes de bairros, de lugares específicos, de pessoas, e palavras-chave referentes ao assunto discutido. Ao contrário do que se poderia imaginar, a utilização do bloco de notas não me colocou numa posição de “pesquisadora”, não criou uma situação formal, nem um abismo entre nós, e se, no contexto específico de meu trabalho de campo, tal instrumento provocasse o surgimento dessas fronteiras, certamente eu não o teria utilizado.

A utilização de determinadas técnicas e procedimentos de pesquisa depende do contexto de pesquisa, de quem são os sujeitos que fazem parte do grupo estudado, de como o antropólogo se posiciona em relação a eles. O uso de ferramentas de trabalho, como o bloco de notas,

também depende da forma com que o grupo estudado se sente em relação a elas, conforme argumenta Silva (2000, p. 59), “não depende somente do antropólogo, mas da representação que os grupos observados fazem sobre essas técnicas e que determinam as restrições impostas ou os consentimentos dados”.

Talvez o consentimento dado a mim para utilizar o bloco de notas e a sugestão de alguns *rappers* para gravar nossas conversas estejam relacionados à experiência que esses sujeitos vivem enquanto *rappers*, especificamente por eles ocasionalmente aparecerem em programas regionais de televisão, concederem entrevistas para rádios locais, cantarem em *shows* de *rap*. Além disso, seus rostos e nomes estão nos vídeos publicados no *Youtube*, nos seus *perfis* no Orkut, nas capas e encartes dos CD's que produzem, nos cartazes de divulgação dos *shows* de *rap*, etc.

Essa face pública da vida dos *rappers*, de certa forma, ofereceu os meios para a elaboração de um material audiovisual que está anexo à dissertação (Anexo 9). Esse material contém um DVD com videocliques produzidos por alguns *rappers* de Blumenau, alguns dos quais são referenciados no decorrer do texto. Além do DVD, o material contém também um CD com as músicas mencionadas na dissertação. Tanto o DVD quanto o CD possuem “faixas bônus”, referentes a clipes e músicas que não aparecem citados neste trabalho, mas que são de autoria dos *rappers* com quem conversei (Anexo 10). O material audiovisual tem o intuito de trazer ao conhecimento do leitor as produções musicais dos *rappers* com os sons, movimentos e cores que o texto escrito não consegue reproduzir. Esse material é também uma tentativa de fornecer aos *rappers* um meio de divulgação de seus trabalhos, algum “espaço”, no sentido de reconhecimento pela colaboração dada a mim enquanto antropóloga na confecção desta dissertação¹⁴.

Os vídeos e as músicas produzidos pelos *rappers* nos mostram alguns resultados do processo de criação e produção musical destes sujeitos, pois muitos buscam produzir e gravar CD's e videocliques. Muitos clipes dos *rappers* podem ser assistidos através da Internet, por meio de *sites* como o *Youtube*, como já mencionado, alguns desses clipes serão citados ao longo da dissertação, sobretudo no capítulo 6. Os

¹⁴ A ideia de elaborar o material audiovisual partiu de mim, tendo o consentimento e autorização dos *rappers* para tal fim.

rappers também organizam *shows* de *rap*, alguns deles comemoram o lançamento de um CD.

Além dessas atividades como *rappers*, esses sujeitos assumem outras nos diferentes papéis sociais que incorporam no dia a dia. Durante o trabalho de campo, todos os *rappers* com quem conversei possuíam outra atividade além do *rap*, algum emprego ou trabalho autônomo como fonte de renda. Os integrantes do grupo Dálmatas e Bóris, do grupo União de Ideias foram os únicos que conheci que afirmaram receber algum retorno financeiro através da música: o Dálmatas quando realiza apresentações em danceterias, e Bóris por meio do estúdio. As atividades remuneradas exercidas pelos *rappers* compreendem funções como estampador, pintor, pedreiro, operador de *elemarketing*, embalador, empacotador, por exemplo.

A maioria dos *rappers* que conheci possui idade entre 20 e 30 anos e estão casados ou namorando, alguns têm filhos. Muitos *rappers* moram com a mãe, com os pais ou na casa dos sogros. Alguns moram em casas alugadas e me lembro de apenas um que possui casa própria, onde mora com esposa e filho. Muitos *rappers* já moraram em regiões que consideram periferia ou ainda moram nesses locais. Alguns vieram de outras cidades de Santa Catarina e do Paraná, mas a maioria é natural de Blumenau, porém nenhum deles se considera “alemão de Blumenau”, tal como se referem às pessoas com melhores condições financeiras e que não moram nos lugares que consideram periferia. O alemão, nesse sentido, não é necessariamente aquele que pertence à etnia alemã ou que dela descende, mas está associado a uma condição de classe com a qual os *rappers* não se identificam. Alemão é também o de “fora”!

Os *rappers* constroem a figura do “alemão de Blumenau” como aquele que faz parte da elite da cidade, que mora em regiões definidas como centrais. Sendo assim, ser “alemão” implica ter um tipo de comportamento ou de códigos culturais não compartilhados pelos *rappers*. D’Lara, do Dálmatas, conforme abordarei no capítulo 3, sente-se diferenciada em relação aos *rappers* em Blumenau por não ter iniciado sua carreira como cantora através do *rap*, por não ter morado em regiões consideradas periferia, por sua família ter boas condições financeiras. D’Lara também associa a esse conjunto de diferenças o estereótipo referente ao fenótipo da etnia alemã: indivíduo branco, loiro, de olhos azuis.

Muitos *rappers* em Blumenau possuem alguns traços desse fenótipo, conheci pouquíssimos *rappers* negros na cidade, mas mesmo assim nenhum deles se reconhece como “alemão”. Muitos *rappers*,

mesmo sendo brancos pelo tom da pele, parecem se identificar com negros e com a cultura negra, com a história de luta dos negros por seus direitos, por reconhecimento, contra o preconceito. Nos próximos capítulos, menciono alguns elementos que aproximam os *rappers* da cultura da negra.

Além da identificação com a cultura, a condição de classe e o histórico de luta dos negros, o *rap* em Blumenau se apresenta predominantemente masculino. Há um consenso quanto isso entre os homens e mulheres que cantam *rap* na cidade. De fato, conheci poucas mulheres que cantam *rap*. Janaína e Bela integram o grupo Palavra Feminina há cerca de 8 anos, elas começaram a cantar *rap* quando eram adolescentes. Janaína conheceu seu esposo Minella, do grupo Palavra de Honra, em função do *rap*, mas já cantava antes de conhecê-lo.

Janaína me explicou que quando começou a cantar *rap* não foi fácil participar de um grupo só de mulheres. Ela e as outras integrantes se sentiam discriminadas por outros grupos de *rap*, pois, naquele momento, as mulheres no *rap* não eram consideradas “mulheres de respeito”. Janaína argumenta que isso já mudou um pouco, agora as mulheres têm “portas abertas” para cantar *rap*. Segundo ela, se naquele tempo em que iniciou sua história no *rap* estivesse casada com *rappers*, o preconceito talvez não tivesse sido tão grande e teria sido levada mais a sério.

No decorrer do tempo, o número de mulheres que cantam *rap* parece ter aumentado. Isso pode ser observado também em outras regiões do país. Em Blumenau, conheci Kátia e Vanessa, que cantam *rap* no grupo Palavra de Honra, juntamente com seus esposos, que também integram o grupo. Incentivada pelo marido, Leandro, desde quando ele ainda fazia parte do Pacto Verbal, Ana canta algumas músicas do grupo. Guiomar, do Aliados com Cristo, faz *backing vocal*, ela entrou para o grupo quando seu esposo começou a cantar *rap* que denominam como “gospel”. D’Lara, do Dálmatas, é cantora por profissão, ela canta qualquer gênero musical, e sua história no *rap* em Blumenau começou por conta de seu esposo, Boaventura, que é *rapper*. No Dálmatas, D’Lara canta os trechos das músicas que não são versados da mesma forma que o *rap*. A participação de Priscila no grupo Fatalidade Verídica se dá de forma semelhante, ela canta com seu esposo, Grippa, que também integra o grupo.

A maioria das mulheres que conheci está ligada ao *rap*, de certa forma, por seus esposos que cantam *rap*. A presença feminina nos *shows* de *rap* é considerável, e, apesar de muitas irem acompanhadas por seus

namorados ou esposos, há mulheres que vão ao *show* com um grupo de amigas. No entanto, o público masculino desses *shows* ainda supera em número o feminino, mesmo sendo notável que está havendo uma mudança gradual nesse sentido.

De qualquer modo, os cantores de *rap* e o público que frequenta os *shows* constituem um “universo” do *rap* em Blumenau bastante heterogêneo. Conforme veremos no decorrer da dissertação, os *rappers* elaboram distinções entre si através da música, dos diferentes laços de pertencimento que estabelecem com um grupo ou com um bairro da cidade, por exemplo. Essas diferenças e os laços de pertencimento constroem uma cartografia do *rap*, fazendo emergir uma cidade vista e narrada a partir do *rap*.

Roteiro da dissertação

A dissertação está composta por 6 capítulos, todos eles, de alguma forma, discutem a noção de “espaço” elaborada pelos *rappers* e refletem sobre ela. O capítulo 1 é um capítulo introdutório, no qual faço uma apresentação do *rap* enquanto gênero musical, abordo suas características e como tem sido tratado em alguns estudos sobre o tema. Na segunda sessão deste capítulo, elaboro uma revisão de algumas das discussões sobre espaço enquanto uma categoria analítica, propondo com isso estabelecer um diálogo com a teoria para refletir sobre os sentidos que o termo “nativo” “espaço” pode implicar.

No capítulo 2, discorro sobre a construção de um ideário germânico presente no imaginário social sobre Blumenau e trago ao texto as narrativas de alguns *rappers* sobre o processo de formação da cidade, através das quais constroem outras versões da história de Blumenau, versões essas que escapam à história “oficial”, mostrando uma Blumenau do *rap*, que também tem periferias.

O capítulo 3 se dedica a falar mais detidamente sobre a diversidade do *rap* em Blumenau, ou seja, sobre os diferentes tipos de *rap* criados pelos *rappers* e sobre as funções que atribuem e dão sentidos ao *rap*. Neste capítulo, também reflito sobre a construção de um sujeito *rapper* através da noção de atitude e do sentimento de pertencimento à periferia.

O capítulo 4 trata das variadas formas de manifestação do sentimento de pertença dos *rappers* à periferia e das maneiras como os

rappers dão sentidos aos lugares através dos diferentes usos e reapropriações que fazem deles.

No capítulo 5, discorro sobre a construção de outros lugares para a produção musical dos *rappers*. Tais lugares ganham sentidos através de seus usos e reapropriações. Estes lugares compreendem, principalmente, uma loja de artigos de Hip-Hop, a Rádio Comunitária Fortaleza e a casa onde os *rappers* costumam ensaiar com os amigos e onde alguns construíram estúdios para gravação autônoma de seus CD's.

Por fim, o capítulo 6 é dedicado a falar sobre a utilização de *sites* da Internet pelos *rappers* em Blumenau, ou seja, sobre como os *rappers* encontram formas alternativas para produzir, comercializar e divulgar suas produções musicais, além da utilização dos espaços da casa, da loja e da Rádio Comunitária Fortaleza. Nesse capítulo, também reflito sobre a construção de laços de pertencimento à periferia através dos *sites* da Internet, que parecem rearticular, ou transportar, de certa forma, o bairro para esse ambiente, recriando e atualizando olhares sobre Blumenau, olhares esses que questionam a ideia de uma cidade alemã e culturalmente homogênea.

CAPÍTULO 1 – FALANDO EM ESPAÇO, FALANDO SOBRE RAP

Para dar prosseguimento às reflexões acerca dos sentidos atribuídos pelos *rappers* em Blumenau à noção de “espaço”, primeiramente, abordo a atividade musical desses sujeitos: o *rap*, no intuito de expor algumas de suas características como gênero musical transatlântico e algumas particularidades construídas no contexto de Blumenau. Ainda na primeira sessão deste capítulo, lanço um olhar sobre a literatura existente sobre o *rap*, estabelecendo um recorte nesse amplo conjunto de referências, para deter-me sobre aquelas que mais se aproximam da linha e do foco de pesquisa adotados neste trabalho e que são consideradas como referências importantes acerca do *rap*.

A segunda parte deste capítulo é dedicada a discorrer sobre a categoria analítica espaço a partir de uma revisão de alguns estudos sobre o tema. Nela busco discutir como a teoria acadêmica e a teoria “nativa” podem contribuir para refletir sobre a construção de significados atribuídos ao termo “nativo” “espaço”, refletindo sobre o que significa ter ou não ter “espaço” para o *rap* e seus músicos em Blumenau, cidade esta que se destaca nacionalmente pela cultura alemã.

1.1 – Sobre o rap

O *rap* tem sido foco de muitos estudos acadêmicos. O formato musical do *rap* e o conteúdo das letras chamaram a atenção de muitos estudiosos, principalmente em virtude de sua apropriação pela juventude, apresentando-se como protagonista em processos de mudança social e, também devido à forte presença da questão da “violência enquanto virtualidade possível no discurso de seus intérpretes” (SILVA, 2008). Os temas que atraíram tais estudos já se estendem a um campo bastante amplo, tendo em vista a vasta bibliografia existente sobre o *rap*.

O *rap* não fascina apenas as Ciências Humanas, em disciplinas como a Antropologia, a Sociologia, a História, Ciências Políticas e a Psicologia - em áreas de estudo como a Educação, por exemplo, há trabalhos que ressaltam os possíveis usos pedagógicos do *rap* para a educação de jovens em escolas nas periferias (ANDRADE, 1999). Também na área da Educação, há um estudo que procurou perceber qual

a representação da diferença de gênero no *rap* e sua utilização como acesso à educação “não formal” (LIMA, 2005). Há outro estudo, na área da Enfermagem (SILVA, 2004), em que o interesse foi investigar como a temática das drogas era abordada nas letras de alguns grupos de *rap*¹⁵. Enfim, os estudos sobre o *rap* abrangem um grande leque de temáticas em diversas áreas de conhecimento; além das já citadas, é possível mencionar as áreas da Comunicação, da Linguística, da Música, dos Estudos Literários, das Letras e do Direito¹⁶. Há também a bibliografia a respeito do *rap* produzida pelos próprios “nativos” (tais como em ALVES, 2004; RICHARD, 2005).

Algumas produções bibliográficas de *rappers* tratam de assuntos relacionados à vivência das pessoas nas periferias, indo além do *rap*. O *rapper* MV Bill, por exemplo, em parceria com o produtor Celso Athayde e com o antropólogo e cientista político Luiz Eduardo Soares, lançou o livro *Cabeça de Porco*, fruto de uma pesquisa realizada em algumas favelas brasileiras, que fala sobre jovens e a criminalidade. MV Bill e Celso Athayde também produziram o documentário *Falcão – Meninos do Tráfico*, que resultou em dois livros: *Falcão – Meninos do Tráfico* e *Falcão – Mulheres e o Tráfico*, em que falam sobre o envolvimento de jovens homens e mulheres com o tráfico e o consumo de drogas. A produção dos *rappers* não é somente bibliográfica, o documentário realizado por MV Bill e Celso Athayde nos dá um exemplo disso. Os *rappers* refletem sobre suas condições de vida, sobre o próprio *rap*, através de vídeos, imagens e de suas músicas, que podem ser assistidas e ouvidas nos blogs e *sites* da Internet¹⁷.

Quanto às pesquisas produzidas em instituições acadêmicas, no que tange especificamente à Antropologia feita no Brasil, as temáticas abordadas em torno do *rap* são várias e as referências são muito mais extensas do que as apresentadas aqui. Farei menção apenas a alguns desses estudos, que se tornaram referência quando o assunto é o *rap*, especificamente. Dentre elas destacam-se os estudos que se preocupam com a questão da violência (SILVA, 2007; HERSCHMANN, 1997); com o estigma e a construção da auto-estima dos jovens afro-brasileiros

¹⁵Se pensarmos em pesquisas sobre as demais expressões do Hip-Hop, as áreas de estudos são ainda mais numerosas, tais como: Educação Física, Letras, Linguística, Comunicação, Arquitetura e Geografia. Fonte: Portal de pesquisas Capes, <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/> Acesso em 10/12/2010.

¹⁶Informações disponíveis em <http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/>. Acesso em 10/12/2010.

¹⁷No capítulo 6, abordarei o uso de *sites* da Internet pelos *rappers* em Blumenau para a divulgação de suas produções musicais.

(TELLA, 2006); com o *rap* como um fenômeno da música popular brasileira (SOVIK, 2000); e do *rap* e a socialização da juventude (DAYRELL, 2002). Na linha de pesquisa sobre *performance*, há o estudo de Soares (2007), que, em sua pesquisa de mestrado, realizou uma etnografia da fala e do gestual de *rappers* integrantes da Associação Cultural ALVO, ligada ao movimento Hip-Hop de Porto Alegre. Seu estudo pretendeu superar a ideia presente no senso comum de que a sensualidade e a virtuosidade na dança e na música seriam inatas do corpo do negro brasileiro. Nesse sentido, para Soares (2007), os *rappers* são os agentes étnicos e sociais que reivindicam espaços de poder através de sua cultura expressiva.

Em âmbito regional, não há muitos estudos sobre o *rap*, até o momento encontrei apenas duas pesquisas realizadas em Santa Catarina. Uma delas refere-se aos trabalhos de Souza (1998), na área da Antropologia, que enfocaram os *rappers* em Florianópolis e atentaram para os modos de inserção destes sujeitos na cidade, suas práticas e valores e suas interações no movimento Hip-Hop. A autora também abordou as temáticas que lhe pareceram as mais recorrentes nas letras das músicas compostas pelos *rappers*. A mesma autora, em sua pesquisa antropológica desenvolvida durante o doutorado junto aos *rappers* de Florianópolis e de Lisboa (SOUZA, 2009), buscou refletir sobre as práticas estético-musicais dos *rappers*, tendo em vista as relações que constroem com essas cidades, e como se dá a vivência desses sujeitos em tais espaços urbanos.

O outro estudo, realizado por Hinkel (2008), na área da Psicologia, buscou investigar como se processava a relação estética entre sujeitos ouvintes e a música *rap* em Blumenau. O trabalho é baseado em entrevistas individuais com alguns jovens moradores da periferia, cuja análise indicou que a apropriação musical dos sujeitos estava relacionada a um processo complexo de conversão do coletivo em singular, em que o sujeito-ouvinte e co-criador se apropria de significados expressos nas músicas e produz, a partir destes, novos sentidos. Hinkel continua sua pesquisa sobre o *rap* em Blumenau no doutorado, também na área de Psicologia.

Nesses e em muitos outros estudos, o *rap* é entendido como música de forte cunho político, que promove a contestação e o protesto contra os problemas sociais, estando fortemente ligada à periferia e à cultura negra, sobretudo à história das lutas dos negros por seus direitos. A periferia emerge nesses trabalhos como sendo construída, valorada e positivada pelos *rappers*. Em minha pesquisa, é notável a construção da

noção de periferia pelos *rappers* através de suas trajetórias urbanas, de suas músicas, das imagens que compõem os clipes que produzem e de suas falas em diferentes momentos do cotidiano, fazendo emergir outros olhares sobre a cidade.

Alguns estudos apontam para essa construção da noção de periferia, como, por exemplo, a pesquisa de Gimeno (2009), que tomou como foco de análise o processo de construção da relação entre o *rap*, os *rappers* e a periferia, e a própria conceituação da periferia por esses sujeitos, analisando as trajetórias e as letras de músicas dos integrantes dos grupos Racionais MC's, RZO e dos *rappers* Rappin Hood, Xis e Sabotage. A valorização e positividade da periferia são destacadas nos estudos de Magnani (2005) e Tella (2006). Magnani (2005), ao destacar as diferenças entre as noções de “quebrada”, “pedaço” e “periferia”, observa que os sujeitos, *rappers* especificamente da cidade de São Paulo, ao mesmo tempo em que criticam os problemas referentes à periferia, elaboram uma conotação positiva para esse lugar, estabelecendo laços de pertencimento ao bairro em que moram. Também em referência à cidade de São Paulo, Tella (2006), em seu estudo baseado na biografia e nas letras das músicas dos grupos de *rap* Thaíde e DJ Hum, Racionais MC's e DMN, argumenta que esses músicos transformam em referências positivas os estigmas atribuídos aos bairros periféricos e à população que neles habita.

O *rap*, assim, é reapropriado, sobretudo, pela população que habita as periferias, que, por sua vez, acaba por construir noções de periferia e expressar os laços de pertencimento a esse lugar, como fazem os *rappers* de Blumenau. Ao mesmo tempo, o *rap* se consolida como música de “protesto”. Mas cabe ressaltar que, tal como veremos ao longo do texto, o *rap* pode ser reapropriado segundo diferentes interesses, ou seja, não só como música de “protesto”, mas também como música de entretenimento, podendo abordar temas ou paisagens diversas.

Os diversos temas que podem ser abordados nas letras de *rap* constituem diferentes tipos de *rap*, que, em Blumenau, são denominados pelos *rappers* como “estilos”, sobre os quais falarei mais adiante e que retomarei no capítulo 3. Nesse sentido, como bem observa Harris (1995), os gêneros musicais, como o *rap*, podem ser um tipo de gênero que possui inúmeras divisões e subdivisões, sendo que no caso do contexto do *rap* em Blumenau, tais subdivisões são chamadas de estilos.

O *rap*, como gênero musical, possui uma estrutura rítmica da escrita e do canto, e sua sonoridade instrumental pode ser composta pela

junção de várias músicas, dando forma às suas batidas musicais. O *rap*, segundo Ulhôa (s.d, p. 127), “é poesia recitada sobre uma base rítmica”. O formato poético deve-se à estrutura rimada da escrita e do canto e a métrica da linguagem varia de acordo com o idioma utilizado¹⁸. As letras das músicas são, em geral, longas, quase recitadas, com muito uso de gírias, que se transformam em sonoridade cantada sobre uma base musical¹⁹.

Falar em *rap* também implica considerar que esta expressão musical faz parte de um fenômeno mais amplo, que é o Hip-Hop. De acordo com Herschmann (1997), o Hip-Hop abrange um conjunto de manifestações culturais, compreendendo o *break*, denominação dada para a dança; o grafite, que representa a pintura; o *rap*, sigla para *rhythm and poetry*, que refere-se à música; e o DJ (Disc-Jockey). A trajetória histórica desses elementos fez e faz parte de um fluxo de trocas culturais transnacionais que compreende o que Paul Gilroy (2001) denomina por diáspora do Atlântico Negro²⁰. Gilroy (2001) argumenta que o sucesso da cultura Hip-Hop foi “construído em estruturas transnacionais de circulação e de troca intercultural há muito estabelecidas” (GILROY, 2001, p. 182), sendo fruto “da fecundação cruzada das culturas vernaculares africano-americanas com seus equivalentes caribenhos” (GILROY, 2001, p. 211).

Parte dessa troca intercultural se refere à influência de outros gêneros musicais na constituição do *rap*. Conforme observa Silva (2008), são influências “que podem ser buscadas em expressões como o *jazz*, especificamente o *bebop*, o *funk* e a música jamaicana e caribenha, relidos a partir da experiência comum dos moradores das grandes

¹⁸ Segundo Ulhôa (s.d.), o ajuste das palavras à música e vice-versa é silábico, cada verso tem um determinado número de sílabas que se delimitam pelo acento tônico final, mas o que prevalece é a lógica da sentença, visto que os agrupamentos rítmicos são variados e formam frases cujo tamanho e a estrutura métrica podem ser diferentes.

¹⁹ As bases, dentre outras maneiras, podem ser produzidas através do computador e gravadas para um CD. Em uma apresentação de *rap* é preciso que haja alguém que opere um aparelho de som para reproduzir as bases pré-gravadas sobre a qual o *rapper* canta. Importante ressaltar que há *rappers*, como MV Bill, que em suas apresentações incluíram músicos tocando instrumentos como violino, bateria, baixo e guitarra.

²⁰ Segundo Gilroy (2001, p. 170), “as estruturas transnacionais que trouxeram à existência o mundo do Atlântico Negro também se desenvolveram e agora articulam suas múltiplas formas em um sistema de comunicações globais constituídos por fluxos”, que manifestam a “diferenciação e proliferação de estilos e gêneros culturais negros”. Gilroy (idem) ressalta a importância desse deslocamento da cultura negra na história recente da música negra “que, produzida a partir da escravidão racial que possibilitou a moderna civilização ocidental, agora domina suas culturas populares”.

idades urbanas” (SILVA, 2008, p. 166). Tella (1999) também atenta para essa questão, referindo-se, além do *funk* e do *jazz*, às *work songs* e aos *spirituals*, e considerando ainda o *soul*, o *gospel* e o *blues* como gêneros musicais que influenciaram, em momentos específicos, setores da população negra e a formação do *rap*. O *rap*, dessa forma, pode ser pensando como um gênero musical, conforme a definição de Menezes Bastos (2007), que entende os gêneros de música como sendo universos discursivos cujas fronteiras são fluidas e abertas, o que os torna dinâmicos e heterogêneos, tendo em vista a possibilidade de se formarem e se transformarem a partir de outros gêneros.

O *rap* e os demais elementos do chamado movimento Hip-Hop, constituíram-se a partir do trânsito em territórios distintos, da presença de outras expressões artísticas e de diferentes grupos étnicos. O *rap* é considerado como tendo sido levado da Jamaica para o Bronx, nos Estados Unidos, por volta da década de 70, pelo DJ Koll Herc (HERSCHMANN, 1997), difundido-se em vários países, como o Brasil, nos anos 80. Nos Estados Unidos, conforme enfatiza Silva (1999), os elementos do Hip-Hop fizeram dessa manifestação cultural mais do que uma expressão exclusivamente estética, mas, sobretudo, arte engajada. Arte engajada no sentido de que muitos de seus praticantes expressam através da música, da dança e do grafite, forte cunho político, como a crítica aos problemas sociais. Esse engajamento com a crítica social pelos praticantes do Hip-Hop está em parte relacionado ao processo histórico e sociocultural vivido por eles.

Rose (1997) ressalta que, na década de 70, quando o Hip-Hop emergiu em Nova York, os Estados Unidos sofriam os impactos do modelo pós-industrial. De acordo com Rose (1997), enquanto as corporações substituíam as fábricas, aumentava o controle corporativo das multinacionais, e crescia o poder de produção do mercado financeiro, essas forças globais afetavam as várias facetas da vida cotidiana, aumentando o abismo de classes e raças, o desemprego, a segregação, as desigualdades estruturais. Conforme Rose (1997), as cidades também enfrentavam cortes dos serviços sociais, os quais eram sentidos de forma mais grave nas áreas pobres de Nova York, onde também havia problemas habitacionais.

Rose (1997) argumenta que ainda na década de 70, no South Bronx, considerado como o “berço da cultura Hip-Hop”, as condições pós-industriais foram potencializadas pelas rupturas provocadas por um projeto que tinha fins políticos, o qual promoveu o deslocamento maciço da população negra, com pouco capital financeiro, de diferentes áreas de

Nova York, acarretando um processo de transição étnica e racial que foi brutal, pois não foi gradual de modo a possibilitar o surgimento de instituições sociais e culturais que os protegessem. Segundo Rose (1997), negros norte-americanos, jamaicanos, porto-riquenhos e outros povos do Caribe, fizeram do Bronx sua casa e, no contexto de um espaço urbano hostil, tecnologicamente sofisticado e multiétnico, reformularam suas identidades culturais e suas expressões, construindo, para isso, saídas criativas, por meio, por exemplo, do Hip-Hop e do *rap*. Conforme Tella (1999), o *rap* “transformou os produtos tecnológicos e o contexto étnico, social e econômico dos Estados Unidos em formas de diversão, denúncia e protesto”²¹ (TELLA, 1999, p. 55).

Ainda de acordo com Tella (1999), os *rappers* transmitem através do *rap*, “suas lamentações, inquietações, angústias, medos, revoltas, ou seja, as experiências vividas [...] encaradas de forma crítica, denunciando a violência – política ou não -, o tráfico de drogas, a deficiência dos serviços públicos, a falta de espaços para a prática de esportes ou de lazer e o desemprego” (TELLA, 1999, p. 60). Dessa forma, o *rap* se constitui, para muitos *rappers*, “num instrumento de contestação e questionamento da realidade social” (TELLA, 1999, p. 58). Isso também acontece no Brasil²², o que pode ser percebido através do *rap* cantado por grupos que se tornaram influência para o *rap* nacional, tais como Racionais MC’s e DMN, e por *rappers* como MV Bill e Nega Giza, e em cidades como Blumenau, conforme veremos mais detalhadamente no capítulo 3.

Segundo Tella (1999), quando o *rap* se difundiu expressivamente no Brasil, em meados da década de 80, conforme já mencionado, precisamente na cidade de São Paulo, foi reapropriado por um segmento da população negra que habita os bairros da periferia da cidade e se tornou um instrumento de contestação e questionamento da realidade social, sobretudo, contra o preconceito social e racial, buscando a positivação da identidade negra através das letras, através da busca autodidata pelo conhecimento. Assim, o cotidiano e o contexto social de

²¹ Tella (1999) menciona que tal transformação aconteceu também com outros gêneros da música negra norte-americana e de outras regiões, “podemos encontrar essas mesmas características na música dos países caribenhos, como também no Brasil, onde os batuques, os tambores, os choros, o samba são exemplos” (idem, p. 55).

²² Há grupos de *rap* que se formaram em comunidades indígenas, um exemplo é o grupo Brô MC’s, considerado o primeiro grupo de *rap* indígena, da Aldeia Jaguapiru, em Dourados – MS. Agradeço as considerações da prof^a Evelyn Martina Schuller Zea no tocante a esta questão.

quem produz *rap* ofereceu matéria - prima para as letras de *rap*. De acordo com Tella (1999, p. 60-61),

desde o final dos anos 80, o *rap* passa a retratar temas que o remetem ao passado da população negra, desde a escravidão até os problemas enfrentados atualmente; mostra a importância da religião afro; resgata datas históricas, heróis, movimentos de direitos civis, artistas e personalidades, como Martin Luther King Jr., o movimento Black Power, Malcom X, Nelson Mandela, Black Panthers, Steve Biko, a atriz Zezé Mota, o reconhecimento do herói afro-brasileiro Zumbi e da líder contemporânea Benedita da Silva [...] o *rap* transforma-se num veículo de construção de identidades, trazendo a formação da consciência da violência praticada contra a população negra em toda a história do Brasil – consciência da discriminação racial e social.

Nesse período, conforme observa Silva (2007), a temática racial já era abordada no contexto norte-americano por grupos como Public Enemy, NWA, KRS One, Eric B e Rakim e recebeu a atenção de *rappers* paulistanos, como o grupo Racionais MC's, contribuindo para consolidar o *rap* como “música de protesto” e expressivamente ligada à história de luta racial e à periferia.

O Racionais MC's surgiu em fins dos anos 80, tornando-se um dos primeiros grupos de *rap* de São Paulo e consolidando-se como um dos principais grupos de *rap* em âmbito nacional, o que fez dele uma das referências mais importantes para muitos *rappers* (SOUZA, 2009). Muitos *rappers* com quem conversei em Blumenau contam que encontraram a motivação para cantar *rap* ao ouvir as músicas de grupos de *rap* como Racionais MC's.

Muitos *rappers* em Blumenau iniciaram sua trajetória musical ouvindo e cantando letras de *rap* que expressavam suas críticas aos problemas sociais, principalmente aqueles associados ao cotidiano das periferias. A maioria dos *rappers* que conheci em Blumenau começaram a cantar *rap* na adolescência, muitos deles na década de 90. Além da influência de outros grupos de *rap*, alguns *rappers* contam que foram incentivados e estimulados a fazer parte de um grupo de *rap* por seus amigos que cantavam *rap*. Muitos *rappers* contam que o *rap* e o Hip-

Hop tiveram sua manifestação mais expressiva em Blumenau da década de 90, a partir de uma festa organizada por Rocha, uma figura que os *rappers* consideram importante para a história do *rap* e do Hip-Hop na cidade.

Infelizmente não consegui contato com Rocha durante meu trabalho de campo, mas tive a oportunidade de conversar com DJ Kbeça, outra referência na história do *rap* e do Hip-Hop que os *rappers* sugeriram que eu deveria conhecer. DJ Kbeça trabalha como DJ e como promotor de eventos relacionados ao Hip-Hop em casas noturnas de Blumenau e do litoral, ele contou que está na cidade “desde o início da cena”, e acrescenta: “a cena ‘Hip-Hop’ foi começar em 1991 por aqui [...] a explosão do ‘movimento’ aí foi mais tarde, ali por 1996/97”. DJ Kbeça considera que ele e Rocha foram os “idealizadores aqui na região, porque só mais tarde, anos depois, foi haver mais gente”. Segundo DJ Kbeça, ele e Rocha organizaram “as primeiras festas de Hip-Hop, os primeiros encontros”, mas foi Rocha que, na sua opinião, “trouxe a cultura [Hip-Hop] pra cá, antes tinha só o *rap*, ele que mostrou o resto pra gente”.

De acordo com DJ Kbeça, na garagem da sua casa aconteciam reuniões para escutar música, trocar discos, gravar fitas k7, “minha garagem foi onde muitos grupos já estiveram [...] onde começou os primeiros encontros de *break*”.

Além de Rocha e DJ Kbeça, outra figura que os *rappers* consideram que deu “início” à manifestação do Hip-Hop, sobretudo do *rap*, em Blumenau, foi Boaventura, atualmente integrante do grupo Dálmatas, com D’Lara. Boaventura cantava *rap* em outros grupos, e em 1997 ele já fazia parte do Faces Iguais e depois do Gens D’MC. Para alguns *rappers* com quem conversei, Boaventura foi um dos propulsores do *rap* na cidade, por ter inspirado ou motivado muitos que o conheciam a cantar *rap*.

O conteúdo das letras de *rap* naquele período era mais voltado ao que os *rappers* chamam de *rap* “social”, com caráter de protesto e de crítica aos problemas sociais. Um dos grupos nacionais que contribuiu para essa configuração inicial das letras de *rap* de muitos *rappers* em Blumenau, de acordo com os *rappers*, foi o Racionais MC’s. As letras dos Racionais MC’s valorizavam a busca autodidata pelo conhecimento, o que passou a ser valorizado por outros *rappers*, “na prática isto significava obter formação literária complementar ou paralela à educação oficial” (SILVA, 2007, p.11). Essa formação complementar incluía o acesso a informações sobre lideranças na luta pelos direitos

civis dos negros, como as já citadas acima, principalmente Martin Luther King, Malcom X e Zumbi dos Palmares, que foram também incorporadas às letras de músicas.

O trecho da música Voz Ativa, do Racionais MC's, é ilustrativo para esta questão:

*Precisamos de um líder de crédito popular
Como Malcom X em outros tempos foi na América
Que seja negro até os ossos, um dos nossos
E reconstrua nosso orgulho que foi feito em destroços*

A busca por bibliografias sobre os ideais de luta de líderes como Malcom X e a temática étnico-racial influenciaram muitas composições de outros grupos com expressão nacional, como DMN e Thaíde e DJ Hum, além do Racionais MC's. O discurso étnico “enfático e politizado” fez parte do perfil do *rap* nos anos 90, e um dos reflexos disso foi o interesse de outros *rappers* em saber mais sobre ícones que lutaram pelos direitos civis dos negros afro-americanos e outros mencionados nas músicas (TELLA, 2006).

Em Blumenau, apesar de eu não ter encontrado nas letras e nas falas dos *rappers* um discurso étnico-racial explícito sobre a cultura negra, vários *rappers* falaram da importância de adquirir conhecimento através dos livros e citaram a leitura sobre aqueles ícones, que para eles foram pessoas que serviram de exemplo, marcando a história na busca por mudanças sociais. Grippa, *rapper* do grupo Fatalidade Verdíca e também integrante do Coração Malote, argumentou que outra personalidade que considera importante é Gandhi. Para Grippa, ele foi “um cara que reagia sem violência, e foi persistente na luta pela causa que acreditava”. Grippa argumentou que Malcom X, Martin Luther King e Gandhi foram pessoas que morreram pelas causas que defendiam, “não mudaram o mundo, mas mudaram o bairro, o município, mudaram gerações”, sendo lembrados até hoje. Esse ideal de transformação social, Grippa transpõe ao *rap*, através do qual ele acredita que se pode “mudar o bairro, mudar o município, mudar o estado, mudar o país, quem sabe o mundo”. Grippa reconhece que é um sonho romântico, mas insiste que se deve tentar concretizá-lo.

Muitos *rappers*, como Grippa, atribuem ao *rap* os ideais de luta e de transformação social, tendo como uma de suas referências a biografia de personalidades como as já mencionadas acima. Nesse sentido, as letras de *rap* parecem assumir o papel de “conscientizar” as pessoas

sobre o que os *rappers* em Blumenau interpretam como “problemas sociais” do cotidiano das periferias. Aliado a esse papel, muitos *rappers* buscam transmitir suas críticas a tais problemas através das letras de *rap*, o que lhes parece conferir o caráter de “protesto”, conforme alguns *rappers* em Blumenau se referem ao *rap*.

Cabe ressaltar que o *rap* não é homogêneo quanto a sua forma e conteúdo. Em Blumenau, conforme já mencionado, os *rappers* diferenciam suas produções musicais através do que chamam de estilos. No capítulo 3, discorrerei sobre alguns estilos explicitados pelos *rappers* e que são denominados de “social”, “gospel”, “gangsta gospel”, “comercial”, “hip-house” e “alternativo”. Alguns *rappers* consideram que esses estilos constituem dois “lados” do *rap* em Blumenau, um chamado de “político” e o outro de “musical”. Ao primeiro, os *rappers* atribuem o caráter de “protesto” e o papel de “conscientizar” as pessoas sobre os problemas sociais das periferias e “resgatá-las” das escolhas consideradas “ruins” que fizeram em suas vidas. O segundo é percebido pelos *rappers* como uma “profissão”, em que se busca aprender diferentes instrumentos musicais e técnicas vocais, e como um trabalho através do qual se pode obter uma fonte de renda. As letras das músicas são consideradas “mais melódicas” e “mais dançantes” do que aquelas dos estilos de *rap* do chamado “lado político”.

As diferenças entre ambos os “lados” parecem estar relacionadas não só ao conteúdo das letras e aos objetivos que os *rappers* parecem perseguir através do *rap* (tais como “conscientizar”, “resgatar”, obter renda, profissionalizar-se), mas também à própria estética musical na medida em que parece estar em jogo a qualidade sonora do *rap*, atribuída de maneira diferenciada aos chamados “lado político” e “musical”. Estes “lados” apresentam ainda outras diferenças relacionadas ao tipo de público que suas músicas abarcam e aos estabelecimentos em que são tocadas. Estas formas de diferenciação serão abordadas mais detidamente no capítulo 4.

É importante adiantar que, tal como veremos no capítulo 3, os estilos de *rap* configuram formas diferenciadas de produção musical, que possuem fronteiras fluidas e dinâmicas (Bastos, 2007a), as quais fazem com que os estilos se assemelhem em determinados aspectos e se diferenciem em outros, de modo que os aparentes dois “lados” acabam por se multiplicar, apresentando uma diversidade maior do *rap*, em Blumenau, em relação aos estilos.

Dessa forma, o *rap* pode ser reapropriado para abordar temas variados, destinados a públicos e estabelecimentos distintos. Além das

temáticas das letras, as bases musicais também podem diferenciar os estilos de *rap*. De acordo com alguns *rappers* em Blumenau, as músicas podem ser mais “dançantes” ou mais “pesadas”, dependendo da base musical. É comum os *rappers* se reapropriarem de bases musicais de outras composições já existentes e as transformarem em outra, e nela incorporarem narrativas jornalísticas e sons de disparos, como numa colagem por meio de algumas técnicas, como os *samplers*²³ e o *scratch*²⁴. Naves (2004, p. 43) ressalta que “a própria linguagem do *rap* se estrutura a partir da colagem, levando o recurso às citações do repertório legado pela tradição (musical, cinematográfica, literário, etc.) às últimas conseqüências”. Naves (2004) faz referência ao *rapper* Marcelo D2 que, em suas composições musicais, faz citações a filmes, como “Guerra nas Estrelas”, discos, como os LPs “Confrontation” de Bob Marley (1983) e “Tim Maia Racional” (1974) e programas jornalísticos. Em Blumenau, é comum os *rappers* utilizarem trechos falados de reportagens de jornais sobre as bases musicais. Nesse sentido, as composições musicais são *performatizadas* (FINNEGAN, 2008). Isso implica que as composições dos *rappers* não estão contidas somente no texto escrito da letra, elas estão conectadas a uma colagem de sons de outras músicas, de outras vozes, sendo *performadas* pelos *rappers* no processo de produção musical, que vai desde a escrita da letra, da escolha das bases musicais, até a reprodução dessas composições via rádio, CD, Internet ou nos *shows* de *rap*, quando então a *performance* do *rapper* inclui não só a forma como as palavras são cantadas (ritmo, entonação, timbre, etc.), mas também o gestual dos cantores, o qual acompanha o conjunto sonoro que eles colocam em prática no momento do *show*²⁵.

O processo de produção musical é também, desse modo, um processo de criação, se não único, quase único, pois, conforme Finnegan (2008, p. 24), “a *performance* é evanescente, experiencial, concreta, emergindo na criação momentânea dos participantes”. Assim, as

²³ Trechos de músicas que podem ser instrumentais ou vocais, usados para compor outra que servirá de base para o *rap*.

Informação disponível em: <http://www.reallhiphop.com.br/institucional/historia.htm>. Acesso em 09/10/2009.

²⁴ Segundo Souza (2001), o *scratch* é uma agulha do toca-discos que era usada para arranhar o vinil em sentido anti-horário, como um instrumento musical, produzindo efeitos sonoros sobre o qual o *rapper* canta.

²⁵ Finnegan (2008) argumenta que o texto, a música, e a *performance* constituem as três dimensões da canção e encontram-se interligadas. Finnegan (idem) propõe refletir como estas dimensões operam em conjunto e não como partes isoladas.

apresentações musicais nunca se repetem, não são jamais iguais às anteriores, elas são sempre diferentes, únicas. No caso das composições ou colagens das bases musicais do *rap*, é bem provável que cada colagem seja também única, visto que é muito difícil que sejam feitas duas composições iguais por pessoas diferentes, ademais, as bases podem ser retiradas de qualquer outra música, sendo possível usar bases de *rock*, de samba, etc., para cantar *rap*, abrindo um leque enorme de possibilidades para a criação.

Durante a pesquisa de campo, conheci Tiago, um dos integrantes do grupo Manifesto, de Itajaí, que estava morando em Blumenau. Tiago me explicou que, no grupo, ele é quem geralmente cria as bases musicais através de um programa de computador que permite reproduzir sons de teclado, por exemplo, e adaptar as bases de músicas de outros cantores para aquela que está produzindo. Segundo Tiago, ele utiliza bases musicais não só de *rappers*, mas também de outros cantores que gosta de ouvir, como Marisa Monte e Adriana Calcanhoto.

As músicas que participam da colagem que estrutura as bases musicais do *rap* podem ser obtidas de cantores, grupos e bandas os mais variados, sendo estrangeiros ou nacionais. Esse processo de composição de uma música de *rap* reflete o processo de circulação mundial dos gêneros musicais, como o *rap*.

O fenômeno conhecido como globalização pode nos oferecer uma demonstração da rapidez e do fluxo com que o *rap* se espalhou pelo mundo. Um dos fatores atribuídos ao processo por meio do qual o *rap* ultrapassou fronteiras geográficas se deve ao tipo de tecnologia utilizada para a manufatura de discos, fitas e imagens, que facilitou seu consumo e divulgação. O próprio formato no qual o *rap* é produzido (com uso de bases musicais) e o baixo valor pago para os artistas se apresentarem colaboraram para a popularização do *rap* entre jovens urbanos (SILVA, 2008). Guimarães (1999) observa que o *rap* foi incorporado ao consumo não só daqueles que se consideram moradores das periferias, mas também daqueles cuja situação financeira os caracteriza como classe média e alta, tendo sido descoberto pelas casas noturnas dos bairros nobres da cidade e tornando-se “um bem cultural desejável” com “valor de mercado” (GUIMARÃES, 1999, p. 44).

O *rap*, assim como outros gêneros musicais, tais como o *jazz*, o *rock*, entre outros, tornou-se parte de um processo de circulação mundial de mercadorias, através do qual foi transformado em um negócio multimilionário, dentro da lógica da indústria de entretenimento, ou “produção industrial de cultura”, nos termos de Herschmann (1997), a

qual compreende “as novas tecnologias de comunicação” e o “consumo de bens”. Dentro dessa lógica de consumo, a indústria fonográfica atinge números de venda e lucro significativos através do *rap*, sobretudo nos Estados Unidos, onde se destacam grupos como Black Eyed Peas, que tem mais de 7,5 milhões de álbuns vendidos pelo mundo.

O Black Eyed Peas é conhecido como um grupo que produz músicas do estilo chamado Hip-Hop e assim é definido pela indústria do entretenimento. Mas além de grupos desse estilo, aqueles que cantam o *rap* considerado “gangsta” também parecem render lucros significativos para a indústria fonográfica nos Estados Unidos, apesar de muitos deles terem sido notícias em páginas policiais, como é o caso de Snoop Doggy Dogg, que já foi julgado e condenado por crimes. Souza (2009) observa que esse tipo de conduta parece operar como um tipo de marketing que tem como resultado o sucesso de vendas. Conforme argumentou um dos *rappers* em Blumenau, essa estratégia de marketing parece não funcionar nesta cidade, nem no Brasil, onde os estilos de *rap* que se aproximam daquele considerado “social”, incluindo o “gangsta”, assumem o papel de conscientizar e resgatar as pessoas que estejam envolvidas com o crime, e, de acordo com o mesmo *rapper*, “isso não rende dinheiro”. Um dos poucos grupos de *rap* que alcançou grande destaque nacional de vendas de CD’s cantando o *rap* chamado “social” foi o Racionais MC’s, e isso através de meios considerados informais e com selo independente, sem vínculo com gravadoras já consagradas na indústria de entretenimento, como a multinacional Sony Music, que lançou CD’s de *rappers* como Gabriel O Pensador (SOUZA, 2009).

A busca por formas alternativas que não dependam dessas gravadoras para distribuir e divulgar CD’s de *rap*, e outros trabalhos, parece ser uma prática comum a muitos *rappers*. Souza (2009) ressalta que muitos *rappers* em Florianópolis optam por gravadoras com selo independente, em estúdio caseiro, o que também acontece entre muitos *rappers* em Blumenau, conforme será abordado no capítulo 5. Outro meio que tem possibilitado a alguns *rappers* a divulgação autônoma de suas produções musicais é a Internet. Conforme veremos no capítulo 6, a Internet tem operado como um recurso alternativo para muitos *rappers* divulgarem e comercializarem suas músicas, e parece ser um ambiente no qual a própria noção de “espaço” ganha outros sentidos em Blumenau.

A noção de “espaço” parece, enquanto categoria “nativa”, ganhar sentidos diferenciados a partir de diferentes contextos de uso dessa expressão pelos *rappers*. Para auxiliar a interpretação dos sentidos que o

termo “espaço” pode significar, estabeleço uma ponte com alguns estudos desenvolvidos sobre o espaço enquanto uma categoria analítica. Na sessão abaixo, elaboro uma revisão de algumas destas discussões, sem ter a pretensão de abarcar todo este campo teórico.

A produção de conhecimento não só pode como deve acontecer através da relação, do diálogo da teoria acadêmica com a teoria “nativa”. Isso implica levar os “nativos” a sério, tratar as ideias “nativas” como conceitos, conforme sugere Viveiros de Castro (2002), articulá-las e alinhá-las com as do antropólogo, como propõe Goldman (2008). É dessa forma que a discussão em torno da teoria sobre a categoria analítica espaço pode ajudar a compreender a categoria “nativa” “espaço” e como ela afeta nossas concepções teóricas.

1.2 - Sobre espaço

As reflexões sobre espaço e lugar têm como fundamento uma vasta bagagem teórica, sendo parte de uma longa discussão que perpassa vários campos conceituais, que vão da filosofia à fenomenologia, das ciências humanas à engenharia, por exemplo. Este trabalho não tem a pretensão de dar conta de toda essa produção, mas apenas traçar um recorte que permita pensar a(s) noção(ões) de “espaço”, elaborada(as) pelos *rappers* em Blumenau, tendo como referência as perspectivas teóricas que trabalham as noções de espaço e lugar como transformados e constituídos de sentidos através dos usos e das práticas dos sujeitos, ou seja, como algo praticado.

Garcés (2006) trabalha a ideia de espaço para se referir aos espaços físicos da cidade que, segundo seu argumento, podem ser entendidos de acordo com algumas percepções diferenciadas do espaço: uma delas consiste na visão hegemônica do espaço, que o percebe enquanto *natural*, *exterior* e *neutro*; a outra compreende a noção de *configuração espacial*. O espaço *naturalizado* seria aquele que possui “qualidade objetiva de caráter anterior à experiência que os indivíduos ou grupo tenham nele” (GARCÉS, 2006, p. 3, tradução minha), sendo, dessa forma, independente das ações e participações dos sujeitos. Ligada a esta percepção, Garcés (2006) explica que a visão que concebe a relação de *exterioridade* entre espaço e cultura, apresenta a dimensão espacial separada da social, como se de um lado estivesse o espaço, constituído de uma realidade ou materialidade, e de outro os mecanismos de significação, apropriação ou definição culturais. O

terceiro enfoque sobre o espaço o percebe como um *objeto neutro*, vazio, que serviria de cenário ou palco fixo e estático para a realização dos acontecimentos e para a construção material da sociedade.

Em oposição a esses enfoques, Garcés (2006) propõe a noção de *configuração espacial*, num esforço para superar as percepções do espaço enquanto natural, exterior e neutro. Tal abordagem compreende o processo de significação e diferenciação do espaço que todo grupo ou sociedade realiza através da sua reapropriação, delimitação ou definição funcional e “polifuncional”²⁶. Para descrever as configurações espaciais que os sujeitos inscrevem na cidade, Garcés (2006) adota o conceito de lugar, com base em Augé, para quem a noção de lugar permite a vinculação entre o espaço e o social. O lugar, desse modo, corresponde à construção concreta e simbólica do espaço.

De Certeau (1994) reflete teoricamente sobre a distinção conceitual de lugar e espaço, sendo referenciado nas obras estudadas aqui. Nas reflexões de de Certeau (1994), o espaço é pensado como um plano expressivo, animado pelas práticas criativas dos sujeitos no lugar e pelas construções de sentidos, enquanto que o lugar implica estabilidade, fixidez, delimitação. Mais claramente, para de Certeau (1994.), os lugares podem ser entendidos como regiões ou áreas onde coexiste um conjunto de elementos dentro de certa ordem, e a animação desses elementos constitui os espaços, assim, conforme de Certeau (1994, p. 202), “a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres”.

As práticas dos sujeitos pelos trajetos, usos e movimentos que realizam no lugar, constituem o que de Certeau (1994) chama de *lugar praticado*. Nesse sentido, praticar o lugar implica movimentações, ocupações, trânsitos e usos diferenciados das pessoas, de modo que os lugares são transformados em espaços constituídos de sentidos, ou seja, “o espaço é um lugar praticado” (DE CERTEAU, p. 202, grifos do autor).

Assim, segundo de Certeau (1994), as práticas dos sujeitos desfazem a estabilidade do lugar, transformando-o em algo criativo que corresponde ao plano do espaço. Leite (2004) pensa o lugar de forma distinta de de Certeau (1994). Para Leite (2004), o que de Certeau diz acontecer no espaço, acontece também no lugar, de modo que as

²⁶ Segundo Garcés (2006), um espaço polifuncional seria, por exemplo, um estabelecimento comercial onde se vendem produtos diversos, o que dificulta perceber qual o produto ou serviço oferecido no estabelecimento que lhe conferiria uma identidade.

práticas nos espaços constituem os lugares. Ou seja, se de Certeau relaciona o lugar às regras e o espaço à prática criativa, Leite, por sua vez, argumenta que os *lugares* (grifos do autor) são também construídos socialmente pelas práticas dos sujeitos nos espaços, atribuindo-lhes sentidos, como o de pertencimento.

Também Augé (1994) propõe uma noção de lugar, mas o faz a partir da expressão “lugar antropológico”. Por lugar antropológico, Augé (1994) se refere ao espaço construído concreta e simbolicamente e que se pretende: 1- identitário, por estar remetido ao lugar de nascimento ou de residência, supõe o sentimento de pertença; 2- relacional, na medida em que no lugar se ocupam e se distribuem posições entre indivíduos e coisas em relação de coexistência; e 3- histórico, no sentido de que a conjugação das identidades e das relações concede ao lugar uma estabilidade mínima.

Em contraposição a essa ideia de lugar antropológico, Augé (1994) elabora a noção de não-lugar. Para Augé, o estilo de vida gerado pela “supermodernidade” é produtor de não-lugares, tais como “as vias aéreas, ferroviárias, rodoviárias e os domicílios móveis considerados ‘meios de transporte’ (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações aeroespaciais, as grandes cadeias de hotéis, os parques de lazer” (AUGÉ, 1994, p. 74), entre outros espaços onde a permanência do sujeito é pequena e transitória.

Mas os lugares e os não-lugares podem interpenetrar-se, opor-se ou atrair-se, dependendo de qual for a relação entre o sujeito e o espaço. No não-lugar, o sujeito não cria uma identidade singular, mas de solidão e similitude, visto que são espaços de passagem, onde coexistem individualidades distintas, semelhantes e indiferentes umas às outras. Já os lugares, conforme mencionado anteriormente, são espaços animados pelos percursos neles efetuados, os quais lhes atribuem sentidos, podendo ser relacionais, identitários e históricos (AUGÉ, 1994).

Leite (2004) também considera estas características referentes ao lugar antropológico em seu desenvolvimento da noção de lugar, porém, observa que os lugares antropológicos possuem, em sua definição, demarcações territoriais e simbólicas socialmente mais rígidas e perenes, o que difere, em certo aspecto, da noção de lugar que propõe. Segundo Leite (2004), os “lugares contemporâneos” têm fronteiras que os demarcam física e/ou simbolicamente, mas são mais fluidas do que aquelas que delimitariam o que Augé (1994) chama de lugares antropológicos. As fronteiras dos “lugares contemporâneos” não são necessariamente fixas e dadas, são “construídas socialmente e

negociadas com outros lugares no complexo processo de interação pública” (AUGÉ, 1994, p. 286). Nesse sentido, para Leite (2004), um lugar compreende alguma demarcação física e/ou simbólica no espaço, de modo que na cidade podem se formar e coexistir vários lugares.

Os lugares também podem ser entendidos como espaço, mas são espaços construídos e praticados pelos sujeitos que lhes dão sentidos diversos a partir das interações que desenvolvem neles, ou seja, os lugares são espaços que incluem as práticas interativas entre os sujeitos envolvidos na sua construção. Desse modo, os sentidos atribuídos aos lugares não são dados *a priori*, resultam da relação entre as ações dos sujeitos e o espaço que ocupam (LEITE, 2004). Essa relação entre espaço e prática faz com que os lugares se constituam em espaços de múltiplas apropriações e representações, delimitados “reflexivamente” pelas ações sociais.

Estes lugares, então, materializam-se através das diferentes configurações urbanas, erguendo-se em espaços fluidos e cambiantes, num dissonante arranjo de escalas entrecortadas: região, cidade, bairro, praças, ruas, becos, monumentos, etc. As reapropriações dos sujeitos constroem lugares diferenciados e demarcam estas diferenças na cidade. Nesse sentido, os lugares não são demarcações espaciais homogêneas. Conforme argumenta Leite (2004), um lugar pode ser entendido como *estrias* no espaço, ou seja, a produção dos lugares pelas práticas dos sujeitos faz *estrias* nos espaços, cria as diferenças e dá identidades ao lugar.

Segundo Leite (2004), a forma *estriada* do espaço é um produto das variadas formas de inserção e exclusão social, das contranarrativas que o rasuram, produzindo lugares diferenciados. Leite (2004) argumenta que estas maneiras de se colocar na cidade se têm traduzido, também, sob modos de disputa pelos espaços da cidade. Assim, a formação dos lugares pode expressar “as relações de poder, tensões e disputas que caracterizam a vida social, qualificando e diferenciando certos espaços” (LEITE, 2004, p. 25).

Leite (2004), citando Arantes, argumenta que essas disputas pelos espaços da cidade provocam uma “guerra dos lugares”. Aqui se trata de pensar na articulação de múltiplos significados que introduzem a diferença numa configuração espacial urbana. Nesse sentido, os lugares podem ser pensados como “territórios de subjetivação”. A ideia de “territórios de subjetivação está ligada às diferentes formas de inserção e exclusão social, às distintas demandas de pertencimento (LEITE, 2004).

A noção de “espaço” que os *rappers* elaboram em Blumenau pode implicar várias destas maneiras de pensar o lugar. Dito de outro modo, o termo “espaço” pode significar lugar tendo em vista sua dimensão física, sua forma localizada e *estriada* que marca o espaço urbano, bem como pode remeter ao sentido de “territórios de subjetivação”, que compreende modos de inserção ou de exclusão social, uma negociação do espaço entre os sujeitos, demandas de pertencimento e de reconhecimento cultural.

A noção de “espaço” está relacionada também aos lugares de produção musical dos *rappers*, cujos sentidos vão ainda mais além desses que essa teoria nos apresenta. Os *rappers* criam e encontram a seu alcance outras formas de produzir e divulgar suas músicas, como através dos múltiplos usos da Internet e do espaço da casa onde moram, por exemplo. Existe assim uma multiplicidade de lugares construídos pelos *rappers*, que desconstróem certos conceitos analíticos já prontos, o que não implica em descartá-los. A teoria é um produto da prática etnográfica, do “estar lá” e do “estar aqui” nos termos de Geertz (2002), por isso caminham e trabalham juntas.

As significações de espaço e lugar adotadas neste trabalho ajudam a pensar os diversos sentidos de “espaço”, mesmo que não haja “soluções” para todas as ocasiões. Da mesma forma, as questões trazidas do campo ajudam complexificar nossos esquemas classificatórios e analíticos.

A fala de Pepsi, por exemplo, traz questões interessantes que podem ser combinadas com a noção de lugar proposta por Leite (2004) para pensarmos a noção de “espaço”. Na fala do *rapper*, a periferia aparece em contraste com a Oktoberferst, uma festa considerada central não só no calendário turístico de Blumenau, mas que também parece representar a germanidade e a região tida como “centro”, no contexto da fala de Pepsi, sendo mais valorizados pelo que ele chama de sistema. A partir da fala de Pepsi, o *rap*, a periferia, a Oktoberfest, o centro, parecem desenhar uma configuração espacial em Blumenau que reflete as diferenças, as disputas por lugares ou “espaços” de inserção social, de pertencimento. Ao mesmo tempo, essa configuração espacial é *estriada* por diferentes lugares ou “espaços” geograficamente localizados, os quais rasuram o espaço urbano. No capítulo 2, reflito sobre estas dimensões da noção de “espaço”, tendo em vista a fala de Pepsi e de outros *rappers* sobre a relação entre uma Blumenau do *rap*, com suas periferias, e uma Blumenau germânica, devido ao processo histórico de construção de uma identidade teuto-brasileira.

A negociação de “espaços”, no sentido de “territórios de subjetivação”, parece emergir a partir da distinção entre estilos de *rap* elaborados pelos *rappers*, e também através da construção de um modo de ser *rapper*. No capítulo 3, apresento os diferentes estilos de *rap*, discorro sobre como os *rappers* parecem construir um modo de ser *rapper* e reflito sobre como estas questões parecem dar sentidos à noção de “espaço”. Estas questões também são importantes para compreender a configuração de uma cartografia urbana a partir das paisagens sonoras do *rap*.

A configuração espacial dos *rappers* em Blumenau também parece ser desenhada pelos usos diferenciados que fazem de determinados estabelecimentos da cidade, como Clubes, Associações de Moradores, casas noturnas e igrejas, onde os *rappers* em Blumenau eventualmente organizam *shows* de *rap*, ou são convidados a cantar, ou que costumam frequentar. Tendo em vista os estabelecimentos que são reapropriados, a ideia de “espaço” aqui pode remeter ao sentido de lugar localizado, lugar físico, segundo a noção de lugar de Leite (2004), mas também é possível pensar o sentido do termo “espaço” conforme a ideia de espaço proposta por de Certeau (1994), ou seja, o espaço como um produto das práticas criativas dos sujeitos. O termo “espaço” pode significar também “territórios de subjetivação”, através dos distintos pertencimentos evocados nessa negociação de lugares, conforme veremos no capítulo 4.

Nessa cartografia do *rap*, podem ser adicionados outros lugares de produção musical, como a casa onde moram, os estúdios caseiros, as lojas de artigos de Hip-Hop e a Rádio Comunitária Fortaleza, tal como veremos no capítulo 5. Aqui a ideia de “espaço” pode corresponder à noção de espaço físico como sendo construído pelas práticas criativas dos sujeitos, como ressalta de Certeau (1994), e aos lugares físicos como constituídos de sentidos pelos usos diferenciados dos sujeitos, segundo Leite (2004). A utilização destes lugares de produção musical também nos conduz a pensar o termo “espaço” como “territórios de subjetivação” de que nos fala Leite (2004), na medida em que os *rappers* parecem elaborar diferentes formas de inserção ao construírem para si outros lugares de produção musical.

Outro meio pelo qual “espaço” parece adquirir sentido é através dos usos da Internet pelos *rappers*, o que será discutido no capítulo 6. A Internet parece propiciar um “espaço”, semelhante à ideia de oportunidade, para que os *rappers* divulguem e comercializem suas produções musicais. Além disso, também parece configurar num meio

pelo qual os sentimentos de pertença à periferia são evocados, de modo que as representações dos bairros das “quebradas” que os *rappers* dizem “representar”²⁷ são transportadas para a Internet. Os *rappers* frequentemente fazem uso do verbo “representar” para descrever a ligação do grupo de *rap* ao bairro onde moram seus integrantes.

A quebrada, a periferia, o “gueto”, o centro podem ser entendidos como lugares elaborados pelos *rappers* em Blumenau para se referirem a determinado bairro ou região da cidade. Esses lugares são simbolicamente construídos pelos *rappers* e ganham sentidos por meio dos atos de fala, quando tais lugares são postos em relação entre si. Esses lugares podem significar o termo “nativo” “espaço”, tanto no sentido de ocupar um lugar físico, geograficamente localizado, como no sentido de pertencer a um lugar específico, compreendendo aqui um conjunto de valorações subjetivas que se constroem em relação ao lugar, estabelecendo identificações. Sendo assim, os múltiplos sentidos de “espaço” são relevantes para compreender a forma como os *rappers* afetam a cidade com suas paisagens sonoras, como se colocam e se veem nela.

Conforme já argumentado, os lugares ganham sentidos através das práticas sociais dos sujeitos, que criam diferenciações, identificações e diferentes pertencimentos. É neste sentido que o termo lugar se aplica neste trabalho, para se referir aos “espaços” que os *rappers*, em Blumenau, constroem e percebem, de certa forma, como sendo seus, e também para mostrar os diferentes usos, reapropriações e formas de identificação e diferenciação que os *rappers* elaboram nos lugares que ocupam e/ou habitam.

²⁷ O verbo aparece aqui com aspas duplas por se tratar de um termo “nativo”, o que não acontecerá nas próximas vezes em que surgir no texto.

CAPÍTULO 2 – OS SENTIDOS DO “ESPAÇO” NUMA BLUMENAU GERMÂNICA, NUMA BLUMENAU DO RAP

Retomando a fala de Pepsi do início da introdução, nela parece haver três partes que são colocadas em relação: uma refere-se ao que o *rapper* chama de sistema, de governo; a outra é a Oktoberfest; e a terceira é o gênero musical *rap*. Nessa relação, o sistema, o governo, “eles”, parecem se referir à figura das autoridades públicas que detêm cargos de poder e que, segundo Pepsi, “só dão valor” para a festa. A Oktoberfest talvez possa ser a representação da cultura alemã, ou daquilo que não “vem das favelas, das periferias [...]” como o *rap*. Nessa relação, Pepsi argumenta que o *rap* não é valorizado e que “não tem espaço”, o que o *rapper* associa ao fato de o *rap* vir das periferias. Ser da periferia implicaria, então, não ter “espaço”? Ter “espaço” seria ser valorizado pelo que Pepsi chama de sistema, de governo? O que significa ser da periferia?

A relação que Pepsi estabelece entre o *rap* e a periferia parece remeter a um sentimento de pertença, à construção de uma identidade em relação a algum lugar, neste caso, à periferia. A periferia, neste sentido, constitui um lugar simbolicamente construído, que ganha sentido através das falas e em relação a outros lugares, como em contraposição ao bairro Centro, outro lugar significado pelas falas dos *rappers*, e que parece representar elementos da germanidade. Nessa relação, a periferia aparece nas falas dos *rappers* como oposta ao que é tomado como representativo da germanidade, e é remetida às regiões onde o que é visto pelos *rappers* como germânico não está presente²⁸.

O sentimento de pertença à periferia pode ser manifestado através de diferentes formas, conforme veremos nos capítulos seguintes. Tal como discuto no segundo tópico deste capítulo, uma dessas formas pode ser a insistência de muitos *rappers* de que Blumenau tem favela, tem periferia. Nessa afirmação, em nossas conversas e através das músicas, os *rappers* trazem elementos que contam um pouco da história de Blumenau, da formação de suas periferias, para mostrar o lado que consideram não germânico da cidade. A cultura alemã aparece nas falas dos *rappers* e também nas músicas, como a face rica de Blumenau, com a qual os *rappers* parecem não se identificar.

²⁸ Retomarei esta questão ao longo do capítulo.

Desse modo, no tópico que segue, proponho uma discussão sobre a construção de um ideário germânico presente no imaginário social sobre Blumenau para, então, refletir sobre a ideia de ter ou não ter “espaço” para os *rappers* em relação à cultura alemã e às ações do poder público. No segundo tópico, detenho-me a refletir sobre as implicações do sentimento de pertença à periferia, através da afirmação dos *rappers* de que Blumenau tem favela, tem periferia, o que se reflete na ideia de ter ou não ter “espaço” para o *rap* em Blumenau.

2.1 – Do processo de germanização de Blumenau

A discussão sobre a construção de uma identidade teuto-brasileira na região de Blumenau é densamente desenvolvida em muitas obras de Giralda Seyferth, sendo uma das referências no assunto. Neste tópico, embaso-me principalmente nos textos de Seyferth para apresentar um certo “contexto” a partir do qual o ideário da germanidade passou a ser parte da história de formação da cidade, vindo a ser explorado como forma de projeção de Blumenau no cenário nacional, e contra o qual as falas dos *rappers* se contrapõem.

A colonização da região conhecida por Blumenau começou em 1850, num período em que o governo brasileiro ainda incentivava a imigração europeia para o Brasil, apesar da dificuldade em atrair fluxos espontâneos, ou seja, não subsidiados, após 1830²⁹. O incentivo à imigração europeia tinha por objetivo implantar um modelo de exploração agrícola que privilegiava a pequena propriedade familiar, diferenciado do latifúndio escravista. Tal incentivo também emergiu como elemento civilizatório atrelado à ideia de progresso que estava associada ao “trabalho livre” (SEYFERTH, 2007). Além disso, o interesse na imigração europeia, sobretudo a partir da segunda metade do século XIX, estava atrelado à política de branqueamento da população, que visava à extinção da raça negra – vista como inferior e não civilizada – rumo a um “futuro branco” que, para muitos intelectuais

²⁹ O governo brasileiro enfrentou dificuldades para manter o fluxo imigratório, pois, segundo Seyferth (2007, p. 61), “a emigração para o Brasil dependia de subsídios, de aliciamento e localização de alto custo, bancados pelo poder público”. O período que sucedeu 1830 foi marcado pela redução de gastos públicos em função da crise entre o Imperador Pedro I e a Câmara, e se refletiu na política imigratória através da lei de 15/12/1830, impondo a abolição das despesas com a colonização estrangeira nas províncias do Império (SEYFERTH, idem).

como Sílvio Romero, “salvaria o país da degeneração”³⁰ (SCHWARCZ, 1987). Assim, através da miscigenação seletiva e da imigração europeia, desejava-se a formação de um povo fenotipicamente branco, tendo em vista a não aceitação da imigração de “negros” e “amarelos” para o país (SEYFERTH, 2000).

Essa política imigratória teve grandes reflexos no sul do Brasil, onde o fluxo de imigrantes europeus foi bastante significativo. Na região de Blumenau, a colonização teve impulso com o projeto de Hermann Blumenau³¹, que, através de uma negociação com os governos provincial e imperial, obteve uma concessão de terras públicas (ou devolutas) para iniciar a ocupação, principalmente com imigrantes alemães, por meio de sua empresa colonizadora³² (SEYFERTH, 1999).

Apesar de as terras destinadas à colonização serem consideradas devolutas, o que supõe um povoamento inicial, a região já era habitada antes da chegada dos imigrantes (SEYFERTH, 2007). Segundo Petry (informação verbal)³³, quando os 17 primeiros imigrantes alemães chegaram à colônia de Blumenau, em 1850, já havia cerca de 700 moradores considerados luso-brasileiros³⁴ ou “caboclos”, esparsamente distribuídos na região que compreende as atuais cidades de Itajaí e Blumenau, além da presença da população indígena³⁵. Teixeira (2007)

³⁰ Segundo Seyferth (2000), a tese do branqueamento teve por base os ideais étnicos do nacionalismo romântico alemão, bem como as teorias racistas. No Brasil, essa tese persistiu durante o Estado Novo, e depois dele, podendo ser percebida nas discussões sobre a política imigratória.

³¹ Químico alemão, Hermann Bruno Otto Blumenau participou do empreendimento colonial recebendo notoriedade local. Antes de iniciar seu empreendimento, Blumenau esteve outras vezes no Brasil para tratar da “colonização alemã” com os governantes na Corte ou visitando regiões coloniais do sul do país, o que já demonstra o interesse do governo imperial brasileiro em projetos de colonização com imigrantes de origem germânica (SEYFERTH, 1999).

³² A maior parte do território da região Sul do país foi colonizada por companhias particulares (muitas delas controladas por imigrantes e descendentes), que recebiam grandes concessões de terras para dividi-las em lotes a serem vendidos aos imigrantes. Essa forma de ocupação das colônias foi instituída pela Lei de Terras (lei 601, de 18/09/1850), promulgada coincidentemente poucos dias após a chegada dos primeiros alemães em Blumenau, e que estabeleceu a compra como única forma legal de acesso a terra, proporcionando, na prática, a privatização do sistema de colonização em terras devolutas e resultando na expulsão daqueles que não possuíam título de propriedade (SEYFERTH, 1999).

³³ Informações concedidas pela historiadora Sueli Petry durante nossa conversa na ocasião de minha visita ao acervo da Biblioteca Municipal de Blumenau, em outubro de 2010.

³⁴ Conforme Seyferth (1999), a identidade luso-brasileira estava implicada num sistema classificatório étnico corrente no Vale do Itajaí, e representava as pessoas brancas, descendentes do colonizador português ou, eventualmente, de açorianos, sendo uma forma de diferenciação e de oposição da identidade teuto-brasileira, sobre a qual falarei adiante.

³⁵ De acordo com Seyferth (2007), o governo brasileiro reconhecia a presença indígena em áreas destinadas à colonização, as autoridades esperavam que a instalação de colônias nessas

argumenta que negros também viviam nas terras que se tornaram parte da colônia de Blumenau, inicialmente na condição de escravos de famílias que se mudaram de outras localidades, como São Pedro de Alcântara³⁶.

Nesse contexto, Blumenau e outras cidades do Vale do Itajaí, como Brusque, receberam muitos imigrantes de origem germânica. Seyferth (2004) ressalta que essas cidades formavam uma totalidade geográfica onde predominava a população de origem germânica no início do século XX, fato que marca o Vale do Itajaí como região de colonização alemã; mas conforme mencionado no parágrafo anterior, aqueles considerados luso-brasileiros, indígenas e negros, também fizeram parte desse processo. Além disso, a exclusividade da imigração alemã se restringiu às duas primeiras décadas de ocupação, conforme evidenciam os documentos coloniais sobre a vinda de italianos, russos, austríacos, irlandeses, franceses, entre outros, que aparentemente quebram a homogeneidade germânica do Vale³⁷, mas “não sua definição como ‘região de colonização alemã’, fundamental na construção de uma identidade teuto-brasileira” (SEYFERTH, 1999, p. 66). Seyferth (2004, p. 155) observa que “Blumenau tornou-se o principal núcleo urbano dessa extensa região, e centro irradiador do ideário de uma germanidade (*Deutschtum*) ‘brasileira’”³⁸.

Ainda segundo Seyferth (1999, p. 74), a criação de uma identidade teuto-brasileira traduz uma germanidade brasileira que combina “*jus sanguinis* e *jus soli*: origem alemã e cidadania brasileira, pertencimento à nação alemã e ao Estado brasileiro”. Conforme Seyferth (1999), no Vale do Itajaí, ser “teuto-brasileiro é agir, viver, comportar-se

áreas e o contato com os imigrantes resultassem na “civilização dos selvagens”, que eram vistos como uma ameaça a ser contida. Como ressalta Seyferth, (2007, p. 64), “conter, civilizar e catequizar índios são termos que aparecem desde os primeiros atos legislativos que trataram da colonização”.

³⁶ Na primeira fase da colonização estrangeira, por volta da década de 1820, em Santa Catarina havia escravos em colônias como São Pedro de Alcântara. Mas no período em que iniciou a colonização com imigrantes europeus no Vale do Itajaí, uma lei efetivada em 1840 proibia o trabalho escravo em áreas coloniais. A lei buscava atender o debate interno e a pressão externa para acabar com o tráfico de escravos da África para o Brasil (SEYFERTH, 2007).

³⁷ A imigração de outros grupos étnicos foi em parte ocasionada pelas dificuldades em atrair os imigrantes alemães, mas também estava relacionada às preocupações das autoridades brasileiras em promover “colônias mistas” para evitar possíveis “enquistamentos” étnicos (SEYFERTH, 1999).

³⁸ A centralidade atribuída à cidade de Blumenau se devia ao seu crescimento industrial e também à relevância política do município que, na década de 1920, era considerado o maior colégio eleitoral do estado (SEYFERTH, 2004).

como ‘alemão’, enquanto na sociedade mais ampla pode-se pensar como brasileiro”. Isso se dá no contexto da colonização do Vale do Itajaí, mais especificamente nas colônias vinculadas à Blumenau e Brusque, apresentadas como “comunidades germânicas” onde a “sociedade nacional inexistia”. Assim, tal como argumenta Seyferth (1999), a construção de um discurso étnico está ligada ao processo histórico da colonização, idealizado através da elaboração da ideia de uma nova pátria (*Heimat*) no Brasil.

Desse modo, as expressões germanidade - tradução da palavra alemã *Deutschtum* - e *Heimat*, estão implicadas na construção do ideário da identidade teuto-brasileira. Seyferth (1999, p. 74) explica que *Deutschtum* expressa dois sentidos: “o sentimento de superioridade do “trabalho alemão” – e, neste caso, remete ao “progresso” trazido pelos pioneiros à “selva” brasileira – e define o pertencimento à etnia alemã, estabelecendo critérios – língua, raça, usos, costumes, instituições, cultura alemães”. Tais sentidos estão relacionados à ideia de *Heimat*:

o trabalho “pioneiro” de construção de uma sociedade nova e progressista, literalmente a edificação de uma nova pátria no Brasil ou, mais restritamente, no Vale do Itajaí. Daí o emprego da palavra *Heimat* (pátria), derivada de *Heim* (lar) – no seu sentido mais particularista a pátria deve coincidir com o lugar onde o indivíduo tem o seu lugar. Ou pode ser, simplesmente, a comunidade étnica que, para ser alemã, deve expressar *Deutschtum* – e aí está o segundo sentido, englobando a ideia de raça, língua, cultura e espírito³⁹. Desse modo, define-se o pertencimento à etnia/nação alemã pelo *jus sanguinis*, instituindo uma germanidade materializada por intermédio da “colônia alemã” (SEYFERTH, 1999, p. 74).

O “pioneirismo” alemão, o pertencimento à etnia alemã, aparecem como características que se somaram na composição dessa germanidade. Seyferth (2004), em seu estudo sobre a construção de uma identidade cultural teuto-brasileira, enfoca outras formas pelas quais estas e outras características são acionadas, tais como através da literatura e de instituições como as associações.

³⁹ Seyferth (1999) remete aqui ao “espírito (*Geist*) germânico” relativo à germanidade.

O surgimento das associações foi viabilizado pelas “elites e classes médias locais, formadas por comerciantes, industriais, políticos e funcionários públicos, educadores, pastores, jornalistas, profissionais liberais, etc.” (SEYFERTH, 2004, p. 155). As primeiras associações surgiram no início da colonização e ofereciam práticas esportivas (como a prática de tiro), reuniões sociais e atividades culturais tais como apresentações musicais e teatrais, festas e bailes vinculados ao “caráter alemão”, tornando-se lugares de sociabilidade, reunindo “colonos alemães” que falavam o idioma alemão, e também lugares onde a identidade culturalmente marcada pela germanidade era atualizada e reconfigurada na nova pátria (SEIFERTH, 2004).

Essa reconfiguração também emergiu nas produções literárias. Nesse sentido, Seyferth (2004) destaca o empenho de parte da elite local de Blumenau na preservação dos valores culturais germânicos e na criação de uma tradição singular, percebidas através da literatura teuto-brasileira escrita no idioma alemão divulgada em Santa Catarina, principalmente em Blumenau. A produção de *tail* literatura foi bastante significativa até a proibição das publicações em idioma estrangeiro durante a “campanha de nacionalização”⁴⁰ do Estado Novo, em 1939.

De acordo com Seyferth (2004), a maior parte das produções literárias era de escritores nascidos na Alemanha que emigraram quando em idade adulta, “identificados como professores (primários), pastores, comerciantes, jornalistas, engenheiros, diretores de colônias, profissionais liberais, servidores públicos; as mulheres, por outro lado, são donas de casa cultas⁴¹” (SEIFERTH, 2004, p. 164), que ocasionalmente poderiam exercer alguma atividade fora do lar. Eles constituíam “um grupo de *status* mais alto, pertencendo ou não às famílias que ascenderiam socialmente, e interagindo (ainda que, em alguns casos, temporariamente) nos salões particulares e das associações” (SEIFERTH, 2004, p. 166), de modo que o princípio de

⁴⁰ De acordo com Seyferth (2004), a campanha de nacionalização impôs a assimilação de imigrantes e descendentes no intuito de chegar à unidade da nação numa configuração luso-brasileira. Um dos meios de instituir essa assimilação foi pela imposição da língua vernácula, proibindo o idioma alemão nas escolas e nos serviços religiosos, outra forma foi através do fechamento das associações e jornais, do recrutamento para o serviço militar longe das colônias e da obrigatoriedade da participação em festas cívicas. Nesse sentido, a assimilação era entendida como nacionalização, e tinha “como premissa a substituição dos símbolos étnicos por outros representativos da brasilidade”, buscando “atingir as ideologias étnicas, os sentimentos de etnicidade” (SEYFERTH, 1997, p. 124).

⁴¹ Por “cultas” Seyferth (2004) refere-se à educação caseira tida como mais elaborada do que em escolas primárias, alemãs ou públicas nas colônias.

etnicidade e o conteúdo ideológico que emergiam em seus escritos faziam parte da visão de mundo das elites coloniais (SEIFERTH, 2004).

Tais escritos, dentre eles contos, romances, poemas, textos de opinião direcionados aos leitores de jornais e almanaques, colaboraram para a criação de uma nova germanidade em território brasileiro, narrando uma versão do complexo colonial em que são enfocados “a dor, o sacrifício, e os custos humanos das trajetórias imigratórias” (SEYFERTH, 2004, p. 160). Algumas dessas produções literárias também falam sobre a paisagem, o cotidiano, a língua alemã e os costumes locais e brasileiros; outras enfatizam a eficácia do trabalho alemão, o desbravamento da floresta, a arquitetura enxaimel. Vemos, assim, que a literatura em idioma alemão produzida em contexto teuto-brasileiro compõe um conjunto de obras que narram o percurso da migração, a vida na colônia, referenciando o meio ambiente no qual estavam inseridos seus personagens, que eram principalmente imigrantes recém-chegados, brasileiros em situações interétnicas e colonos no sentido amplo da palavra⁴². Nessas obras, “o Brasil é, quase sempre, natureza e a colônia, cultura alemã. Não chega a ser uma divisão dicotômica, pois o lugar culturalmente diferenciado faz parte de um território e de uma natureza convertidos em *Heimat*” (SEIFERTH, 2004, p.190).

A população teuto-brasileira em terras coloniais, principalmente aquela parcela mais abonada, criou um ideário germânico, seja por meio dos escritos literários, ou das associações, que, ao mesmo tempo, reinventava a “civilização” germânica na nova pátria (SEYFERTH, 2004), sendo essa “civilização” atualizada em diferentes contextos, como, por exemplo, através do discurso voltado ao turismo local.

Rischbieter (2007) destaca que na década de 1970, com a política de expansão do turismo em Blumenau, o poder público e a propaganda turística estavam empenhados em um discurso que visava a realçar as características germânicas da cidade que lhe conferisse uma identidade no intuito de atrair mais turistas. Segundo Rischbieter (2007), esse discurso recriou uma memória romantizada acerca da história da colonização, inspirando-se na ideia do *pioneirismo* dos imigrantes alemães e da eficácia de seu trabalho na construção da colônia.

⁴² O termo “colono” tornou-se um sinônimo para imigrante (e descendentes), independentemente de sua procedência nacional, sendo apropriado como identidade social simbolicamente etnizada, construída a partir de um *ethos* camponês (SEYFERTH, 1999, 2007).

Essa ideia emergiu como lema da reconstrução da cidade após as enchentes de 1983 e 1984, que ressaltaram o caráter de “cidade do trabalhador”. Nesse contexto, em 1984, foi criada a Oktoberfest, que se consolidou como uma das mais importantes atrações turísticas da região e que parece ter projetado Blumenau no imaginário social como cidade alemã, através da gastronomia, da música, da dança e do folclore característicos da festa. A Oktoberfest passa a ser identificada, então, como um dos símbolos da cultura alemã recriada na cidade (RISCHBIETER, 2007).

A Oktoberfest acontece no Parque Vila Germânica⁴³ (Anexo 4), no bairro Velha⁴⁴, nas proximidades das ruas principais de acesso ao bairro Centro. Outros eventos destinados aos turistas e também ao lazer da população da cidade acontecem nesse local, como a Sommerfest (festa de verão), durante os meses de janeiro e fevereiro. A Sommerfest é conhecida como “mini Oktoberfest” e promove apresentações de grupos folclóricos e de bandas “típicas alemãs”, bem como, é marcada pela gastronomia “típica”. A Festitália também acontece anualmente nos pavilhões do Parque Vila Germânica, pela iniciativa privada e com apoio do poder público, sendo uma festa que incorpora os costumes considerados italianos (RISCHBIETER, 2007), mas que não tem expressão significativa no imaginário social projetado sobre Blumenau.

Além dessas atrações, outras formas de atrair o turismo na região têm sido incentivadas pela Secretaria de Turismo de Blumenau (SECTUR), tais como a concessão de isenção predial, estabelecida em lei municipal reformulada em 1977, para a construção e reforma de estabelecimentos com arquitetura considerada germânica⁴⁵; a inauguração do Mausoléu, em 1974, para abrigar os restos mortais de Hermann Blumenau e de seus familiares, no intuito de “preservar sua

⁴³ Após reforma, a PROEB (Fundação Promotora de Exposições de Blumenau) passou a se chamar Parque Vila Germânica, sendo reinaugurado no dia 30 de abril de 2006. O lugar possui área total de 39.000 m² e é composto por duas áreas: uma delas chamada Vila Germânica, que compreende um conjunto de lojas de souvenirs, restaurantes, choperias, café colonial, entre outros serviços, que ficam abertos à visitação durante todo o ano; a outra área corresponde ao Centro de Eventos, que conta com 26.000 m² de área construída, subdividido em três setores para abrigar os eventos (RISCHBIETER, 2007). Interessante notar a própria denominação “Parque Vila Germânica” dada a um lugar destinado a abrigar eventos para o lazer e para a promoção do turismo, o nome pode ser uma forma de projetar, ou de reavivar, a imagem da cidade como alemã.

⁴⁴ O bairro Velha está localizado pelo número 11 no mapa de Blumenau, no anexo 3.

⁴⁵ Tal como a construção do prédio Comercial Moellmann, em 1978, que ficou conhecido como “Castelinho da Moellmann” (Anexo 5), uma réplica da prefeitura da cidade alemã de Michelstadt, construído em 1486 (RISCHBIETER, 2007).

memória” e de afirmar uma “identidade blumenauense”; o Stammtisch, uma festa de rua que ocorre desde 2000 em Blumenau, onde se reúnem grupos de pessoas antecipadamente inscritos para participar, e bandas que devem dar maior ênfase à música alemã; dentre outras atividades⁴⁶ (RISCHBIETER, 2007).

Nesse sentido, Rischbieter (2007) argumenta que as atividades voltadas ao turismo em Blumenau se desenvolveram, sobretudo, sob a égide da germanidade, atualizando a identidade cultural teuto-brasileira com base na ideia de um “povo ordeiro e trabalhador”, e através da ênfase na arquitetura e gastronomia “típicas” da região, ao mesmo tempo em que parece criar estes e outros estereótipos como o da “beleza loira”⁴⁷. Para Rischbieter (2007), as políticas do turismo, ao se voltarem para os aspectos que enfocam a germanidade, acabam por promover uma unidade identitária, englobando toda a diversidade étnica e as expressões culturais presentes na cidade numa memória única e num passado hegemônico, aparentemente harmônico. Rischbieter (2007) ressalta que são poucas as ações voltadas ao turismo referentes a manifestações culturais de outras etnias, geralmente, quando essas ocorrem, é pelo empenho da iniciativa privada, com certo apoio do poder público, constituindo-se em eventos locais e regionais, ao contrário das atividades que incorporaram e reavivaram elementos da germanidade, que possuem alcance e divulgação em âmbito nacional.

Talvez a fala de Pepsi, transcrita no início da introdução, remeta a uma crítica a essa face turística da cidade explicitada por Rischbieter (2007), quando argumenta que “pro *rap* não tem ‘espaço’”, porque o governo só valoriza a Oktoberfest. A menção que Pepsi faz à festa pode

⁴⁶ Para citar algumas atividades, a Secretaria de Turismo divulga o Roteiro Histórico Cultural, que consiste de um passeio com início na Ponte Aldo Pereira de Andrade (Ponte de Ferro), passando por todos os prédios antigos e contemporâneos da Rua XV de Novembro e que termina na curva do Rio Itajaí-Açu, junto ao antigo Paço Municipal e sede da administração no período colonial; o Roteiro de Natureza, este roteiro oferece a visitação a alguns parques ecológicos da cidade; o Roteiro Turismo Industrial, que possibilita a oportunidade de conhecer as empresas onde são fabricados produtos de Blumenau, tais como os cristais da Cristal Blumenau e o setor têxtil; e o Roteiro das Cervejas Artesanais, que indica as fábricas de cerveja na região. Informações disponíveis em: <http://www.blumenau.sc.gov.br/gxpsites/hgxpp001.aspx?1,18,209,O,P,0,MNU;E;82;21;MNU>. Acesso em 07/11/2010.

⁴⁷ Nas vésperas da Oktoberfest, na edição de 2010, organizadores da festa estavam selecionando moças para trabalhar na recepção dos camarotes. Para concorrer às vagas as moças deveriam corresponder aos requisitos exigidos relativos à idade, entre 18 e 24 anos, e ao fenótipo: ser loira e ter 1,80 m de altura. A cor do cabelo aqui pode implicar a prevalência do imaginário social acerca da aparência física do alemão, o que parece propagar o estereótipo acerca dessa imagem.

se referir ao forte investimento turístico nesse setor, mas, tal como mencionado anteriormente, também pode ser que a festa represente a cultura alemã de modo mais amplo. De acordo com Rischbieter (2007), a Oktoberfest é, em termos de investimento turístico, o que mais tem recebido atenção do poder público.

Pepsi também argumenta que o governo não valorizaria o *rap* “porque vem da favela, das periferias [...]”, o que parece implicar que a Oktoberfest (e a cultura alemã?) não faz parte do que é considerado periferia. Desse modo, no contexto de fala de Pepsi, além de o *rap* ser uma manifestação artística geralmente associada à cultura negra, sendo assim diferente daquela que é tematizada na Oktoberfest e que faz parte do imaginário social sobre Blumenau, aparece um elemento a mais: o pertencimento à periferia como motivo da “falta” de “espaço”. Ser ou vir da periferia, então, parece caracterizar o caráter de “falta” atribuído ao sentido de “espaço” que, nesse contexto de fala, parece estar associado à ideia de não valorização, de “falta” de apoio.

A oposição entre a Oktoberfest e a periferia emerge também na fala de outros *rappers*, em que o poder público e a prefeitura aparecem como responsáveis pelo caráter de “falta” que, segundo os *rappers*, afeta a população da periferia. Para muitos *rappers* em Blumenau, a prefeitura investe demasiadamente em eventos como a Oktoberfest e nas áreas da cidade que eles consideram como centrais, e não dá infraestrutura para a periferia. Grippa, do grupo Fatalidade Verídica e também do Coração Malote, criticou o alto investimento que afirma ser aplicado pela prefeitura na Oktoberfest, mas, tal como Pepsi, não é contra a festa. Segundo Grippa, as pessoas “têm que se divertir, tem que ser feliz, mas antes disso tudo, tem coisas chamadas necessidades básicas: alimento, educação, saúde, moradia”. Nesse sentido, Grippa critica a prefeitura, argumentando que “não adianta só colocar florzinha nos canteiro aí da cidade, pro turista chegar e olhar: ai que cidade maravilhosa, parece a Europa, parece a Europa ali no centro cara, tá ligado, e as nossas periferias como é que fica? E o nosso povo que dá essa verba pra eles poderem ficar maquiando a cidade?”.

Ter “espaço”, nesse sentido, pode significar mais do que ter a valorização da música *rap*, pode implicar também uma maior atenção do poder público à população da periferia no tocante à infraestrutura e às “necessidades básicas”, nos termos de Grippa. É esse “espaço” que é negligenciado, na opinião dos *rappers*, pelo “governo”, em benefício da Oktoberfest e das flores nos canteiros do centro da cidade que “parece a Europa”. A palavra Europa parece remeter à cultura alemã, que, na fala

de Grippa, aparece relacionada ao que ele chama de centro. Conforme já argumentado, a Oktoberfest e talvez a cultura germânica contrastam com a ideia de periferia, o que pode ser percebido tanto no argumento de Grippa quanto na fala de Pepsi.

O caráter germânico e a noção de periferia parecem ganhar certa localização geográfica através da fala dos *rappers*: o primeiro parece ser remetido à ideia de centro, e a segunda aos lugares da cidade em que a germanidade não é identificada como estando presente. Nesse sentido, a localização do que pode ser percebido como centro não necessariamente o situa nas áreas vistas como geograficamente centrais da cidade, apesar de muitos *rappers* se referirem ao centro dessa forma. Por exemplo, além do bairro Centro, ao qual os *rappers* associam a ideia de “Europa brasileira”, de cultura alemã, há outras regiões em Blumenau, como o Distrito Vila Itoupava, a 25 km do bairro Centro, onde é oferecido um roteiro turístico para se conhecer a arquitetura das casas e a gastronomia “típica alemã”⁴⁸. Desse modo, a localização da germanidade atribuída aos lugares considerados como centro é construída pela relação com a periferia, através das falas dos *rappers*.

Outro aspecto que parece emergir na construção das imagens da germanidade e da periferia é a localização de *status* social referente à situação financeira. Conforme mencionado acima, a periferia é acionada por muitos *rappers* para se referirem aos problemas sociais da cidade em contraposição à Oktoberfest e ao centro, que receberiam valorização e investimentos por parte do poder público. Em outros contextos de fala, a germanidade aparece incorporada à figura do alemão, que é concebido como sendo representante da elite, visto como aquele que tem dinheiro e que mora em áreas da cidade entendidas como centrais ou como centro. Nessa relação com a imagem do alemão, os *rappers* constroem uma identificação com o que apontam como o oposto do aspecto germânico da cidade: a periferia.

Interessante notar que mesmo que alguns traços dessa germanidade, como o estereótipo referente ao fenótipo (sujeito branco e

⁴⁸ O Distrito Vila Itoupava é considerado como “o mais típico recanto alemão da cidade”, onde “as casas preservam o estilo enxaimel típico, com floreiras nas janelas, jardins e gramados bem cuidados, além de sua arquitetura e paisagismo típico. No local, o turista encontra também comidas e bebidas típicas, como deliciosos licores de fabricação caseira”. Assim é definido o Roteiro Arquitetônico Vila Itoupava, como é denominado pela Secretaria de Turismo. Informações obtidas em: <http://www.blumenau.sc.gov.br/gxpsites/hgxp001.aspx?1,18,255,0,P,0>. Acesso em 10/11/2010.

loiro) e o sobrenome de descendência alemã, possam ser percebidos em muitos *rappers*, como Mano Kruger; os *rappers* não se reconhecem como “alemão de Blumenau”, tal como muitos se referem à figura do alemão nessa cidade. O que parece ser colocado como um problema não é o fato de se reconhecer como blumenauense ou não, até porque a maioria dos *rappers* nasceu em Blumenau e alguns se mudaram com os pais quando ainda crianças ou adolescentes, vindos de outras cidades de Santa Catarina e de outros estados como Paraná e São Paulo. De acordo com os *rappers*, ser taxado como “alemão de Blumenau” soa como uma ofensa.

Os *rappers* demonstram se identificar mais com a condição de classe da maior parte da população negra. Mesmo que todos os *rappers* com quem conversei em Blumenau, com exceção de dois, sejam brancos, e mesmo não havendo um discurso explícito em suas falas e em suas músicas defendendo ou positivando a identidade negra, eles admiram personagens da história que se tornaram populares na luta pelos direitos civis dos negros, como Malcom X, e cantores que são identificados de alguma forma à cultura negra, como Tim Maia e Mano Brown do grupo de *rap* paulistano Racionais MC's, conforme mencionado na introdução. É nessa identificação com o que os *rappers* parecem considerar como estando mais próximo do *rap*, da história de luta dos negros por seus direitos e contra a opressão e do sentimento de pertencimento à periferia, que os *rappers* parecem construir um dos sentidos de “espaço”. Em relação à cultura negra e à periferia, os *rappers* parecem ter “espaço”, enquanto que em relação à germanidade atribuída à cidade de Blumenau, afirmam não ter “espaço”.

A seguir, passo a discorrer sobre a construção do sentimento de pertença à periferia, sua implicação em relação a ter ou não ter “espaço” e quais sentidos esse termo parece evocar.

2.2 – “Blumenau também é a cidade do rap”⁴⁹

A afirmação de que Blumenau tem favela, tem periferias, em contraste com uma cidade representada a partir de uma associação com a cultura alemã, aparece na fala de muitos *rappers* e também em suas músicas. Os *rappers* do grupo Palavra de Honra explicaram que

⁴⁹ Frase citada por Minella, *rapper* do grupo Palavra de Honra.

escreveram a música “Vitrine Nacional”⁵⁰, com participação do Palavra Feminina, para falar sobre “o outro lado” dessa “vitrine”, aquela “que a periferia vê”. Os *rappers* argumentam que o grupo existe para mostrar para todos que “Blumenau não é só a cidade da Oktoberfest [...] também é a cidade do *rap* [...] também tem periferia, também tem favela, tem mano entrando no crime, tem mano vendendo droga”⁵¹. Através da música, os *rappers* criticam a imagem de Blumenau enquanto “Europa brasileira”, contrastando os bairros da cidade e o *status* de “falta” que assola a periferia em relação a um “outro” considerado rico ou que recebe a atenção do sistema:

*Veja o lindo Centro e vai lá vê a Velha Grande*⁵²
O empresário bem sucedido aqui se chama traficante
Fazem obras pros turistas e sua sociedade
Desprezam o jovem da favela e nossa capacidade
 [...]
 Conforme o tempo passa irmão, a nossa área cresce
E muitos ficam ricos explorando os que empobrecem
Na fraqueza da comunidade, poderosos se fortalecem
Na hora de cumprir as promessas, fingem que se esquecem
E os barracos aumentam nos morros do nosso bairro
E o que é verde é patrimônio dos mercenários
São pessoas gananciosas, rendas mal distribuídas
Uns desfilam de carro novo e outros nem tem comida
 [...]
 Uma vitrine, um exemplo de qualidade de vida
Porque a sua imagem não é a da periferia
Famílias não têm emprego, educação, boa moradia
 [...]
 Divulgam uma cidade um paraíso
Europa brasileira só se for pro filha da puta do rico

⁵⁰ Esta música está no CD anexo a este trabalho.

⁵¹ Essa fala foi transcrita da entrevista concedida pelos grupos Palavra de Honra e Palavra Feminina no programa TV Rap Nacional. O vídeo completo está disponível no *Youtube* e pode ser assistido pelo *site* http://www.youtube.com/watch?v=XC51_5ocvYA. Acesso em 28/05/2010

⁵² Bairro de Blumenau (vide número 13 no mapa do anexo 3). Este bairro é considerado por muitos *rappers* em Blumenau como uma das áreas com maior concentração de pobreza na cidade e é qualificado como periferia.

Essa ênfase na desigualdade social em Blumenau parece ser uma tentativa de contrapor essa desigualdade à ideia de “Europa brasileira” (associada à imagem que se tem da cidade), e tal crítica reforça o argumento de muitos *rappers* de que Blumenau tem favela, tem periferia. Alguns *rappers*, no entanto, não concordam com a afirmação de que há favelas na cidade, por terem outra noção sobre o que seja favela. De acordo com um destes *rappers*, “favela é uma imensidão de gente pobre, um aglomerado”, algo semelhante ao que viu quando ele esteve em São Paulo. Assim esse *rapper* disse que em Blumenau tem “comunidades carentes, pobres (...) tem pessoas que passam necessidade, gente carente, mas não é favela (...) tem o Morro Dona Edite⁵³, a Velha Grande, mas não chega a ser favela”. A quantificação da pobreza parece ser o que diferencia ambas as opiniões sobre o que vem a ser favela. Enquanto alguns *rappers* consideram a existência da pobreza suficiente para perceber determinada área como favela, outros têm como parâmetro as áreas consideradas como favela em cidades mais populosas.

Apesar da divergência de opiniões, não há a negação pelos *rappers* da desigualdade social, da pobreza em Blumenau, que é algo que muitos deles buscam mostrar através de suas falas, de suas músicas. Em uma visita que fiz à casa do casal Minella e Janaína, *rappers* dos grupos Palavra de Honra e Palavra Feminina, respectivamente, Minella me mostrou uma reportagem do Jornal de Santa Catarina do ano de 2007, sobre a Favela Farroupilha, que se localizava no Morro da Boa Vista, próxima à Ponte Aldo Pereira de Andrade (também conhecida por Ponte de Ferro) e à Prefeitura, que fica do outro lado das margens da Avenida Beira Rio. A reportagem contrastava duas fotos, uma mostrava várias casas de madeira nas margens do rio na década de 1940 como sendo a Favela Farroupilha (Foto 1), e a outra foto retratava o mesmo lugar em 2007, já sem as casas (Foto 2).

⁵³ O Morro Dona Edite está localizado no bairro Velha, cuja localização no mapa de Blumenau, no anexo 3, está indicada pelo número 11. O Morro Dona Edite é considerado como área de ocupação irregular. Os primeiros habitantes do morro teriam chegado ao local por volta de 1960, grande parte teria vindo de outras cidades. Um estudo apresentado em 2004 contabilizou 1360 moradores nessa região (MÁXIMO; AFONSO, 2004).



Foto 1: Favela Farroupilha, 1940
 Fonte: Jornal de Santa Catarina, 24/02/2007

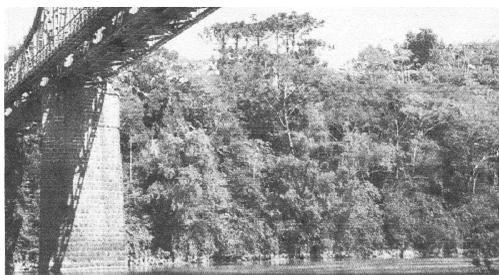


Foto 2: Morro da Boa Vista, 2007
 Fonte: Jornal de Santa Catarina, 24/02/2007

Segundo Faustino (2002), a Favela Farroupilha se formou com as famílias dos operários que estavam trabalhando na construção da Ponte de Ferro, iniciada em 1929. Janaína explicou que nesse período também havia a construção da ferrovia que atraiu muitas pessoas de outras cidades e estados para trabalharem em Blumenau. A ferrovia fazia parte da Estrada de Ferro de Santa Catarina, que, em Blumenau, iniciava na Ponte dos Arcos e seguia paralela à Rua Itajaí, no bairro Vorstadt⁵⁴, percorria a Ponte de Ferro, no bairro Centro, e ligava este bairro a outro: Ponta Aguda⁵⁵ (mapa 2).

⁵⁴ A localização do bairro Vorstadt no mapa de Blumenau, no anexo 3, está indicada pelo número 1.

⁵⁵ Informações obtidas através de uma pesquisa realizada pelo Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Blumenau (IPPUB). Neste estudo também consta que a Ponte dos Arcos foi concluída em 1950, reformada em 1996, passando a ser denominada Ponte Engenheiro Antônio Ávila Filho. A Ponte dos Arcos liga as Ruas Itajaí e República Argentina, no bairro Ponta Aguda. Para conhecer a localização deste bairro no mapa de Blumenau, ver número 23, no mapa do anexo 3.

Na década de 1940, conforme me explicou Janaína, os moradores da favela tiveram que sair por ordem da administração pública, eles foram “expulsos” das margens do rio. Sem terem para onde ir, “invadiram” outras áreas que ficaram conhecidas como Beco Araranguá (Rua Araranguá), no bairro Garcia⁵⁶, e Beco das Cabras (Rua Pedro Krauss Sênior), no bairro Vorstadt (mapa 2), originando, nestes locais, novas favelas. Janaína ressaltou que onde agora é a Rua Araranguá “não tinha nada lá”, era uma plantação de agrião.



Mapa 2: Percurso da ferrovia da Ponte dos Arcos até a Ponte de Ferro. Localização da Favela Farroupilha, da Rua Araranguá e da Rua Pedro Krauss em Blumenau.

Fonte: Google Earth.

Cabe destacar que, em março de 1952, o prefeito em exercício, Ingo Hering, assinou a lei nº 315, que alterou o nome do **Beco** para **Rua** Araranguá, mas ainda hoje a localidade é conhecida pelo nome anterior. O mesmo também acontece em relação ao Beco das Cabras, que também é conhecido por esse nome, apesar do decreto lei nº 68 de agosto de 1942, que mudou a sua denominação para Rua Chapecó, novamente alterada, em agosto de 1961, para Rua Pedro Krauss Senior. O termo “Beco” se refere ao fato de tais ruas serem ruas sem “saída”, mas também parece estar associado à representação social da favela, de

⁵⁶ A localização do bairro Garcia está indicada pelo número 4 no mapa de Blumenau, no anexo 3.

modo que a mudança do nome Beco para Rua, nos casos citados, pode implicar uma tentativa de “higienização” urbana de Blumenau⁵⁷. Essa “higienização” compreende uma das formas de apagamento das favelas e das periferias do imaginário social sobre Blumenau e de sua constituição enquanto cidade, tal como podemos perceber através do processo de remoção da Favela Farroupilha do bairro Centro, conforme a explicação a seguir de Moser (2010) e dos *rappers* Janaína e Minella.

De acordo com Moser (2010), a localização da Favela Farroupilha no bairro Centro preocupava o poder público pela má impressão que poderia causar a quem visitasse a cidade e, em 1949, às vésperas da comemoração do centenário de Blumenau, muitos moradores da Favela foram removidos dessa área para as ruas mencionadas acima. Faustino (2002) explica que, por ordem judicial, ficou proibido o “afavelamento” da área onde ficava a Favela Farroupilha, e, após a remoção dos moradores dali, o lugar foi reflorestado. Para Janaína, essa expulsão teria ocorrido porque “eles” (a prefeitura, a “elite”) não queriam negros em Blumenau, pois as pessoas que moravam na Favela Farroupilha eram negras que vieram de “fora” para trabalhar na construção da ferrovia.

As narrativas de Janaína e Minella constroem uma versão da história de Blumenau que escapa à história “oficial”. Os *rappers*, assim, elaboram uma contranarrativa, desenhando uma configuração espacial da cidade a partir das lentes do *rap*, mostrando as periferias, destacando as favelas⁵⁸. O conhecimento que forma essa contranarrativa sobre esse processo de formação da cidade advém de várias fontes, como reportagens de jornais, das histórias contadas por familiares e amigos, antigos moradores da cidade. Sobre a Favela Farroupilha, Janaína e Minella souberam os detalhes a partir de uma reportagem do Jornal de Santa Catarina.

Durante minha pesquisa de campo, tive muita dificuldade em encontrar a edição do jornal referente à reportagem “Para onde foi a favela”, já que ela não consta no acervo da Biblioteca Municipal, onde estão arquivados todos os jornais publicados. Ademais, a dificuldade residiu de modo geral em encontrar material sobre o processo de favelização de Blumenau. A maior fonte de informação escrita sobre o tema advém de reportagens de jornais antigos, datadas de 1950, 1985, 1991/92/97/99, e algumas mais recentes, de 2000 e 2003, as quais não

⁵⁷ Agradeço à Profª Angela Maria de Souza pela observação sobre esta questão.

⁵⁸ Diante retomarei esta questão.

explicam como se deu a formação dos bairros considerados periferia, apenas os indicam pelo nome. O estudo mais denso sobre a temática é o de Magali Moser (2010), fruto de uma pesquisa baseada nos jornais disponíveis no acervo da biblioteca já mencionada, em dados do extinto IPPUB, em entrevistas com moradores de algumas regiões consideradas favela e com alguns professores e pessoas que ocupam cargos na Secretaria de Planejamento Urbano.

Alguns estudos (SIEBERT, 2000; FAUSTINO, 2002), apontam que o desenvolvimento de muitas indústrias em Blumenau, principalmente no ramo têxtil, atraiu a migração de um novo contingente de pessoas interessadas em conseguir emprego, sobretudo nas décadas de 60 e 70. Estes estudos, ao enfocarem o processo de urbanização e o crescimento econômico de Blumenau, acabam por relacionar a vinda desses migrantes com o aumento da pobreza e das ocupações em áreas consideradas desvalorizadas pelo mercado imobiliário, sem infraestrutura ou de preservação ambiental, surgindo com isso também as ruas referidas como clandestinas. Moser (2010), a partir de uma entrevista com o economista Nazareno Schmoeller, argumenta que a pobreza é ocasionada por fatores como a falta de trabalho, educação inadequada, problemas administrativos e estruturais do próprio município, e não por culpa da migração. Ademais, Siebert (2000) ressalta que a falta de uma política habitacional em Blumenau que favoreça os mais pobres, induz a formação de loteamentos irregulares e de favelas, sobretudo em regiões suscetíveis a deslizamentos ou a enchentes⁵⁹. Apesar de a maioria das pessoas terem pagado pelo terreno nessas áreas, o fato de estarem irregulares para a prefeitura não garante a escritura dos imóveis ali construídos, nem a infraestrutura, como saneamento.

Segundo Siebert (2000), a formação de moradias em áreas consideradas ilegais pode estar relacionada ao processo histórico de colonização de Blumenau, que teria começado a partir da região que se conhece como bairro Centro. Segundo informações do IPPUB, os primeiros imigrantes que chegaram em 1850 se instalaram às margens do ribeirão da Velha, atual bairro Centro, especificamente na área atualmente conhecida como rua XV de novembro, uma das principais

⁵⁹ Segundo Siebert (2000), a falta de condições financeiras é um dos aspectos associados às moradias clandestinas por causa do alto custo dos terrenos e das construções consideradas legalizadas. Outro fator que pode induzir a ilegalidade, de acordo com Siebert (2000), refere-se à falta de fiscalização e a demora do processo burocrático para a aprovação dos projetos para a construção.

ruas de comércio nesse bairro. Foi nessa região até o Morro do Aipim (atual bairro Vorstadt), denominada *Stadplatz* (cidade) por Otto Blumenau, onde foram abertas as primeiras ruas, as primeiras casas de comércio e o primeiro hotel, construído em 1852. Interessante notar que Vorstadt, que em alemão significa subúrbio, periferia, atualmente denomina um bairro que antes compreendia a *Stadplatz*, a projeção do que era considerado como centro de Blumenau⁶⁰. Nessa região chamada *Stadplatz*, os lotes iam sendo demarcados e ocupados a partir dos ribeirões e do rio Itajaí-Açú. De acordo com Siebert (2000), o planejamento dos lotes coloniais estava condicionado pela navegabilidade fluvial e pelo acesso à água, voltado para os interesses de uma colônia agrícola e não para uma cidade que surgiria. O povoamento da cidade se expandiu para outras áreas, inclusive para aquelas consideradas ilegais ou irregulares, também chamadas pelos *rappers* como “invasões”.

Para Janaína, um dos bairros de Blumenau que teria se formado a partir das “invasões” é o bairro Velha Grande. Os moradores dessa região, com exceção de poucos, teriam invadido os terrenos para construir suas casas. Indignada, Janaína conta que fala com pessoas moradoras em Blumenau através do telefone, em função do seu emprego de operadora de Telemarketing, e essas dizem que não há pobreza em Blumenau, e que, às vezes, ela não consegue se conter e fala para essas pessoas que elas devem “sair mais de casa”.

Além das regiões referentes ao Beco das Cabras (Rua Pedro Krauss Senior) e Beco Araranguá (Rua Araranguá), os *rappers* indicam outras localidades que consideram periferia e onde há favela, tais como as imediações da Rua Júlio Michel no bairro Fortaleza, o loteamento Nova Esperança no bairro Nova Esperança, o Morro da Pedreira e a região da Rua República Argentina no bairro Ponta Aguda, o Morro da Antena no bairro Vorstadt, e a região da Rua Coripós no bairro Escola Agrícola⁶¹. Os *rappers* inserem essas regiões na cartografia urbana de Blumenau e, com isso, eles parecem enfatizar que Blumenau também tem periferia, também tem favela. No trecho que segue do *rap* “Agora é Nossa Vez”⁶², do grupo Raciocínio Humano, a quebrada do *rapper* emerge na música e na paisagem de Blumenau:

⁶⁰ Agradeço à Profª Evelyn Martina Schuller Zea pelos comentários referentes a esta questão.

⁶¹ O bairro Fortaleza, tal como indicado na introdução, corresponde ao número 26 no mapa de Blumenau, no anexo 3. No mesmo mapa, o bairro Nova Esperança está indicado pelo número 24 e o bairro Escola Agrícola pelo número 17.

⁶² Esta música consta no CD anexo a este trabalho.

Raciocínio Humano, bairro Vorstadt Blumenau

[...]

Você mora no morro, e eu moro no Beco

A união é forte e não temos preconceito

Se for falar no beco eu não posso esquecer

Lá o primeiro grupo foi o HBC

Eu nasci no beco e não troco por nada

Rua Pedro Krauss é a minha quebrada

Respeito e humildade em primeiro lugar,

Todos os bairros de Blu temos que respeitar

Na música, o *rapper* enfatiza o nome do grupo e o bairro onde mora, logo depois, diz que mora no Beco, abreviação de Beco das Cabras, região onde fica a quebrada do *rapper*, sua área, no bairro Vorstadt. Ao falar do Beco, o *rapper* faz referência ao HBC, Humildes do Beco das Cabras, primeiro grupo de *rap* a se formar nesse lugar.

A referência à periferia e a insistência de que Blumenau tem favelas parece afirmar o sentimento de pertencimento dos *rappers* a esses lugares. Nesse sentido, negar que a favela existe parece, em certo aspecto, negar a existência das pessoas que dizem morar nesse lugar e que demonstram sua identificação com a periferia, como muitos *rappers* o fazem. Diante dessa negação, os *rappers* parecem se afirmar ainda mais, no sentido de mostrar, através de suas músicas e de suas falas, nos *shows* e em outros momentos do cotidiano, que a favela está lá com seus problemas sociais, e que eles, os *rappers*, também lá estão, enquanto moradores, enquanto representantes desse lugar, e é nessa condição que parecem querer ser conhecidos e reconhecidos tanto por seus pares quanto por aqueles que personificam o que os *rappers* chamam de sistema.

A fala de Pepsi no início da introdução nos dá um exemplo disso. O *rapper* argumenta que em Blumenau não há “espaço” para o *rap* porque o sistema não valoriza o que vem da periferia. Ter “espaço”, nesse sentido, poderia implicar a possibilidade de reconhecimento e de valorização por esse sistema, e pelos moradores da cidade, daqueles que vêm da periferia, ou que se consideram da periferia, como o *rap* e seus músicos. Nesse contexto de uso do termo “espaço”, os sentidos dessa expressão parecem estar relacionados à referência à periferia e ao sentimento de pertença que os *rappers* expressam por esse lugar.

O termo “espaço” ganha sentidos em meio a negociações conflituosas a respeito dos lugares, como periferia e centro, construídos em contraste pelos *rappers*. Essa contraposição opera através de questões de classe e de posição social; de políticas públicas diferenciadas e diferenciadoras; de políticas voltadas ao turismo; de relações de poder. Talvez a noção de periferia denote um pensamento crítico sobre essas questões e oposições.

A negociação de lugares passa pela expressão de um sentimento de pertença mobilizado pelos *rappers*, em que ter “espaço” vai além da ocupação simbólica ou literal do lugar físico, implicando um “espaço” como reconhecimento de pertencimento, como “território de subjetivação” (LEITE, 2004), e colocando em questão o próprio imaginário sobre como Blumenau é percebida, o que ou quem a ela pertence, ou a quem ela pertence.

As contranarrativas dos *rappers* sobre a crítica ao centro germânico e europeu de Blumenau, sobre o processo de favelização e sobre a insistência de que na cidade existem favelas, constroem novos significados para os espaços da cidade e os estriam, destacando outros lugares na cartografia urbana: aqueles considerados periferias e aqueles em que há favelas. Estas contranarrativas denotam o sentimento de pertencimento a tais lugares e uma forma de inserção social, elas constroem um “território de subjetivação”, que mostra como e onde os *rappers* se colocam na cidade e a quais lugares sentem pertencer: aqueles onde a germanidade não é vista como estando presente.

A construção de uma identidade teuto-brasileira contribuiu para propagar no imaginário social um ideário germânico a respeito do Vale do Itajaí, especialmente a respeito da cidade de Blumenau, tal como Seyferth (2004) nos mostra. Os elementos associados à cultura alemã realocalizaram e atualizaram uma estética local, que abrange a arquitetura, a gastronomia, a música, um vasto patrimônio cultural articulado pela lógica do consumo e que supõem uma identidade comum que, desse modo, exclui a diferença.

Podemos tecer aqui um paralelo com as reflexões de Gilroy (1987) sobre as manifestações artísticas e políticas que acabaram contribuindo para a luta contra o racismo na Inglaterra. Gilroy (1987) apresenta uma situação semelhante vivenciada pelos negros na Inglaterra, na década de 70, já que o imaginário social inglês contemporâneo não incluía as culturas negras existentes. Mas através da música e outras práticas artísticas e políticas, que se manifestavam através do Rastafari, do Hip-Hop, e do movimento de massa *Rock*

Against Racism (RAR), entre outros, negros de distintas etnias mostraram que a Inglaterra não era cultural e socialmente hegemônica como superficial e aparentemente parecia ser. Parafraseando o título do livro de Gilroy, “There ain’t no Black in the Union Jack” – que em sua figura de linguagem remete à idéia de que “não há negros no imaginário nacional da Inglaterra” - para pensar o *rap* e seus músicos, podemos dizer que não há *rappers* no imaginário social de Blumenau que a representa como uma cidade alemã.

Os *rappers*, em certa medida, através de suas músicas, de suas narrativas, de uma história não oficial sobre Blumenau, manifestam-se contra a ideia de uma cidade hegemônica e supostamente germânica, apontando para a diversidade, para as diferenças, para uma Blumenau do *rap* na qual eles se veem presentes, construindo lugares, “espaços”, desenhando uma cartografia do *rap* na cidade.

Essa produção de lugares e as formas de inserção social explicitam as relações de poder, as tensões e disputas que qualificam e diferenciam os lugares, tal como centro e periferia (LEITE, 2004). As contranarrativas dos *rappers*, como Janaína, Minella, Pepsi e Grippa, ao enfatizarem a existência de favelas em Blumenau, ao criticarem a valorização da germanidade e os investimentos nas áreas centrais em detrimento das periferias, parecem provocar uma “guerra de lugares”, nos termos de Leite (2004). A ideia de “guerra de lugares”, nesse sentido, parece evidenciar as assimetrias do poder e as desigualdades sociais que perpassam a construção dos lugares (LEITE, 2004).

As práticas de reapropriação dos lugares em Blumenau, como daqueles que visam ao mercado de consumo e à propaganda da germanidade, podem segmentar áreas da cidade e as transformar em cenários de disputas práticas ou simbólicas dos *rappers* por inserção social, reconhecimento cultural, pertencimento, enfim, “espaço”.

No capítulo, a seguir passo a refletir sobre como os *rappers* parecem elaborar os vários sentidos da noção de “espaço” através dos diferentes estilos de *rap* e da construção de um modo de ser *rapper*. Também busco apresentar o *rap* em Blumenau e algumas temáticas recorrentes nas letras de *rap*, bem como discorrer sobre algumas formas pelas quais o sentimento de pertencimento à periferia se manifesta nas próprias músicas, nos *shows* de *rap*, e suas implicações na produção de sentidos da noção de “espaço”.

CAPÍTULO 3 – OS ESTILOS DE RAP E A CONSTITUIÇÃO DE MODOS DE SER RAPPER

Existem dois lados: o político e o musical

R. B.

A frase que abre este capítulo foi dita por um *rapper* em Blumenau ao ressaltar como percebe o cenário do *rap* nesta cidade. Uma frase breve, aparentemente sintética, mas que pode dizer muito sobre o *rap*. Na frase, o *rapper* distingue “dois lados”, um que chama de “político” e outro de “musical”, e torna claro que há formas diferenciadas de produzir *rap*, ou seja, distintos tipos de *rap*.

O *rapper*, ao fazer a distinção entre esses dois lados, também ressignifica as noções de político e musical através do *rap*. De acordo com o *rapper*, o “lado político” está ligado à idéia de “*rap* de protesto”. Alguns *rappers*, em Blumenau, que se identificam com esse lado, explicaram-me que ele se refere ao *rap* cujas letras remetem ao cotidiano das periferias, retratando, sobretudo, problemas relacionados ao abuso de poder da polícia, ao tráfico de drogas e a outras questões concernentes ao que os *rappers* chamam de “vida do crime”. Um dos propósitos destas músicas seria o de “aconselhar” as pessoas para que elas não sigam o que os *rappers* entendem como “caminho do mal”, ou seja, para que não se envolvam com problemas como os mencionados acima. Muitos *rappers* consideram que através das letras de *rap* é possível “resgatar” as pessoas para o “caminho do bem”, frequentemente associado pelos *rappers* ao trabalho, à escola, à família e ao próprio *rap*.

No tocante ao conteúdo das letras, o *rap* que os *rappers* chamam ao “lado musical” é identificado como “mais acessível”, como tendo um “som” que “não é tão crítica, que não é aquela coisa pesada”. Aqui o lado musical é diferenciado do lado político. Outra diferença apontada por alguns *rappers*, é que o lado musical se refere ao *rap* como trabalho e fonte de renda, uma “profissão” para a qual teria que se buscar aprimoramento musical, tal como aprender instrumentos como piano, violão, entre outros, enquanto as músicas são consideradas “mais melódicas” e “mais dançantes”. Estas são as músicas que, segundo os *rappers*, são tocadas em casas noturnas voltadas a um público que eles consideram como sendo “mais amplo”. Os *rappers* que se identificam mais com o chamado lado político não costumam frequentar esses

ambientes por várias razões, tais como o valor do ingresso e dos produtos para consumo, considerados mais caros do que naqueles estabelecimentos onde os *rappers* organizam *shows* de *rap* associados ao lado político, que são identificados à periferia⁶³.

Assim, as diferenças entre o lado político e o musical parecem estar relacionadas à atenção diferenciada e à própria estética musical, já que para alguns *rappers* a qualidade sonora do *rap* diz respeito à manipulação de instrumentos musicais, e, para outros, tal qualidade se mostra mais associada à temática das letras de *rap*⁶⁴. Ou seja, os *rappers* elaboram critérios para o que seria uma “música de qualidade”, critérios esses relativos ao que chamam de lado musical e lado político. Nesse contexto, “qualidade” assume critérios distintos para ambos os “lados”. Dito de outro modo, o que é percebido como “música de qualidade” do “lado musical” não o é em relação ao “lado político” e vice-versa. Mas na prática, os *rappers* de modo geral se preocupam e buscam escrever letras e produzir bases musicais que consideram boas, bem como em apresentá-las muito bem, pois há ainda uma preocupação em alugar um bom equipamento de som e em contratar um DJ para tocar as bases musicais que não cometa erros ao executá-las.

Vemos então que o conteúdo das letras e a sonoridade instrumental são outro ponto de diferenciação entre o que é chamado de lado musical e lado político. Tal diferenciação também marca objetivos que os *rappers* tentam realizar através do *rap*, tais como “aconselhar” e “resgatar”, em relação ao lado político; e tê-lo como “profissão”, no que diz respeito ao lado musical. A diferenciação entre os chamados “lado musical” e “lado político” também parece ser produzida em função do estabelecimento no qual a música é tocada, sendo um voltado a um público considerado “mais amplo” e outro identificado com a periferia, conforme será discutido no próximo capítulo (capítulo 4).

No decorrer do texto, veremos como os *rappers* elaboram essas e outras formas de diferenciação entre os dois lados do *rap* em Blumenau, configurando diferentes tipos de *rap*, cujas fronteiras se mostram bastante fluídas e dinâmicas, fazendo com que esses tipos ora se

⁶³ A reflexão sobre as diferenças e identificações que os *rappers* elaboram em diferentes lugares de Blumenau, conforme o *rap* que produzem e o público que frequenta os estabelecimentos em que os *raps* são tocados é adensada no capítulo 4.

⁶⁴ A diferenciação entre os estilos de *rap* elaborada pelos *rappers* a partir da estética musical que, neste caso, parece estar baseada principalmente no conteúdo temático das letras versus sonoridade ou arranjo musical, merece um trabalho mais aprofundado que não será feito aqui, mas fica a proposta para pesquisas futuras.

aproximem por suas semelhanças, ora se afastem pelas diferenças contrastantes. Assim, os aparentes dois lados acabam por se multiplicar, revelando uma diversidade em relação aos modos de produzir *rap* em Blumenau. Estes modos de produzir *rap* constituem o que muitos *rappers* em Blumenau chamam de estilos, conforme já mencionado na introdução.

Nos tópicos que seguem, passo a falar mais densamente sobre os estilos de *rap*, descrevendo as características a eles atribuídas, seus pontos de aproximação e distanciamento, de modo a apresentar os distintos modos de produção musical e as classificações em jogo em torno do *rap* que se configuram em Blumenau. A partir dessa discussão, discorro sobre algumas questões que parecem apontar para formas de diferenciação entre os *rappers* e para a constituição de modos distintos de ser *rapper*, os quais parecem estar implicados na construção de sentidos da noção de “espaço”.

A produção de diferentes estilos de *rap* e a constituição de modos de ser *rapper* parecem produzir um campo simbólico de diferenciações ou um sistema simbólico, nos termos de Bourdieu (1990). Segundo Bourdieu (1990), as pessoas cotidianamente assumem papéis e posições sociais, constituindo um sistema simbólico organizado pela lógica da diferença. Nesse sistema, também estão presentes as relações de poder que perpassam as interações entre as pessoas.

Nesse campo simbólico, através dessas diferenciações, os *rappers* parecem negociar “espaços”, no sentido de lugares ou posições sociais. O pertencimento a determinado grupo de *rap*, a certo estilo de *rap* e a identificação com certos valores e normas que constituem um jeito de ser *rapper* parecem ser elementos que constroem tipos de “espaços” ou de lugares sociais elaborados pelos *rappers*.

Os *rappers* estão a todo momento construindo e negociando posições diferenciadas entre si, como por exemplo, através da produção de estilos que conferem a uns mais “autenticidade” do que a outros. As atribuições de legitimidade e autenticidade a determinado estilo de *rap* parecem ser uma das maneiras pela qual a diferença em relação a outros estilos se manifesta.

No tópico a seguir, apresento alguns estilos de *rap*, dentre eles aquele que os *rappers* em Blumenau chamam de “social”, e discuto a relação deste estilo com outros, no intuito de refletir sobre a aparente “autenticidade” que lhe é atribuída. Nesse contexto, torna-se pertinente a discussão acerca da intertextualidade para discorrer sobre o processo de

construção dos gêneros e subgêneros musicais como o *rap* e seus estilos, o que traz à tona a complexidade das classificações destes estilos.

3.1 – “Autenticidade” e intertextualidade a partir do *rap*

O *rap* “social” é conhecido por muitos *rappers* em Blumenau como o “*rap* de raiz”, “da essência”, o “*rap rap*”, ou o *rap* “verdadeiro”, por ser considerado aquele que inaugurou o gênero musical *rap* no Brasil. Os *rappers* atribuem a este estilo o papel de protesto, porém, eles argumentam que há maneiras diversas para desempenhá-lo. De acordo com alguns *rappers* em Blumenau, as mensagens passadas através das letras de *rap* devem ser “construtivas”, aquelas que não se apresentam dessa forma são consideradas “choradeira”, no sentido de que expressam somente lamentações dos problemas sem mostrar as soluções, ou que “fica só xingando”. Grippa argumenta que não se pode cantar “só revolta, só cobrar as coisas, tem que dar uma solução”, tem que “dá uma fuga para o bem”, mostrar o que é “certo” a fazer, como ter “um trabalho decente, uma mina legal, um convívio legal com a família”. Assim, a questão que se coloca em discussão para estes *rappers* não é o caráter de protesto em si, mas sim o modo como esse protesto é transmitido.

Essas diferenças entre modos de expressão parecem estabelecer um modelo “ideal” de como o caráter de protesto do *rap* deve se manifestar. Esse modelo “ideal” requer determinadas maneiras de se expressar ou habilidades, neste caso, escrever letras de *rap* que sejam “construtivas”. Tais habilidades parecem conferir autoridade ao *rapper* (no sentido de ser autorizado por uma audiência) para cantar, de modo que conte como legítimo. Nesse sentido, os aspectos que os *rappers* designam para o que parece ser o modo “ideal” de fazer protesto através do *rap*, podem constituir o que Bauman e Briggs (2008) chamam de competência. Para Bauman e Briggs, a competência se refere ao conhecimento e à habilidade que são culturalmente identificados como necessários para que a *performance* do sujeito seja considerada bem sucedida. A competência é um dos elementos centrais para a construção e aquisição da autoridade, ou da legitimação de um modo de produção musical considerado mais adequado do que outro, como no caso do *rap*.

Conforme Bauman e Briggs (2008), os aspectos ou atribuições que conferem autoridade ao *performer* e legitimidade à sua ação não estão dados *a priori*, não são universais, são construídos e negociados

entre os sujeitos em sociedade. Dessa forma, as diferenças entre os modos de transmitir esse discurso de protesto nas letras de *rap*, sendo algumas percebidas como “construtivas” e outras como “choradeira”, são construídas e negociadas entre os *rappers*, assim como a autoridade e a legitimidade também o são.

Um processo semelhante de diferenciação, no qual a concessão e aquisição de autoridade são negociadas e construídas pelos *rappers* em Blumenau, parece acontecer entre o *rap* que eles chamam de “social” e o *rap* qualificado como “comercial”. Como vimos acima, para muitos *rappers*, o *rap* denominado “social” se pretende crítico em relação aos problemas sociais, assumindo um caráter de protesto, ao contrário do *rap* chamado de “comercial”. Conforme alguns *rappers* em Blumenau, este estilo de *rap* é “mais dance, mais discoteca”, “coisa que o povo gosta de ouvir, classe média pra cima”, tendo maior receptividade por parte do público de casas noturnas como danceterias ou boates, e apresentando letras consideradas “mais acessíveis” e também “fúteis”, que se referem às noites de festas, “uísque, farra, e mulherada”.

Alguns *rappers* em Blumenau se referem ao *rap* que chamam de “comercial” como “underground”. É interessante notar que tal denominação é atribuída a um estilo que pretende estar “dentro” da indústria fonográfica, postura essa geralmente contrária às bandas reconhecidas como “underground” em outros contextos musicais. Jaques (2007), em seu estudo sobre o *rock* alternativo e bandas independentes em Florianópolis, encontrou o termo “underground” utilizado pelos integrantes destas bandas. Jaques argumenta que esse termo é utilizado para se referir às bandas independentes que são “relacionadas a uma cultura tida como marginal e sem reconhecimento oficial” (JAQUES, 2007, p. 09). Segundo Jaques (2007.), este termo “surge com a contracultura, movimento que visa contestar valores centrais do ocidente”, que “opor-se-ia à hegemonia na produção artística e à legitimidade única de uma forma de arte sustentada pelas elites”. O termo “underground” é, então, res-significado em outro contexto: a partir da perspectiva do *rap* chamado de “social” em Blumenau, passando a remeter ao estilo de *rap* considerado “comercial”.

Talvez, em relação ao que é considerado *rap* “social”, o *rap* qualificado como “comercial” possua alguma identificação com a noção de “underground” explicitada por Jaques (2007), no sentido de estar à margem ou de ser algo como o “rebelde da família”, em virtude de se opor ao que poderia ser tomado como certa padronização do *rap* em termos de um *rap* descrito como “social”. Em Blumenau, o *rap*

denominado “comercial” parece não ser bem visto entre os *rappers*, de fato, não conheci ninguém que considerasse seu próprio estilo de *rap* como “comercial”, ou que se referisse deste modo ao estilo de outro alguém, mas sim como uma categoria contra a qual muitos *rappers*, simpáticos ao estilo de *rap* chamado de “social”, definiam seus próprios estilos e o de outros *rappers* como sendo o *rap* mais legítimo.

Nessa negociação de sentidos dos estilos, os *rappers* que se identificam com o chamado *rap* “social”, parecem construir um “espaço”, um lugar específico para este estilo no universo do *rap*, sendo ele qualificado como legítimo, autêntico, parecendo remeter ao modo como os *rappers* querem ser reconhecidos. Em relação a este estilo, o *rap* chamado “comercial” parece não ter lugar.

As características atribuídas ao *rap* chamado de “comercial” eram mencionadas, frequentemente, nos contextos de fala em que os *rappers* me explicavam o que eles entendiam pelo estilo de *rap* que denominavam de “social”, de modo que estes estilos ganham sentidos nessa relação de oposição, tal como diria Carvalho (1990), definindo-se por seus contrastes. Dessa maneira, parafraseando Cardoso (2007), através dos atos de fala, quando os *rappers* explicam o que entendem por *rap* “social”, opondo-o ao que percebem como *rap* “comercial”, aquilo que é relevante para o reconhecimento de cada estilo de *rap* é negociado, e é nessa negociação que eles ganham significado. Nesse desenrolar, o poder é construído deslocando para determinado estilo de *rap* as características tidas como desejáveis ou mais aceitáveis, o que acaba por lhe atribuir autoridade, de modo que este estilo parece ser legitimado como o *rap* “autêntico”, ou tal como muitos *rappers* lhe nomeiam: o *rap* “verdadeiro”, “da essência”, “*rap* de raiz”, o “*rap rap*”, conforme mencionado anteriormente.

Nesse sentido, as palavras têm força de ação, elas realizam algo. De acordo com Bauman (2008), isso foi denominado por Austin de “força ilocucionária”. De modo semelhante, ainda conforme Bauman (2008), Austin chamou de “efeitos perlocucionários” a capacidade dos enunciados fazerem coisas acontecer, produzirem efeitos no mundo. Essa percepção vai contra a afirmação de Bourdieu (2001) de que tais ações e efeitos no mundo dependem do sujeito que fala, da posição ou *status* que ocupa no meio social em que vive, e como o próprio Bourdieu (2001) argumenta, “o que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras” (BOURDIEU, 2001,

p. 14-15). Mas, mesmo que um sujeito em particular seja investido de poder, a crença em suas palavras e na própria figura deste sujeito emerge nas relações sociais (FOUCAULT, 1997) e através das enunciações, sendo assim, o lugar legitimado do sujeito e os efeitos da fala são construções sociais em contínua e mútua produção, ou seja, tanto um quanto outro são produzidos simultaneamente. A partir da “força ilocucionária” e “perlocucionária” o poder pode ser atribuído a alguém ou a algo, como a um tipo de música.

O poder que confere “autenticidade” ao *rap*, em um contexto específico, é constituído através das relações sociais estabelecidas entre os *rappers*, flui no diálogo, ou, nos termos de Cardoso (2007), “nos próprios atos de fala” dos sujeitos envolvidos na interação. E é também a partir de tais atos de fala que a noção de “autenticidade” do *rap* é construída e negociada. Esse processo de produção da ideia de um tipo de *rap* “autêntico” também ocorre a partir da relação deste estilo de *rap* com outro(s).

Aqui, a reflexão de Bakhtin (1997) a respeito dos gêneros de discurso é relevante para pensar a construção dos gêneros musicais e de seus estilos. De acordo com Bakhtin (1997), os gêneros do discurso são formados por um conjunto de enunciados que se constitui a partir do diálogo, ou seja, na relação estabelecida entre o locutor (autor do enunciado) e os outros parceiros da comunicação verbal, por isso “o enunciado está repleto de ecos e lembranças de outros enunciados” (BAKHTIN, 1997, p. 316), sendo, desse modo, intertextuais, nos termos de Bauman e Briggs (1992). Podemos perceber essa relação dialógica e intertextual também entre os gêneros e subgêneros musicais, como o *rap* e seus estilos.

Dessa forma, tomando emprestadas as reflexões de Harris (1995) sobre a autenticidade das *folksongs*, como poderia um gênero musical ser ou se manter autêntico após receber traços de outros gêneros, ser levado de um país a outro, ser experimentado por diferentes cantores com distintas aspirações musicais - tais como as referentes às temáticas das letras, ao público que se pretende conquistar, à tecnologia utilizada para a produção musical, etc. - como aconteceu e continua acontecendo com o *rap*? Apesar de os *rappers* em Blumenau qualificarem o *rap* chamado de “social” como “autêntico”, este estilo não permanece o mesmo ao ser produzido por outros *rappers*. A “autenticidade” é construída e negociada entre os *rappers*, estando relacionada a uma afirmação da diferença em relação a outros estilos, de modo que opera como um recurso que constrói lugares de diferenciação entre os *rappers*.

Ou seja, a “autenticidade” que parece ser atribuída ao chamado *rap* “social” é negociada e construída através de relações de poder. Portanto, se tomamos “autenticidade” como um conceito analítico que acaba por fixar os atributos identificados ou identificadores do que é tomado como “autêntico”, a “autenticidade” do gênero musical torna-se questionável; por outro lado, se a tomamos como categoria “nativa”, ela se torna significativa, na medida em que para os *rappers* em Blumenau ela parece operar como um recurso que constrói lugares de diferenciação.

Os gêneros e os subgêneros musicais, como o *rap* e seus estilos, não podem ser pensados isoladamente, visto que são frutos de uma relação intertextual, o que para Bauman (2004), inspirado em Bakhtin, implica a orientação relacional de um texto para outros textos, e que, no caso em questão, pode referir à relação de um gênero em relação a outros gêneros. Com base nessa perspectiva, o relacionamento intertextual entre gêneros e subgêneros musicais pode contribuir para que estes interajam de tal maneira que não se limitem em suas próprias fronteiras, mas que dialoguem e compartilhem elementos, sendo dinâmicos, heterogêneos e abertos, como argumenta Menezes Bastos (2007, p.14), “sua estabilidade, definida em bases temáticas, estilísticas e de estrutura composicional, tendo natureza dialética”.

Nos próximos tópicos, esse conceito de gênero e a relação intertextual se tornam mais claros na medida em que abordo outros estilos de *rap* e como os *rappers* em Blumenau os elaboram criativamente, compartilhando elementos de identificação e também reafirmando diferenças. A seguir, discorro sobre duas formas de produção musical que, a partir do modo como são construídas, permitiram-me desconstruir o modelo de escrita e de pensamento a que estava condicionada, aquele que tende a encaixar e a classificar “coisas” em “algo”, ou grupos em estilos e estilos em lados.

3.2 - De que lado? De qual estilo?

Em Blumenau, todos os *rappers* com quem conversei me disseram que, quando começaram a cantar *rap*, começaram com aquele cujo conteúdo temático das letras se aproxima do que o *rapper* R.B. considera como lado político. Com o decorrer do tempo, alguns desses *rappers* continuaram suas trajetórias mais próximos ao *rap* identificado com essa perspectiva musical, enquanto outros optaram por mudar seu

estilo para algo semelhante ao que R.B. percebe como lado musical. Um dos *rappers* que mudou seu estilo é Boaventura, que, durante a pesquisa de campo, cantava com D’Lara no grupo Dálmatas.

Boaventura tem uma história na *rap* que ele denominou de “raiz”, ou “social”. Ele conta que foi um dos primeiros *rappers* a formar um grupo em Blumenau, chegando a participar de dois grupos em 1997, Faces Iguais e depois Gens D’MC. De acordo com Boaventura, naquele período não havia muita informação disponível sobre o *rap*, então eles se “espelhavam nos CD’s que compravam no camelô, e o que tinha era aquilo, era o *rap* protesto”. Quando Boaventura conheceu D’Lara, já pensava em mudar o seu estilo de *rap* para fazer algo mais “dançante”, ele conta que se “encaixa hoje em dia” no que faz junto com D’Lara. D’Lara é cantora, canta qualquer gênero musical e também toca alguns instrumentos. Ela se considera artista como profissão. D’Lara não possui trajetória musical no *rap*, o que a relaciona a este gênero musical é sua parceria com Boaventura que, conforme mencionado acima, começou a cantar e produzir música com o *rap* chamado “social” e continua cantando *rap* no Dálmatas, embora com outro estilo ligado ao *rap*.

Boaventura explica que o estilo musical do Dálmatas compreende “uma fusão do melódico com o *rap*, mas pega a parte do *rap* que é mais light, mais acessível”, no sentido de que o conteúdo das letras não possui, ao menos não de modo predominante, o enfoque na crítica e no protesto social. Quando tal enfoque aparece na letra, enfatiza Boaventura, este é expresso de modo bem diferente daquele *rap* chamado de “social”. Boaventura argumenta que esse *rap* mais “acessível” é o que nos Estados Unidos é chamado de Hip-Hop. Para Boaventura, essa conjunção do que chama de Hip-Hop com músicas mais melódicas e mais “dançantes” forma o estilo que denomina por “hip-house”, que, segundo ele, é o estilo que se aproxima mais da produção musical do Dálmatas. D’Lara ressalta que as músicas do Dálmatas são inspiradas no trabalho de cantores como Lady Gaga, Akon, Kanye West e grupos como Black Eyed Peas⁶⁵.

⁶⁵ Lady Gaga nasceu nos Estados Unidos, é conhecida como uma cantora “ousada” em suas apresentações, também é produtora e compositora, dentre suas influências musicais estão os gêneros denominados de *rock*, “Dance-Pop” e “Eletro-Pop”. Estas e outras informações sobre a cantora podem ser visualizadas no *site* <http://www.muitamusica.com.br/19885-lady-gaga/biografia/>. Akon é natural do Senegal, mudou-se com a família para os Estados Unidos quando tinha sete anos e nesse país desenvolveu sua carreira como cantor, compositor e produtor musical; dentre suas influências musicais estão os gêneros chamados de *R&B* e Hip-Hop. Mais informações sobre Akon podem ser obtidas no *site* http://www.bastaclar.com.br/musica/biografia.asp?id_artista=165. Kanye West é natural dos

Abaixo transcrevo um trecho de uma das letras das músicas do Dálmatas, intitulada “Tic Tac”⁶⁶, para que o leitor conheça, mesmo que parcialmente, um pouco da proposta musical do grupo.

“Tic Tac” (Dálmatas)

[Voz cantada por Boaventura]:

*Trabalho, jogo limpo, compro o que quero
To a procura de um amor sincero
Uma mulher que seja como eu quero
Quero, quero
E se for da noite pode ser galega
Se for do dia pode ser morena
A japonesa também tá na lista
Ruiva, negra, índia, mestiça*

[Refrão cantado por D’Lara]:

*Quando o sol se vai
Quando a noite cai
Tique taque noc noc é rua
Só quero esquecer o lado de fora
Quando o sol se vai
Quando a noite cai
Tic tac noc noc é rua
Só quero dançar, extravasar*

[Voz cantada por D’Lara]:

*Meia noite e meia eu quero badalar
Sugiro uma encomenda séria
O mundo se deita e eu preparo a minha ceia*

Estados Unidos, *rapper* e produtor musical do gênero conhecido por Hip-Hop, a biografia mais detalhada do cantor pode acessada em <http://www.centraldorap.com/content/view/89/28/>. O Black Eyed Peas é um grupo americano cujas produções musicais são identificadas com o estilo chamado Hip-Hop, sendo dessa forma referido pela indústria do entretenimento. Estas e outras informações podem ser consultadas no *site* <http://www.blackeyedpeas.com/>. Acesso em 14/06/2010.

⁶⁶ Esta música consta no CD anexado neste trabalho.

*Bacardi lemon, pirulito e cereja
 Eu vou mexer minha [?]
 Te deixar com desejos de um gourmet
 E prepara flambando minha meia arrastão
 E eu te deixo como entrada meu salto agulha arranhando o chão*

[Repete refrão]

[Voz cantada por Boaventura]:

*[...]
 Olha ela oh
 Deixa ela
 Deixa comigo que o fera aqui é todo dela
 Se hoje ela não quiser não faz mal amanhã to aqui
 Meia noite e meia é nosso horário então deixa fluir*

O trecho da música “Dia bom”⁶⁷, transcrito a seguir, aborda uma temática diferente da música anterior (esta música tem a participação de Tiago, do grupo Manifesto, de Itajaí):

[Voz cantada por Boaventura]:

*Eu vejo um novo futuro ali na frente
 Falando pouco e abrindo mais a mente
 A juventude é que tem a solução
 O nosso estudo é o escudo preste atenção
 Use sua mente também use o seu coração
 Faça hoje que amanhã será um dia bom*

[Refrão cantado por D’Lara]:

*Faz um dia bom pra se viver
 Mais um dia bom pra esquecer
 E lembrar que o sol aquece as nossas mãos
 Tenho um trabalho justo que agradeço numa oração
 Mãe do céu
 Pai perdão*

⁶⁷ Esta música está disponível no CD anexo a este trabalho.

Somos filhos de Deus pra mais um dia bom

[Voz cantada por D’Lara]:

*Tenho saudades de rodar o meu pião
 Descalça vou correndo que é pra sentir o chão
 Levo na lembrança uma boneca viva filha da imaginação
 Coisa simples que agrada o meu coração
 [...]*

[Voz cantada por Tiago]:

*O quadro da vida permite várias pinturas
 A mesma ave que mergulha voa nas alturas
 Um coração bandido pode se apaixonar
 Até um coração de pedra lágrimas derramar
 Faz um dia bom pra se ouvir uma canção
 Encher de luz o pensamento e de amor o coração
 Não importa se tem sol ou tá chovendo lá fora
 Tente fazer você um dia bom agora
 [Repete refrão]*

Os trechos transcritos referentes às músicas acima nos dão uma pequena amostra das temáticas que podem ser abordadas nas letras das músicas cantadas pelo Dálmatas, e que os diferencia dos estilos de *rap* preocupados com letras de protesto. As diferenças podem ser notadas não só tendo em vista o conteúdo da letra, mas também na batida musical, na entonação da voz dos cantores, na melodia da música.

Para Boaventura, o estilo musical do Dálmatas, que não tem como proposta principal fazer críticas aos problemas sociais, que não possui o caráter de protesto atribuído ao *rap*, ou aos estilos de *rap* que são identificados com o que R.B. chama de lado político, torna o Dálmatas um grupo que não pertence a este lado. Segundo Boaventura, o estilo musical do Dálmatas se identifica mais com o que R.B. considera como sendo o lado musical, que percebe a música, , como um trabalho, uma profissão, uma fonte de renda, além além de constituir algo prazeroso. Esta também pode ser uma forma de construção de “espaço”, no sentido de um lugar social diferenciado entre os *rappers*, relativo a um estilo que não corresponde ao que é tomado como *rap* autêntico.

Agora que já conhecemos o que os *rappers* entendem pelo que chamam de lado musical e por *rap* “comercial”, e dada a semelhança entre eles, poderíamos considerar que ambas as tendências são a mesma coisa com nomes diferentes e, sendo assim, poderíamos também classificar o Dálmatas como *rap* “comercial”. Mas, o trabalho que empreendo não é o de classificar grupos e *rappers* em “categorias” como “comercial”, não “comercial”, etc., como se os estivesse encaixotando de acordo com rótulos estabelecidos. Estas definições elaboradas pelos *rappers* não são categorias objetivadas, são construções sociais, ou seja, participam de um processo de objetivação sempre em jogo, mas que não termina em algo materializado, concreto.

Apesar de os *rappers* elaborarem classificações que não tomam necessariamente como fluidas, no momento em que tento traduzi-las para o texto, essas classificações se mostram dinâmicas e impedem que essa tradução seja feita facilmente, ou sem ressalvas sobre tal dificuldade ou impossibilidade. Assim, ao contrário de “encaixotar”, busco mostrar como são dinâmicos, fluidos, negociáveis e construídos os estilos. Ademais, apesar da semelhança entre o que os *rappers* chamam de *rap* “comercial” e do lado musical, eu não poderia dizer se são ou não a mesma coisa, essa tarefa cabe aos *rappers* e nenhum deles igualou tais perspectivas musicais. Em nenhum momento da pesquisa de campo os *rappers* se referiram ao Dálmatas, ou a qualquer outro grupo, como o que denominam de *rap* “comercial”. Desse modo, o *rap* “comercial” parece funcionar como uma categoria em relação a qual os *rappers* constroem seus estilos, e também se diferenciam de um outro não nomeado: aquele cujo estilo de *rap* seria “comercial”.

Nas conversas que tive com muitos *rappers* em Blumenau, as expressões lado musical e *rap* “comercial” emergiam em contextos de fala distintos. Conforme já mencionado, o *rap* chamado de “comercial” é evocado em contraste com e para positivar o *rap* denominado “social” e atribuir a este um caráter de autenticidade, enquanto que a noção de lado musical aceita como positivo e constitutivo de sua musicalidade o resíduo rejeitado por aquilo que é tido como autêntico, emergindo num contexto de fala em que o modo de produção referido como musical é transformado e passa a ser positivado em relação aquele conhecido como lado político.

O *rap* chamado de “comercial”, desse modo, não é identificado com o que R.B. chama de lado político e nem com o que denomina de musical. Então, de que outro lado estaria? Deter-me nesta pergunta buscando uma resposta seria novamente cair na tentativa de encaixar

este estilo de *rap* no seu suposto lugar, sendo que, neste caso, é nessa relação de não-identificação, de oposição, por meio dos atos de fala, que esse estilo ganha sentido.

Algo semelhante parece acontecer com outro estilo de *rap* em Blumenau, o *rap* chamado de “alternativo” por Bóris, do grupo União de Idéias. Ao me explicar como percebia seu estilo musical, o *rapper* argumentou que se diferencia daquilo que R.B. chama de lado político, no sentido de que o conteúdo temático de suas músicas aborda “assuntos que não correspondem ao padrão do *rap*”, mas também não pretende ser “dançante”, de modo que, para Bóris, o estilo “alternativo” também não tem identificação com o *rap* chamado de “comercial” nem com o lado referido como musical. Segundo ele, o grupo compõe e canta letras que expressam o “conflito interno, pessoal”, e as “superações, resgate de valores”, algo que “bate mais no caráter”.

Aquí o *rapper* elabora o estilo que chama de “alternativo” e se diferencia a partir dos contrastes com outros estilos (e lados), mas há diálogo entre os gêneros e subgêneros, algo como o que Piedade (2005) chama de fricção de musicalidades⁶⁸, em que “as musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças” (PIEDADE, 2005, p. 1066). Bóris continua produzindo *rap*, mas o estilo de *rap* que produz, no tocante à temática das letras e a seus objetivos em relação à música que compõe, é elaborado através da relação (diálogo) com outros estilos (e lados), construindo-se a partir de suas diferenças. A não identificação e a diferenciação do estilo de Bóris em relação aos lados denominados político e musical não implica a falta de “espaço” para o estilo que produz, o *rapper* constrói seu “espaço” exatamente a partir dessa relação de não identificação. O termo “espaço” pode ser entendido novamente como um lugar da diferença, um lugar social que o *rapper* constrói para si a partir da construção de seu estilo de *rap*, do grupo de *rap* do qual faz parte.

Os estilos de *rap* também podem ser construídos a partir das semelhanças com outros estilos, formando um “novo”. Essa questão será desenvolvida no primeiro subtítulo do tópico que segue. Através da formação de estilos construídos a partir da junção com outros gêneros já reconhecidos, os *rappers* podem encontrar outra maneira de produzirem

⁶⁸ Para desenvolver a ideia de fricção de musicalidades, Piedade (2005) se inspirou na noção de fricção interétnica elaborada por Cardoso de Oliveira, e assim abordou a relação entre a música instrumental brasileira e o jazz norte-americano.

“espaços” para si em relação a outros *rappers* e a outros estilos. Dito de outro modo, a diferenciação entre estilos pode ser um modo de construção de “espaço”, um lugar próprio de cada *rapper* no universo do *rap* em Blumenau.

A seguir, passo a abordar alguns dos papéis atribuídos ao *rap* através dos quais podemos notar as diferenças e semelhanças entre alguns estilos de *rap* e como os *rappers* os elaboram a partir dali.

3.3 - Papéis do *rap*

3.3.1 - *Rap* como forma de transformação social e de “resgate”

Alguns *rappers* em Blumenau consideram que o *rap* e alguns de seus estilos podem promover e incentivar as mudanças sociais através das letras das músicas, conscientizando e aconselhando as pessoas para se afastarem do modo de vida que é socialmente visto como ruim e errado. Os *rappers* argumentam que o *rap* é capaz de resgatar aquelas pessoas que não se afastaram desse modo de vida, estando envolvidas com atividades consideradas criminosas. Para muitos *rappers* em Blumenau, a possibilidade de resgatar e de provocar transformações sociais é uma das motivações pelas quais cantam *rap*.

Grippa parece ser um destes *rappers*. Para Grippa, o *rap* que chama de “social” tem “o poder de te salvar das coisas ruins da vida”. Nesse sentido, para Grippa, as palavras têm o poder de provocar mudanças na vida das pessoas. Esse pensamento está ligado à própria experiência de Grippa em relação ao *rap*. Grippa argumenta que começou a gostar de *rap* e querer cantar *rap* quando ouviu “Homem na Estrada”, do álbum “Sobrevivendo no Inferno”, dos Racionais MC’s, apresentado por seus colegas com quem andava de skate no pátio próximo ao antigo Galegão⁶⁹. Na interpretação de Grippa, o “inferno” no título do álbum dos Racionais MC’s representa as drogas, o enfrentamento com a polícia, a fome, que levam a “não ter condição para ir para frente e o crime tá aí te dando condição pra isso”. Através da música “Homem na Estrada”, “o *rap* [o] atingiu”, e o motivou a

⁶⁹ O Ginásio Sebastião Cruz, conhecido por “Galegão”, funciona como um ginásio de esportes que por muitos anos serviu como um dos pavilhões da Oktoberfest. A partir de 2008, o “Galegão” passou a funcionar somente como ginásio e o pátio se transformou no Parque Ramiro Ruediger.

“procurar um emprego legal, voltar a estudar”, dedicar-se a sua nova família, pois se tornara pai. Segundo Grippa, o “conjunto família, filha, rap” o “resgatou”.

Esse caráter de resgate atribuído ao rap, Grippa evidencia em uma letra que compôs, a qual considera um “resumo de sua vida”. Esta letra mostra o papel significativo que o rap teve para Grippa somado à nova condição que experimentava: ser pai. Grippa a recitou durante uma de nossas conversas e pedi para filmar. Os versos que seguem foram transcritos a partir dessa filmagem. De acordo com Grippa, essa narrativa faz parte de seu novo CD “O rap resgatou”, e nos mostra muito do que o rap representa para ele.

O rap diz o seguinte:

*Apenas um depoimento
 Mas o máximo sincero possível
 Nada nessa vida é por acaso
 Sou amante da arte, do sorriso do palhaço
 Na arena ele ri, no camarim guarda seu laço
 Oh senhor iluminado
 Como é bom ver crianças rindo nesse palco
 Pipoca e guaraná, teatro improvisado
 Mais uma história no momento
 Abandonado pelo pai, só mais um sofrimento
 31 anos se passaram e ainda não conheço aquele desgraçado
 Desculpa a minha expressão, mas isso é um desabafo
 Aos 9 anos de idade, na Promenor⁷⁰, iniciei a minha caminhada
 Primeiro trampo na resposta, o sonho começava
 Minha mãe muito orgulhosa sentia que eu mudava
 Mas mesmo assim, eu não dava bola
 A minha adolescência veio rápido e com ela a tal da droga
 Meu sonho de ser jogador foi ficando pra traz
 Larguei a mão de deus e abracei a do satanás
 Ao som do Rauzito⁷¹, espiando no buraco, cigarro, canudo, bira
 do lado
 Até que um dia uma notícia contrariou a estatística
 Minha mina tava grávida, deu a luz a uma menina, Jenifer
 Priscila Grippa,*

⁷⁰ Promocional do Menor Trabalhador de Blumenau.

⁷¹ Grippa se refere aqui ao cantor Raul Seixas.

*Minha herdeira, minha princesa, minha vida
 Graças a você e a Nossa Senhora Aparecida,
 Larguei o crime, larguei a droga, e hoje sou feliz porque vivo em
 família
 E o rap faz parte desse dia a dia
 Fatalidade Verídica, o rap resgatou*

Grippa narra a importância que o *rap* teve para lhe resgatar do “crime”, que pode ser entendido como um estilo de vida no qual sua vida não tinha o sentido que veio a ter “em família”. Esse aspecto que caracteriza o *rap* como uma música capaz de resgatar as pessoas do “crime”, conforme mencionado, aparece no título do CD que Grippa estava preparando: “O *Rap* Resgatou”. Essa capacidade de resgate atribuída por Grippa e também por outros *rappers*, em Blumenau, ao *rap*, como veremos adiante, implica uma transformação na vida pessoal desses sujeitos, transformação essa na qual o *rap*, segundo eles, ajudou-os a abandonar um estilo de vida considerado errado e ruim, guiando-os para um outro, que os *rappers* consideram melhor e mais correto.

Essa característica do *rap* como ferramenta de resgate é bastante percebida em outro estilo de *rap* também presente em Blumenau, o que os *rappers* denominam de *rap* “gospel”. Nesse sentido, o *rap* “social” e o “gospel” compartilham elementos semelhantes, porém, como veremos, cada um os usa a seu modo. Em Blumenau há alguns grupos que consideram o que cantam como *rap* “gospel”, mas tive a oportunidade de conversar somente com um deles, o Aliados com Cristo. A trajetória de vida dos integrantes do grupo (Jean, Guiomar, Daniel) parece estar bastante relacionada com o que eles tentam transmitir através das letras de *rap*.

Jean começou a cantar *rap* na adolescência, quando cantava o que chamou de *rap* “singular”, que tem sentidos similares aos atribuídos ao *rap* “social”. Jean e sua esposa, Guiomar, conheceram-se numa “balada” de *rap*, no período em que Jean participava do grupo Aliados da Paz. Jean contou que passou por momentos delicados em que se sentia deprimido e seus problemas estavam afetando o relacionamento com Guiomar. Nesse período, resolveu ir à Igreja MEVAM - Missões Evangélicas Vinde Amados Meus⁷², e começou a frequentá-la, mas não parou de cantar *rap*, mudando seu estilo para o que chama de

⁷² A Igreja MEVAM está localizada no bairro Escola Agrícola, representado pelo número 17 no mapa de Blumenau no anexo 3.

“gospel”. Foi então que Guiomar, que já frequentava a igreja, passou a integrar o grupo como *backing vocal*.

Jean falou que, na igreja, passou a “pregar o evangelho através do Hip-Hop”. Quando Jean e Guiomar se converteram para a igreja, eles transformaram as músicas do grupo Aliados da Paz para o *rap* denominado “gospel” do Aliados com Cristo, para a “honra e glória ao Senhor”. Este estilo de *rap*, de acordo com Jean, oferece um “apoio de fé”, é “cristianismo”, fala sobre Jesus Cristo, pois, para ele, “Cristo é a verdade, o caminho e a vida”. Daniel, outro integrante do grupo, ressaltou que no *rap* “gospel” o que eles fazem não é “cantar *pra* Deus, mas cantar *com* Deus”.

Os integrantes do Aliados com Cristo argumentam que esta perspectiva musical que assumiram quando se identificaram com a religião e com a igreja, representou transformações significativas em seus próprios modos de vida, em suas maneiras de pensar. Conforme me contou Daniel, sua vida havia perdido o sentido, vivia numa “cadeia sem muros” e “queria morrer”. Buscou então encontrar alguma solução na Igreja MEVAM, onde conheceu o Aliados com Cristo. Também para Guiomar, a mudança em seu estilo de vida se deve à conversão na igreja e a sua participação no grupo de *rap* “gospel”. Guiomar conta que morou “na favela, lá no beco”⁷³, conforme suas palavras: “nasci no berço do crime, da bandidagem (...) tiro para todos os lados”. Agora Guiomar quer ajudar a mudar a vida dos outros, “resgatar vidas” daqueles que vivem no “crime” e que estão envolvidos com as drogas, e para tal tarefa recebe o apoio e o incentivo da Igreja MEVAM.

A Igreja MEVAM desenvolve trabalhos e projetos sociais, em Blumenau e em outras cidades onde tem sede, como Itajaí e Luiz Alves, voltados para as pessoas de baixa renda. Em Blumenau, durante minha pesquisa de campo, os integrantes do grupo participavam do projeto “Nos braços do pai, dê uma chance”, que funciona em uma casa (alugada pela igreja) no bairro Escola Agrícola, na Rua Coripós⁷⁴.

⁷³ Guiomar se refere ao Beco Araranguá. Conforme mencionado no capítulo 2, o Beco Araranguá, localiza-se no bairro Garcia (vide número 4 do mapa do anexo 3), sendo conhecido popularmente por esse nome devido a uma rua sem saída denominada Rua Araranguá que passa pelo local. O “beco”, tal como Guiomar se refere, é uma das regiões de Blumenau considerada por muitos *rappers* e outros moradores da cidade como periferia e favela.

⁷⁴ Conforme mencionado no capítulo 2, a região da Rua Coripós é referida por muitos *rappers* em Blumenau como uma área onde vivem muitas pessoas de baixa renda, sendo considerada por alguns *rappers* como periferia.

No projeto, Jean e Daniel ofereciam uma oficina em que ensinavam as crianças a escrever letras de *rap*. O projeto também tem à disposição outras oficinas de Hip-Hop como grafite, *break*, e discotecagem. Guiomar se dedicava toda a semana ao projeto e, de acordo com ela, o objetivo do projeto é atender as crianças enquanto elas não estão no colégio ou estão sem nada para fazer, pois “se nós não abraçarmos essas crianças, o tráfico abraça”. A ideia de fazer o projeto com oficinas de Hip-Hop partiu de Jean e Guiomar, eles já tinham tentado pôr esse projeto em prática antes, com os *rappers* do *rap* chamado “singular”, mas não foi adiante. Quando Jean se converteu para a Igreja MEVAN, ele falou sobre o projeto com o pastor que os apoiou. Hoje em dia o projeto tem CNPJ, e oferece outros cursos e oficinas, como violão, canto, bijouteria, manicure, entre outras. A igreja ajuda com todos os materiais que necessitam e também oferece café da manhã, almoço e jantar para as crianças. Segundo Guiomar, a única ajuda que recebem do Estado é através de um convênio com a Secretaria de Segurança, em que as pessoas que cometeram “pequenos delitos”, como “marido que bate na mulher”, “marido que não pagou a cesta básica”, podem “pagar” com prestação de serviço ou com cesta básica em benefício do projeto. O juiz é quem determina qual será a pena.

Guiomar também faz um trabalho voluntário, que considera “evangelístico”, na área feminina do presídio, onde ela ora com as mulheres presas e tenta cumprir o mesmo objetivo que atribui ao *rap* que denomina de “gospel”: “resgatar vidas”. Ela disse que tenta mostrar para essas mulheres que há liberdade apesar da prisão, que o mundo não acabou ali.

O objetivo do grupo Aliados com Cristo, conforme Jean e Guiomar enfatizaram, não se refere a alcançar a fama através do *rap*, mas sim “resgatar vidas” daqueles que se encontram “viciados, drogados”. De acordo com Jean, esta proposta não é muito diferente do *rap* conhecido por “social”, assim como este último estilo “prega a paz”, aconselha a seguir o “caminho do bem”, não usar drogas, não “cair pro crime”, o *rap* chamado de “gospel” também busca transmitir ensinamentos semelhantes, mas sem usar “palavras torpes”. Os dois estilos expressam de modos particulares a ideia de que o *rap* tem um papel de resgate; a diferença, segundo Jean, é que o *rap* gospel fala mais sobre “a vida de Jesus”, “sobre amor, porque Deus é amor”, enquanto que o *rap* “social” não é cantado por pessoas convertidas na igreja. Para alguns *rappers* que se identificam mais com o *rap* denominado “social”, como Leandro, integrante do grupo Coração Malote, a diferença baseia-

se também na inspiração para compor as letras das músicas, que para o *rap* que chama de “gospel”, seria Jesus.

De todo modo, a não conversão de outros *rappers* a alguma igreja não é um impedimento para que eles também expressem sua fé, à sua maneira, nas letras que compõem, fazendo menção a Deus, Jesus Cristo e santos. Da mesma forma que o *rap* denominado de “gospel” pode compartilhar elementos de identificação com outros estilos de *rap*, como aquele chamado de “social”, muitos elementos acionados para diferenciar o que seria um *rap* “gospel” aparecem junto a outros elementos para identificar ainda outros estilos⁷⁵.

A fé e o pensamento de que Deus é o Salvador e que representa o “caminho do bem”, transparecem nas letras das músicas e no discurso de muitos *rappers* que não cantam o *rap* considerado “gospel”, como Jakson, do grupo Homicídio Verbal. Jakson considera seu estilo de *rap* mais próximo do que ele chama de “gangsta gospel”. Na denominação deste estilo, o *rapper* põe em relação outros dois estilos: o *rap* conhecido como “gangsta”⁷⁶ e o já mencionado *rap* “gospel”. Por “gangsta”, Jakson denomina aquele estilo cujas letras de música falam sobre o cotidiano das periferias, enfatizando a temática da violência, sendo esta evocada mais explicitamente. Segundo Jakson, um dos grupos que representa este estilo, e do qual é fã, é o Cirurgia Moral, de Brasília. Jakson argumenta que gosta muito dos grupos de Brasília, porque têm um “som” que “é mais malandragem”, “fala mais sobre a vivência do crime”, relatando “o cotidiano das periferias”.

A partir do que Jakson compreende pelo que vem a ser *rap* “gangsta” e “gospel”, seu estilo de *rap* é constituído e definido, ou seja, Jakson compõem seu estilo unindo aquilo com o que ele se identifica nas músicas do *rap* denominado por “gangsta” e do que compreende como “gospel”. Em suas palavras, seu estilo promove um *rap* com “malandragem e seu pingo de fé, resgate e consciência” que propõe “levar algo de bom para quem quer adquirir algo de bom”.

O estilo chamado “gangsta gospel” surge a partir da conjunção de outros estilos, a qual, como mencionado anteriormente, dá-se através de uma relação intertextual entre eles. Assim, nessa relação, os estilos denominados por “gospel” e por “gangsta” são recontextualizados

⁷⁵ As conversas com a Profª. Vânia Z. Cardoso e seus comentários foram muito relevantes para engendrar as reflexões contidas neste parágrafo e que também aparecem em outros momentos do texto.

⁷⁶ Segundo Silva (2008), o termo em inglês *gangsta* significa *gangster*, aquele que é membro de gangue na gíria dos *ghettos* negros e latinos das grandes cidades americanas.

criando outro estilo. Os estilos de *rap*, nesse sentido, não possuem fronteiras rígidas. De modo semelhante ao que argumenta Menezes Bastos (2007a), com base em Bakhtin, a respeito dos gêneros musicais, podemos considerar que os estilos “são construções culturais nativas e que as fronteiras existentes entre eles são flexíveis, cambiantes e abertas” (MENEZES BASTOS, 2007a, p. 10).

Os *rappers* elaboram estilos compartilhando elementos de identificação com outros estilos, elementos esses que, ao comporem o “novo” estilo, são res-significados e remarcam a diferença. Jakson une em um único estilo os elementos que considera relevantes em outros dois, como a ideia de “resgate”, de conscientização, o “pingo de fé”, entre outros, e à sua maneira propõe praticá-los através da música e de seu modo de vida. Por exemplo, o estilo considerado por Jakson como “gangsta gospel” também parece expressar, em algumas das letras de *rap* do grupo Homicídio Verbal, a necessidade de que ocorram transformações sociais. Abaixo transcrevo alguns versos da música “Sonho do Amanhã”⁷⁷, nos quais o desejo por mudanças é evidente. Nesta música, veremos que alguns termos, como arma e bandido, que geralmente são associados às expressões da violência, são res-significados passando a desempenhar um papel importante na luta para que haja as mudanças desejadas.

[Refrão:]

*Sonhos do amanhã na mente vão surgir
Enquanto não vencer não vamos desistir
Pois a esperança da mente não sai
Guerreiros da periferia em busca da paz*

[...]

*Foi Deus que disse um dia e hoje te digo também,
Pra quem sabe, você se ligar
Pegar as suas armas e começar a lutar
As armas que eu digo é o coração [?]
Não escolha o canhão porque senão cê tá fudido
Força aí bandido
Pra vencer o inimigo
Quem sabe com a mudança a paz ser o destino*

⁷⁷ Esta música consta no CD anexado neste trabalho.

[Repete refrão]

[...]

*Eu quero a paz, independente das quebradas
E vou usar as armas que eu possuo
Microfone, caneta e papel, rap e a voz do subúrbio*

[...]

*Trocar o canhão pela flor
Alegria em vez da dor*

[...]

*Então vou acreditar no sonho e no passe mágico,
Não mais conto de fada na realidade
Eliminar o que é ruim,
Só deixar a bondade
Pois temos capacidade sim
De melhorar
Quem sabe se agirmos juntos não precise mais sonhar
E sim abrir os olhos ver como o mundo é lindo
Quem sabe com a mudança vem a paz ser o destino*

[Repete Refrão]

Antes de me deter nas questões que ensejam a reflexão sobre o papel de transformação social do *rap* a partir da análise da letra da música acima, gostaria de salientar que a interpretação deste trecho transcrito da música leva em consideração o contexto da frase na qual as palavras estão inseridas e a função poética (BAUMAN, 2009). Algumas palavras, como “arma” e “bandido”, por exemplo, são res-significadas, o que não seria possível perceber sem atentar para a forma como elas são localizadas na letra, ou seja, com quais palavras estão rimando.

Dessa forma, podemos refletir sobre como o papel de transformação social atribuído ao *rap* pode emergir na própria estrutura da letra da música. Nela, o *rapper* alerta para a necessidade de mudança, a fim de que seus sonhos se realizem, a fim de que haja a paz tão desejada, e pede que se comece a lutar. Nessa luta a arma é o coração. O *rapper* avisa e aconselha que se lute não com armas de fogo, mas sim com o sentimento, simbolizado pelo coração. A arma também simboliza

o *rap*, na última estrofe do terceiro verso, quando o *rapper* diz que luta com as armas que possui: o microfone, caneta e papel.

Assim, a noção de arma é res-significada, ao mesmo tempo em que age no sentido de atribuir também novos significados às palavras *rap* e coração, que passam a ser equiparadas à arma como instrumentos benéficos de luta pela paz, logo, de transformação social. No entanto, o mesmo termo, arma, é associado a algo ruim e não recomendável quando se refere a canhão, na estrofe cinco do segundo verso. Ao longo da letra da música, podemos perceber que arma é entendido como instrumento de guerra, de luta, que ao mesmo tempo em que pode ser usada para alcançar o “mal”, como o termo canhão sugere, pode ser usada para o “bem”, expressado pelo desejo de paz.

Nessa busca pela paz e pela transformação social, emerge um agente importante: o bandido. Assim como a arma, o termo bandido também muda de sentido. Duas palavras que geralmente assumem um sentido negativo são, então, res-significadas positivamente. Aqui o inimigo não é o bandido que precisa ser vencido, o termo bandido se opõe ao inimigo, que pode ser o “crime”, o “mal”. Para vencê-los na luta em prol da paz, o bandido precisa de força. Nesse sentido, o bandido pode ser o “guerreiro da periferia”, o *rapper*.

O sujeito enquanto *rapper* parece, assim, ser investido de poder através do *rap* para lutar e para promover as mudanças sociais. Esse poder também é atribuído ao *rap* na medida em que este é o meio pelo qual o *rapper*, a “voz do subúrbio” de acordo com a música acima, manifesta-se, podendo comunicar e aconselhar as pessoas, ou nos termos de Grippa, “falar a verdade”, mostrar a “realidade que ninguém quer falar”. A ideia de “falar a verdade” e de retratar a “realidade” é outro aspecto que muitos *rappers* identificam como função do *rap*, e é para esta questão que a discussão desenvolvida no tópico a seguir se direciona.

3.3.2 - O papel do *rap* de mostrar a “realidade”, de “falar a verdade”

“Falar a verdade”, mostrar a “realidade”, são questões muito frequentes nos discursos dos *rappers* quando se dirigem ao público em um *show* de *rap* e também em outros momentos do cotidiano, como nas conversas que tive com alguns deles. Tais funções do *rap* emergem em diferentes estilos de *rap* e são expressas a partir de enfoques distintos,

mostrando como vários *rappers* podem ter propostas semelhantes e seus estilos serem diferentes.

Trago novamente ao texto o grupo Fatalidade Verdíca e as considerações de Grippa, que atribui ao *rap* o papel de mostrar a realidade e dizer a verdade. Conforme já mencionado, o *rap* que se aproxima do estilo cujos *rappers* em Blumenau chamam de “social” surgiu na vida de Grippa através das músicas dos Racionais MC’s. Para Grippa, o *rapper* Mano Brown, foi “O cara”, aquele que lhe inspirou a cantar *rap*, aquele que lhe “salvou da vida do crime” e que lhe fez ter a noção da sua “verdade”. Grippa disse que aprendeu através do *rap* que a verdade está acima de tudo, “esse é um princípio básico” que busca seguir. Grippa considera que o *rap* tem a função de “falar a verdade”, pois o *rap* é como “um testemunho gravado” daqueles que querem mostrar a realidade das periferias, os problemas que afetam o cotidiano das pessoas que vivem nessas regiões. Falar a verdade, então, parece estar relacionado ao ato de falar, de cantar e de mostrar o que costumamos chamar de “realidade social” que, no caso do *rap*, parece estar muito associada à maneira como os *rappers* interpretam o que chamam de “realidade das periferias”. Nesse sentido, Grippa argumenta que o *rap* “é um tapa na cara do sistema”, “é os cara da favela mostrando a realidade da favela, querendo mudar aquela realidade”. Esse apreço que Grippa tem pelo que chama de verdade é transposto para as músicas que escreve. O próprio nome que Grippa pensou para o grupo, Fatalidade Verdíca, traz essa proposta. Segundo o *rapper*, Fatalidade Verdíca representa as “verdades da vida”.

Em uma das visitas que fiz à casa de Grippa, ele me mostrou algumas músicas que compôs acerca do que ele chama de “fatalidades verídicas” que viveu. Uma dessas músicas foi inspirada no episódio ocorrido em Blumenau no mês de novembro em 2008, período no qual, após muitos meses de chuva, várias áreas da cidade começaram a desmoronar e a comprometer a situação de muitas pessoas e a própria geografia da região. Grippa me mostrou o clipe da música que tem como título “A Natureza Reagiu”. O clipe mostra, dentre outras imagens, fotos de casas e estradas que foram destruídas nesse trágico episódio (Fotos 3, 4 e 5)⁷⁸. Grippa contou que mostrou a música para seus conhecidos que

⁷⁸ Grippa utilizou jornais como fonte para muitas das imagens que compõem o clipe de “A Natureza Reagiu”, dentre as quais as fotos 3, 4 e 5 que aparecem no texto deste subtítulo. Não foi possível identificar a localização das imagens exibidas nas fotos 3 e 5.

viram suas casas serem destruídas e seus terrenos serem condenados, e que eles se emocionaram, choraram ao ouvir a música.

A seguir, apresento três imagens do vídeo da música “A Natureza Reagiu” junto com a transcrição do trecho cantado no momento em que a foto aparece no clipe. A seleção das imagens abaixo seguiu o critério único de mostrar um pouco do que é retratado na música, o vídeo completo pode ser assistido no DVD anexo a este trabalho.

Na transcrição dos trechos da música, as frases são interrompidas pela imagem que acompanha as palavras cantadas pelo *rapper*. A música começa com a base instrumental, quando o *rapper* canta:

Quem poderia imaginar que isso vinha a acontecer



Foto 3: Estragos causados pelos desmoronamentos de terra em 2008, em Blumenau

Fonte: Vídeo da música “A Natureza Reagiu”

*Barracos e mansões começaram a descer
O vale veio a baixo tudo condenado*



Foto 4: Casas que desabaram na rua Hermann Huscher, no bairro Vila Formosa, em Blumenau

Fonte: Vídeo da música “A Natureza Reagiu”

Vinte e dois do onze pra sempre será lembrado

[...]

[Refrão:]

Dizem quando chove é Jesus que chora

A natureza reagiu nessa hora

Eu peço pra que Deus nos proteja

Pra que tudo isso nunca mais aconteça



Foto 5: Resultado dos estragos causados pela chuva, em 2008, em Blumenau

Fonte: Vídeo da música “A Natureza Reagiu”

[Repete o refrão, segue a música.]

Outra música baseada em “fatalidades verídicas”, segundo Grippa, é a intitulada “Questão de tempo”⁷⁹, que tem a participação do grupo União de Idéias. Com essa música, Grippa diz também ter conseguido emocionar as pessoas e, por isso, considera ter alcançado seu objetivo de fazer as pessoas serem “atingidas pelo rap”. Para Grippa, o rap tem que “atingir, emocionar, fazer chorar, o rap diz a verdade”.

A verdade, ou as “fatalidades verídicas” que Grippa diz retratar na música “Questão de tempo”, referem-se, sobretudo, às violências que emergem, por exemplo, através das mortes de pessoas usuárias ou comerciantes de drogas e outros produtos considerados ilícitos. Segue abaixo um trecho da música em que aparece um exemplo da expressão da violência em virtude da morte que pode acometer alguém que praticar algum tipo de crime:

⁷⁹ Esta música consta no CD anexo a este trabalho.

*Fatalidade que envolve o nosso cotidiano
 Dinheiro poder ambição na mente do ser humano
 Canhão na cinta se sentido o mais forte
 Se sentindo invencível preparado a dar o bote
 Pro sustento da mãe sem saúde pro filho
 Ou dinheiro vindo fácil pra manter os seus vícios
 [...]
 O crime não perdoa ninguém
 Entrou na fita pra ganhar se vacilar vai pro além*

A letra citada acima permite a interpretação de uma situação na qual o sujeito, munido de um revólver, expresso pelo termo “canhão” na segunda frase do verso, age repentinamente ou dá o “bote”, como diz a música, por diferentes motivos. Essa “fita”, o envolvimento com atitudes consideradas criminosas, pode acabar em morte, simbolizada pelo termo “além”, na última frase da música. São “fatalidades verídicas” como essa que Grippa considera importante comunicar através do *rap* para que as pessoas conheçam as “realidades” das periferias, “realidades” ou verdades que parecem ser quase sempre fatalidades.

O significado da palavra verdade parece, assim, estar imbricado na ideia de realidade, conforme argumentado anteriormente. As letras de *rap*, como as que conhecemos acima, parecem se configurar como olhares sobre Blumenau, dito de outro modo, como paisagens sonoras que narram as “realidades” ou as verdades sobre a maneira como os *rappers* as vivenciam e as interpretam.

É a “voz do subúrbio” retratando, através dos diferentes estilos de *rap*, a “realidade” de uma outra Blumenau, a das periferias, cuja história e o processo de formação pouco aparecem na história “oficial”, sendo até mesmo negados ou vistos como inexistentes por uma parcela da população. Os retratos da periferia mostram outros lugares que os *rappers* praticam e constroem de formas distintas daqueles tidos como germânicos.

Lugares estes que são as periferias, as quebradas, os becos, os morros, representados pela “voz do subúrbio”. São também lugares de pertencimento, de inserção social, “territórios de subjetivação”, nos termos de Leite (2004). Através dos estilos de *rap*, da proposta de “falar a verdade” e de mostrar a “realidade”, os *rappers* redefinem Blumenau como cidade, dando ênfase às periferias, fazendo emergir o sentimento

de pertença a este lugar, reclamando um “espaço” de inclusão e de reconhecimento para o *rap* em Blumenau.

Outros *rappers*, como Minella, do grupo Palavra de Honra, também constroem olhares sobre Blumenau, mostrando suas periferias. Minella atribui ao *rap* o papel de “falar a verdade”, mas as verdades que narra nas letras que compõe têm um enfoque que diz ser considerado por seus colegas como “gangsta”. Assim, a maneira como Minella narra a verdade, mostrando o que interpreta como sendo as “realidades” das periferias, parte de outra perspectiva musical acerca do *rap*, de outro estilo de *rap* que, apesar de não negar a aproximação com o *rap* chamado de “social”, é denominado de “gangsta”. Ao mesmo tempo em que este estilo se identifica com aquele dito “social” por buscar retratar o cotidiano das periferias (suas “realidades” ou verdades), conforme já mencionado anteriormente, ele o faz dando maior ênfase às questões relativas à violência, que podem ser expressas através das mortes em função do tráfico de drogas, da repressão policial ou dos assassinatos, por exemplo. Abaixo transcrevo um trecho da letra da música “Convivendo com o Perigo”⁸⁰, do Palavra de Honra, para que o leitor conheça o estilo chamado de “gangsta”, atribuído às músicas deste grupo:

*Famílias de luto [?]
 Vários assassinatos
 Bate no fundo a maldade
 A correria atrás do crack
 Traficantes viciados
 Policiais condecorados
 É foda só quem sabe é quem vive dentro dela
 Situações semelhantes que terminam em tragédia
 [...]
 Grande Velha e suas quebradas
 Convivendo com o perigo
 Sofrimento em vários rostos
 É irmão, o que nos reserva o destino?
 A luz do dia homicídios
 Convivendo com o perigo
 Na trajetória do bandido
 Os pais enterram os seus filhos*

⁸⁰ Esta música está disponível no CD anexo a este trabalho.

Os pais enterram os seus filhos

Interessante notar que o grupo Fatalidade Verídica também possui uma abordagem, expressa na letra de algumas de suas músicas, como “Questão de Tempo”, mencionada acima, em que a expressão da violência emerge através da possibilidade de morte como consequência da prática de atividades socialmente consideradas criminosas. No entanto, o estilo de *rap* cantado pelo grupo não é definido pelos *rappers* com quem conversei como sendo “gangsta”. Talvez a diferença esteja relacionada à forma como essa violência é percebida e expressada.

A narrativa que se expressam a partir das letras de música sobre o cotidiano das periferias, o qual é geralmente interpretado como sendo assolado pelas distintas formas de expressão da violência, parece ser uma das características do *rap* e dos estilos de *rap* que R.B. considera como o que caracteriza o que chama de lado político. Muitos *rappers* em Blumenau argumentam que o fato do *rap* apresentar essa temática é motivo para que muitas pessoas o considerem como música que faz apologia do crime. Essa expressão da violência que nas letras dos *rappers* marca o cotidiano das periferias de Blumenau entra em choque com o “perfil turístico” da cidade, com a idealização de uma cidade germânica sem pobreza, sem favela. Talvez, tendo em vista esse contexto, o *rap* seja alvo de preconceitos como a alegação de que faça apologia ao crime.

Grippa argumenta que não se trata de apologia, mas de tentar mostrar a realidade que precisa ser mostrada para as pessoas que ouvem a música. Grippa cita como exemplo o grupo Fação Central, que segundo ele, faz o *rap* “verdadeiro”. O grupo foi formado em 1989, em São Paulo, e aborda em suas letras a violência social expressa pelo tráfico de drogas, pelos vícios, pela repressão policial, entre outras formas. Grippa fala que muita gente acha que o grupo faz apologia do crime, contra o que ele argumenta que os integrantes do grupo não são criminosos, nunca foram presos, nunca roubaram, “eles falam a realidade que ninguém quer falar”, eles “tocam no assunto de abuso sexual de pai e filho”, “de mãe que fica madrugada correndo atrás de filho que é viciado na bocada devendo”. Grippa ressaltou que estas questões precisam ser abordadas, porque se ninguém falar, ninguém vai mudar nada, “depois vai ser tarde demais”.

Dessa forma, através do exemplo dado por Grippa, e das músicas do grupo Fatalidade Verídica e Palavra de Honra, as expressões da violência parecem ser evocadas para narrar as verdades interpretadas

pelos *rappers* e, de certa forma, apontar uma crítica a tais “realidades”, mostrando o que eles percebem como o que é o certo a fazer e o que é errado, mesmo que seja a partir de enfoques e estilos diferentes.

Dois ou mais estilos diferentes de *rap*, assim, podem compartilhar as mesmas propostas musicais, tal como a de “falar a verdade” através do *rap*, realizando-as cada qual a sua maneira. O grupo Dálmatas, por exemplo, que define seu estilo como “hip-house”, também parece apontar uma crítica a uma dada realidade a partir do modo como a interpretam. Segue abaixo um trecho da música intitulada “Luxo”⁸¹, na qual a crítica parece se referir à ostentação, ao consumo exacerbado, retratando um caso em que o enriquecimento se dá através da corrupção, do roubo (“crimes do colarinho branco”):

*Cresci no berço de ouro, tenho de tudo aqui
 O que eu quero é só pedir, papai compra pra mim
 Ele é advogado, lava a grana no banco
 Ele tem várias rendas e uma é traficando
 De jatinho ele vara a cidade inteira
 De iate ele vende até em terra estrangeira
 Muita gente compra dele e é um grande negócio
 Disse que quando eu crescer me guardou um cargo de sócio
 Já a mamãe disse pra mim se engendrar na política
 Comandar Brasília, ter minha cara em revista
 O que ela quer é ibope pra mostrar pras amigas
 Ver o filho seu seguir o caminho que ela trilha
 [...]
 Logo você vai me ver
 Na telinha da tua TV, pode crer
 Disputando um cargo pro poder
 E jogando sujo que é o que eu sei fazer*

O grupo Dálmatas, conforme mencionado anteriormente, não tem como objetivo central falar sobre as “realidades” das periferias e fazer críticas aos problemas sociais, o que é muito atribuído ao *rap* chamado “social”. No entanto, o grupo mostra que é possível fazer críticas a partir de outra perspectiva musical e seu estilo continuar sendo o que seus integrantes definem como “hip-house”.

⁸¹ Esta música está incluída no CD anexo a este trabalho.

A forma como os *rappers* transmitem suas ideias através da música parece ser o que faz com que um estilo de *rap* se diferencie de outro, ou seja, essas diferenças parecem ser elaboradas conforme o tipo de abordagem sobre determinado assunto. Mas também há o modo como as palavras são rimadas, as bases musicais utilizadas, que os *rappers* apontam como elementos que podem diferenciar um estilo de outro. De acordo com os *rappers*, cada *rapper* tem um “sotaque” diferente de cantar *rap*, que eles relacionam com a forma como rimam as palavras, algo que tem a ver com o modo como cada um compõe uma letra de *rap*; o “sotaque” também é associado à entonação da voz quando cantada, que reflete a ênfase ou não em certas palavras. As bases musicais também parecem ser outro ponto de distinção entre os estilos de *rap*, conforme já mencionado na introdução, os *rappers* qualificam certas letras de *rap* como mais “pesadas” ou mais “dançantes”, o que não remete totalmente ao conteúdo das letras, referindo-se também à escolha das músicas que compõem as bases dos *raps*.

Além dessas diferenciações entre os estilos de *rap*, outra maneira através da qual os *rappers* parecem se diferenciar se refere a um modo de ser *rapper* associado ao sentimento de pertença à periferia e uma certa “atitude”. No próximo tópico, a discussão se direciona para refletir sobre como esses sujeitos que ora assumem o papel social de *rapper* o constroem e criam formas de pertencimento e de diferenciação.

3.4 - Ser *rapper*

A imagem do sujeito enquanto *rapper* parece ser constituída a partir de algumas características referentes a certos comportamentos e a sua “origem”, remetendo ao local de residência e à família de que descende. Tais características emergem nas letras das músicas de muitos *rappers* em Blumenau e também são construídas através dos atos de fala em que os *rappers* narram situações que vivenciaram, conforme veremos no segundo subtítulo deste tópico, bem como em contextos de fala em que se marcam as diferenças entre o sujeito *rapper* e alguém que não se apresenta dessa forma.

A constituição do sujeito enquanto *rapper* parece passar pela identificação com a periferia, visto que a ideia do *rapper* como um sujeito que reside nas periferias urbanas está muito presente no imaginário social. Essa imagem é também construída pelos próprios *rappers* que afirmam o pertencimento à periferia. A seguir discorro

sobre como os *rappers* manifestam esse sentimento de pertença, e como esta associação também é atribuída a eles por aqueles que não se veem como *rapper*.

3.4.1 - A identificação dos *rappers* com a periferia

A periferia, as quebradas, os locais onde os *rappers* moram, as áreas que dizem representar, são referências bastante presentes em suas letras de música e clipes, em suas falas quando se dirigem ao público nos *shows* de *rap* e nas conversas que tivemos. Nas letras das músicas, muitos *rappers* mencionam os nomes de grupos de *rap* e de *rappers* de quem são amigos, aludindo às quebradas de Blumenau (citando o nome dos bairros que consideram como periferia) que afirmam representar. Essa alusão também é bastante frequente nas falas dos *rappers* durante os *shows*. Desse modo, os *rappers* parecem estabelecer uma ligação entre o *rap* e a periferia⁸².

Essa ligação já não aparece nas músicas do Dálmatas. Na letra da música “Tic Tac”, mencionada anteriormente neste capítulo, aparece a referência ao local de morada:

[Voz cantada por Boaventura:]

Quando a noite cai aqui
Muita gente linda aqui
Não quero sair daqui
Meu lugar foi sempre aqui
Moro aqui no Boa Vista⁸³, um bairro perto do centro

O bairro, o local de morada (Boa Vista) é evocado com outro enfoque, a referência é feita com relação ao centro, de modo que o grupo expressa outra forma de pertencimento. Isso não implica que o grupo negue a periferia, apenas não a toma como foco de suas composições musicais. Este é um dos pontos no qual o estilo do grupo se diferencia das propostas musicais e dos *rappers* que são identificados com o *rap* chamado de “social”.

⁸² Estas formas através das quais o sentimento de pertença à periferia parece se manifestar serão explicitadas no capítulo 4, e serão lembradas no capítulo 5.

⁸³ A localização do bairro Boa vista está indicada pelo número 22 no mapa de Blumenau, no anexo 3.

Estas diferenças parecem afetar D’Lara, que também canta no grupo Dálmatas e que argumenta que se sente discriminada em relação aos *rappers* em Blumenau por não ser da periferia e por não possuir outros elementos ou características que a identifiquem ao *rap*. D’Lara argumenta que o fato de não ser *rapper*, de “não ter vindo do mesmo lugar” que Boaventura, de sua família ter boas condições de vida no tocante ao âmbito financeiro, de “aparentar não ser da cor”, ser “branca, loira, filha de alemão”, tudo isso “causa um certo preconceito”.

Ser “filha de alemão” pode remeter tanto às características étnicas associadas ao estereótipo de alemão: ser branco e loiro, como também pode significar ser estrangeiro, “de fora”, diferente, de tal modo que “aparentar não ser da cor” implica algo mais que só a cor da pele, ou seja, pode se referir ao *status* social. Tal *status* parece ser descrito quando D’Lara relata ser de uma família que tem boas condições financeiras e quando argumenta “não ter vindo do mesmo lugar” que seu parceiro, Boaventura, remetendo à carreira musical dele, que iniciou cantando o *rap* chamado “social”.

Desse modo, na fala de D’Lara, emergem alguns elementos que acabam por identificar um sujeito enquanto *rapper*, alguém cujas características são opostas àquelas que D’Lara aponta em seu discurso sobre como se sente percebida pelas pessoas ligadas ao *rap* em Blumenau: como alguém que não é *rapper*, que é “branca, loira, filha de alemão”. Isso, associado ao fato de sua família ter boas condições financeiras e não morar em regiões consideradas como periferia e ao fato de não se afirmar pertencente a essas regiões, constituem elementos que surgem como marcadores da diferença entre D’Lara e um *rapper*.

Ao mesmo tempo em que marca essas diferenças, a fala de D’Lara apresenta elementos que se conjugam na construção de um sujeito *rapper*, são eles: a referência à periferia, à classe ou posição social, e os atributos étnicos que parecem remeter à população negra, visto que D’Lara associa “não ser da cor” com “ser branca, loira”. A negritude parece ser identificada com o sujeito *rapper* e com a periferia. Mesmo que a maioria dos *rappers* em Blumenau aparentem ser brancos, a negritude parece ser associada a eles como um atributo de classe e de pertencimento à periferia.

Entre os *rappers*, a periferia é que aparece mais explicitamente como manifestação do sentimento de pertença, de modo que ser *rapper* parece, sobretudo, implicar ser *da* periferia. A periferia aqui não está condicionada por uma localização geográfica, mas sim ligada a uma localização de pertencimento, que é expresso por meio de diferentes

formas. Outra forma de manifestar o sentimento de pertença à periferia - além das já mencionadas, - concernentes aos elementos de diferenciação apontados por D’Lara e as referências às quebradas, às periferias, que os *rappers* fazem em suas falas em diferentes momentos do cotidiano, em suas músicas e clipes – parece ser através da insistência de muitos *rappers* de que Blumenau tem favelas, conforme discutido no capítulo 2. Para reforçar essa ideia, muitos *rappers* destacam as desigualdades sociais através da relação que estabelecem entre o que identificam como centro e periferia. Essa abordagem dos *rappers* acerca da periferia parece reafirmar ainda mais seu pertencimento a esse lugar⁸⁴.

Abordar os problemas que afetam as periferias não é uma particularidade do *rap* em Blumenau, já que no âmbito nacional encontramos o grupo Racionais MC’s, dentre muitos outros, que narra em suas composições musicais situações que consideram comuns ao cotidiano das periferias, e que geralmente compreendem a temática da violência, denunciando seu estado de abandono, mas também enfatizando o sentimento de pertença (SILVA, 2007).

Ao narrar estas questões acerca do cotidiano das periferias, muitas vezes os *rappers* se posicionam como a “voz do subúrbio”, o “guerreiro da periferia”, aquele que tem um compromisso com a *sua* quebrada, de mostrar a realidade e de falar a verdade, tal como discutido anteriormente. Esse compromisso com a periferia parece remeter a certo comportamento ou “atitude” que muitos *rappers* consideram que um *rapper* tem que ter para representar sua quebrada e para “dar o exemplo”. Tal comportamento e atitude compõem certa maneira de ser *rapper* e serão abordados a seguir.

3.4.2 - “Atitude”

Muitos *rappers* em Blumenau argumentam que um *rapper* tem que ter “atitude”, a atitude parece, então, ser um dos aspectos que compõem a imagem do sujeito enquanto *rapper*. A compreensão do que vem a ser atitude implica considerar os papéis que os *rappers* atribuem ao *rap*, bem como apreender certos valores morais que os *rappers* percebem como adequados a alguém que canta *rap*.

⁸⁴ Tornarei a falar sobre como essa insistência na existência de favelas em Blumenau parece evocar o sentimento de pertença à periferia no capítulo 4. Também trarei ao texto algumas letras de músicas que narram as desigualdades sociais referente à Blumenau e suas periferias nos capítulos 4 e 6.

Grippa, ao se referir ao *rap* que ele chama de “social”, argumentou que há pessoas que o usam como forma de “pegar as menininhas”, essas pessoas, em sua opinião, são “os pára-quevistas do movimento”: aquele “cara que entra por que é moda da parada”, mas para Grippa essa “não é a intenção do *rap*”. Segundo ele, o *rap* é um meio de transmitir mensagens contra a utilização de drogas, o tráfico, a prática de roubo e do assassinato, enfim, tudo aquilo que possa estar relacionado ao que geralmente é referido nas letras de *rap* como “a vida do crime”, como o “caminho do mal”. Nesse sentido, Grippa argumenta que o sujeito que trabalha, que não bebe, que não usa drogas, “é um cara que tem que tá no *rap*”, pois “não é só vestir uma roupa, cantar *rap* pra ser *rapper*, é na atitude que tu é *rapper*”, tem que “ter valores, princípios”.

Muitos *rappers* em Blumenau defendem ideias semelhantes às de Grippa, de que para ser *rapper* tem que ter atitude. Dessa forma, parece haver um conjunto de ideias, valores ou normas, que compõem o significado de atitude e constroem uma forma de ser *rapper* vista como adequada. A atitude de um *rapper* é avaliada por outros *rappers*, seja através da sua música, das palavras que dirige ao público em um *show* de *rap*, ou através das suas ações quando não está cantando.

Essa avaliação aparece na mesma música referida no tópico 3.3.1, “Sonho do Amanhã”, do grupo Homicídio Verbal, em um trecho da letra no qual os *rappers* falam sobre o modo de agir, que podemos interpretar como sendo a atitude, que cabe ou não a um *rapper*:

*Muitos sobem no palco cantam de amor na terra
 Mas assim que desce só pensam na guerra
 [...]
 E aí como é que fica?
 Minhas letras meus versos
 [...]
 Aqui não tem
 Se é pra falar uma coisa e fazer outra: aí nem vem*

O termo palco, na primeira frase, parece indicar que a música se refere aos *rappers* que pensam e fazem o contrário daquilo que cantam ou falam. A última linha permite a interpretação de que falar uma coisa e fazer outra não seria a atitude considerada ideal para um *rapper*. Nesse sentido, parece haver avaliação da competência (BAUMAN e BRIGGS,

2008) daqueles que cantam *rap*, no sentido de realizar esse papel conforme o modo que é considerado aceitável e desejável a um *rapper*.

Seguindo o que diz a letra da música acima, a atitude não deixa de ser uma *performance* que é colocada à prova no momento do *show*, visto que o fato de assumir o papel de *rapper* impõe a esse sujeito expressar certas “atitudes” que são avaliadas pelo público e pelos próprios *rappers*. O palco parece ser considerado o lugar em que o *rapper* representa as suas ideologias, seus objetivos em relação ao *rap*, por isso parece ser tão inaceitável para alguns *rappers* a conduta que outros têm no palco: falar uma coisa e depois, quando descer, fazer outra oposta àquilo que proclamou e defendeu, conforme diz a música acima. Em casos assim, conforme argumenta Grippa, é preferível “um grama de exemplo a uma tonelada de palavras”.

Conforme argumentado anteriormente, através do *rap* muitos *rappers* buscam passar mensagens de “conscientização” para que as pessoas se afastem daquilo que é socialmente considerado ruim e errado, e o *rapper* que passa estas mensagens em suas letras e que fora do palco age contraditoriamente a tudo o que canta não teria atitude, seu estilo de vida não seria um exemplo para as outras pessoas e ele estaria andando na contramão do que este estilo de *rap* e ele próprio deveriam representar. Grippa argumenta que o *rap* deve ir contra esse tipo de conduta, pois é uma “ferramenta de resgate”. Dessa maneira, falar uma coisa *no palco* e “*assim que desce*” fazer outra, vai contra a noção de atitude e coloca em jogo uma das funções atribuídas ao *rap*, e também a própria razão de cantar *rap*, questionada pelo *rapper* na segunda estrofe da música: “*e aí como é que fica? Minhas letras, meus versos*”.

Assim, a própria letra das músicas pode transmitir os valores e ideias que estabelecem quais as atitudes aceitáveis e quais não são admitidas ao *rapper*. A música e o próprio *rap* participam do processo que constrói o sujeito enquanto *rapper*. Essa construção, conforme dito acima, baseia-se em princípios morais considerados corretos ou ideais que, por sua vez, também são construídos socialmente, nas relações que os *rappers* estabelecem entre si, e negociados na medida em que são avaliados como certos ou errados.

A construção do sujeito enquanto *rapper* também se processa em diferentes momentos do cotidiano, nas interações com outras pessoas, como nas conversas com a antropóloga, quando os *rappers* explicam o que é ser *rapper*, como é ser *rapper* e o que compreendem por atitude. Além disso, a identidade *rapper* é acionada pelos *rappers* em outros contextos de fala, como quando Leandro, integrante do grupo Coração

Malote, e Grippa narraram para mim uma situação na qual eles e alguns de seus colegas, também *rappers*, foram parados por um fiscal do DETRAN.

Nessa ocasião, Grippa e Leandro estavam indo de carro a um estúdio caseiro de outro *rapper*, Bóris, para gravar algumas músicas para o CD. Os *rappers*, indignados, relataram que se sentiram humilhados com a forma com que foram abordados pelo fiscal. Segundo Leandro, o fiscal abusou da autoridade tratando-os como se tivessem cometido um “assalto ou feito um racha”⁸⁵. Grippa argumentou que nessas horas é que o fiscal “quebra a cara” (incorporado pela figura dos agentes policiais de maneira geral), pois ele deve pensar que o sujeito que ele está abordando “tem cara de bandido, tem jeito de bandido, TUDO! Mas ele não é bandido, é pai de família, PUUUta merda, quebrasse a cara meu irmão, porque eu sou *rapper*”⁸⁶.

A narrativa remete a uma situação de preconceito vivenciada pelos *rappers*, a partir da qual eles constroem sua percepção do que é ser *rapper*, acionando tal identidade nesse contexto de fala, parcialmente transposto ao texto. Conforme Grippa, o *rapper* é “um pai de família”, que não é “bandido”. O termo “bandido”, nesse sentido, remete ao sujeito socialmente mal visto, que rouba, que ofereceria motivos para ser preso, oposto à noção presente no imaginário social sobre o que vem a ser “pai de família”, um indivíduo que trabalha e paga a suas contas honestamente.

Em outra história narrada por Grippa, a situação se refere a dois policiais disfarçados que seguiram Grippa e seu “parceiro” do grupo Fatalidade Verdica, conhecido por Tiaguinho, quando eles estavam indo de moto ao mesmo estúdio da situação anterior, na casa onde Bóris morava naquele período. Grippa contou que ele e seu colega foram abordados pelos policiais logo que chegaram a casa, e um deles o chamou de “vagabundo”. A mãe do Bóris, que estava no local, ouviu o que o policial disse e interferiu em defesa de Grippa, dizendo que ele estava enganado por que Grippa era um “rapaz trabalhador, pai de família”. O motivo da abordagem era o fato de que o colega de Grippa estava com os documentos da moto atrasados, mas Grippa contou que seu colega acabou por conseguir ficar com a moto, mesmo com a documentação irregular, por causa do *rap*. Grippa contou que falou para

⁸⁵ O termo racha, mencionado por Leandro, se refere às corridas de carros consideradas ilegais.

⁸⁶ Na frase citada, as palavras grafadas em letras maiúsculas significam o momento de ênfase no tom da voz, e as letras repetidas marcam a extensão de tempo com que foram pronunciadas.

os policiais que seu colega estava no *rap* justamente para “não seguir a vida bandida, pra tentar resgatar os irmãos da rua”. Os policiais resolveram liberar seu colega porque ele fazia parte de um grupo de *rap* e o orientaram a seguir nesse caminho, pois é algo que “ocupa a tua mente”.

Nesse episódio, os *rappers* sentem-se marcados negativamente pelos policiais por causa do *rap*, mas no final da narrativa, Grippa revela que foi o fato de serem *rappers* que fez com que os policiais liberassem a moto de Tiaguinho. O argumento de Grippa provoca uma transformação na opinião dos policiais, ou seja, a palavra tem o poder do convencimento, a palavra do *rapper* é sua arma. A imagem abaixo (Foto 6) nos dá um exemplo da associação da palavra à arma feita pelo próprio *rapper* através do revolver com o microfone.



Foto 6: Capa do CD “U-RAP Resgato...”

Fonte: Arquivo de Grippa

As duas situações narradas evidenciam que a constituição do sujeito *rapper* é relativa ao contexto e às relações sociais estabelecidas, nas quais o conjunto de valores que compõem o significado do termo atitude é negociado. Mas essa negociação é limitada pela forma como os *rappers* são percebidos por alguns setores da sociedade (como bandidos, marginais, vagabundos, que fazem apologia ao crime). Através dos atos de fala, das músicas, da noção de atitude, os *rappers* parecem tentar contrapor essa imagem.

A imagem sobre o sujeito *rapper* parece se constituir por elementos que compõem a ideia de atitude e pela identificação com a periferia. Cabe ressaltar que, tal como argumenta Hall (2002), a identidade não é fixa nem inata, ela é formada “ao longo do tempo, através de processos inconscientes [...]. Ela permanece incompleta está sempre “em processo”, sempre sendo formada” (HALL, 2002, p. 38). Para Hall (2002, p.39) “deveríamos falar de identificações, e vê-la como

um processo em andamento”, visto que não existe uma única identidade. Se “os sujeitos assumem identidades diferentes em diferentes momentos” (HALL, 2002, p. 13), uma dessas identificações pode ser o papel social assumido pelo sujeito em determinados momentos de sua vida como *rapper*.

Ao longo deste capítulo busquei apresentar como os *rappers* elaboram diferentes estilos, e também procurei refletir sobre os elementos que compõem um imaginário sobre o que é ser *rapper*. As distintas maneiras de ser *rapper* e a produção de diferentes estilos de *rap* operam como mecanismos de diferenciação, constituindo um campo simbólico no qual os *rappers* negociam “espaços”. A noção de “espaço”, aqui, parece estar associada aos lugares sociais que os *rappers* constroem para si em relação a seus pares, ou seja, os lugares que ocupam como *rapper* de determinado grupo e que canta certo estilo de *rap*.

A partir dos estilos de *rap*, das propostas que propõem realizar através do *rap*, dos retratos da cidade que narram em suas músicas, os *rappers* também negociam outros “espaços”. “Espaços” de inserção social, que demonstram o sentimento de pertença e a identificação dos *rappers* com a periferia. Tais “espaços” trazem à tona o questionamento de uma Blumenau supostamente homogênea culturalmente, escancarando a Blumenau percebida pelos *rappers*.

No próximo capítulo (capítulo 4), discorro sobre como a noção de “espaço” ganha sentidos a partir de outras formas de manifestação do sentimento de pertença à periferia e dos diferentes usos e reapropriações de alguns lugares em Blumenau onde os *rappers* eventualmente organizam e apresentam *shows* de *rap*.

CAPÍTULO 4 – DIFERENÇAS, IDENTIFICAÇÕES E PERTENCIMENTOS AOS LUGARES

“sai do barraquinho já vem pro palco”
Minella, *rapper* do grupo Palavra de Honra

Do “barraquinho” ao palco há várias paisagens e percursos que incitam a pensar sobre a relação entre determinados espaços da cidade e os sujeitos *rappers* que por eles passam, os frequentam ou neles habitam em Blumenau. Nestas relações entre os sujeitos e os espaços são elaborados, negociados e evocados diferenças, identificações e pertencimentos. E é sobre estas questões que se debruçam as reflexões propostas neste capítulo.

Inicialmente, este capítulo faz um convite ao leitor a dar um passeio em um *show* de *rap*, por onde vão se abrindo alguns caminhos que nos direcionam para as reflexões que surgem a partir das paisagens evocadas.

...06 de junho de 2010, uma noite fria com *show* de *rap* em comemoração ao lançamento do CD “Filhos do Brasil”, do grupo Palavra Feminina, sob o nome de “3º baile *rap* Família C” (Anexo 6). O *show* aconteceu nas dependências do Salão do Água Verde que se localiza no bairro Água Verde⁸⁷, em Blumenau. Havia muitos carros estacionados por toda a área que rodeia o estabelecimento, um pátio relativamente grande para oferecer estacionamento para quem vai de carro às festas que acontecem no salão, festas em que geralmente são tocadas as músicas conhecidas pelos frequentadores por “bailão”.

O salão possui estrutura para palco, banheiros, área para copa, bilheteria e capacidade para mais de 300 pessoas. Vários grupos de pessoas se dividiam pelo estacionamento, outras formavam fila para entrar no salão (Foto 7). Os ingressos podiam ser adquiridos na bilheteria no valor de R\$ 5,00, e entregues para uma das integrantes do grupo Palavra de Honra, que estavam ajudando na organização do evento. Todas as pessoas, ao entregarem o ingresso, recebiam um carimbo no pulso que permitia a identificação, na portaria, de quem já havia pago o bilhete, com esse carimbo as pessoas podiam entrar e sair livremente do estabelecimento. Após receberem o carimbo, as mulheres

⁸⁷ O bairro Água Verde está indicado pelo número 18 no mapa de Blumenau do anexo 3.

podiam entrar no salão, já os homens precisavam primeiro ser revistados pelos seguranças.



Foto 7: Parte da frente do pátio do Salão do Água Verde⁸⁸. (Foto: T. M. Scoz)

O cartaz do evento informava que o *show* começaria a partir das 22:00., mas geralmente os *rappers* começam a se apresentar mais tarde. Quando entrei no salão, por volta das 23:00, ainda estava bem vazio, mas aos poucos as pessoas começaram a chegar. Dentre as pessoas que vierem assistir ao *show* encontrei alguns conhecidos, como os *rappers* do Grupo Manifesto, Tiago e João, acompanhados de suas esposas. Também estavam lá Guiomar, Jean e Daniel do Aliados com Cristo e Rodrigo do Pacto Verbal, acompanhado por sua namorada.

Enquanto o *show* não começava, as pessoas circulavam pelo ambiente, entrando e saindo, outras aguardavam acomodadas nas mesas que contornavam o salão, deixando um espaço circular livre no meio para a pista de dança. Havia aquelas pessoas que preferiam ficar nos fundos do salão, próximas da copa, de onde dava para ver o palco de frente. O palco estava situado bem perto da entrada, à direita de quem entra. Dali, o que se vê é o palco a partir de uma de suas laterais, onde estava a mesa de som, e um balcão improvisado para a venda dos CD's dos grupos Palavra Feminina e Mente Armada (Foto 8). A outra lateral do palco é uma parede que tem uma abertura que dá acesso aos bastidores.

O palco estava bem decorado para o *show*, na parede aos fundos havia uma lona preta que a cobria por completo, onde estava estendido

⁸⁸ Nos fundos da imagem está a entrada e a bilheteria do salão, cujo acesso se dá à direita da foto, para onde sua estrutura física se amplia.

um enorme cartaz com letras grafitadas que dizia: “Família C 100% rap catarinense” (Foto 9).



Foto 8: As laterais do palco⁸⁹.
(Foto: T. M. Scoz)



Foto 9: Interior do Salão do Água Verde⁹⁰.
(Foto: T. M. Scoz)

Ao lado da frase do cartaz da foto acima, havia a palavra “Catarina” escrita na vertical em cima da lona preta, e um pouco mais próximo da entrada do salão, à esquerda da foto, havia outra palavra que dizia “Gangsta”, também no sentido vertical, formando a frase “Gangsta Catarina”.

Do outro lado do palco, na parede lateral, à direita da imagem que se vê na foto acima, também numa lona preta, estava escrito: “Filhos do Brasil” (como se pode ver na foto 7) e ao lado, em direção aos fundos

⁸⁹ Na mesa, os CD’s à venda dos grupos Palavra Feminina e Mente Armada.

⁹⁰ No palco está Minella do grupo Palavra de Honra.

do palco e à abertura que permite a passagem aos bastidores, a parede estava decorada com um painel desenhado por Zezo, do grupo Palavra de Honra (Fotos 10 e 11).



Foto 10: Lateral do Palco. Painel desenhado por Zezo
(Foto: T. M. Scoz)



Foto 11: Ampliação de parte do painel desenhado por Zezo
(Foto: Palavra Feminina)

No painel pintado por Zezo, o cenário que aparece sendo observado por um cachorro com uma feição que, segundo Minella, é de descontentamento e de desaprovação do que vê, parece ser o de um bairro onde moram pessoas com situação financeira mais precária, em uma cidade que pode ser identificada pela figura de uma torre que aparece na imagem e que se situa logo abaixo da lua, à sua esquerda. Esta torre é da Igreja Matriz que se localiza numa das principais ruas de comércio do bairro Centro de Blumenau, e um dos cartões postais da cidade (Anexo 7). O desenho, assim, parece trazer para o palco do Salão do Água Verde uma outra face da cidade que é enfatizada por muitos *rappers* em Blumenau: a periferia. A imagem parece trazer também não só a periferia, mas os *rappers* por meio da casa desenhada à esquerda da foto. A janela e a porta da casa estão recortadas no painel, cobrindo parcialmente a abertura de acesso dos bastidores ao palco, dando a impressão de que os *rappers* estão saindo da casa (Foto 12). Minella tornou isso bem claro quando me disse apontando para o desenho: “sai do barracinho já vem pro palco”.



Foto 12: Janaína entrando no palco. Participação do Mente Armada⁹¹.
(Foto: T. M. Scoz)

A presença do “barracinho” no palco, representada no painel de Zezo, que contrasta com uma parte da cidade conhecida pelos *rappers* como centro, faz referência à outra parte, que os *rappers* chamam de

⁹¹ No canto esquerdo da foto, vê-se o DJ operando a mesa de som.

periferia e que parece remeter ao sentimento de pertencimento. Outros aspectos deste evento que se referem ao próprio estabelecimento escolhido para realizá-lo, à decoração do palco, às letras de *rap*, às falas dos *rappers* neste *show* e em outros contextos, evocam o sentimento de pertença. O convite ao passeio por este *show* de *rap* agora envereda por outros caminhos e continua para adentrar nessa reflexão.

O tópico a seguir é dedicado a refletir sobre como o sentimento de pertença é evocado pelos *rappers* e sua conseqüente ligação à noção de “espaço”.

4.1 - “Sai do barraquinho já vem pro palco”: Diferentes formas de pertencimento à periferia

Sair do barraquinho pode implicar sair de algum lugar de onde se vem, no sentido do lugar onde se tem “origem”, ao qual se sente pertencer. O sentimento de pertença, dessa forma, reflete as relações ou vínculos dos sujeitos com um ou mais lugares, como a periferia, o bairro, a quebrada que o painel de Zezo retrata. No painel, o lugar em que o cachorro está parece ser uma região mais alta, o topo de um morro a partir do qual é possível ver a torre da Igreja Matriz, situada no bairro Centro que é percebido pelos *rappers* como uma área “central” da cidade, germânica, e mais “rica”. O lugar que parece representar a periferia, então, ganha sentido em relação a outro, tido como central, que talvez apareça no painel para destacar as diferenças e os possíveis contrastes entre estes lugares, ao mesmo tempo em que faz emergir o sentimento de pertença e a identificação do *rapper* com a periferia, especialmente quando Minella diz: “sai do barraquinho já vem pro palco”.

O palco, o Salão do Água Verde, onde aconteceu o *show* de *rap* descrito no início deste capítulo, constituem outros lugares, e adquirem sentidos conforme os usos dos sujeitos, tal como argumentam Garcés (2006) e Leite (2004). O Salão do Água Verde faz parte da estrutura física de um clube, o Esporte Clube Água Verde. Além do salão, o clube também dispõe de quadras de esporte onde são oferecidas atividades como bolão, tiro ao alvo, bocha e futebol suíço. As práticas sociais daqueles que utilizam a estrutura do salão e os serviços nele oferecidos podem torná-lo um lugar para jogar futebol, um lugar para praticar tiro ao alvo, um lugar para sediar um baile de formatura, um lugar para dançar, etc., pois conforme argumenta Leite (2004), os sentidos

atribuídos ao lugar são relativos às práticas sociais dos sujeitos. Na noite do *show* descrito anteriormente, a reapropriação feita pelos *rappers* do salão e do palco, o transformou em um lugar de *show* de *rap*. A ressignificação do lugar pode ser percebida através da decoração do ambiente: uma das lonas marca ou identifica os integrantes dos grupos de *rap* que organizaram o evento ao estilo chamado “gangsta”; outra lona os remete ao que é chamado de Família C; e há uma lona em que está escrito o nome do CD “Filhos do Brasil”, cuja comemoração de lançamento foi motivadora da realização do *show*.

O palco e o estabelecimento em si parecem ser transformados num “espaço” em que os *rappers* podem cantar suas músicas, compartilhar esse momento com o público, vender ou divulgar os CDs de *rap*. Mas os sentidos da noção de “espaço” podem remeter não só à dimensão física do lugar, mas também a um “espaço” simbolicamente construído por meio de um conjunto de valorações subjetivas que podem evocar o sentimento de pertencimento a um lugar, como à periferia, tal como o painel de Zezo parece supor. A ideia de “espaço” parece remeter a uma identidade de lugar, e a um lugar a que se sente pertencer, um lugar na cidade que os *rappers* constroem como sendo seu.

Essa ideia de “espaço” pode emergir, então, através do sentimento de pertença à periferia, e esse sentimento pode se manifestar através de diversas maneiras, como quando os *rappers* fazem referência à periferia, à quebrada, a uma “área” ou lado da cidade, o que às vezes também ocorre quando os *rappers* citam o nome de algum bairro. A criação de laços de identificação e de pertencimento ao lugar, torna os lugares regiões carregadas de sentidos, e parece ser relevante para conhecermos a forma como os *rappers* se colocam e se vêem na cidade, e ainda como a afetam ou a transformam pelas paisagens sonoras que retratam em suas produções musicais. Voltarei a esta questão mais adiante.

Organizar um *show* de *rap* em determinado estabelecimento leva em conta alguns critérios que guiam as escolhas dos *rappers*. A escolha do estabelecimento parece estar orientada também pela identificação do *rapper* com o lugar, ou com seus desejos particulares em relação ao *rap*. Quando perguntei à Janaína, do grupo Palavra Feminina, por que a escolha por organizar o *show* de lançamento do CD “Filhos do Brasil” especificamente no Salão do Água Verde, ela me respondeu que essa escolha levou em conta alguns aspectos, como o fato de o local ter um

pátio amplo para o estacionamento, e também de o grupo já ter realizado *shows* ali outras vezes, de modo que “o responsável de lá já sabe como funciona o *rap*”, ao contrário do presidente da Associação na administração anterior que, segundo Janaína, era um “alemão nazista” que não autorizava a realização de *shows* de *rap* naquele salão. A figura do alemão parece, nesse contexto, ser associada àquele que não dá “espaço” para o *rap*, e o adjetivo “nazista” pode enfatizar ainda mais essa “falta” de abertura ou aceitação da diferença, no caso, do *rap*. Assim, Janaína argumentou que só veio a conseguir “espaço” com a mudança dos membros responsáveis pela administração da Associação. O termo “espaço” aqui pode ser associado ao estabelecimento, enquanto espaço físico, mas também à ideia de inclusão, aceitação do outro (do *rap*) e de abertura de oportunidade para cantar, para realizar o *show*.

Outro aspecto que orientou a escolha para promover o evento de *rap* no Salão do Água Verde, conforme Janaína, refere-se ao fato de que se apresentar ali era um sonho antigo do Palavra Feminina, porque o estabelecimento está localizado no bairro “onde começou a história do grupo”. De todos os critérios que levaram o Palavra Feminina e alguns grupos da Família C a organizarem um *show* de *rap* no Salão, a ligação ao bairro parece ter sido um dos fatores de mais forte motivação para esta escolha.

Muitos grupos de *rap* estabelecem uma relação com um bairro de Blumenau que parece estar ligado ao lugar de morada ou onde o *rap* começou a fazer parte da sua história de vida. Os *rappers*, frequentemente, durante os *shows* de *rap*, quando estão no palco, fazem referência ao que eles chamam de periferia, guetos, áreas, ou quebradas citando o nome do bairro que consideram que o grupo representa ou mandando um “salve” para algum grupo de alguma quebrada. Assim, os grupos de *rap*, geralmente, tornam-se conhecidos por e são identificados com determinado bairro. Durante o *show* de *rap* em comemoração ao lançamento do CD “Filhos do Brasil”, do grupo Palavra Feminina, Minella, do grupo Palavra de Honra, que apresentava os grupos e os chamava para o palco, anunciou: “diretamente dos guetos da grande Velha: Artefato”. A fala de Minella associa o grupo de *rap* ao lugar, e mais do que isso, o termo gueto remete a um lugar específico que lembra a periferia da “Grande Velha”. A relação ou o sentimento de pertença ao lugar também está muito presente nas letras de *rap*, como no *rap* que transcrevi no capítulo 2, “Agora é nossa vez”, do grupo Raciocínio Humano, em que os *rappers* fazem referência à quebrada que consideram como sua.

Além da referência direta ao lugar, citando o nome do bairro, remetendo-se à área, ao gueto, à periferia, a identificação dos *rappers* a sua quebrada também acontece através da junção de grupos de *rap* sob o nome que chamam de “família”. Fazer parte de uma família implica se identificar com algum grupo e representar uma área. Em Blumenau conheci alguns *rappers* que se consideram integrantes do que denominam de Família C e outros da Família Lado Leste.

A história e quem são os grupos que compõe o que seus integrantes chamam de Família C, bem como o que pode ser entendido por família, são expressos através das palavras de Janaína:

A família C começou no ano de 97, criado por 4 pessoas: Minella, Cléber (falecido), Zezo e Monica, com a vontade de unir o *rap* dos grupos do bairro da Grande Velha. Hoje em dia são 4 grupos que fazem parte: Palavra Feminina, Palavra de Honra, Mente Armada e Libertação, e o significado é exatamente o nome FAMÍLIA, pois estamos juntos não só no *rap* mas na vida, tenho o costume de dizer que o *rap* nos uniu, mas a amizade vem em primeiro lugar, porque independente do *rap*, estamos juntos sempre nas horas boas e ruins que a vida nos oferece, e o C da família hoje representa Cléber, em homenagem a um dos fundadores que foi quem trouxe o *rap* e também dançava um *break* mágico, em qualquer lugar e a qualquer hora (conversa realizada via Orkut).

Janaína e seus amigos se conheceram em virtude do *rap* e construíram uma relação de amizade para a qual é atribuído um sentido de família e que é representada pelo que denominam de Família C. Essa expressão parece ser algo semelhante a uma marca dos *rappers* que fazem parte desse grupo, estando presente na denominação “Família C Produções”, que designa as gravações musicais desses *rappers*, realizadas no estúdio caseiro que Janaína e Minella têm em sua casa. A expressão Família C aparece ainda em nomes de comunidades e de membros do Orkut; estampada em camisetas que os *rappers* providenciam para vender; é usada como título dos *shows* de *rap*, como se pode ver no cartaz referente à 3ª “balada” de *rap* em comemoração ao lançamento do CD do grupo Palavra Feminina (Anexo 6); e na

decoreção do palco desse mesmo *show*, conforme descrito acima. Através da Família C, os *rappers* que a integram estabelecem uma relação com o bairro, área, quebrada, lado de Blumenau e atribuem o sentido de amizade à noção de família.

A representação de alguns *rappers* por meio de uma família parece ser uma marca de identificação não só para aqueles que se autodefinem membros da Família C. Os *rappers* que se consideram parte do que chamam Família Lado Leste também fazem uso dessa expressão para se reconhecer e se afirmar como um grupo de várias maneiras, como, por exemplo, ao intitular os *shows* de *rap* que organizam. Em um destes eventos em que pude estar presente, o *show* foi realizado na Associação de Moradores do bairro Nova Esperança, num sábado à noite, com o nome de “3ª Balada Família Lado Leste”, conforme podemos ler no cartaz do *show* (Anexo 8). O título do evento, portanto, dá ênfase a quem são seus organizadores a partir do modo como eles se descrevem: Família Lado Leste. Pepsi, do grupo Raciocínio Humano, contou que o termo família diz respeito à relação de amizade entre os *rappers*, estabelecendo um sentido semelhante ao que Janaína atribui à Família C. Além disso, Pepsi explicou que a ideia de compor um grupo como família também pretendia fazer referência às quebradas onde moram ou representam os grupos de *rap* que a integram através da denominação Lado Leste, que se refere às regiões da Rua Pedro Kraus, também conhecida como “Beco das Cabras”, no bairro Vorstadt, onde reside um dos membros do grupo Conexão Lado Leste; do Morro da Antena, também no bairro Vorstadt, que Pepsi diz representar⁹², apesar de ter se mudado posteriormente para o bairro Asilo; e a região da Rua República Argentina, “Repa”, no bairro Ponta Aguda, que segundo Pepsi é o bairro onde residem um integrante do grupo Homicídio Verbal e o outro do Conexão Lado Leste.

Assim, cada uma dessas áreas constitui o que os *rappers* consideram como sendo o Lado Leste da cidade. Através do nome família, estes *rappers* expressam um sentimento de pertença ao lugar, referido como sendo a periferia, área ou quebrada onde começaram sua história no *rap* em Blumenau e/ou onde moram. O sentimento de pertença ao lugar se alia ao sentimento de pertencer a um grupo, cuja

⁹² Na música “Agora é Nossa Vez”, mencionada anteriormente, a Rua Pedro Kraus é referida como sendo a quebrada que o Raciocínio Humano representa. Naquele momento, o grupo contava com a participação de outro integrante que morava naquela localidade, mas com sua saída, Pepsi considera como a área do grupo o Morro da Antena, lugar onde morou por muito tempo.

formação os *rappers* atribuem aos laços de amizade que possuem entre si. A identificação a um grupo talvez seja outra forma de os *rappers* construírem seu “espaço”, seu lugar enquanto um “território de subjetivação”, de pertencimento, e também um meio de se colocarem na cidade, visto que a ligação de uma família e dos *rappers* ao bairro parece desenhar uma cartografia do *rap* em Blumenau⁹³.

O mapa 3 relaciona os bairros aos grupos da Família C (3) e da Família Lado Leste (1 e 2), e nos permite visualizar onde geograficamente estas famílias estabelecem laços de pertencimento ao lugar. Cabe ressaltar que a proposta deste mapa é também mostrar ao leitor onde estes grupos de *rap* se situam e como se distribuem geograficamente em Blumenau em um dado momento em que se observa um contínuo processo de transformação da cidade e das localizações a que os *rappers* se sentem vinculados. Este mapa traz um olhar sobre estas “famílias” em um momento da pesquisa de campo, de modo que tal mapa pode se modificar conforme os deslocamentos destes *rappers* na cidade. Dessa forma, o mapa de Blumenau ganha outros contornos a partir da relação dos *rappers* com os lugares.

⁹³ Adiante retomarei a discussão sobre a configuração de um mapa bastante fluido do *rap* em Blumenau.

Bairro/Grupo de *rap*

1 – Bairro Ponta Aguda: Morro da Antena – Raciocínio Humano

2 – Bairro Vorstadt: “Beco das Cabras” – Conexão Lado Leste
 “Repa” – Homicídio Verbal e Conexão Lado Leste

3 – Bairro Velha Grande: Família C

Estes grupos que constituem a Família C e a Família Lado Leste significam determinados espaços da cidade, expressando não só laços de pertencimento ao lugar, mas também a um grupo que é construído pelo sentimento de amizade, representado pelo nome família. Todavia, de acordo com os *rappers*, esta maneira de formar um grupo é confundida com a ideia de “banca”, que será explicitada a seguir.

Os laços de amizade estabelecidos entre estes *rappers* que se consideram parte de uma família são enfatizados por eles como sendo a principal diferença entre o que é compreendido como família e como banca. Em uma conversa que tive com alguns *rappers* que se consideram membros da Família Lado Leste, eles ressaltaram que essa família não se trata de uma banca, termo utilizado por muitos *rappers* em Blumenau para se referir a um grupo “fechado”, por isso frisaram que a ideia de família representa a união através da amizade que possuem entre si. O argumento de que uma família representa um grupo que não se pretende “fechado” em si mesmo, e que não rejeita o diálogo e a participação com outros grupos, é enfatizado também durante os *shows* de *rap*. No *show* na Associação de Moradores do bairro Nova Esperança, após cantar, Pepsi falou ao público enfatizando a ideia de que a Família Lado Leste e o evento organizado por seus integrantes não tem o intuito de excluir *rappers* que não morem ou não representem as regiões de Blumenau denominada por eles como “Lado Leste”. Pelo contrário, o intuito do evento era reunir grupos de *rap* “de todas as quebradas de Blumenau (...) lado norte, lado sul, lado oeste e lado leste”, por esse motivo, conforme explicou Pepsi, o *show* também levava no título a expressão “União Rap Paz” (ver cartaz do *show* no Anexo 8).

União e amizade parecem ser termos que dão significado à ideia de família e que contrastam com o sentido atribuído à noção de banca, que parece remeter ao que separa ou exclui. Estes significados estão ligados à trajetória histórica que o *rap* teve na cidade, alguns *rappers*

mencionaram que anos atrás havia bancas formadas por *rappers* e também por não *rappers* em diferentes bairros da cidade, algumas delas eram rivais a ponto de uma não pisar no bairro *da* outra. Dessa forma, os termos banca e família estão carregados de significados construídos pelos sujeitos em contextos específicos, mas que também são reapropriados em novos contextos em outras temporalidades.

Vemos, assim, que o sentimento de pertencimento a um lugar - nesse caso, aos bairros considerados pelos *rappers* como sua área, suas quebradas, vistos como periferia - pode ser expresso por meio de várias formas: através das falas dos *rappers* nos *shows* de *rap*; de suas músicas; das famílias; das imagens, como no painel desenhado por Zezo. Esse sentimento de pertença que se constrói através da referência à periferia parece estar implicado na ideia de “espaço” enquanto lugar de residência, de procedência, ao qual se sente pertencer.

Na fala de Pepsi durante o *show* na Associação dos Moradores do bairro Velha Pequena (epígrafe da Introdução), quando ele se dirigiu ao público antes de começar a cantar, o *rapper* argumentou que o *rap* “não tem espaço” porque o sistema não valoriza o que vem “da favela, das periferias, das comunidades, dos morros, dos becos, de todas as quebradas de Blumenau” e, por isso, se diz “contra o sistema”. O pertencimento à periferia e aos lugares designados por termos correlatos parece, então, remeter à ideia de “espaço”, e, dependendo de com quem os *rappers* se relacionam, essa relação pode implicar falta ou não desse “espaço”.

No contexto da fala de Pepsi, *ser* da periferia implicaria não *ter* “espaço” em virtude da falta de valorização do *rap* pelo sistema, o qual pode ser representado pela figura do prefeito, do governador, de pessoas que detêm cargos de poder, tal como apontado no capítulo 2. A presença do que é chamado de sistema na fala de Pepsi relaciona o que vem da periferia ao caráter de falta e exclusão. A utilização da palavra “espaço”, invocada para remeter a sua falta também parece ser uma forma de Pepsi organizar seu discurso e de se posicionar contra o sistema.

O sistema é considerado por muitos *rappers* como a personificação do poder que não “enxerga” ou “finge que não vê” a periferia e os problemas que afetam as pessoas que vivem cotidianamente nesse lugar (tendo em vista que periferia não remete somente a uma posição geográfica fixa, mas uma posição em relação a outras consideradas mais centrais ou valoradas por aquilo que é representado por esta ideia de sistema). Em outro *show* de *rap*, que foi realizado na Associação de Moradores do bairro Nova Esperança, Pepsi

falou ao público que o “som” que iria cantar “retrata o que o Raciocínio Humano quer passar pra vocês [...], que a gente vê, mas o sistema finge não ver [...] o sistema se omite, o sistema continua com a mesma palhaçada, vamos mostrar a visão dos morros”. Essa música se chama “A Visão dos Morros”⁹⁴ e fala sobre as desigualdades sociais, a pobreza que invade os morros enquanto políticos corruptos ficam impunes:

*A nossa vida é mais difícil
 Estamos à beira de um precipício
 Famílias precisam, pedem socorro
 Interrompem o silêncio, ecos do morro
 Governo corrupto, incompetente
 Se omite e engana a nossa gente
 Tentem enxergar com os olhos do morro
 É diferente a visão dos morros*

Esse fragmento da música expressa aquilo que, segundo o *rapper*, o sistema não enxerga ou finge não ver: os “ecos do morro”. Seguindo a fala de Pepsi ao público, no *show* da Associação de Moradores do bairro Velha Pequena, o que o sistema vê, apoia e dá valor, para o *rapper*, compreende os investimentos destinados ao turismo da cidade, como a festa da Oktoberfest.

A crítica ao que os *rappers* encaram como negligência do governo local em relação às regiões da cidade consideradas por eles como “carentes” faz parte do discurso de muitos *rappers*. Nos contextos de fala em que alguns *rappers* apontam essa crítica, há uma insistência e ênfase na argumentação de que em Blumenau há favela, há periferia, há “comunidade carente” e há problemas relacionados ao crime, ao tráfico de drogas, entre outros que também estão presentes em muitas outras cidades do país e do mundo. Nessa argumentação, parece estar implícita a afirmação de que Blumenau também tem *rap*, na medida em que na fala de Pepsi e de outros *rappers*, o *rap* é apresentado como uma força expressiva referida como pertencente a esse lugar que eles chamam de periferia. Nessa condição de pertencimento à favela é que Pepsi considera que o *rap* e os *rappers* não são valorizados pelo sistema, por isso afirma não terem “espaço”. Ter “espaço” em relação ao sistema requereria, talvez, que este experimentasse uma mudança de olhar buscando enxergar a partir da “visão dos morros”.

⁹⁴ Esta música está apresentada no vídeo que está no DVD anexado neste trabalho.

Se em relação ao sistema muitos *rappers* em Blumenau argumentam não ter “espaço”, eles parecem ter e negociar “espaços” entre si através das diferentes formas de expressar o sentimento de pertença. A referência à periferia nas músicas, nas falas dos *rappers* durante os *shows* e nas imagens como o painel de Zezo, a identificação com algum grupo de *rap* ou família que representa determinado lugar, a insistência na existência da favela, parecem ser meios através dos quais os *rappers* constroem um “espaço” como sendo seu; e na medida em que demonstram representar e se identificam com determinada quebrada e não outra, os *rappers* também estão construindo formas de se diferenciar entre si: dito de outro modo, estão elaborando diferentes pertencimentos.

As relações que os *rappers* estabelecem no lugar e os diferentes usos que fazem deles podem reforçar o sentimento de pertença implicando a identificação com o lugar, com um grupo ou indivíduo e, ao mesmo tempo, pode provocar diferenciações em relação a outros lugares e a outros grupos ou indivíduos. Conforme já discutido na introdução e ao longo deste capítulo, a relação entre ações sociais e espaços configuram lugares, ou seja, os usos dos sujeitos praticam o lugar, atribuem-lhe sentidos (LEITE, 2004), mas tais sentidos não são iguais para todos os lugares. Fatores que povoam o lugar, mesmo que temporariamente, como na lógica dos não lugares (AUGÉ, 1994), referentes ao público que o frequenta, às músicas que tocam, ao valor dos produtos cobrados para consumo, dentre outros aspectos, podem mudar de estabelecimento para estabelecimento, ou de lugar para lugar, criando diferenças entre eles, conforme veremos adiante.

O tópico que segue é dedicado a aprofundar essas questões, apresentando mais detalhadamente os lugares que os *rappers* ocupam em Blumenau, quais os usos e reapropriações que fazem deles, para falar como essa relação entre lugares e práticas sociais os preenchem de sentidos, criam identificações e diferenciações entre os sujeitos e o lugar, evocando diferentes pertencimentos. Com base nessa análise, busco refletir sobre como os *rappers* parecem negociar “espaços”, além de refletir sobre quais outros sentidos podem ser associados ao termo “espaço”.

4.2 - “Baladas” de rap: construção socioespacial da diferença e da identificação

Em Blumenau, os *rappers* frequentam, ocupam e transformam lugares através de usos diferenciados, reapropriam-se de vários estabelecimentos para organizar e realizar *shows* e outros eventos relacionados ao *rap*, transformando-os e atribuindo-lhes sentidos. Os *shows* de *rap* podem acontecer em diferentes lugares (bairros e estabelecimentos) de Blumenau e, geralmente, são organizados pelos próprios *rappers*. A escolha dos estabelecimentos para a realização destes eventos varia de acordo com uma série de fatores, tais como: a localização (no sentido de “fácil” acesso e disponibilidade de ônibus); o valor do ingresso a ser cobrado bem como o das bebidas; o próprio bairro onde se situa o estabelecimento, cuja importância parece estar relacionada com a história que o *rapper* tem com o *rap* e o lugar; e outros aspectos que aparecerão conforme os locais dos *shows* forem sendo descritos. Estes fatores foram argumentados por alguns *rappers* que já organizaram *shows* ou “baladas” de *rap*, não sendo necessariamente prioritários para todos eles; de fato, alguns aspectos são mais relevantes para alguns *rappers* do que para outros, havendo ainda aqueles que consideram todos importantes.

Magnani (2005) observa que as pessoas se apropriam dos estabelecimentos da cidade de acordo com normas e valores que fundamentam suas escolhas. Estas normas e valores não são iguais para todas as pessoas, mas influenciam os gostos, as preferências e a identificação dos sujeitos em relação ao local onde pretendem passar parte de seu tempo. As normas e valores sociais tendem a direcionar os mais diversos usos dos locais, assim como orientam o que é mais conveniente que aconteça num determinado lugar e não em outro. Em Blumenau, os critérios que guiam as escolhas dos *rappers* em relação ao estabelecimento onde irão cantar ou que irão frequentar parecem estar associados com o estilo de *rap* com que se identificam.

Um destes estabelecimentos é a Igreja MEVAN, localizada no bairro Escola Agrícola, onde o Aliados com Cristo, que se considera um grupo de *rap* “gospel”, costuma participar dos encontros que ali acontecem, nos quais, às vezes, cantam suas músicas. Esses encontros são marcados por muitas músicas com temas relacionados a Deus e a Jesus, conduzidas por um conjunto musical da igreja desde o início do culto. Em um dos encontros que participei, antes de cantar cada música, um dos integrantes da banda interagia com as pessoas/ a platéia falando sobre a importância de “ter Deus” em suas vidas, e convidava as pessoas a cantar e dançar junto com eles. Em cada música, a igreja se transformava em um ambiente bastante animado, onde as pessoas

dançavam, faziam coreografias e “trenzinho”, correndo em fila pelo salão com as mãos nos ombros da pessoa à sua frente. Após a banda tocar, era a vez de o pastor assumir o microfone e passar sua “mensagem de fé”, até o momento em que anunciaria o grupo Aliados com Cristo para cantar uma música.

O pastor entregou o microfone a um dos integrantes do grupo, Jean, que dirigiu algumas palavras às pessoas ali presentes. Jean disse que o grupo iria cantar uma música para mostrar o seu trabalho, “o que é o *rap* gospel”. A letra da música “fala de um povo que tá necessitado, mas tem um homem que morreu na cruz, que é Jesus, e ele está ajoelhado derramando lágrimas de suor”, e assim inicia a música chamada “Povo Sofrido”⁹⁵:

*Eu vejo um povo sofrido e necessitado,
Mas vejo um homem chorando ajoelhado,
Seu próprio sangue derramou por você,
A salvação te deixou, é só você querer*

Além do culto, a igreja também pode promover eventos direcionados aos adolescentes ou jovens. Um destes eventos, o “Junta Tribo 3”, aconteceu na Igreja Batista Restauração, localizada no bairro Vila Nova⁹⁶. Durante o evento, havia venda de lanches e refrigerantes, além da distribuição de brindes como camisetas, bonés e o sorteio de uma tatuagem. As bandas que se apresentaram tinham cada uma seu estilo musical, entre eles o *rock*, *heavy metal*, sertanejo e *rap*. Algumas pessoas dançavam e cantavam próximas ao palco, formando uma pequena aglomeração, outras preferiam assistir sentadas. Durante a apresentação da banda de *heavy metal*, tanto garotas quanto garotos, vestidos com roupas pretas, pulavam e chocavam seus corpos entre si na “roda *punk*”.

A Igreja Batista Restauração não parece impor restrições ao modo de vestir das pessoas que a frequentam. Entre os presentes no evento, muitos deles tinham tatuagem e as garotas aparentavam estar maquiadas, usavam acessórios como brincos, colares e pulseiras. O fato de um evento como este ter sido realizado nas dependências da igreja pode ser uma forma de tentar aproximar jovens da igreja e também de

⁹⁵ Essa música está apresentada em um vídeo disponível no DVD anexo a este trabalho.

⁹⁶ A localização do bairro Vila Nova está indicada pelo número 19 no mapa de Blumenau, no anexo 3.

oferecer a eles um tipo de entretenimento no qual um dos objetivos pode ser o de “pregar o evangelho”, conforme disse um dos integrantes de umas das bandas para a platéia.

O evento terminou por volta das 22:00, e o grupo Aliados com Cristo foi um dos últimos a se apresentar (Foto 13). Antes de começar a cantar, Jean deu seu recado ao público, aconselhando as pessoas que “não desistam de seus sonhos, procurem a salvação [...] Deus tem compromisso com aqueles que querem”, Jean anunciou que a música que iriam cantar era sobre um amigo “que tava lá perdido, no álcool, no crack, e Jesus resgatou a vida dele”.



Foto 13: Aliados com Cristo⁹⁷.
(Foto: T. M. Scoz)

“Resgatar vidas” é uma das propostas que os integrantes do Aliados com Cristo tentam alcançar. Assim, através do *rap*, das apresentações na igreja, e de outros trabalhos relacionados à MEVAM, os *rappers* do Aliados com Cristo buscam colocar em prática o que acreditam ser um dos papéis do *rap* que denominam de “gospel”, o de “resgatar vidas”, conforme vimos no capítulo 3. O espaço da igreja parece lhes oferecer um lugar para tal fim.

⁹⁷ Da esquerda para a direita da foto estão Daniel, Guiomar e Jean na Igreja Batista Restauração.

Nesse sentido, os objetivos que os *rappers* têm em relação ao *rap*, quais mensagens querem transmitir através de suas músicas, quais as pessoas para quem querem cantar, parecem ser aspectos implícitos na escolha dos estabelecimentos para frequentar e/ou cantar. Esses aspectos refletem no estilo de *rap* cantado pelos *rappers* e criam formas de identificação com o lugar e com o estabelecimento urbano em questão.

Dessa forma, no caso do *rap* chamado pelos *rappers* de “gospel”, a associação entre as práticas e as relações sociais que os *rappers* estabelecem com outras pessoas e a igreja dá sentido ao estilo de *rap* cantado pelo Aliados com Cristo, bem como à suas propostas através do *rap*. De maneira recíproca, as ações destes *rappers* bem como das pessoas que frequentam a igreja atribuem sentidos e transformam este lugar da cidade em um ambiente onde o tema do encontro trata sobre Deus e a influência dessa entidade na vida pessoas. A igreja se transforma em um lugar de inserção social, num “espaço”, apropriado para as práticas que giram em torno dessa questão, criando formas de identificação das pessoas com a igreja e a religião que praticam.

Podemos pensar a Igreja MEVAM como um “espaço”, assim como outros estabelecimentos reapropriados pelos *rappers*, também no sentido de espaço atribuído por de Certeau (1994), enquanto um lugar praticado e ordenado por um conjunto de elementos. O “espaço” dos *rappers* pode ser pensando, então, como a animação do lugar disposto por uma outra ordem que é aquela do *rap*, transformado em um lugar para cantar, dentre outros usos possíveis, onde também o *rap* pode se manifestar.

Além da igreja, outros estabelecimentos são reapropriados pelos *rappers* para cantar o *rap* “gospel”. O grupo Aliados com Cristo, eventualmente, apresenta-se em eventos de *rap* organizados por alguns *rappers* cujo estilo de *rap* se aproxima daquele considerado “social”. Estes *shows* não têm o propósito de ser definido como “gospel”, não são realizados em igrejas, mas em locais que variam conforme as escolhas e aspirações dos *rappers*. De acordo com Jean, o convite para o grupo se apresentar em alguns desses *shows* surge como uma oportunidade para falar de Deus e de mostrar, através da música, que é possível se afastar do caminho das drogas e do crime.

Estes eventos recebem muitos grupos de *rap* cujo estilo se aproxima daquele conhecido por *rap* “social”, mas esses *rappers*, com exceção dos que cantam o *rap* conhecido como “gospel”, dificilmente cantam em igrejas ou em eventos classificados como “gospel”. No evento Junta Tribo, mencionado anteriormente, alguns *rappers*, cujo

estilo de *rap* denominam de “social”, foram convidados para cantar suas músicas, porém, não dentro da igreja juntamente com os outros grupos e bandas, mas no lado de fora do estabelecimento, enquanto acontecia uma apresentação de skate. Os *rappers* recusaram o convite por acreditar que o grupo não teria atenção do público por causa das manobras de skate.

Nesses eventos relacionados ao *rap*, estão implícitas relações de poder, muitas vezes conflituosas, através das quais se negociam posições sociais por meio dos estilos de *rap* e por critérios que os *rappers* estabelecem entre si. Nessa interação, os *rappers* também parecem negociar “espaços” através das diferenças entre estilos de *rap* e a identificação com o lugar, na medida em que os estilos parecem estar relacionados ao lugar.

Nas conversas que tive com alguns *rappers*, o *onde* cantar parecia estar relacionado à trajetória pessoal no *rap* e à maneira de pensar em relação ao *rap*, o que de certo modo está implicado no estilo de *rap* com que se identificam. Para alguns *rappers* que cantavam o estilo de *rap* que se aproxima do que eles denominam de “social”, o *rap* deveria atender à “comunidade” e, por isso, teria que ir até ela, para “dentro” do bairro. Outros *rappers* que também se identificam com este estilo de *rap*, já aspiravam cantar para “além” do bairro, para um público que consideravam ser “mais amplo”, em regiões referidas como centrais.

Os *rappers* que buscam cantar em estabelecimentos considerados como estando “fora” do bairro já cantaram em outros referidos como estando “dentro” do bairro ou “na comunidade”, mas alguns destes *rappers* argumentam que desejam que seu *rap* seja ouvido também por aquelas pessoas que não frequentam esses estabelecimentos e, por isso, expressam a necessidade de se apresentar em regiões consideradas centrais. A casa noturna Donna D Bar, sobre a qual falarei mais adiante, é um dos estabelecimentos que se localiza numa região considerada por muitos *rappers* como central, e alguns *rappers* que se identificam com o *rap* chamado por eles de “social” já se apresentaram ali. Outra casa noturna que também está situada numa região considerada pelos *rappers* como central é o Camorra Bar (Fotos 14 e 15), por estar localizado próximo à Rua 7 de Setembro, no bairro Velha (ver mapa 4 adiante), que dá acesso ao bairro Centro, e também próximo à rua que leva até o Parque Vila Germânica. Os *rappers* que se identificam com o estilo de *rap* dito “social” não costumam frequentar esse estabelecimento ou se apresentar nele.



Foto 14: Interior do Camorra Bar
 Fonte: <http://www.camorrabar.com.br>



Foto 15: Interior do Camorra Bar
 Fonte: <http://www.camorrabar.com.br>

De acordo com alguns *rappers*, o Camorra Bar é um lugar onde toca o que é referido como “música Hip-Hop” e não de “protesto”. A agenda do Camorra Bar inclui festas regadas com o que os administradores da casa noturna denominam por música “eletrônica”, “*new rock new wave*” e “Hip-Hop”⁹⁸. Muitas das festas com a temática Hip-Hop que aconteceram no Camorra Bar são promovidas pelo DJ Kbeça (Foto 16), considerado por alguns *rappers* em Blumenau como uma das primeiras pessoas a se envolver com o que eles denominam por “cultura Hip-Hop” na cidade.

Com o decorrer do tempo, de acordo com o DJ Kbeça, além de ser DJ de festas, ele passou a promover eventos relacionados ao Hip-Hop nas casas noturnas de Blumenau e do litoral. DJ Kbeça contou que já promoveu um *show* do MV Bill no Camorra Bar e outros eventos como a “Blockparty , Last Night , Hip-Hop lux e Hip-Hop Love, que

⁹⁸ Informações sobre a casa noturna Camorra Bar estão disponíveis no *site*: <http://www.camorrabar.com.br/> Acesso em 25/06/2010.

são selos de festas famosas de Hip-Hop”. O grupo conhecido como Dálmatas (Foto 17) costuma fazer parte da agenda das festas tematizadas como Hip-Hop que acontecem no Camorra Bar. Segundo Boaventura, *rapper* no grupo Dálmatas, apresentar-se no Camorra Bar fazia parte de suas aspirações, o que veio a acontecer quando começou a trabalhar junto com D’Lara, no Dálmatas, e implicou uma mudança de seu estilo musical, antes relacionado ao *rap* “social”, para um estilo que D’Lara e Boaventura chamam de “hip-house”, distanciando-se do *rap* conhecido como “social”.



Foto 16: Dj Kbeça no Camorra Bar
Fonte: Arquivo de DJ Kbeça

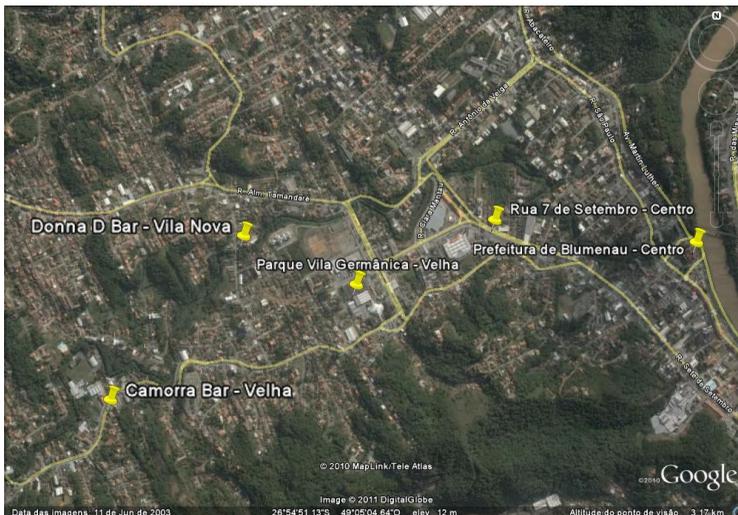


Foto 17: Dálmatas: D’Lara e Boaventura
Fonte: Arquivo do Grupo

A mudança de estilo musical parece ter sido o que possibilitou Boaventura, juntamente com D’Lara, cantar no Camorra Bar. Segundo Boaventura, “o Camorra pede uma batida mais envolvente porque as pessoas querem dançar”, por isso para cantar ali tem que “ser maleável”,

nesse sentido, trata-se de uma adaptação conforme o “espaço”. Boaventura acredita que “cada um cria o seu espaço”. O termo “espaço”, aqui, parece estar relacionado à ideia de reconhecimento pelo trabalho musical do Dálmatas e às oportunidades para cantar em ambientes como o Camorra Bar a partir de uma mudança de estilo. O termo também parece remeter a um local para cantar, tendo em vista a dimensão física do lugar, na medida em que é preciso se adaptar a ele, conforme argumenta Boaventura. Desse modo, a partir da fala de Boaventura, ter “espaço”, ou ter um lugar e oportunidade para cantar, ter reconhecimento pelo seu trabalho, supõe uma mudança de estilo para um tipo de música que se adéque ao estabelecimento onde se quer cantar e que corresponda às expectativas do público, de modo que o contrário seria talvez equivalente a não ter “espaço”.

O Donna D Bar, por outro lado, parece ser um estabelecimento que os *rappers*, cujo estilo se aproxima mais do *rap* “social”, podem ocupar para realizar suas apresentações. O Donna D Bar se localiza no bairro Vila Nova (mapa 4), e tal como o Camorra Bar, fica próximo ao Parque Vila Germânica e às ruas que dão acesso ao bairro Centro.



Mapa 4: Localização do Camorra Bar e do Donna D Bar em relação à Rua 7 de setembro e ao Parque Vila Germânica⁹⁹. Fonte: Google Earth.

⁹⁹ A Prefeitura de Blumenau aparece no mapa como um ponto de referência para ajudar a situar geograficamente a região do bairro Centro.

Diferente do Camorra Bar, o Donna D Bar direciona os eventos mais para o público “do *rock'n roll*, *reggae* e *metal*”, mas “eventualmente abre espaço para outras manifestações artísticas”¹⁰⁰. Conforme mencionado anteriormente, alguns grupos de *rap* que consideram o que cantam mais próximo do *rap* denominado por “social”, ou que não se identificam com o estilo considerado “Hip-Hop”, e que desejam cantar para um público “mais amplo”, apresentaram-se no Donna D Bar, tais como os grupos União de Idéias (Foto 18), Pacto Verbal e Fatalidade Verídica (Foto 19). Estes grupos, no decorrer de minha pesquisa, promoveram dois *shows* nesse local, ambos comemoravam o lançamento do CD dos grupos - o primeiro referente ao CD do União de Idéias, e o segundo ao do Pacto Verbal, “Quebrada Cabulosa”.



Foto 18: Bóris, do União de Ideias no Donna D Bar
(Foto: T. M. Scoz)

¹⁰⁰ Estas informações se encontram no *site* <http://www.donnad.com.br/>. Acesso em 09/04/2010.



Foto 19: No Donna D Bar¹⁰¹.
(Foto: T. M. Scoz)

Segundo Bóris, um dos integrantes do União de Idéias, não foi fácil conseguir “espaço” para cantar no Donna D Bar, porque a administração tinha receio de que pudesse haver muito consumo de drogas e ocorrência de brigas. Muitos *rappers* com quem conversei em Blumenau mencionaram que os *shows* de *rap* são frequentemente associados ao consumo de drogas e à violência, o que muitas vezes dificulta a negociação para organizar um evento de *rap* com o responsável por determinado estabelecimento. No caso de Bóris, ele me explicou que argumentou com o gerente do Donna D Bar que essa ideia é generalizante e também preconceituosa, e o convenceu a lhe conceder a oportunidade para tocar no lugar. Bóris contou que a festa correu bem, e que o responsável pela casa noturna ficou surpreso e mudou sua impressão em relação ao *rap*.

Apesar da dificuldade inicial em conseguir, como diz Bóris, “espaço” para cantar no Donna D Bar, para um dos integrantes dos grupos referidos acima, realizar um *show* ali foi como ter dado “um passo a frente” na caminhada do *rap* em Blumenau. De acordo com o *rapper*, cantar no Donna D Bar possibilitou levar a música *rap*, aquelas identificadas como “social”, “alternativo” e “protesto”, para as áreas referidas como centrais. Nesse sentido, o termo “espaço” mencionado

¹⁰¹ à esquerda da foto, Leandro, à direita, Rodrigo, na antiga formação do grupo Pacto Verbal. Entre eles, Grippa.

por Bóris pode estar remetendo não só ao espaço físico do estabelecimento, mas também à oportunidade criada para o *rap* tocar em lugares considerados “fora” do bairro, o que parece implicar uma ruptura de certos conceitos sobre o *rap* que o limitam ao que é tido como periferia. O “espaço”, nesse contexto, é diferente daquele onde Boaventura realiza suas apresentações com o Dálmatas, mas parece ganhar um sentido semelhante na medida em que parece se remeter também à ideia de oportunidade para, segundo um *rapper*, levar sua música a um público que percebe ser “mais amplo”.

A abrangência de gêneros musicais diferenciados, a oferta de *shows* com bandas e grupos não só regionais, mas também nacionais e internacionais, pode ser alguns dos aspectos que tornam o Donna D Bar e o Camorra Bar estabelecimentos que concentram um público considerado por alguns *rappers* em Blumenau como sendo “mais amplo”. Alguns *rappers* argumentam que a capacidade de atrair um público “mais amplo” está relacionada ao fato destes estabelecimentos estarem localizados em regiões consideradas mais centrais, o que facilitaria o acesso para chegar ao lugar, em contraste com aqueles estabelecimentos referidos como estando situados “dentro” do bairro.

No entanto, para outros *rappers*, a acessibilidade ao lugar para as pessoas frequentarem está principalmente relacionada ao valor cobrado pelos produtos para consumo, como bebidas, e pelos ingressos, que são considerados mais baratos ou mais acessíveis nos estabelecimentos qualificados como estando “dentro” do bairro do que nas casas noturnas como o Donna D Bar e o Camorra Bar. Dessa forma, a acessibilidade para o público é relativa, na medida em que ser acessível pode estar relacionado à localização do estabelecimento, no sentido de estar situado em regiões consideradas mais fáceis de chegar, ou ao preço mais acessível de produtos para consumo, como bebidas e dos valores dos ingressos.

A localização do estabelecimento na cidade, o acesso para chegar até ele, os estilos musicais oferecidos e, sobretudo, o preço dos ingressos e dos produtos para consumo no interior de casas noturnas como o Donna D Bar e o Camorra Bar, considerados caros demais, parecem ser alguns dos aspectos que contribuem para que o estabelecimento e o público que os frequenta ganhem sentidos diferenciados.

Muitos *rappers* em Blumenau consideram as casas noturnas Donna D Bar e Camorra Bar como “pico de boy”, se comparadas aos estabelecimentos situados em regiões ditas “dentro” do bairro. De

acordo com um *rapper*, “pico de boy” é onde “o público não vai de ônibus, não reclama da entrada, não bebe da cachaça mais barata”, são estabelecimentos onde se promovem festas em dias como terça, quarta, quinta; “dias da semana não propícios para um pobre frequentar” porque no dia seguinte precisa acordar cedo para ir trabalhar. Conforme ressaltou outro *rapper*, “são locais de encontro de *playboy*, um lugar mais pra elite do que pra favela, de gente que tem dinheiro ou que se comporta como se tivesse”. A fala do *rapper* diferencia o sujeito *rapper* do *playboy* pela classe social, mas também evidencia uma diferença de “atitude”, visto que na opinião do *rapper*, o *playboy* é aquele que tem dinheiro, mas se não tem, “se comporta como se tivesse”.

Dessa forma, os lugares podem ser caracterizados a partir das reapropriações dos sujeitos, por quem os frequenta. Reciprocamente, os sujeitos também podem ser caracterizados a partir do lugar, pois, tal como argumenta Anschau (2008), as interações sociais estabelecidas por determinados grupos sociais, em determinados estabelecimentos, ressignificam os sujeitos e estes lugares.

Aspectos que identificam um local como “pico de boy” e que o diferenciam de outro considerado como sendo mais para a comunidade, podem orientar as escolhas dos *rappers* por qual estabelecimento frequentar e por qual optar para sediar um *show* de *rap*. Estes aspectos também são interessantes para pensar como os estabelecimentos são percebidos, quais são considerados como estando “dentro” e “fora” do bairro e como essas qualificações são construídas.

Os estabelecimentos geralmente utilizados por alguns *rappers* em Blumenau para organizar eventos de *rap*, cujo estilo se aproxima do que os *rappers* denominam por “social”, onde eles consideram como sendo “dentro” do bairro, diferente do Donna D Bar e do Camorra Bar, não são caracterizados como “casa noturna”. Durante o período do trabalho de campo, tive a oportunidade de ir a alguns *shows* que aconteceram em locais considerados “dentro” do bairro e para a “comunidade”. Dois *shows* que assisti foram realizados na Associação de Moradores do bairro Velha Pequena, outro aconteceu na Associação de Moradores do bairro Nova Esperança e outros dois no Salão do Esporte Clube Água Verde, um deles tendo sido o *show* de lançamento do CD “Filhos do Brasil” do grupo Palavra Feminina, já mencionado no início deste capítulo.

A Associação de Moradores do bairro Velha Pequena está localizada em uma região do bairro conhecida por Ristow, nome pelo qual muitos *rappers* em Blumenau se referem às “baladas” de *rap* que

ali acontecem. A Associação possui uma estrutura física que compreende um campo de futebol, um espaço para o estacionamento e, entre eles, o bar. O bar fica em um espaço coberto onde há muitas mesas de plástico e mesas de sinuca. O salão de festas fica no segundo andar, em cima do bar. O primeiro *show* de *rap* que assisti ali aconteceu num domingo à tarde, em comemoração ao 1º ano do *site* Planeta Hip-Hop¹⁰², o segundo aconteceu cerca de 8 meses depois, num sábado à noite, e teve como atração principal o grupo de *rap* Consciência X Atual, de Ribeirão Preto/SP.

Thiago e seu primo, Jean, são as pessoas que organizam os *shows* de *rap* no salão da Associação, eles não são *rappers*, mas gostam da música e fazem parte do círculo de amizades de alguns *rappers*. Thiago já fez parte da coordenação da Associação, mas explicou que, mesmo assim, para ocupar o salão da Associação, é necessário ter a autorização do presidente e dos demais membros da coordenação e que o pedido é feito em reunião. Thiago já organizou 7 eventos de *rap* na mesma Associação e argumentou que em todas as vezes precisou convencer os membros da coordenação a permitirem a realização destes eventos. De acordo com Thiago, muitos integrantes da Associação temem que aconteçam brigas durante os *shows*, algo que Thiago afirma ser associado ao *rap*, mas que raramente acontece, pelo menos nas “baladas” de *rap* no Ristow.

Alguns *rappers* consideram que a Associação de Moradores do bairro Velha Pequena possui uma boa infraestrutura à disposição da população do bairro, diferentemente de outras regiões de Blumenau. A Associação de Moradores da Rua República Argentina, por exemplo, segundo alguns *rappers* que moram nessa rua e nas proximidades, é mais precária, não possui, por exemplo, um salão de festas para a realização de eventos como os *shows* de *rap*. De acordo com Jaison, do grupo Conexão Lado Leste, quando ele e alguns amigos, também *rappers*, decidiram organizar um *show* de *rap*, foi preciso procurar estabelecimentos situados em outros bairros, apesar da vontade que tinham de realizar o evento no bairro em que moram e que a “Família Lado Leste representa”. O *show* acabou acontecendo em uma Associação no bairro Nova Esperança (Foto 20), que, ao contrário da Associação de Moradores do bairro Velha Pequena, é um estabelecimento particular. Foi por intermédio do pai de um dos

¹⁰² No capítulo 6 falarei sobre a importância deste *site* para os eventos de *rap* que acontecem em Blumenau.

rappers, que conhece o dono da Associação, que eles puderam ocupar o lugar para sediar o evento.



Foto 20: Evento na Associação de Moradores do bairro Nova Esperança¹⁰³.
(Foto: T. M. Scoz)

Para abrigar os veículos das pessoas que chegam até a Associação do bairro Nova Esperança, há um pátio amplo que pode ser utilizado como estacionamento. O salão para realização de festas, onde os *rappers* montaram o palco para o *show*, também conta com estrutura para bar e cozinha. Assim como na Associação de Moradores do bairro Velha Pequena, o palco onde os grupos de *rap* convidados iriam se apresentar foi providenciado pelos *rappers* que organizaram o evento, não sendo fornecido pela Associação.

O acesso à Associação no bairro Nova Esperança é um pouco mais complicado do que à Associação de Moradores do bairro Velha Pequena, já que os horários das linhas de ônibus são mais reduzidos e o caminho é íngreme, com longas subidas e descidas, curvas perigosas e estrada de terra, o que já não ocorre no caminho para o Esporte Clube Água Verde, onde já foram organizadas algumas “baladas” de *rap*. Segundo Janaína, que organizou no local um *show* em comemoração ao lançamento do CD “Filhos do Brasil” juntamente com o grupo Palavra de Honra, conforme mencionado no início do capítulo, “o salão é um

¹⁰³ À esquerda da foto está Jakson, do grupo Homicídio Verbal, ao lado dele, Pepsi, do Raciocínio Humano. No canto direito da foto está o DJ manipulando a mesa de som.

lugar fácil de achar”. O Esporte Clube Água Verde está situado na Rua General Osório, uma rua geral do bairro Velha, que faz a conexão deste bairro com o bairro Centro. Também é uma rua de fluxo intenso de carros e ônibus. Ao contrário da Associação do bairro Nova Esperança, nas imediações do Salão Água Verde há linhas de ônibus em vários horários que facilitam o acesso ao Salão para aqueles que não têm como ir de carro. O acesso ao local do evento parece ser um dos fatores que pesam na hora de decidir pelo estabelecimento em que será realizado.

Os estabelecimentos, tais como a Associação de Moradores do bairro Velha Pequena, a Associação no bairro Nova Esperança, e o Esporte Clube Água Verde ganham configurações diferenciadas com relação a outros, como o Donna D Bar e o Camorra Bar. Janaína me explicou que para ocupar o Salão do Água Verde é necessário pagar um aluguel, e também é preciso providenciar outros serviços como a contratação de seguranças, da equipe de sonoplastia, entre outros. O salão apenas oferece a estrutura física de seu espaço e do estacionamento. O lucro dos produtos vendidos no bar que fica dentro do salão, é de responsabilidade da pessoa que possui o alvará para o bar funcionar. Janaína argumentou que geralmente é assim que funciona: nas Associações e Clubes é preciso providenciar e pagar pelos serviços prestados para que o *show* aconteça, o que já ocorre de forma diferente nas casas noturnas, como o Donna D Bar e o Camorra Bar, onde os equipamentos de som, o palco e os seguranças são oferecidos pelo estabelecimento.

Esses aspectos parecem contribuir para produzir a diferença entre tais lugares, e é a partir da relação entre dois ou mais lugares que as diferenciações são construídas. Leite (2004) argumenta que as demarcações socioespaciais precisam contrapor-se entre si, “não existem por si mesmas [...] dependem da coexistência da *diferença* para estruturar sua especificidade” (LEITE, 2004, p. 307, destaque do autor). Nesse sentido, é pela existência de outros estabelecimentos e pela contraposição entre eles que estes locais ganham sentidos diferenciados, como aqueles referidos pelos *rappers* como estando “dentro” em contraste com aqueles considerados “fora” do bairro, configurando “espaços” diferenciados.

Os diferentes usos pelos *rappers* e o público em geral, dos estabelecimentos da cidade, como Clubes, Associações de Moradores, casas noturnas e igrejas, fazem com que esses locais sejam diferenciados entre si, ganhando distintos sentidos. Os usos e as relações sociais que os sujeitos constroem em estabelecimentos como esses, não só dão

sentidos a tais lugares, como criam certas identificações entre os sujeitos e os lugares, as quais acabam por caracterizar os lugares e o público que os frequenta, evocando diferentes formas de pertencimento. Os *rappers*, conforme suas propostas no *rap* e seu estilo de *rap*, identificam-se mais com determinado lugar do que com outro e, assim, também se diferenciam entre si. Dito de outro modo, ao mesmo tempo em que os *rappers* criam identificações com algum lugar e estabelecimento, elaboram mecanismos de diferenciação em relação a outros lugares e também entre os próprios *rappers*. Uma forma de se diferenciar se dá através dos diferentes estilos de *rap* e do modo como qualificam os locais que frequentam.

Através dessas formas de diferenciação, os *rappers* parecem negociar seus “espaços” na cidade, reafirmando o sentimento de pertença e sua identificação com um lugar, como a favela, a periferia, a quebrada, o bairro, o gueto. Desse modo, nessas relações em que se constroem diferenças e identificações entre os *rappers* em Blumenau, a noção de “espaço” parece estar implicada na ideia de pertencimento. O sentimento de pertença expresso através das várias formas por meio das quais os *rappers* fazem referência à periferia pode ser o modo como estes músicos querem ter o seu “espaço” entendido como um lugar para cantar, e como reconhecimento de seu trabalho.

Esse negociar de “espaços” por meio dos usos de diferentes estabelecimentos, do sentimento de pertença à periferia, parece configurar uma cartografia do *rap* em Blumenau. O mapa 5 nos mostra uma configuração espacial construída pelos usos de determinados estabelecimentos pelos *rappers*.

Ao longo do texto vimos que os *rappers* criam constantemente formas distintas de identificação com grupos e bairros, como através da ideia de família que é representada por determinados grupos de *rap* e que também representa alguns bairros, áreas ou lados de Blumenau. A relação do *rapper* com o bairro e com o estilo de *rap* também está implicada na escolha do estabelecimento para a realização de um evento de *rap*. Todas essas questões constroem certo mapeamento do *rap* na cidade que, no entanto, não fixa os lugares, pois estes são constituídos pelas relações entre os *rappers* e os espaços, ou seja, os lugares nesse mapa ganham sentidos por meios das trajetórias, dos movimentos e deslocamentos dos *rappers* entre os lugares. Assim, essa cartografia do *rap* se redesenha e se atualiza através dos usos, das trajetórias, das relações e dos pertencimentos que os *rappers* exercem nos e com os lugares.

As práticas e usos diversos dos estabelecimentos pelos *rappers* e pelo público que os frequentam constroem diferentes lugares que *estriam* os espaços na cidade, nos termos de Leite (2004). A forma *estriada* do espaço é um resultado da produção da diferença que nos apresenta uma Blumenau que não está contida somente em seu ideário germânico: aquela redefinida e cartografada pelas paisagens sonoras do *rap*.

A partir dessa cartografia, talvez possamos pensar o sentido de “espaços” enquanto lugares reapropriados pelos *rappers* para cantar. Os *rappers*, assim, inscrevem na cidade “espaços” diferenciados de expressão de suas produções musicais. Ao mesmo tempo, através destes lugares, os *rappers* criam distintas formas de inserção social e de pertencimento ao lugar, como à periferia, e a um grupo, como a uma família. Podemos pensar o sentido de “espaço”, então, como “territórios de subjetivação”, nos termos de Leite (2004), o que torna fluida e dinâmica a cartografia do *rap* em Blumenau.

Há outros lugares que produzem um movimento cartográfico na cidade e que revelam outras formas de dar sentidos à noção de “espaço”. Refiro-me a outros lugares de produção musical, como a própria casa onde os *rappers* moram, os estúdios caseiros, as lojas de artigos relacionados ao Hip-Hop, e à Rádio Comunitária Fortaleza, que passarei a abordar agora no capítulo 5.

CAPÍTULO 5 – OUTROS “ESPAÇOS” DE PRODUÇÃO MUSICAL

Em Blumenau, os *rappers* se reapropriam de outros lugares para cantar, compor, gravar, divulgar e comercializar suas músicas. A casa dos *rappers* é um desses lugares onde costumam ensaiar *rap* e se reunir com os amigos. Na casa, os *rappers* adaptam seus cômodos para o *rap* e os ressignificam através desse gênero musical. Alguns *rappers* montaram em suas casas um estúdio caseiro, um lugar próprio para a produção musical. Outros lugares são constituídos pelas lojas de artigos de Hip-Hop e pela Rádio Comunitária Fortaleza.

Os usos produtivos dos *rappers* nesses lugares parecem transformá-los em “espaços” para o *rap* se manifestar. A ideia de “espaço” aqui pode ser entendida conforme de Certeau (1994) pensa a noção de espaço, ou seja, como um lugar animado criativamente pelas práticas dos sujeitos. Nesse sentido, os espaços que os *rappers* ocupam e utilizam de alguma forma podem ser “espaços” construídos para produzir música e fazê-la circular. Esses lugares, no sentido de Leite (2004), são inscritos na paisagem urbana pelas trajetórias dos *rappers*, compondo outros traçados na cartografia do *rap* em Blumenau, que revelam o processo de produção musical de grupos de *rap* na cidade.

Simultaneamente, os *rappers* parecem elaborar formas de inserção social, ou talvez tentativas de inclusão, de aceitação ou de reconhecimento de suas produções musicais, através dos usos dos espaços da casa, do estúdio, das lojas de artigos de Hip-Hop, da Rádio Comunitária Fortaleza. “Espaço”, então, ganha outro sentido, semelhante à noção de “território de subjetivação” proposta por Leite (2004). Além disso, a ideia de oportunidade também pode estar implicada na noção de “espaço”, visto que nesses lugares os *rappers* podem se dedicar às atividades relacionadas ao *rap*.

5.1 - A casa

Uma de minhas curiosidades sobre o *rap* em Blumenau era saber se havia algum lugar de encontro ou ponto de referência no qual os *rappers* costumassem se encontrar com certa frequência. Nas conversas que tive com os *rappers*, eu os questionava se havia algum lugar onde

costumavam se reunir com seus colegas de grupo e outros *rappers*, e a casa era referida como sendo esse local.

Janaína, do grupo Palavra Feminina, ressaltou que ela e o esposo, Minella, do grupo Palavra de Honra, reúnem-se praticamente todos os fins de semana com os colegas dos grupos de *rap* de que participam e alguns *rappers* de outros grupos com quem possuem amizade, como o Mente Armada e o Libertação, que formam o grupo que chamam de Família C, conforme visto no capítulo 4. Esses encontros acontecem, geralmente, na casa onde moram Janaína e Minella ou na casa de um dos integrantes do Mente Armada. De acordo com Janaína, os encontros são ocasiões para trocar ideias sobre músicas visando a possível elaboração de um CD, compor letras de *rap*, ensaiar as músicas, ou simplesmente ouvir *rap* e conversar sobre assuntos diversos, pois, segundo Janaína, além do compromisso que possuem com o *rap*, eles são amigos.

A casa parece ser, para alguns *rappers* em Blumenau, como Janaína e seus amigos, um ambiente de encontro, no qual constroem seus momentos e oportunidades de interação social e de produção musical, sem que uma coisa exclua a outra. Dentre as atividades de produção musical, os ensaios dos grupos e o trabalho nos estúdios de gravação caseiros ou *home studio*, conforme a denominação dada por alguns *rappers*, eram bastante mencionados pelos *rappers* durante o trabalho de campo.

Os ensaios em casa, o estúdio caseiro e o grupo de amigos chamado família, parecem confundir as fronteiras ou mudar os sentidos das noções de público e privado, rompendo ou negando, de certa forma, a separação do *rap* entre esses âmbitos (do público e do privado)¹⁰⁴, tendo em vista que o *rap* é frequentemente considerado uma “cultura de rua”. Ensaiar, compor e produzir *rap* dá outro sentido a casa, aquele que conjuga estes âmbitos. A casa, desse modo, transforma-se em espaço, no sentido de de Certeau (1994), animado pelas práticas interativas dos sujeitos que lhe atribuem sentidos diferenciados, conforme variam suas práticas.

Ao mesmo tempo, as práticas dos *rappers* na casa constroem outro sentido para a noção de “espaço”: um “espaço” para a música existir e se manifestar de diferentes modos, como por meio dos ensaios, do estúdio caseiro e dos CD’s de *rap* que escutam com os amigos.

¹⁰⁴ Agradeço aos comentários da Profª. Vânia Z. Cardoso que foram bastante relevantes para pensar sobre esta questão.

Portanto, dentre os diversos usos que os *rappers* podem fazer da casa onde moram, produzir *rap* é um deles. Conforme já mencionado, os ensaios constituem um destes momentos de produção musical, no qual os *rappers* preparam as músicas que irão cantar em algum *show* de *rap* ou que irão gravar em CD. Mas o ensaio também pode ser um motivo para reunir os integrantes do grupo em encontros de descontração. Durante o trabalho de campo, tive a oportunidade de assistir a alguns ensaios na casa onde mora Leandro que, naquela ocasião, integrava o grupo Pacto Verbal juntamente com Rodrigo.

Leandro mora em uma casa de dois andares, no bairro Velha¹⁰⁵, a poucos quilômetros do Parque Vila Germânica. O primeiro andar da casa é de alvenaria e foi transformado em uma *kitnet* para alugar. O segundo andar é de madeira, é onde Leandro mora com sua esposa, Ana, e com o filho, Lucas, de 1 ano. Leandro é um dos poucos *rappers*, talvez o único dos que conheci, que possui casa própria sem estar morando com os pais. Ele comprou a casa que era de sua avó e ainda está pagando as prestações com o dinheiro que obtém do aluguel da *kitnet* e de seus serviços como pedreiro de acabamento. Rodrigo mora no bairro da Velha, na região que chama de “Conca”, Concórdia, junto com sua mãe e irmãos; não tive a oportunidade de conhecer sua casa, pois as conversas e os ensaios com o grupo eram sempre marcados na casa de Leandro.

De acordo com Leandro, os ensaios em sua casa eram motivo não só para cantar *rap*, mas também para o grupo se encontrar, reunir os colegas e fazer um “churrasquinho”. A área utilizada para preparar o churrasco fica logo na entrada da casa, após subir alguns lances de escadas. Essa área é coberta e tem piso cerâmico, ali também fica a casinha do cachorro e outra peça ocupada como área de serviço. Para chegar até a sala da casa, é necessário passar pela área onde fica a churrasqueira, e pelo próximo cômodo: a cozinha.

Foi na sala da casa que assisti a alguns ensaios de Leandro e Rodrigo, que aconteceram todos nas sextas-feiras à noite. Na sala, estão o computador e os aparelhos de som e televisão, Leandro e Ana também guardam ali seus CD's, que variam do *rap* a bandas de *rock*. Leandro se considera bastante eclético em relação às suas preferências musicais, um de seus grupos favoritos é Funeral for a Friend, uma banda britânica cujo estilo musical é considerado *pós-hardcore*. Leandro ressaltou que

¹⁰⁵ A localização do bairro Velha está indicada pelo número 11 no mapa de Blumenau, no anexo 3.

sua paixão pelo *rap* não impede seu gosto por outros gêneros musicais. Os encontros na casa de Leandro para os ensaios do grupo e também para apreciar um churrasco, eram regados de muita música, durante os ensaios ouvíamos o *rap* ao vivo do Pacto Verbal, e nos intervalos, Leandro colocava músicas de cantores como Zé Ramalho.

Para os ensaios, Rodrigo e Leandro elegiam as bases dos *raps* no computador com a ajuda de Ana, enquanto Jéssica, namorada do Rodrigo, brincava com Lucas. As caixas de som dos aparelhos de som eram conectadas ao computador para ampliar o volume da música e, conforme tocava a base musical, os *rappers* “mandavam a rima” (Foto 21).



Foto 21: Ensaio na casa de Leandro e Ana¹⁰⁶.
(Foto: T. M. Scoz)

Estes encontros eram bastante descontraídos, as pessoas ali presentes se divertiam com os erros e acertos na execução das músicas. Assim, em clima de churrasco, os encontros entre os casais costumavam acontecer com certa regularidade às sextas-feiras, geralmente na casa de Leandro e Ana, como já dito, e, segundo me disseram as companheiras dos *rappers*, nesses encontros “é sempre assim”, eles ensaiam.

Os ensaios do grupo Pacto Verbal foram um dos poucos a que tive a oportunidade de assistir, em outras ocasiões fui convidada a filmar

¹⁰⁶ No centro da foto estão Rodrigo (de camisa vermelha) e Leandro. À frente da foto, no canto esquerdo, se encontra Ana, e ao seu lado, Jéssica que estava brincando com Lucas.

(com a câmera fotográfica digital) alguns ensaios do Fatalidade Verídica na casa de Grippa, mas esses ensaios acabavam não acontecendo pelo não comparecimento de Tiaguinho, que, naquele período, integrava o grupo juntamente com Grippa. De qualquer forma, minhas idas à casa de Grippa para filmar os ensaios que não aconteciam do Fatalidade Verídica não eram em vão, elas propiciavam momentos para muitas conversas.

Grippa mora com sua esposa e filha numa casa de madeira alugada no bairro Velha Central¹⁰⁷. Nessa casa há uma repartição que fica nos fundos da casa, separada dos outros cômodos, que Grippa ocupa para realizar os ensaios do grupo. Para chegar até esta peça, é possível passar por dentro da casa através da porta de entrada que fica na varanda, na parte da frente da casa, ou seguir por fora, pela garagem; ao lado da casa. A porta que dá acesso ao interior da casa fica logo à esquerda, após a garagem, ao entrarmos por ela, deparamos-nos com um *hall* coberto que, à direita da entrada, leva para a cozinha e outros cômodos, e, à esquerda da entrada, conduz-nos para a sala onde acontecem os ensaios.

Muitas das minhas conversas com Grippa aconteceram nessa sala, que, além de ser usada para os ensaios, é ocupada pela família para assistir aos programas de TV e aos filmes, escutar música e receber os amigos. Nesse sentido, os cômodos da casa são reapropriados através dos usos produtivos e diferenciados, que ganham sentidos conforme as ações neles praticadas. A sala onde Grippa costuma ensaiar as músicas de *rap* pode ser um lugar para assistir à TV, para estudar, para conversar com a antropóloga, para se reunir com os amigos, etc.

Tanto na casa de Grippa, como na casa de Leandro, de Janaína e Minella, o *rap* parece compartilhar o mesmo espaço físico com outras práticas que também dão sentidos ao lugar, ao mesmo tempo em que ganha “espaço”. Conforme argumentado anteriormente, o sentido de “espaço” aqui pode estar implicado tanto na ideia de espaço físico para o *rapper* cantar e compor *rap*, como na ideia de espaço de manifestação do *rap* e de seus músicos, o que supõe também a aceitação e a inclusão desse gênero musical num lugar.

Retornando à casa de Grippa, a sala onde costuma realizar os ensaios de *rap* está dividida em três cômodos, o primeiro é a parte com a qual nos deparamos logo que entramos nela – “a sala de ensaio” -, podemos imaginá-la como um retângulo com duas portas no centro de

¹⁰⁷ Este bairro está indicado pelo número 12 no mapa de Blumenau, no anexo 3.

cada lateral maior, uma das portas é a da entrada, e a outra dá acesso aos outros dois quartos. Nesta sala, Grippa guarda suas fitas de vídeos sobre entrevistas de *rappers*, como Mano Brown, gravadas de alguns programas de TV, e também vídeos com entrevistas e clipes do grupo Fatalidade Verídica. Grippa também guarda seus CD's de *rap* e de cantores como Adriana Calcanhoto, Raul Seixas, e de grupos como Legião Urbana. Seus discos de vinil também estão expostos na sala, tal como o do Racionais MC's, de Tim Maia, de Bob Marley, Bezerra da Silva, entre outros. Grippa ressaltou que gosta de ouvir outros gêneros musicais além do *rap*, ele gosta de grupos como O Rappa, do qual tem até um pôster atrás da porta. Segundo Grippa, as letras desse grupo lhe servem de inspiração para suas composições de *rap*. Um dos gêneros musicais que Grippa gosta muito de ouvir é o *reggae*, ele me deu um CD de Edson Gomes, um cantor que considera que produz um *reggae* “social”, segundo Grippa, pois, no que se refere ao conteúdo das letras, parece semelhante ao que chama de *rap* “social”. Além de pôsteres de grupos como O Rappa, Grippa deixa expostos nas paredes da sala um pôster do Flamengo (Foto 22), alguns cartazes de eventos de *rap* que organizou e participou e algumas fotos de amigos.

Nesta sala, Grippa também guarda alguns equipamentos, como dois microfones, cada um em seu pedestal (Foto 22), comprados por Grippa em conjunto com Tiaguinho. Os microfones são usados nos ensaios e também em situações em que o grupo é convidado para cantar e precisa levar seu próprio equipamento.

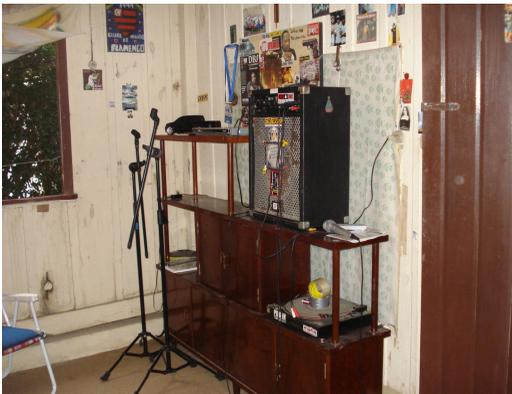


Foto 22:
Sala de ensaio do grupo
Fatalidade Verídica¹⁰⁸.
(Foto: T. M. Scoz)

¹⁰⁸ À direita da janela que se vê no canto esquerdo da foto, encontra-se o pôster do Flamengo disposto na parede da sala da casa de Grippa. Nesta sala, também se encontram os equipamentos utilizados pelo Fatalidade Verídica para os ensaios e apresentações.

Esta sala vive o *rap* em vários aspectos, além dos microfones, dos CD's, dos vinis, dos vídeos, dos pôsteres e cartazes de eventos de *rap*, na janela há um tecido usado como cortina, com letras grafitadas que desenhavam a palavra “na Função” (Foto 23). Na parede oposta à janela, há outro tecido que cobre grande parte da parede, nele está escrito a palavra “do Rap” (Foto 24), também em letras grafitadas, ocupando quase todo o tecido. As palavras nos dois tecidos completam a frase “na função do rap” e foram desenhadas por um colega de Grippa para decorar o palco de um *show* de *rap* que ele havia organizado alguns anos atrás.



Foto 23: Painel grafitado “na função”
(Foto: T. M. Scoz)



Foto 24: Painel grafitado “do rap”
(Foto: T. M. Scoz)

Outra parede que Grippa decorou fica no segundo quarto e está revestida com recortes de jornais e revistas com reportagens sobre *rap* e sobre o time de futebol Flamengo (Foto 25). Este quarto é menor que a sala de ensaio, nele estão abrigados alguns equipamentos de ginástica próprios para levantar peso, improvisados por Grippa. A parede com os recortes de jornais e revistas separa este quarto de outro, reservado para a churrasqueira. Estes dois quartos juntos formam outro retângulo paralelo ao primeiro, de modo que a distribuição destes dois quartos se dá lado a lado, separados pela parede estampada com os recortes de revistas e jornais e por uma abertura que permite a passagem de um quarto para outro. O quarto com a churrasqueira tem outra porta que dá acesso para fora, proporcionando ventilação e um pouco mais de espaço ao quarto, quando Grippa reúne os amigos.



Foto 25: Parede com recortes de jornais na sala de ensaio do grupo Fatalidade Verídica¹⁰⁹. (Foto: T. M. Scoz)

Assim, Grippa e sua esposa adaptaram os cômodos na casa onde moram para poder receber os amigos, promover um churrasco, realizar os ensaios de *rap*. Leandro ressaltou que também pretende fazer um quarto para os ensaios em sua casa, próximo à área onde fica sua churrasqueira. A casa desses *rappers*, bem como de outros como Janaína e Minella, ao mesmo tempo em que abriga outros aspectos de

¹⁰⁹ À direita da foto está o acesso à churrasqueira

suas vidas, como a família, os gostos musicais, o time de futebol, os encontros com os amigos, vive o *rap* junto com esses sujeitos. A casa parece, portanto, tornar-se um lugar em que o *rap* tem “espaços”.

Na casa de alguns *rappers*, como Janaína e Minella, há um cômodo específico para produção musical do *rap*, não que isso se limite a este quarto, mas ele foi adaptado para funcionar como um estúdio para que os *rappers* em questão pudessem gravar seus próprios CD's. Janaína e Minella moram em uma casa alugada, no bairro Velha, o estúdio fica em um quarto pequeno da casa, próximo à sala, nele há uma mesa com o computador logo na entrada, à esquerda, e, à direita, há uma cabine feita com material compensado (verde), equipada com um microfone, e forrada na parte de dentro com espuma (Foto 26). A cabine possui uma janela fechada com um vidro, com vistas para o computador, e sua entrada é feita pela lateral (Foto 27). Dentro da cabine, os *rappers* cantam as músicas que são gravadas no computador, onde são analisadas e editadas para a gravação.



Foto 26: Fachada da cabine do estúdio da Família C Produções
(Foto: T. M. Scoz)



Foto 27: Entrada na parte lateral da cabine da Família C Produções
(Foto: T. M. Scoz)

Janaína contou que ela e Minella sentiram a necessidade de ter um estúdio devido ao alto custo das gravações em estúdios profissionais. A tecnologia de produção musical possibilitada pelo computador permitiu que Janaína e Minella pudessem gravar seus próprios CD's. Eles mantêm o estúdio para realizar as gravações dos próprios grupos dos quais são integrantes. Os grupos de *rap* que participam possuem alguns CD's gravados, cada um já gravou dois CD's (o Palavra Feminina lançou os álbuns “Justiça e Liberdade”, em 2006, e “Filhos do Brasil”, em 2009; e o Palavra de Honra, os CD's intitulados “Quadrilha da Rima”, em 2004, e “Buscar o Amor”, em 2007). Há outros *rappers* em Blumenau que adotaram a ideia de produzir seus próprios CD's em estúdio caseiro, como Bóris, do grupo União de Ideias. A diferença é que Bóris utiliza o estúdio para fazer gravações para outros grupos de *rap* e de outros gêneros musicais. Além das gravações, Bóris também faz cartazes para a divulgação de eventos, faz os encartes dos CD's e cria as bases instrumentais através dos *samplers*. Bóris oferece esses serviços a preços mais modestos do que os cobrados em estúdios “profissionais”, chegando a ser cerca de R\$ 2.000,00 mais barato, de modo que muitos grupos de *rap* que não têm como arcar com os valores cobrados em estúdios mais caros encontram ali uma maneira de produzir

seus CD's. O estúdio caseiro, assim, tal como argumentado anteriormente, transforma-se em outro “espaço” de produção musical do *rap*, que oportuniza tal produção de forma independente de outros meios de gravação mais caros e menos acessíveis para muitos *rappers*.

Bóris teve a ideia de montar um estúdio em 2004, sob o nome de Estúdio Alicerce. Para realizar seu trabalho no estúdio, ele precisou adquirir equipamentos que propiciassem melhor qualidade de som. O *rapper* explicou que toda a aparelhagem é cara: o equipamento que controla entrada e saída de som, o computador, a mesa de som, as caixas de som e os microfones que são essenciais para a qualidade do som (Foto 28). A cabine, onde a pessoa canta a música, é improvisada com dois colchões de solteiro encapados, que ficam em pé, perpendiculares à parede de alvenaria do quarto onde fica o estúdio, esses colchões funcionam como duas paredes de espuma, com o intuito de proporcionar um isolamento acústico, tal como a cabine do estúdio de Janaína e Minella. Entre os colchões, fica a pessoa que canta, a essa estrutura Boris denomina de “bolha” ou “aquário” (Foto 29).



Foto 28: Mesa e aparelhos técnicos do Estúdio Alicerce
(Foto: T. M. Scoz)



Foto 29: “Bolha” do Estúdio Alicerce
(Foto: T. M. Scoz)

Bóris não tem condições financeiras para investir como gostaria em equipamentos e na estrutura física do estúdio, como, por exemplo, para alugar uma sala comercial exclusiva para esse fim, mas ele tem tido condições de mantê-lo e, assim, realizar seu trabalho. No Estúdio Alicerce, Boris já produziu CD's de alguns grupos em Blumenau, como o do Pacto Verbal.

Os integrantes do grupo Dálmatas também possuem um estúdio na casa onde moram. O casal mora em uma casa alugada, no bairro Boa Vista. Foi nesse local que conversei com D'Lara e Boaventura, os quais, na ocasião da nossa conversa, tinham se mudado para lá há pouco tempo. A casa é dividida em duas partes, uma delas foi a que Boaventura e D'Lara alugaram, a parte em que moram fica nos fundos da casa, a entrada é pela cozinha, que dá acesso à sala. Na sala, há duas portas, uma que dá acesso ao banheiro e outra que leva aos quartos. É no espaço da sala que fica o estúdio, ali há uma mesa com três cadeiras, a mesa com o computador, microfone, equipamento para gravação e uma caixa de som. Boaventura grava os CD's do grupo e faz gravações para outros grupos ou artistas individuais utilizando esses equipamentos. Os CD's do Dálmatas recebem o selo independente "Gozo do Galo", que é também o nome do estúdio.

Outro estúdio caseiro em Blumenau é o do Tiago, do grupo Manifesto, montado para produção própria de CD's e para outros grupos de *rap*. O Manifesto é considerado como um grupo de *rap* “protesto” ou “social” de Itajaí por ter sido formado naquela cidade, mesmo tendo um integrante de Blumenau, o Pimpolho, tal como é conhecido por seus colegas. Tiago e João formaram o grupo em 1997, aproximadamente. Após alguns anos, Tiago se mudou para Blumenau e trouxe consigo o estúdio, mas durante o andamento desta pesquisa não tive a oportunidade de conhecê-lo, pois Tiago argumentou que não tinha mais o estúdio por não ter condições financeiras para investir nos equipamentos.

Quase todos os CD's que o grupo Manifesto produziu foram gravados por Tiago, apenas um foi gravado em estúdio “profissional”, por intermédio do pai de João. O grupo tem, até então, 4 CD's lançados; o primeiro, intitulado “Escola sem livros”, surgiu em 2001 (os outros CD's são: “Fé no bem”, “Ainda é tempo” e “O mal nunca dorme”). Os CD's do Manifesto recebiam o selo independente “K 12”. Conforme explicou Tiago, o selo serve “para assinar a produção, distribuição, divulgação, de CD's e eventos do grupo, é como uma marca”.

A denominação do estúdio tal como K 12 do grupo Manifesto, Alicerce do União de Idéias e Família C Produções dos grupos que compõem essa Família (Mente Armada, Libertação, Palavra de Honra e Palavra Feminina) e ainda toda a aparelhagem técnica, transformam-no em um lugar próprio para produzir *rap*, inserido na casa dos *rappers*. Dessa forma, a casa torna-se um “espaço” para que esses sujeitos pratiquem sua música, configurando-se também como outro lugar de produção musical na cartografia urbana desenhada pelos *rappers*.

Nessa cartografia, as lojas do ramo Hip-Hop também parecem emergir como um lugar que dá continuidade à produção musical do *rap*, através da comercialização dos CD's de vários grupos de *rap* de Blumenau, e, desse modo, parece também se transformar num “espaço” para o *rap*. No próximo tópico, passo a falar sobre o papel que algumas lojas que vendem artigos relacionados ao Hip-Hop, especificamente a loja K 12, representam para o *rap* em Blumenau.

5.2 - Lojas do ramo Hip-Hop: a K 12

O selo K 12, mencionado no tópico anterior, além de dar nome às produções musicais do grupo Manifesto, também denominava a loja de

artigos de Hip-Hop de João. Durante o trabalho de campo, a loja K 12, que funcionava em Blumenau, foi fechada, sendo reaberta e depois vendida em Itajaí. Dessa forma, o nome K 12 deixou de ser a marca do grupo.

A loja era um lugar por onde circulavam as produções musicais dos *rappers* em Blumenau, na forma de um produto pronto para ser consumido. Na cidade, não conheci muitas lojas especializadas em produtos relacionados ao Hip-Hop, além da K 12, havia outras três: a U1000D e a Movimento, ambas no bairro Centro, e a Aldeia, no bairro Fortaleza; mas diferentemente da K 12, essas lojas não eram administradas por *rappers*. Nessas lojas pude adquirir alguns CD's de *rap* de grupos de Blumenau, bem como ingressos para os *shows* de *rap* e alguns cartazes de tais eventos. Elas se tornam um meio interessante para a distribuição de CD's dos grupos locais, na medida em que visam a atender um público interessado nesse gênero musical. Janaína me explicou que é difícil encontrar CD's de *rap* relativos ao estilo chamado “social” à venda nas lojas que vendem CD's de todo tipo de gênero musical, elas não só oferecem poucas opções de CD's de *rap*, como, às vezes, não os deixam à vista dos olhos do consumidor. Janaína argumentou que levou os CD's do grupo Palavra Feminina para vender em consignação em algumas lojas em Blumenau e, após algumas semanas, quando voltou para buscá-los, apenas uma delas não havia vendido nenhum de seus CD's. Segundo Janaína, isso aconteceu porque o vendedor havia colocado os CD's em uma prateleira muito alta, num lugar onde o consumidor praticamente não conseguiria enxergar. Nesta loja, os CD's do grupo Palavra Feminina ocupavam, de certo modo, um lugar como se estivessem na periferia da loja.

Essa situação pode demonstrar os diferentes “espaços” que as lojas dedicam aos grupos de *rap* local, “espaços” talvez no sentido de reconhecimento e valorização, que também são distintos daqueles que as lojas de artigos de Hip-Hop possuem em relação ao *rap* e seus músicos. Na loja K 12, por exemplo, os CD's ficavam expostos em um painel próximo ao caixa, à direita de quem entrava na loja, e todos os CD's eram de *rap*.

A loja K 12, bem como as demais lojas de venda de artigos de Hip-Hop, parecem constituir um ambiente através do qual são criados “espaços” para o *rap* em Blumenau. A noção de “espaço” aqui parece remeter à ideia de oportunidade para distribuição e circulação das produções musicais dos *rappers* na cidade, independentemente deste ser ou não um dos meios mais eficazes de fazê-lo.

Outro meio pelo qual os *rappers* parecem encontrar “espaços” para a divulgação e circulação de suas músicas se dá através do programa de *rap* Cultura de Rua, transmitido pela Rádio Comunitária Fortaleza, que será abordado no tópico a seguir.

5.3 - A Rádio Comunitária Fortaleza Adenilson Teles

A Rádio Comunitária Fortaleza Adenilson Teles, chamada pelos *rappers* em Blumenau apenas por Rádio Fortaleza, recebeu, para homenageá-lo, o nome de um de seus principais idealizadores e fundadores, Adenilson Teles. A fundação da Rádio é marcada pela data de 25 de novembro de 1997, porém, ela só obteve a concessão da ANATEL para funcionar legalmente quase dez anos depois, em setembro de 2007.

Para continuar com a concessão, a Rádio Fortaleza precisa respeitar alguns critérios regulamentados pela lei 9.612, que instituiu o Serviço de Radiodifusão Comunitária. Esta lei cria e autoriza as Rádios Comunitárias a operarem em frequência modulada (FM) e em cobertura restrita, a um raio de 1 km a partir da antena transmissora. Trata-se de rádios organizadas por associações e fundações comunitárias sem fins lucrativos e cuja programação deve permitir a expressão de qualquer manifestação artística, sem restrição.

A Rádio Fortaleza está instalada em uma sala na Associação de Moradores do bairro Fortaleza e se mantém com serviços voluntários e doações de materiais e de equipamentos. A sala é relativamente grande, ao entrar deparamo-nos com uma sala decorada com pinturas e desenhos feitos voluntariamente por artistas plásticos, que deixaram suas marcas em cada parede, como se pode ver nas imagens que seguem:



Foto 30: Desenhos na porta da Rádio Fortaleza
(Foto: T. M. Scoz)



Foto 31: Desenho no teto e paredes da Rádio Fortaleza
(Foto: T. M. Scoz)



Foto 32: Desenhos na parede da Rádio Fortaleza, dispostos à esquerda de quem entra na sala
(Foto: T. M. Scoz)



Foto 33: Desenhos na parede da Rádio, na sequência do desenho da foto anterior
(Foto: T. M. Scoz)



Foto 34: Desenhos na parede da Rádio Fortaleza, subsequente ao desenho da foto anterior (Foto: T. M. Scoz)



Foto 35: Desenhos contornando as paredes da Rádio Fortaleza¹¹⁰. (Foto: T. M. Scoz)

¹¹⁰ A mesa é utilizada para receber os entrevistados.

Em minhas visitas à Rádio, eu costumava admirar os desenhos e ouvir a programação do sofá que fica perto da porta de entrada. Em frente havia uma mesa onde ficavam apoiados alguns microfones (Foto 35), a essa mesa se sentavam as pessoas eventualmente convidadas a dar entrevistas durante a programação, e ao lado dela, havia outra mesa, em forma de L, que suportava dois computadores e um microfone, o do locutor (Foto 36). Do lado direito do locutor (supondo que este se encontre de frente para o computador), continuava a mesa até certo ponto e os desenhos nas paredes (Foto 37).



Foto 36: Thom sentado à mesa de locução
(Foto: T. M. Scoz)

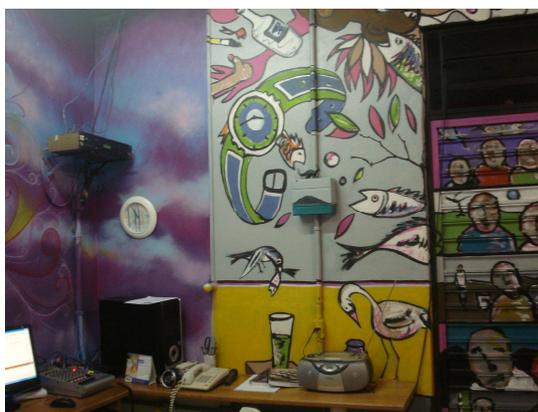


Foto 37: Continuidade da mesa de locução
(Foto: T. M. Scoz)

De acordo com Anderson, coordenador da Rádio há 2 anos, todos os equipamentos e outros materiais, como tintas, tijolos, entre outros, são doados à Rádio ou recebidos em troca de serviços. A equipe que coloca a programação “no ar” também é voluntária, cada um possui horários específicos e é responsável pelo programa que apresenta. Segundo Anderson, “não é fácil conseguir fazer uma programação de duas horas (...) arranjar material pra fazer um programa de duas horas não é fácil”, é um trabalho que exige pesquisa e muita leitura. Quem tem outro emprego, outras atividades além de trabalhar na Rádio, como é o caso de Anderson, que “trampa” em dois lugares diferentes, tem uma ou duas horas por semana para fazer a programação, além disso, a pessoa que apresenta o programa pelo qual é responsável também é o locutor, operador de som, o repórter, “o cara que pesquisa”, ou seja, quem apresenta o programa tem de fazer tudo, desde providenciar os materiais para efetuar o programa, tais como músicas e reportagens, até o manuseio dos equipamentos.

A programação da Rádio é bastante diversificada, possui horários específicos para programas com música sertaneja, música gaúcha, *rock*, informativos, entre outras atrações¹¹¹. O programa Cultura de Rua é transmitido todas as quartas feiras, das 20:00 às 22:00, e é dedicado ao *rap*, especificamente aos estilos de *rap* que se aproximam daquele conhecido como “social”. Inicialmente, Thom, presidente da CUFA – Central Única das Favelas de Blumenau, era quem apresentava esse programa, que, após algum tempo passou a ser programado para ser transmitido automaticamente no mesmo horário. De acordo com Thom, o intuito do programa é “falar pouco” e “abrir mais espaço” na Rádio para tocar as músicas dos grupos de *rap* da cidade de Blumenau e região, sendo pioneiro neste aspecto.

O programa de *rap*, dessa forma, parece buscar dedicar mais tempo para tocar as músicas dos grupos de *rap* regional. O termo “espaço” mencionado por Thom pode estar implicado nessa ideia de tempo, em que os minutos que passam podem constituir lugares por onde as paisagens sonoras cantadas pelos *rappers* se dissipam pelas ondas de rádio. Assim, “abrir mais espaço” pode significar dar um lugar ao *rap* e a seus músicos no programa. A noção de “espaço” também

¹¹¹ A Rádio Comunitária Fortaleza Adenilson Teles possui um *site* na internet onde é possível conferir a programação da rádio e conhecer um pouco de sua história e estrutura: <http://www.comunitariafortaleza.com.br/radio.php>. Acesso em 10/04/2010.

pode remeter a ideia de abertura de oportunidade para divulgar as produções musicais dos *rappers* por meio desse programa de rádio.

Interessante notar que o próprio nome do programa, “Cultura de Rua”, parece remeter à ideia de “espaço”. A música *rap*, bem como o Hip-Hop, são frequentemente considerados como uma “cultura”, expressão *da* “rua”. O termo “rua” pode significar aqui um lugar, nos termos de Leite (2004), construído pelas práticas interativas dos sujeitos que se identificam com as expressões artísticas do Hip-Hop, de modo que a rua acaba por ser associada ao lugar das manifestações destes sujeitos. Portanto, a expressão Cultura *de* Rua denota uma ideia de pertencimento, remetendo esses sujeitos a um lugar específico para estarem na cidade. O programa “Cultura de Rua” parece se constituir num lugar semelhante, que promove a circulação do *rap*, do Hip-Hop pelo bairro, para qualquer lugar em que houver alguém ouvindo a Rádio.

O Programa “Cultura de Rua”, segundo Thom, iniciou aproximadamente no mês de junho de 2009, e foi o primeiro programa de *rap* de Blumenau a tocar músicas dos grupos locais. A Rádio Atlântida FM também possui um programa de *rap* apresentado todos os domingos às 20:00 pelo *rapper* Nitro D, é o Mix Tape. Diferentemente da Rádio Comunitária Fortaleza, a transmissão da Rádio Atlântida abrange todo o estado de Santa Catarina, e o programa de *rap* apresenta músicas de cantores internacionais e nacionais já consagrados no mercado fonográfico. Nesse sentido, a criação de um programa de *rap* dedicado a transmitir as produções musicais dos *rappers* em Blumenau, mesmo que a curto alcance, parece acarretar também a criação de “espaço” para estes músicos. Esse “espaço” se constitui não só pelas vozes dos *rappers* e de Thom, mas também pela participação dos ouvintes.

A participação dos ouvintes também acontecia durante o programa Cultura de Rua, enquanto Thom o apresentava. Qualquer ouvinte podia ligar e pedir uma música que desejasse ouvir, os ouvintes também podiam participar de sorteios de brindes, como bonés e camisetas. Esses brindes eram fornecidos para Thom por algumas lojas do ramo Hip-Hop em Blumenau; em troca, o nome da loja era divulgado durante o programa, no momento em que Thom anunciava qual brinde seria sorteado e qual loja o teria disponibilizado. Além do público, os *rappers* também podiam participar, não só através da divulgação de suas músicas, mas também através das entrevistas “ao vivo”.

Em minhas visitas à Rádio pude assistir a duas entrevistas, em dias diferentes, numa delas participaram os grupos Fatalidade Verídica e

União de Ideias, e na outra o grupo Conscientes. De acordo com Thom, essas entrevistas não foram agendadas, num caso, os grupos telefonaram para a Rádio após o programa ter iniciado e conversaram com Thom sobre a possibilidade de falar sobre os CD's e sobre algumas músicas que estavam em processo de gravação. No outro caso, o do grupo Conscientes, os integrantes participaram de uma reunião - uma das reuniões que acontecem quinzenalmente na Rádio, aberta à população, para receber sugestões e discutir sobre melhorias na programação. Após a reunião, o grupo permaneceu na Rádio para falar sobre os trabalhos que vinha desenvolvendo e sobre os projetos que desejava realizar. Nesta ocasião, o grupo também falou sobre um evento que estava organizando, tratava-se do “União Rap Paz”, *show* de *rap* que aconteceu na Associação de Moradores do bairro Nova Esperança, conforme mencionado no capítulo 4.

As entrevistas aconteciam, geralmente, a partir da segunda hora do programa, por volta das 21:30 e terminavam pouco antes das 22:00. Porém, esse horário era relativo, variava conforme a disponibilidade dos entrevistados. Antes de a entrevista começar, Thom e os entrevistados combinavam brevemente o que pretendiam falar, tratava-se de um pequeno roteiro com algumas perguntas pré-elaboradas, porém, sujeito a improvisos de ambas as partes.

A realização de entrevistas na Rádio, a divulgação das músicas dos *rappers* e dos eventos de *rap* podem, desse modo, atribuir novos sentidos à noção de “espaço” usada pelos *rappers*. Dito de outra maneira, as práticas e os usos produtivos do espaço da Rádio e de seus equipamentos propiciam a criação de um “espaço” para o *rap*. A noção de “espaço” pode estar implicada na ideia de espaço físico, ou seja, a Rádio é um espaço, assim como a casa, o estúdio, a loja, mas pode também remeter à ideia de oportunidade para divulgação das músicas, de um lugar para o *rap* e seus músicos se expressarem.

A Rádio, o estúdio caseiro, a casa, parecem apontar para a busca dos *rappers* por caminhos alternativos para produzir, comercializar e divulgar suas produções musicais. Nesse sentido, a Internet parece ser outra forma encontrada pelos *rappers* para este fim. O próximo capítulo é dedicado a falar sobre a utilização de *sites* da Internet pelos *rappers* em Blumenau e sobre como a noção de “espaço” ganha outros sentidos através desse meio de comunicação.

CAPÍTULO 6 – VIAJANDO PELA INTERNET, CONSTRUINDO LUGARES E SENTIDOS PARA O “ESPAÇO”

Em Blumenau, apesar de nem todos terem acesso à Internet, alguns *rappers*, seja na própria casa onde moram, na casa de um amigo ou numa *lan house*, promovem o fluxo de informações sobre o *rap* utilizando a Internet, tendo em vista a possibilidade gerada por esse ambiente de rede para a realização de inúmeras conexões que se dão a cada “clique” nos *links*, possibilitando o acesso a diversos *sites* e múltiplas interações com outras pessoas de qualquer parte do mundo. Além de promover o fluxo de informações, a Internet oferece um meio pelo qual os *rappers* podem divulgar, distribuir e comercializar suas produções musicais, tornando-se uma forma alternativa e mais barata de fazê-lo, se comparada a outros meios de comunicação, ou seja, a Internet parece abrir um novo “espaço” através de diversos *sites* para a circulação dessas músicas, escapando das restrições do mercado em geral, e da cidade de Blumenau em particular.

Através da utilização dos *sites*, os *rappers* em Blumenau também parecem fazer referência constante às regiões da cidade que consideram periferia, as áreas que dizem representar, ou seja, a representação do “local” parece ser transportada para a Internet em suas músicas, nas imagens dos vídeos, nas narrativas escritas que povoam a Internet. Na maioria dos estudos sobre o *rap*, ele ainda é predominantemente tomado como uma manifestação musical e política muito ligada ao bairro¹¹², e os usos que os *rappers* fazem da Internet não são explorados ou não são muito adensados. Porém, a ligação ao bairro e a utilização de *sites* da Internet não são coisas opostas, podendo a Internet operar como um meio de rearticulação do “local”¹¹³ e de reafirmação do sentimento de pertencimento ao lugar que dá sentido e legitima a voz dos *rappers*, conforme discorrerei no segundo tópico deste capítulo.

A utilização da Internet pelos *rappers* é mencionada em alguns estudos como sendo um meio alternativo de circulação das suas produções musicais. Souza (2009) aponta, em sua pesquisa, que o uso de *sites* reapropriados por alguns *rappers* em Florianópolis é uma forma

¹¹² Esse bairro é especificamente marcado como periferia, margem, quebrada, um lugar que se diferencia de outros. O *rap* acaba sendo marcado por essa ligação à periferia.

¹¹³ As conversas com a Profª. Vânia Z. Cardoso foram bastante significativas na formulação desse argumento, ou seja, de entender a Internet como um meio de rearticular o “local” através dos usos dos *sites* pelos *rappers*.

de divulgarem suas músicas, indo além das fronteiras do bairro, mesmo “não sendo uma característica apenas do *rap*, já que a Internet possibilitou a circulação musical de uma infinidade de gêneros e estilos musicais” (SOUZA, 2009, p. 205). Rosa (2006), em seu estudo antropológico sobre a representação da masculinidade negra a partir das letras de *rap* brasileiro, também destaca a Internet como um espaço onde diversos grupos conseguem difundir sua obra. Em outro estudo sobre o *rap*, na área de música, a Internet aparece sendo utilizada pelos *rappers* como um dos “meios alternativos” para a divulgação de suas músicas (DUTRA, 2007, p. 91). A relação dos *rappers* com a Internet também é enfatizada no estudo na área da educação, em que Campos (2004) se propõe a estudar como as linguagens de um seguimento da população considerada jovem, mais especificamente a narrativa contemporânea do *site* Bocada Forte¹¹⁴, podem contribuir para repensar as práticas educativas que utilizam as novas tecnologias de informação e comunicação. O *site* bocada Forte é considerado por Campos (2004) como sendo representativo do movimento Hip-Hop, e também é percebido como um espaço que pode propiciar e ampliar discussões sobre este movimento e que “abre espaço a artistas/indivíduos que não tem vez na grande mídia” (CAMPOS, 2004, p. 76).

Os estudos citados acima compreendem a Internet como um espaço, um meio alternativo em relação àqueles oferecidos pela indústria de entretenimento que, geralmente, cobram preços altos pelos seus serviços. Nesse contexto, a Internet vem sendo utilizado por muitos *rappers* para divulgar suas produções musicais de modo a ampliar a circulação dessas músicas. A Internet, neste trabalho, também é entendida como um espaço ou um meio alternativo de comunicação, mas não é sinônimo do termo “nativo” “espaço”. Antes disso, a utilização da Internet e de *sites* propicia um ambiente através do qual a noção de “espaço” ganha outros sentidos. Estes sentidos parecem estar vinculados à idéia de oportunidade para divulgação e comercialização das produções musicais dos *rappers*, e ao sentimento de pertencimento que os *rappers* expressam nas músicas, nos vídeos, nas imagens e nas narrativas orais e escritas.

Guimarães (1999) compreende a Internet como sendo a principal manifestação contemporânea do *Ciberespaço*, um espaço onde emergem novas sociabilidades e no interior do qual se estabelecem construções de espaços simbólicos. O ambiente criado na Internet, assim, pode ser

¹¹⁴ O endereço do *site* é [http:// www.bocadaforte.com.br](http://www.bocadaforte.com.br). Acesso em 11/06/2010.

entendido com um destes espaços que, tal como os espaços da cidade, é constituído pelas práticas sociais. No caso da Internet, estas práticas se realizam por meio das comunicações mediadas pelo computador, que estabelecem as mais diversas formas de interação, configurando um espaço complexo e heterogêneo, territorializado e fragmentado em diferentes lugares, no sentido que Leite (2004) dá ao termo.

Os *sites*, ou sítios, de acordo com a tradução do termo para o português, podem ser pensados como lugares na Internet, regiões construídas nesse espaço. Jungblut (2004) argumenta que as práticas comunicacionais que ocorrem pelo advento da Internet criam lugares no sentido de “simulações imaginárias de lugares que são experimentados consensualmente e que permitem aos autores envolvidos o sentimento de estar entre outros” (JUNGBLUT, 2004, p. 117). Lugares que são preenchidos pelas *performances* que se expressam por meio de vídeos, fotos e músicas, e através de narrativas orais e escritas, as quais, no caso dos *rappers* em Blumenau, podem nos falar sobre o que estes pensam a respeito de suas músicas, do *rap* e de outros assuntos. Estes lugares na Internet são construídos pelas conexões e relações que se estabelecem neles, “numa lógica – não lógica – de associação que forma redes” remetidas “às interações geométricas variáveis que são processualmente construídas em função dos interesses dos sujeitos” que as formam (SEGATA, 2008, p. 71).

As relações entre pessoas e as conexões que realizam constroem lugares na Internet de maneira muito semelhante ao que acontece nos lugares nas cidades, como nos estabelecimentos onde são realizados os *shows* de *rap* em Blumenau. Tal como argumentado no capítulo 4, os lugares são construídos socialmente pelos usos e práticas dos sujeitos que lhe imprimem sentidos (LEITE, 2004). Os movimentos concretos das pessoas, o que na Internet se dá por meio dos “cliques” do *mouse* ou toques na tela do computador, constroem os lugares. Nas duas sessões deste capítulo, descrevo os usos que os *rappers* fazem de alguns *sites* na Internet para mostrar como estes lugares podem ser transformados e reapropriados, como tais lugares se configuram.

Por meio desses lugares, os *rappers* parecem atribuir sentidos à noção de “espaço”, que ora parecem estar implicados na ideia de oportunidade que a Internet propicia para a divulgação das produções musicais, e ora parecem estar relacionados ao sentimento de pertença à periferia que emerge através das imagens, dos clipes de *rap*, das falas escritas em diferentes *sites* e do que os *rappers* dizem nas músicas.

Este capítulo está dividido em dois subtópicos, um deles é dedicado a refletir sobre como o sentimento de pertencimento é evocado através dos usos da Internet pelos *rappers* em Blumenau, e o outro, que será o tópico a seguir, busca falar sobre os usos de alguns *sites* da Internet, enfocando a ideia de oportunidade para a comercialização, a circulação e a divulgação das produções musicais de alguns *rappers* em Blumenau. É necessário ressaltar que o sentimento de pertença e a questão da oportunidade podem ocorrer simultaneamente através dos mesmos *sites* da Internet utilizados por alguns *rappers* em Blumenau. Todavia, para evitar ser repetitiva, falarei sobre os usos de alguns *sites* no primeiro tópico e de outros *sites* no segundo, mesmo que, às vezes, o mesmo *site* seja mencionado em ambos os tópicos.

6.1 - “Espaço” e oportunidade através dos usos da Internet¹¹⁵

Nos lugares da Internet, os sujeitos podem se relacionar e realizar inúmeras conexões que tornam os lugares distintos e variáveis conforme os usos que se fazem deles. Alguns *sites* podem se tornar lugares para fazer compras, como lojas *on-line*. Alguns *rappers* em Blumenau aproveitam estes lugares possíveis para comercializar, divulgar e fazer circular suas músicas e artigos relacionados às suas produções musicais.

O Orkut, por exemplo, disponibiliza recursos que abrem esta oportunidade. O Orkut é definido como “uma comunidade *on-line*”, que possibilita a conexão entre pessoas¹¹⁶. Qualquer pessoa cadastrada no

¹¹⁵ Ao longo do texto mantenho alguns termos em itálico para destacar não só as palavras em língua estrangeira, mas também aquelas que utilizo tal como elas são referidas nos *sites* para nomear alguns recursos neles oferecidos.

¹¹⁶ Estas informações podem ser obtidas no *site* <http://www.orkut.com/About.aspx>. Acesso em 25/05/2010. Para participar do Orkut é necessário receber um convite de alguém que já esteja cadastrado. Após essa etapa, o acesso ao Orkut se dá por meio de *e-mail* e senha, que direcionam o usuário para uma espécie de página pessoal. Essa página é chamada pelos participantes de *meu Orkut*, e nela estão disponíveis alguns recursos que possibilitam constituir uma lista de contatos, chamada de *meus amigos*; criar álbum de *fotos*, onde é possível adicionar várias fotos; incluir *vídeos*; postar e receber *recados*, criar *comunidades* e também participar de outras que estão acessíveis no Orkut de outros participantes; configurar seu *perfil* (social, pessoal e profissional), através do qual é possível conhecer algumas informações sobre determinada pessoa, seus gostos esportivos, culinários, artísticos, sua opção religiosa, sua profissão, onde mora, entre outras questões. Mais informações sobre o Orkut enquanto uma “plataforma” (um serviço, servidor, ou software) que funciona como um *site* de relacionamentos estão desenvolvidas na dissertação de Segata (2007), em que o pesquisador buscou refletir sobre as possibilidades de construção coletiva de memória dos participantes de uma *comunidade* no Orkut denominada por “LONTRAS”.

Orkut pode acessar o Orkut de outra e conhecer fotos, vídeos, e outras informações pessoais que estiverem disponíveis. Ao acessar a página pessoal de outros participantes, ou de um dos *amigos* de sua lista de contatos, é possível “entrar” no Orkut dos *amigos* destes *amigos*, e assim por diante. Da mesma forma, o acesso a uma *comunidade* pode conduzir a outras *comunidades relacionadas*, funcionando como o que Segata (2008) chama de “*link sem fim*”, como uma grande rede com muitos fios entremeados (LATOURE, 2008).

O Orkut possui o recurso “busca no Orkut” para encontrar pessoas que estão cadastradas, se digitarmos o nome de algum grupo de *rap* como Palavra de Honra, por exemplo, aparece uma lista com vários nomes referentes à Palavra de Honra, um deles é “Família C Rap”, criado por um dos integrantes do grupo. No *perfil* do Orkut da Família C Rap, há o anúncio do CD do grupo Palavra Feminina, convidando as pessoas que tiverem interesse em adquiri-lo a escrever um recado. No recurso *fotos*, foram criados alguns *álbuns*, onde há imagens dos CD’s do Palavra Feminina e do Palavra de Honra com seus respectivos valores de venda, e das camisetas do Palavra de Honra e da Família C, especificando o tamanho e o valor para quem quiser comprar. Um dos *álbuns* contém fotos dos cartazes de divulgação dos eventos e em outro estão os registros fotográficos realizados durante os *shows*. Através do recurso para a postagem de vídeos podem ser assistidos alguns clipes de grupos de *rap* de Blumenau que também estão acessíveis no *Youtube*.

O Orkut permite que os *membros* disponibilizem *links* para outros *sites*, tanto através dos *perfis* do usuário como das *comunidades*. No *perfil* do Orkut de Pepsi e na *comunidade* criada para o grupo do qual participa, o Raciocínio Humano, estão divulgados *links* para acessar alguns *sites* como o Palco MP3 e o Myspace, nos quais estão divulgados algumas músicas e vídeos do grupo¹¹⁷.

O Myspace é caracterizado como uma “comunidade *on-line* que permite que você encontre amigos dos amigos”¹¹⁸. Os serviços

¹¹⁷ Alguns vídeos e as músicas do Raciocínio Humano no *site* do Palco MP3 estão disponíveis em <http://palcomp3.com/raciociniohumano/>, e no *site* do Myspace estão acessíveis em <http://www.myspace.com/raciociniohumano>. Acesso em 27/05/2010.

¹¹⁸ No *site* do Myspace há quatro tópicos que ensinam como utilizar os serviços do *site*: primeiro é preciso se inscrever e criar um *perfil*; segundo, é possível convidar amigos para “entrarem na sua rede pessoal” ou pesquisar no *site* por amigos que já sejam membros do Myspace; terceiro, é possível visualizar “as ligações que você criar entre seus amigos e os amigos deles; quarto, é possível sugerir jogos aos “amigos dos seus amigos” e se “comunicar com qualquer pessoa na sua rede pessoal”. Informações disponíveis em <http://www.myspace.com/index.cfm?fuseaction=misc.aboutus>. Acesso em 27/05/2010.

oferecidos pelo Myspace são semelhantes aos do Orkut em alguns aspectos, por exemplo, possibilitam a conexão com outras pessoas através da *rede pessoal*, a adição de fotos e vídeos, e a criação de seu *perfil*. No *site* do Myspace, o *perfil* é considerado “o seu espaço na *web*, onde se pode descrever a si mesmo, seus hobbies e interesses (...) carregar fotos e escrever diários”, ou seja, é como uma página pessoal na Internet. Diferentemente do Orkut, no Myspace, a pessoa que quiser ter um *perfil* no *site* tem direito a escolher uma URL e utilizá-la como endereço de sua página na *web*. Desse modo, as pessoas que querem apenas pesquisar por estas páginas na Internet não precisam estar cadastradas ou inscritas, visto que o acesso a estas páginas se dá através de seus endereços ou através da pesquisa em *sites* de busca pelo *perfil* de alguém cadastrado no Myspace. Outra diferença em relação ao Orkut, é que nessas páginas pessoais do Myspace é possível adicionar músicas, e isso é o que parece atrair alguns *rappers* em Blumenau para utilizá-lo: a possibilidade de anunciar seus CDs e disponibilizar algumas músicas para que possam ser ouvidas por quem “entrar” na sua página. Além do Raciocínio Humano, o grupo Palavra de Honra, Tiago do Manifesto, Dálmatas e União de Idéias também criaram um *perfil* no Myspace¹¹⁹. Através do *site*, quem se interessar pelas músicas e quiser comprar o CD pode entrar em contato com o grupo.

Conforme a própria descrição do *site*, o Myspace é referido como um espaço na *web*, um ambiente personalizado e customizado pelos usuários, e que parece oferecer uma oportunidade para os *rappers* comercializarem e divulgarem suas músicas. A noção de “espaço” elaborada pelos *rappers* parece, então, ganhar outros sentidos a partir da utilização de *sites* como o Myspace e o Orkut. Um destes sentidos parece estar implicado na idéia de oportunidade.

¹¹⁹ O Myspace do grupo Palavra de Honra está acessível em <http://www.myspace.com/palavradehonra>. Para conhecer o Myspace de Tiago, o *site* é <http://www.myspace.com/tiagomanifesto>. O endereço do Myspace do grupo Dálmatas é <http://www.myspace.com/dalmataspop>. O Myspace do grupo União de Idéias está disponível em <http://www.myspace.com/AlicerceUDI>. Acesso em 01/06/2010.

O Palco MP3¹²⁰ parece ser um destes lugares da Internet que oferece aos *rappers* um meio de divulgação de suas músicas. Este *site* é considerado um serviço de divulgação de bandas independentes que “permite a toda e qualquer banda ou artista criar um espaço *web* independente”, onde é possível expor fotos, vídeos, informações da banda, grupo ou artista individual. Os serviços dos *site* são semelhantes ao oferecidos pelo Myspace, pois no Palco MP3 também cada participante (banda, grupo ou artista individual) cadastrado no *site* recebe um endereço da sua página na Internet, do “espaço *web* independente” ou “do seu Palco MP3”, tal como é dito no *site*. Assim, cada artista cadastrado é considerado “dono do espaço”, no qual “receberá visitas do *site*, manterá fãs, divulgará fotos e música do seu trabalho”¹²¹. Cada página pessoal, então, pode ser considerada como um tipo de palco *on-line*, onde é possível ouvir as músicas dos artistas, fazer o *download* da música e salvá-la para seu computador. Neste aspecto, o Palco MP3 se diferencia do Myspace, visto que o Myspace não possibilita o *download* das músicas.

Neste sentido, através do Palco MP3 é possível obter músicas de alguns grupos de *rap* de Blumenau, tais como do Palavra Feminina, do Homicídio Verbal, do Pacto Verbal, do Conexão Lado Leste e do União de Idéias, além do Raciocínio Humano, mencionado anteriormente¹²². Na página destes (e de outros) grupos, também é possível obter o número de telefone ou *e-mail*, caso estes dados estejam divulgados em seus *perfis*, o que pode gerar um contato com o músico. O contato com o grupo também pode ser estabelecido através do recurso *comentários*

¹²⁰ O Palco MP3 é um dos *sites* desenvolvidos pela empresa Studio Sol que administra *sites* voltados para a música e o entretenimento. Para disponibilizar as músicas no Palco MP3 é preciso ter um cadastro no *site* Cifra Club, este cadastro serve para criar um *login* com *e-mail* e senha que possibilita acessar uma página no Palco MP3 e, então, configurar seu *perfil*. Após efetuar o *login*, o Palco MP3 permite cadastrar sua banda, grupo ou artista. Neste cadastro, deve ser especificado se é banda ou artista individual, qual o nome, região e gênero musical, e deve ser escolhido o endereço para a banda ou o artista ser acessado através do Palco MP3. O endereço inicia com a frase <http://palcomp3.com/>, e o restante deve ser completado com um nome escolhido pela pessoa que está realizando o cadastro. Informações disponíveis em <http://www.studiosol.com.br/quemosomos/> e também em <http://palcomp3.com/>. Acesso em 02/06/2010.

¹²¹ Informações disponíveis em <http://gattune.blog.br/palco-mp3-bandas-e-artistas-independentes/>. Acesso em 02/06/2010.

¹²² Os *sites* dos grupos Palavra Feminina, Homicídio Verbal, Pacto Verbal, Conexão Lado Leste e União de Idéias são os seguintes, respectivamente: <http://palcomp3.com/palavrafeminina/>; <http://palcomp3.com/homicidioverbal/>; <http://palcomp3.com/pactoverbal/>; <http://palcomp3.com/conexaoladoleste/>; <http://palcomp3.com/AlicerceUDI/>. Acesso em 02/06/2010.

que cada *perfil* dispõe, em que os visitantes ou *ouvintes* podem escrever o que pensam sobre a música do artista, registrar o interesse em conversar com ele, anunciar eventos e trabalhos de outros grupos, etc. Os visitantes do *site* de determinado artista podem se tornar *ouvintes* e fazer parte da lista de *ouvintes* desse artista. Essa lista permite visualizar todos os *ouvintes* e, ao clicar na foto de cada um, o *site* direciona o usuário para o *perfil* selecionado. Se este *ouvinte* for também um artista cadastrado que tenha uma página no Palco MP3, o endereço é disponibilizado e é possível acessar o seu “Palco MP3”.

Para exemplificar, se acessarmos a página do grupo União de Idéias, veremos que Pepsi é um de seus *ouvintes*, ao clicarmos sobre sua foto o *site* exhibe algumas informações, tais como o endereço de seu grupo no Palco MP3, ao clicar sobre o endereço, somos direcionados para o *site* do Raciocínio Humano. Neste *site* é possível repetir o mesmo processo clicando sobre alguns dos *ouvintes* listados no *perfil* do grupo e, dessa forma, conhecer as produções musicais de outros artistas. Outra forma de encontrar as bandas, grupos ou artistas individuais é através da barra de busca por *artistas* ou por ordem alfabética.

Essa possibilidade de conexão com outras pessoas através de páginas pessoais faz com que o Palco MP3 se descreva como um *site* que “funciona como uma rede social em que usuários compartilham suas produções (...)”¹²³. Essa conexão com outras pessoas que o *site* oferece também é característica dos *sites* mencionados acima. O que os faz conectar é uma série de *veículos*, nos termos de Latour (2008). Para Latour (2008) há meios, *veículos* que transportam e conectam pessoas, momentos, coisas, *agências*, e fazem com que as relações, ou conexões, sejam possíveis; dito nas palavras de Latour (2008, p. 308) há “mediadores que *hacen* que otros mediadores *hagan* cosas”, enlaçados numa grande rede. A Internet compreende uma grande rede por meio da qual se pode viajar por inúmeros caminhos. A possibilidade de acessar vários *links* e *sites* provoca a sensação de viajar ciberespacialmente, conforme argumenta Jungblut (2004, p. 115), “os textos que integram a *web* formam uma espécie de tessituras de caminhos percorráveis”. As redes que se expandem no “clicar” dos *links* abrem tais caminhos por onde se pode passear, ouvir música, assistir vídeos, conhecer pessoas e dialogar com elas, criar ambientes ou lugares que dizem algo sobre nós

¹²³ Informações disponíveis em <http://gattune.blog.br/palco-mp3-bandas-e-artistas-independentes/>. Acesso em 02/06/2010.

mesmos, tais como os *perfis*. Essas conexões possíveis, de certa forma, criam oportunidades para compartilhar diferentes interesses.

Outro *site* pelo qual se pode viajar musicalmente é o *site* Bandas de Garagem ou bdg, também utilizado por alguns *rappers* em Blumenau¹²⁴, mas que oferece seus serviços de forma um pouco diferente de alguns dos *sites* referidos anteriormente, ainda que apresente também algumas semelhanças em relação a eles. Semelhante ao Myspace e ao Palco MP3, o Bdg propõe, conforme a descrição presente no *site*, a “oferecer uma oportunidade para você, artista independente, divulgar o seu trabalho de forma clara, objetiva e totalmente gratuita”¹²⁵. No *site*, é possível colocar informações sobre o artista, como *biografia*, *estilo* ou gênero musical, *região* e *ano* (ano de formação). Estas informações são requisitadas no cadastro que se deve efetuar para que o artista possa divulgar seu trabalho no *site*. O artista cadastrado recebe um “*hotsite*” ou uma página com endereço de *web* próprio, onde o artista encontra alguns recursos que podem ser utilizados, tais como *discografia*, *fotos*, *vídeos*, *agenda de shows*, *contato* e *fã clube*. Na discografia, o artista pode disponibilizar suas músicas, que são reproduzidas através de um *software* que toca as músicas e que permite que o ouvinte procure por músicas de outros artistas. Este recurso é considerado pelo *site* do Bdg como *rádio*.

Através desse recurso, o Bdg possibilita a divulgação das músicas e de quem as canta. Para encontrar as músicas dos artistas é preciso utilizar as ferramentas de busca, que podem ser por região, estado, cidade, estilo musical, nome do artista ou nome da música. Nesse sentido, o Bdg se diferencia dos outros *sites* mencionados anteriormente, na medida em que é somente através das ferramentas de busca ou do endereço do *hotsite* que se pode encontrar o artista, suas músicas, suas fotos ou seus vídeos.

De qualquer forma, esses *sites* têm em comum a oferta de serviços que oportunizam a comunicação, a divulgação de informações sobre os trabalhos de artistas independentes, a divulgação das músicas, de fotos, de vídeos e de algo não mencionado até o momento: a

¹²⁴ No decorrer do desenvolvimento desta pesquisa encontrei somente dois grupos cadastrados no *site* bandas de garagem: o União de Idéias, cujas músicas e informações podem ser acessadas através do *site* http://bandasdegaragem.uol.com.br/hotsite/?id_banda=13662; e do Dálmatas, disponível em http://bandasdegaragem.uol.com.br/hotsite/?id_banda=15186. Acesso em 02/06/2010.

¹²⁵ Informações obtidas em http://bandasdegaragem.uol.com.br/site_release.php. Acesso em 02/06/2010.

divulgação de eventos. Nesse sentido, o Orkut aparece como a “ferramenta” mais usada pelos *rappers* em Blumenau. O Orkut possui o recurso *recados*, através do qual é possível escrever para a lista de *amigos*, avisando e convidando para os eventos que estão sendo promovidos. Alguns *shows* de *rap* em Blumenau foram divulgados dessa forma¹²⁶, inclusive eu recebi *recados* em meu Orkut com fotos dos cartazes dos *shows*, tais como do *show* de *rap* na Associação de Moradores do bairro Nova Esperança, em dezembro de 2009; o realizado na casa noturna Donna D Pub, no mês de março de 2010; e o do lançamento do CD do grupo Palavra Feminina em junho de 2010. Além desses *shows*, seguidamente eu recebia *recados* em meu Orkut informando sobre festas de *rap*, no estilo considerado mais próximo do que alguns *rappers* chamavam de “música Hip-Hop”, na casa noturna Camorra Bar. Alguns eventos de *rap* também eram divulgados através do recurso *promova* oferecido pelo Orkut (ainda que isso fosse feito principalmente utilizando o recurso *recados*).

Thiago e Jean criaram um *site*, o Planeta Hip-Hop¹²⁷, onde também são divulgados os *shows* de *rap* em Blumenau, assim como eventos que acontecem em outras regiões. O *site* possui uma galeria de notícias e *links* para acessar eventos, vídeos, fotos, entrevistas, rádio *on-line*, músicas e para entrar em contato com Jean e Thiago. No *link músicas*, há vários grupos de *rap* listados, alguns de Blumenau, outros de Itajaí, Florianópolis, Laguna, São Paulo, Goiás, Bahia, Distrito Federal e até de Angola. Cada nome de grupo de *rap* é um *link*, e, ao clicarmos sobre ele, são exibidas algumas músicas do grupo selecionado. O mesmo ocorre no *link vídeos*, cada item da lista se refere ao nome do grupo, seguido do nome da música a que o vídeo se refere, e ao clicar sobre o nome do grupo, o vídeo é exibido. Os eventos realizados no ano são informados através do *link eventos*, onde estão listados pelo nome e data. A foto do cartaz do evento é reproduzida ao selecionar o evento desejado.

¹²⁶ A Internet aparece como uma das formas para os *rappers* em Blumenau divulgarem os *shows* de *rap* que organizam, mas não a única. Muitos *rappers* providenciam cartazes para distribuir em lojas, para colar em murais espalhados pelos bairros da cidade. Alguns *rappers* vão a escolas convidar as pessoas para irem ao evento. A Rádio Comunitária Fortaleza, conforme visto no capítulo 5, também é utilizada pelos *rappers* como um meio de divulgação dos *shows* de *rap*.

¹²⁷ Informações sobre o *site* disponíveis em <http://www.planetahiphop.com.br/index1.htm>. Acesso 03/06/2010.

Sites como esse e outros como o Orkut, o *Youtube*, o Palco MP3, o Myspace, o Bandas de garagem, oferecem serviços que possibilitam que muitos *rappers* em Blumenau divulguem suas produções musicais para além do bairro, da cidade, do estado, e talvez até mesmo do país onde vivem. Dessa forma, a Internet pode ser um instrumento para esses sujeitos se tornarem conhecidos em regiões que ultrapassam os limites geográficos dentro dos quais eles circulam, transformando-se numa ferramenta relativamente barata e acessível a eles e a um público mais amplo. Estes recursos disponíveis na Internet parecem ser uma alternativa mais viável para divulgação do trabalho desses grupos/artistas, em comparação com outros meios menos acessíveis financeiramente propiciados pela indústria do entretenimento.

Muitos *rappers* consideram a Internet uma forma importante para conseguir “espaço” para divulgar, distribuir e comercializar suas produções musicais, apesar de não ser para eles a mais eficiente. Nesse contexto de fala, a noção de “espaço” parece estar associada à idéia de oportunidade, de modo que muitos *rappers* em Blumenau aproveitam os recursos propiciados pelos diferentes lugares da Internet, como o Orkut, o Myspace, o Palco MP3, o Bandas de garagem, para construir o seu “espaço” através da Internet.

Os usos desses e outros *sites* constroem lugares na Internet, tal como Leite (2004) entende o termo. Nesse sentido, os endereços dos *sites* e as páginas personalizadas podem ser pensadas como lugares reapropriados e percorridos pelos *rappers*. Os percursos de um *site* a outro parecem criar uma paisagem musical de Blumenau na Internet, na qual emerge uma Blumenau que também tem *rap*.

6.2 - Usos da Internet, pertencimento e “espaço”

Além da possível oportunidade ou “espaço” para a divulgação, distribuição e comercialização das produções musicais dos grupos de *rap* em Blumenau, os usos dos *sites* na Internet parecem demonstrar, ao mesmo tempo, a diferenciação através dos estilos de *rap* e do pertencimento a determinado grupo ou família, quebrada, bairro ou periferia. Neste tópico, proponho adensar um pouco mais a discussão sobre os usos de *sites* da Internet, abordando como alguns *rappers* em Blumenau utilizam determinados recursos oferecidos pela Internet e, desse modo, acabam por atribuir sentidos à noção de “espaço”, associado ao sentimento de pertença.

O sentimento de pertencimento a um grupo, quebrada, área, bairro ou periferia pode ser evocado pelos *rappers* em Blumenau através de suas músicas e relatos orais ou no formato de texto, tal como usualmente acontece nos lugares da Internet. Os vídeos são uma forma de manifestação do modo como as músicas, os relatos e as *performances* dos *rappers* são “publicados” nesses lugares.

Os clipes de músicas e os vídeos com relatos e entrevistas de alguns *rappers* de Blumenau podem ser acessados através do *Youtube*. O *Youtube* é caracterizado como uma “comunidade de vídeos *on-line*” que permite que seus usuários publiquem seus próprios vídeos e os compartilhem em formato digital¹²⁸. Desde fevereiro de 2005, data de fundação do *site*, milhares de vídeos, com conteúdos os mais diversos, produzidos por pessoas de diferentes partes do mundo puderam se tornar conhecidos por outras pessoas e encontrar ali seus breves ou prolongados momentos de fama.

Os vídeos de alguns *rappers* de Blumenau podem ser encontrados no *Youtube* ao se efetuar a busca pelo nome do grupo ou por algumas palavras-chave, como *rap* Blumenau. Ao pesquisarmos por estas duas palavras juntas, o *Youtube* encontra alguns vídeos como o clipe “Cemitério Lotado”¹²⁹, do grupo Fatalidade Verídica. Vídeos como este, entre outros produzidos pelos *rappers* em Blumenau, parecem acionar sentidos, como o de pertencimento, que podem remeter à noção de “espaço”, ao mesmo tempo em que rearticulam lugares da cidade e recriam representações sobre ela pela Internet.

Conforme vimos no capítulo 4, o sentimento de pertença que se manifesta através da relação que os *rappers* estabelecem com o lugar, com a periferia, pode implicar a ideia de ter “espaço” em relação a outros *rappers*, ou seja, a identificação que determinado grupo de *rap* afirma com determinada quebrada, área, lado, gueto, pode remeter à ideia de que aquele é o seu “espaço”, seu lugar de expressão musical, tal como o fazem os *rappers* que integram o que denominam de Família C, os quais se dizem representantes das quebradas do bairro Velha; e os da Família Lado Leste, das quebradas que consideram estar no lado leste de Blumenau. Através das músicas e clipes, os *rappers* também parecem manifestar o sentimento de pertença a sua quebrada ou à periferia

¹²⁸ Mais informações podem ser obtidas em: <http://www.youtube.com/t/about>. Acesso em 13/04/2010.

¹²⁹ O vídeo “Cemitério Lotado” pode ser assistido pelo *site*:

<http://www.youtube.com/watch?v=wMCFDexTIqI>.

Acesso em 28/05/2010. Este vídeo também está disponível no DVD anexo a este trabalho.

quando fazem referência a esse lugar mostrando os problemas sociais que acreditam afetar a população que o habita; quando mencionam os nomes dos bairros que consideram estar localizados em regiões de periferia; ou quando citam os grupos de *rap* e as quebradas que dizem representar. Essas formas de identificação e de referência à periferia, por meio das distintas quebradas, são transportadas para os lugares da Internet pelas músicas e clipes dos *rappers* de Blumenau, e mostram os olhares dos *rappers* sobre a cidade, rearticulando o “local” através da Internet.

O clipe “Cemitério Lotado” traz à tona, através de imagens e do que é cantado na música, olhares sobre a cidade, os quais enfatizam os problemas sociais e a periferia. O clipe é uma homenagem aos seus “manos que se foram”, mortos devido ao envolvimento com algum tipo de violência, relacionada, sobretudo, ao enfretamento com a polícia e o tráfico de drogas, num contexto relativo a Blumenau. Conforme o que é cantado, o vídeo mostra reportagens de jornal que noticiam o aumento de “pontos de crack” na cidade, imagens de assaltos e da atuação da polícia.

Este vídeo contou com a participação do grupo Forte Relato, de Blumenau, e de outras pessoas que aparecem junto aos *rappers* em diferentes locais em que foram realizadas as filmagens. Algumas cenas do clipe mostram as pessoas nas escadarias do Ginásio de Esportes conhecido como “Galegão”, localizado ao lado do Parque Vila Germânica, que também costumava ser um ponto de encontro para alguns dos *rappers* que produziram esse vídeo. Outro lugar da cidade onde os *rappers* aparecem cantando no vídeo, de acordo com Grippa, é a “Pedra do Amor”, um lugar mais alto localizado na “Repa”, República Argentina, “quebrada representada pelo grupo Forte Relato”, e de onde é possível ter uma visão quase que panorâmica das casas e dos moradores da região. Em alguns momentos da música, quando os *rappers* cantam a palavra periferia e subúrbio, a imagem foca as casas que podem ser vistas da “Pedra do Amor”, tal como no trecho:

*Se a vítima tá deitada no chão
Com um tiro na perna fazendo oração
De calibre e punho
O doido diz tá no lucro
Tu vacilou eu levei to lá no subúrbio*

Estas paisagens sobre Blumenau, configuradas a partir de relatos e de imagens da violência e da referência à periferia, aparecem também em outros vídeos que podem ser acessados através da lista de vídeos selecionados pelo *Youtube* no próprio *site* onde o clipe de “Cemitério Lotado” é exibido, um deles é referente à música “Seu Herói é o Vilão”, do grupo Palavra de Honra, com participação do grupo Palavra Feminina. Ao selecionarmos este clipe, somos direcionados para a página que reproduz o vídeo; nesta página, podemos encontrar outra seleção de vídeos, entre eles podemos optar por “Filhos do Brasil”, do Palavra Feminina, com participação do grupo Manifesto¹³⁰. Estes vídeos questionam, através das letras das músicas e das imagens, a idéia de “Europa brasileira” que parece povoar o imaginário social sobre Blumenau, destacando as desigualdades sociais e outros problemas que afetam a população. O trecho a seguir, da música “Seu Herói é o Vilão”, denuncia a desigualdade:

*Amontoados de barracos, rabichos emendados,
Crescimento desordenado, latrina de madeira, chão de barro,
Esse é outro lado da cidade maravilha
Que empurra quem é pobre pra submoradia*

[Neste momento do vídeo são exibidas imagens de casas de madeira construídas em morros, podendo ser interpretadas como um retrato da periferia].

O vídeo de “Filhos do Brasil” inicia com a imagem do Rio Itajaí-Açu na parte da cidade em que o rio divide os bairro Centro e Ponta Aguda, oferecendo uma visão panorâmica das principais ruas de comércio de Blumenau (a Rua 7 de Setembro, a Rua 15 de Novembro e a Avenida Beira Rio). A imagem seguinte mostra a mesma região também vista do alto, mas com um policial ou um soldado apontando uma arma em direção ao bairro Centro (a casa conhecida como Castelinho da Moellmann, um dos cartões postais da cidade e onde funciona a loja Havan, aparece logo abaixo da ponta da arma), como se a filmagem estivesse sendo realizada ao lado deste sujeito e de dentro de

¹³⁰ Estes vídeos estão disponíveis nos seguintes endereços: <http://www.youtube.com/watch?v=s-mg7HKaQOU&feature=related> para “Seu Herói é o Vilão”; e <http://www.youtube.com/watch?v=laA-2X5pZqA&feature=related> para “Filhos do Brasil”. Acesso em 28/07/2010. Estes vídeos também podem ser visualizados através do DVD anexo a este trabalho.

um veículo aéreo. Conforme as *rappers* cantam trechos da música que remetem a aspectos da violência e das desigualdades sociais, as imagens no vídeo mostram reportagens de jornal que retratam ruas e bairros de Blumenau, tais como “crianças dormem na Rua 7 de Setembro”; “terra de oportunidades (e favelas)”; “pra onde foi a favela?”, esta última com foto da chamada Favela Farroupilha em 1940, e uma foto referente ao ano de 2007, do mesmo lugar, sem a favela.

Tais narrativas, que, no caso desses vídeos, expressam-se nas músicas, e as performances, expressas pelas imagens, constroem e recriam representações sobre Blumenau e suas periferias, e também aparecem em algumas entrevistas e reportagens com a participação de *rappers* de Blumenau divulgadas no *Youtube*. Em uma entrevista¹³¹ realizada pela TV Rap Nacional, Minella e Juba, do grupo Palavra de Honra, ressaltam que Blumenau é percebida como uma “cidade europeia” e como “uma vitrine nacional para o resto do Brasil se espelhar”, mas que também tem periferia, favela, problemas relacionados ao crime e ao tráfico de drogas, tal como mencionado no capítulo 2.

Em outro vídeo, divulgado em 3 partes no *Youtube*¹³², produzido pelo grupo União de Idéias, Bóris também traz à tona sua percepção sobre Blumenau, na parte 3 do vídeo. Bóris argumenta que a cidade, em certo aspecto, é “boa de se viver, tem emprego”, mas, por outro lado, há “comunidades carentes”, que sofrem com a miséria, a fome e “falta de acesso”, e estes problemas se devem à “falha do sistema”, que “é o governo de Blumenau”.

Nestes vídeos, ao mesmo tempo em que os *rappers* recriam a periferia da maneira como a percebem, eles expressam suas representações acerca da cidade, que são mostradas através dos “manos que se foram” e das relações de contraste, como rico e pobre, ou “vitrine nacional” versus “o outro lado”. De certa forma, estas representações que os *rappers* elaboram parecem também uma tentativa de mostrar que existe periferia em Blumenau e, tal como em muitas outras cidades, que também existem problemas que afetam a população.

Outra forma de evidenciar a periferia pode ser quando os *rappers* mencionam os nomes dos bairros em suas produções musicais, como no

¹³¹ Este vídeo pode ser assistido pelo *site* http://www.youtube.com/watch?v=XC51_5ocvYA. Acesso em 28/05/2010.

¹³² A primeira parte da gravação pode ser visualizada através do *site*: http://www.youtube.com/watch?v=1BZZOmVft88&feature=player_embedded. A segunda e a terceira parte podem ser acessadas a partir da primeira. Acesso em 15/04/2009.

rap “Agora é Nossa Vez” do grupo Raciocínio Humano, mencionado no capítulo 2, e que está divulgado em formato de vídeo no *Youtube*¹³³. Além de denunciar e criticar os problemas sociais, os *rappers* “mandam um salve” para outros *rappers* e amigos e para as quebradas nas quais eles e outros *rappers* moram ou para aquelas que representam, citando o nome de bairros de Blumenau.

Essas expressões da periferia que circulam nos vídeos e nas músicas e que são narradas nas imagens, parecem reafirmar o “local”. Neste sentido, as representações e recriações sobre os lugares da cidade que enfatizam a periferia, transportados pelos *rappers* para os lugares ou *sites* da Internet, como o *Youtube*, parecem manifestar o sentimento de pertença. Nesse sentido, a Internet parece se revelar um meio através do qual os *rappers*, em Blumenau, insistem na localização através da referência à periferia, no sentido de pertencer à determinada quebrada ou de representar a *sua* área ou bairro da cidade.

Há na Internet, um *blog*¹³⁴ intitulado Hip-Hop Ristow¹³⁵, criado por Thiago e Jean para divulgar eventos relacionados ao Hip-Hop em Blumenau, sobretudo *shows* de *rap* que acontecem na Associação de Moradores do bairro Velha Pequena. No *blog*, estão disponíveis vídeos de grupos de *rap* de Blumenau, fotos dos cartazes dos eventos realizados, fotos dos *shows* de *rap*, e informações sobre estes eventos, tais como data, local, horário e os grupos de *rap* que irão participar. Cada *show* de *rap* organizado por Thiago e seu primo Jean, na Associação de Moradores do bairro Velha Pequena, é referido no *site* como sendo uma das edições do Hip-Hop Ristow. O próprio nome dado ao *blog* remete à referência a um lugar que os *rappers* chamam de Ristow. Parece haver, nesse sentido, uma reafirmação do “local” através da qual emerge o sentimento de pertença. A localidade do bairro é transportada para a Internet junto com os vídeos, com as músicas, com as narrativas dos *rappers*, e parece construir, nesse ambiente, um “espaço”, um lugar, para o *rap* associado ao pertencimento à periferia.

¹³³ O grupo Raciocínio Humano divulgou somente o áudio do *rap* “Agora é Nossa Vez”, que está disponível no *site* <http://www.youtube.com/watch?v=dl4ehGehbbk>; Acesso em 28/05/2010.

¹³⁴ Abreviação do termo em inglês *weblog*, o *blog* funciona como uma página na Internet onde podem ser publicados os conteúdos mais diversos. Para criar um *blog* na Internet, é necessário obter um *domínio*. O *domínio* é um termo utilizado para se referir aos endereços dos *sites* na Internet. Maiores informações sobre *blogs* e como obter estes *domínios* estão disponíveis em <http://www.criarsites.com/como-comprar-um-dominio-para-o-blogger-blogspot/>. Acesso 03/06/2010.

¹³⁵ O endereço do *blog* é <http://hip-hop-ristow.blogspot.com/>. Acesso em: 03/06/2010.

Ao mesmo tempo em que a Internet proporciona essa localização, cria um ambiente de rede através do qual os *rappers* constroem, rearticulam e movimentam o “local”. No *Youtube*, por exemplo, cada vídeo pode direcionar a página da Internet para outros vídeos, e assim por diante, permitindo a conexão de um vídeo a outro. As representações que os *rappers* constroem sobre a cidade e a periferia podem ser acessadas através dos vídeos que se conectam a outros vídeos, e podem ser compartilhadas também através dos recados que as pessoas cadastradas venham a escrever.

Essas inúmeras conexões possibilitam que os *rappers* rearticulem o “local” ou a ideia de localização, com base em um sentimento de pertença. Nesse sentido, os usos que os *rappers* fazem de vários *sites* na Internet podem configurar uma cartografia de Blumenau através dos vários *links*, ou dos vários fios enredados (LATOURE, 2008). Uma cartografia que pode mudar a todo instante, visto que os “cliques” não são sempre os mesmos, as pessoas podem viajar por diferentes caminhos dado as inúmeras possibilidades de acessos distintos, que variam conforme o interesse e a escolha do viajante (ou internauta). A Internet possibilita, assim, inúmeras conexões em rede, que, no caso dos *rappers* em Blumenau, rearticulam, movimentam e constroem o “local”.

Essas rearticulações também podem ser realizadas através de outros *sites*, por meio de outros usos que alguns *rappers* em Blumenau fazem deles. A referência dos *rappers* ao “local” por meio da ênfase à periferia aparece, por exemplo, no Orkut. Através do Orkut podem ser acessados os vídeos disponíveis no *Youtube*. No Orkut de Janaína, do grupo Palavra Feminina, por exemplo, há alguns vídeos do grupo, postados por ela no recurso denominado *vídeos*, tal como o clipe de “Filhos do Brasil” e o clipe da música “Seu Herói é o Vilão”. Como vimos anteriormente, essas músicas, invocam a periferia e acionam o sentimento de pertencimento e o apego ao “local”. No item do *perfil* intitulado *quem sou eu*, também se pode perceber, na referência à periferia, esse apego através das informações que Janaína escreveu sobre o grupo. Nas suas palavras: “Palavra Feminina nasceu em 2001, com Nany, Bela e Jana, com a ideologia e a força do *rap* de periferia”.

Ao associar o *rap* cantado pelo grupo à periferia, Janaína não só parece reforçar o apego ao “local” pela identificação à periferia, como também parece elaborar uma forma de se diferenciar de outros estilos e gêneros musicais que não expressam esse pertencimento. Quando Janaína descreve os seus objetivos no *rap*, que parecem aproximar o

estilo de *rap* cantado pelo grupo do *rap* chamado “social”, essa forma de diferenciação parece ficar mais clara.

A Internet, assim, permite também que os *rappers* negociem “espaços” através das diferenciações entre seus estilos de *rap*. As diferenças entre estilos de *rap* podem ser notadas nos usos que os *rappers* fazem de alguns *sites* da Internet, tal como no Orkut, através da descrição do *perfil* de Janaína.

No Orkut de Jean, do grupo Aliados com Cristo, pode-se perceber sua identificação com o *rap* denominado por ele como “gospel” por meio do seu nome no Orkut - “Jean Rap: Aliados com Cristo” -, por meio de alguns vídeos das apresentações do grupo na Igreja MEVAN e pelas fotos de eventos relacionados ao chamado *rap* “gospel”. A forma como o grupo Dálmatas elaborou o seu Orkut também traz conhecimento acerca de seu trabalho como músicos. Na descrição do *perfil* do grupo, por exemplo, observa-se a caracterização do estilo do grupo, definido como “hip-house”, e há os contatos e agenda de *shows* do Dálmatas em casas noturnas como o Camorra Bar.

A diferenciação entre estilos de *rap* não é peculiaridade estrita de *sites* como o Orkut. Os vídeos no *Youtube*, por exemplo, podem mostrar como os *rappers* elaboram seu modo de cantar e produzir *rap*, seja através do conteúdo das letras das músicas e sua associação com as imagens ou, dentre outros aspectos, através de seus relatos nas entrevistas gravadas em programas de TV ou produzidas por eles próprios. O grupo Coração Malote¹³⁶ elaborou um roteiro com algumas questões, através das quais explicam o que pretendem cantar nas letras, que mensagens querem transmitir, aproximando seu estilo do *rap* conhecido como “social”, mas que também propõem dialogar com o “*rap* gringo americanizado” misturado com o “*rap* gringo brasileiro”, associado pelos integrantes do grupo com letras que “tem um pouco da diversão”.

¹³⁶ O vídeo do grupo Coração Malote recebeu minha colaboração para a filmagem, para a edição e para a publicação no *Youtube*, a pedido dos seus integrantes, Leandro e Grippa. Os *rappers* queriam divulgar o Coração Malote, que haviam criado recentemente, por isso tiveram a idéia de produzir um vídeo para apresentar o grupo na Internet. O roteiro do vídeo foi elaborado por Leandro e Grippa, e muitos dos recursos do programa de edição utilizados foram sugeridos por eles, como opção por fotos, a escolha da música de fundo (base musical de um dos *raps* do grupo), a seleção e sequência das imagens, o volume do vídeo e da música, a transposição de imagens. Dei algumas sugestões, mas minha participação se deu majoritariamente através da disponibilidade dos equipamentos (máquina digital e o computador) e do manuseio do programa de edição. O vídeo pode ser visualizado através do endereço <http://www.youtube.com/watch?v=X8KZV98WLRQ>. Acesso em 29/05/2010.

De volta ao Orkut, as *comunidades* parecem ser outro ambiente no qual muitos *rappers* em Blumenau se diferenciam através de seus estilos de *rap*. Na *comunidade* criada pelo Raciocínio Humano, por exemplo, a descrição elaborada pelo grupo sobre o que pretendem transmitir através de suas músicas parece aproximá-lo do estilo de *rap* denominado “social”. O grupo ainda faz referência à Família Lado Leste, da qual faz parte, e às áreas, quebradas ou bairros, representadas pelos grupos integrantes da família, o que também pode relacionar o grupo ao estilo de *rap* chamado “social”.

Nos lugares da Internet, então, através dos *sites*, os *rappers* parecem construir um lugar como sendo seu, que remete ao pertencimento à periferia, à quebrada, à identificação com determinado estilo de *rap*. Talvez o “espaço” dos *rappers* possa ser pensado segundo essa ideia de lugar. Nesse sentido, o “espaço” dos *rappers* pode implicar uma maneira de se colocar na cidade através das páginas da Internet, de assumir uma posição social ligada à periferia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O diálogo estabelecido com os saberes “nativos” e com o recorte da teoria acadêmica sobre espaço enquanto categoria analítica permitiu refletir sobre como os *rappers* podem atribuir sentidos diversos à noção de “espaço”. Um desses sentidos remete à ideia de espaço, tendo em vista a dimensão física do lugar. Assim, estabelecimentos como os Clubes, as Associações de Moradores, as casas noturnas, as igrejas, bem como a casa onde residem os *rappers*, os estúdios caseiros, a Rádio Comunitária Fortaleza e as lojas de artigos de Hip-Hop podem ser considerados “espaços” reapropriados pelos *rappers* para efetivarem suas práticas musicais e de sociabilidade. Estes “espaços” adquirem sentidos diversos através dos usos que os *rappers* fazem deles.

Os usos e práticas dos *rappers* em lugares como a Rádio Comunitária Fortaleza, as lojas de artigos de Hip-Hop e os estabelecimentos onde realizam *shows* de *rap*, remetem também a outros significados do termo “espaço”, que pode ser entendido como lugares de expressão de suas práticas musicais, visto que, no interior desses espaços, os *rappers* elaboram formas de produção musical, as quais compreendem os ensaios, a gravação das músicas em CD, a sua distribuição para comercialização nas lojas e divulgação na Rádio. O termo “espaço” também pode remeter à ideia de oportunidade que os *rappers* parecem obter para falar sobre seus trabalhos no *rap*, divulgar, distribuir, comercializar e cantar suas músicas.

Os usos dos *sites* e dos recursos da Internet pelos *rappers* também parecem dar sentidos para a noção de “espaço”, sentidos esses que implicam a ideia de oportunidade para comercializar e divulgar suas produções musicais, dentre outras práticas possíveis. Os múltiplos usos dos *sites* da Internet os transformam em lugares e lhes atribuem sentidos, de forma semelhante ao que acontece nos lugares na cidade. Os *sites* são construídos pelos percursos dos sujeitos, pela infundável conexão entre *links* de um *site* a outro. Esses lugares são constituídos pelas *performances* que os *rappers* expressam em suas fotos e vídeos divulgados no *Youtube*, ou em *sites* como o Orkut, pelas músicas e pelas narrativas orais ou escritas. A Internet, assim, parece ser transformada num ambiente através do qual os *rappers* podem ter “espaço”, não só no sentido de oportunidade, mas também no sentido de lugar para o *rap* e para si.

Estes lugares são diferenciados pelo modo como os *rappers* “personalizam” suas páginas na Internet, seus *sites* de relacionamento. Uma dessas maneiras que acabam por diferenciar os *rappers* entre si é relativa aos estilos de *rap*. Na Internet, podemos encontrar, por exemplo, *comunidades* no Orkut de *rappers* que se identificam com o chamado *rap* “gospel”, ou então com o *rap* “social”, dentre outros. Os diferentes estilos de *rap* que os *rappers* divulgam através da Internet mostram que o *rap* em Blumenau é bastante heterogêneo e diverso. Mas essa diversidade também emerge numa configuração espacial produzida pelas paisagens sonoras do *rap* na cidade, que revelam os diferentes lugares de produção desse gênero musical.

Tais lugares se diferenciam pelos usos que os *rappers* fazem deles. Em alguns, toca-se o *rap* “gospel”, em outros o “hip-house”, por exemplo. Assim, essas diferenciações estão relacionadas também aos estilos de *rap*. Em Blumenau, o *rap* aparece, em alguns casos, como uma forma de se obter uma fonte de renda; em outros, como um meio de praticar ensinamentos que possam guiar ou transformar a vida de outras pessoas, ou seja, como uma “ferramenta de resgate” em que se propõe dizer a “verdade” e mostrar a “realidade” das periferias, criticando os problemas sociais, denunciando a corrupção e o descaso com a população. O conteúdo das letras das músicas é diverso, bem como as batidas das bases musicais, os “sotaques” e as *performances* dos *rappers* nos *shows* de *rap*. Estes elementos se conjugam na formação dos estilos que distinguem os *rappers* entre si, bem como dão sentidos diferenciados aos lugares ou estabelecimentos que ocupam.

Os *rappers* se diferenciam também através da construção de distintos modos de ser *rapper*, o que está também relacionado aos estilos de *rap* com que se identificam. O conjunto de valores que constitui os distintos modos de ser *rapper* e a produção de estilos de *rap* refletem quais as mensagens que os *rappers* transmitem em suas músicas, quais objetivos buscam alcançar através do *rap*, quais lugares da cidade que utilizam e se reapropriam, e quais estabelecem laços de identificação e pertencimento. Estes fatores produzem um campo simbólico de diferenciações entre os *rappers*, construindo sentidos para a noção de “espaço”, de modo que “espaço” pode significar um lugar produzido pelos *rappers* para suas expressões e produções musicais “dentro” desse “universo” do *rap*. Assim, fazer parte de um grupo de *rap*, ou de uma “família”, implica também a construção de um “espaço”, ou lugar, diferenciado para si entre outros *rappers*.

Muitos *rappers*, por meio dos estilos de *rap*, de suas músicas, da ideia de família, da identificação com algum grupo de *rap*, parecem estabelecer uma ligação com o bairro, com a quebrada que dizem representar, fazendo emergir o sentido de pertencimento à periferia. Esse sentimento pode, então, ser expresso de diversas maneiras. Os lugares da Internet, por exemplo, remetem ao sentimento de pertença do *rapper* à periferia, que se expressa através das produções musicais que os *rappers* divulgam na Internet. De certa forma, eles acabam por transportar a periferia para esse mundo “virtual”, rearticulando o “local”. A periferia, então, não é definida somente como um lugar geograficamente localizado, mas também como uma localização de pertencimento manifestada nos *sites* da Internet.

O pertencimento à periferia também emerge por meio dos usos que os *rappers* fazem dos estabelecimentos onde realizam os *shows* de *rap*. A decoração do palco, como o painel desenhado por Zezo, a escolha do estabelecimento para sediar o *show*, a menção à quebrada em seus discursos e em suas músicas durante os *shows* de *rap*, bem como a referência aos grupos de *rap* relacionados às quebradas que representam, são fatores que podem expressar a ligação dos *rappers* ao bairro.

Esse sentimento de pertencimento à periferia que parece emergir no painel de Zezo, nas músicas, nos vídeos e nas falas dos *rappers* quando estão nos *shows* de *rap* e em outros momentos do cotidiano, revela como os *rappers* percebem a cidade, retratando as periferias de Blumenau. Os *rappers* elaboram outra versão da história de Blumenau, a qual inclui o processo de favelização da cidade, e que contrasta com a história “oficial” sobre a fundação e colonização alemã, e questionam a ideia de “Europa brasileira”, criticando o apagamento da periferia no discurso que constrói a imagem de uma Blumenau alemã, argumentando que Blumenau também tem periferia e tem favelas. A exclusão da periferia do processo histórico de formação da cidade e a negação de que em Blumenau tem favelas pode ter reflexos sobre a falta de “espaço” para o *rap* em Blumenau. Essa falta de “espaço” é reclamada por *rappers* como Pepsi, ao argumentar que o “sistema” não valoriza o que vem das periferias. Ter “espaço” para o *rap* talvez implique a valorização e o reconhecimento do trabalho desses sujeitos enquanto *rappers*, bem como a sensação de estar incluído na cidade.

Os *rappers* elaboram diferentes formas de inserção social, através, por exemplo, dos usos dos espaços da cidade, dos estilos de *rap*, dos modos de ser *rapper* e dos usos que fazem da Internet. Todas estas dimensões da vida dos *rappers* acabam por expressar o sentimento de

pertencimento à periferia. A afirmação desse sentimento de pertença é também uma forma de se colocar na cidade, de se inserir na paisagem social de Blumenau, mas não em qualquer lugar. As demandas de pertencimento dos *rappers* não se referem às áreas que consideram como centrais, onde para eles a germanidade está presente, mas remetem às periferias da cidade.

Essas formas de inserção em certos lugares da cidade e de exclusão em outros, constroem uma cartografia do *rap* em Blumenau. Ou seja, as contranarrativas dos *rappers*, os usos e reapropriações dos espaços da cidade, a identificação com determinado bairro, com a quebrada, com a periferia, com um grupo de *rap* ou família e sua ligação ao bairro *estriam* os espaços da cidade, mostrando suas periferias, lugares aos quais os *rappers* sentem pertencer. Os lugares como *estrias* nos espaços e as demandas de pertencimento constroem “territórios de subjetivação”, que implicam as distintas formas de inserção ou de exclusão social. Os *rappers*, assim, constroem tais “territórios”, que podem ser entendidos também como “espaços”, tal como referido por Pepsi ao afirmar que “pro *rap* não tem espaço”.

Vemos assim que a construção de sentidos para a noção de “espaço” perpassa todas essas dimensões da vida dos *rappers*. Os vários sentidos de “espaço” estão de alguma forma imbricados entre si, não há como pensá-los isolados uns dos outros. Talvez a reflexão sobre a noção de espaço enquanto categoria analítica também deva levar em consideração todas essas formas de inserção social e de pertencimento implicados nos sentidos de “espaço”. Ou seja, para pensar a noção de espaço analiticamente, talvez seja necessário levar em conta as várias dimensões implicadas na construção de sentidos da noção de “espaço” pelos sujeitos, o que, no caso dos *rappers* de Blumenau, compreende os espaços públicos da cidade, os espaços privados da casa, os lugares “virtuais” da Internet, os lugares de expressão artística e política e os “territórios de subjetivação”.

REFERÊNCIAS

ALVES, César. **Pergunte a quem conhece**: Thaíde. São Paulo: Labortexto Editorial, 2004.

ANDRADE, Elaine Nunes (org.) **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

ANSCHAU, Quéli Flach. **A ocupação coletiva de espaços públicos por jovens de Blumenau**. 2008. 101 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-graduação em Sociologia Política, Florianópolis, 2008. Disponível em: <http://www.tede.ufsc.br/teses/PSOP0311-D.pdf> Acesso em 15/05/09.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 1994.

BAKHTIN, M. M. **Estética da criação verbal**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAUMAN, Richard. Introduction: Genre, Performance, and the Production of Intertextuality. In **A world of other's words. Cross-cultural perspectives on intertextuality**. UK: Blackwell Publishing, 2004.

_____. A poética do Mercado Público: Gritos de Vendedores no México e em Cuba. (2009), **Antropologia em Primeira Mão**, v. 103, 2008.

BAUMAN, Richard; BRIGGS, Charles. Genre, Intertextuality, and Social Power. **Journal of Linguistic Anthropology**, v. 2(2), p. 131-172, 1992.

_____. Poética e performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social. Tradução de Vânia Zikán Cardoso. **Ilha - Revista de Antropologia/UFSC**, Florianópolis, 2008.

BILL, M.; ATHAYDE, C. **Falcão: Meninos do Tráfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

_____. **Falcão: Mulheres e o Tráfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. **Coisas ditas**. São Paulo : Brasiliense, 1990.

CALDEIRA, Teresa P. do Rio. Imagens do poder e da sociedade. In **A política dos outros. O cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos**. São Paulo: Brasiliense, 1984

CAMPOS, Silvana I. F. G. **Hip-Hop na Internet: O site Bocada Forte como espaço hipertextual de construção e expressão de uma cultura jovem**. 2004. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília, Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação, Brasília, 2004

CARDOSO, Vânia Z. Estórias de outras vidas: narrativas de espíritos e a constituição do sujeito. Trabalho apresentado no GT Etnografia, Narrações e Subjetividade. I ERA/X ABANE, Aracaju, 2007.

_____. Narrar o mundo: estórias do "povo da rua" e a narração do imprevisível. **MANA**, Rio de Janeiro, vol. 13, nº 2, p. 317-345, 2007a.

_____. O espírito da performance. **Ilha. Revista de Antropologia**, Florianópolis, vol. 9, nº 2, (2007), p. 197-213, 2009.

CARVALHO, J. J. Violência e caos na experiência religiosa. **Religião e Sociedade**, Rio de Janeiro, v. 15, nº 1, abr. 1990.

_____. Um Panorama da Música Afro-Brasileira. Parte I: Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba. **Série Antropologia**, Brasília, v. 275, 2000.

DAYRELL, Juarez. O *rap* e o *funk* na socialização da juventude. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 28, n. 01, p. 117-136, 2002.

DE CERTEAU, Michel. **Artes de fazer**: a invenção do cotidiano. 10ª ed. Petrópolis: Vozes, 1994.

DUTRA, Juliana N. **Rap**: identidade local e resistência global. 2007. Dissertação (Mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. Programa de Pós-Graduação em Música, São Paulo, 2007.

FAUSTINO, Evemara. Rua Araranguá: memória e origem. **Blumenau em Cadernos**, Blumenau, nº 11/12, p. 44-55, nov./dez. 2002.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. (Org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. 16. ed. Petropolis: Vozes, 1997.

GARCÉS, Alejandro H. Garcés, A. Configuraciones espaciales de lo inmigrante: usos y apropiaciones de la ciudad. **Papeles del CELC**, março, 2006. Disponível em: <http://www.identidadcolectiva.es/pdf/20.pdf>. Acesso em 15/05/2009.

GEERTZ, Clifford. **Obras e vida: o antropólogo como autor**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

GILROY, Paul. **There Ain't No Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation**. London: Hutchinson. 1987.

_____. “Jóias Trazidas da Servidão”: Música Negra e a Política da Autenticidade. In **O Atlântico Negro**. SP: Editora 34; RJ: CEEA/UCM. 2001.

GIMENO, Patricia Curi. **Poética versão : a construção da periferia no rap**. 2009. Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, São Paulo: 2009.

GOLDMAN, Márcio. Os tambores do Antropólogo: Antropologia Pós-Social e Etnografia. **Ponto Urbe**. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, São Paulo, v.3, p.1-11, 2008.

GUIMARÃES, Maria E. A. *Rap*: Transpondo as Fronteiras da Periferia. In ANDRADE, Elaine Nunes (org.) **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

GUIMARÃES Jr., Mário J. L. Sociabilidade no ciberespaço: distinção entre plataformas e ambientes. **Reunião Anual da SBPC**, 51, Porto Alegre, 1999. Pôster apresentado. Disponível em: http://www.cfh.ufsc.br/~guima/papers/plat_amb.html. Acesso em 18/02/2009.

HARRIS, Trudier. Genre. **Journal of American Folklore**. 108(430), p. 509-527, 1995.

HERSCHMANN, M. Na trilha do Brasil contemporâneo. In _____(org). **Abalando os anos 90: funk e Hip-Hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HINKEL, Jaison. **A arte de ouvir RAP (e de fazer a si mesmo):** investigando o processo de apropriação musical. 2008. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Florianópolis, 2008.

JACQUES, Tatyana de Alencar. **Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis:** uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais. 2007. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2007.

JUNGBLUT, Airton L. A heterogenia do mundo *on-line*: algumas reflexões sobre virtualização, comunicação mediada por computador e ciberespaço. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 10, nº 21, p. 97-121, jan/jun 2004.

LATOUR, Bruno. **Reensamblar lo social:** una introducción a la teoría del actor-red. 1. ed. Buenos Aires: Manantial, 2008.

LEITE, R. P. **Contra-usos da cidade:** lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea. Campinas: Ed. da Unicamp; Aracaju: Ed. da UFS, 2004.

LIMA, Mariana Semião. **Rap de batom:** família, educação e gênero no universo rap paulista. 2005. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Campinas. Faculdade de Educação, São Paulo, 2005. Disponível em:
<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000381761> Acesso em 15/03/08.

MAGNANI, Jose Guilherme Cantor. Os circuitos dos jovens urbanos. **Revista Tempo Social**, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 173-205, 2005.

MÁXIMO, A. C.; AFONSO, S. O planejamento urbano da cidade de Blumenau para habitação de interesse social nas encostas dos morros e áreas de risco. In: Simpósio Brasileiro de Desastres Naturais, 2004, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: GEDN/UFSC, 2004. p. 943-957. (CD-ROM).

MENEZES BASTOS, Rafael José de. As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (Primeira Parte). **Antropologia em Primeira Mão**. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/ UFSC, n° 96, 2007.

_____. Para uma antropologia histórica das relações musicais Brasil/Portugal/África: o caso do fado e sua pertinência ao sistema de transformações lundu-modinha-fado. **Antropologia em Primeira Mão**. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/ UFSC, n° 102, 2007a.

MOSER, Magali. Para onde foi a favela. **Jornal de Santa Catarina**, Blumenau, ano 35, n° 10.901, p. 16, 24 e 25 fev. 2007.

_____. A indisfarçável favelização em Blumenau. Uma reflexão sobre as áreas de concentração de pobreza no município. **Blumenau em Cadernos**, Blumenau, v. 51, n° 2, p. 82-110, mar./abr. 2010.

NAVES, Santuza C. (org.). **Leituras sobre música popular. Reflexões sobre sonoridades e cultura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

PIEIDADE, Acácio T. C. *Jazz*, música brasileira e fricção de musicalidades. In XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM, 2005, Rio de Janeiro. (CD-ROM) **Anais do XV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM**, 2005.

RICHARD, Big. **Hip-Hop: consciência e atitude**. São Paulo: Livroponto, 2005.

RISCHBIETER, Iara, L. K. A trajetória do turismo em Blumenau: uma análise. **Blumenau em Cadernos**, Blumenau, v. 48, n° 11/12, p. 187-208, nov./dez. 2007.

ROSA, Waldemir. **Homem Preto do Gueto: um estudo sobre a masculinidade no rap brasileiro**. 2006. Dissertação (Mestrado) - Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Sociais. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Brasília, 2006.

ROSE, Tricia. Um estilo que ninguém segura. Política, estilo e a cidade pós-industrial no Hip-Hop. In HERSCHMANN (org.) **Abalando os anos 90: funk e Hip-Hop: globalização, violência e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Retrato em branco e negro: jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do século XIX.** São Paulo : Companhia das Letras, 1987.

SCOZ, Tatiane Melissa. **O rap em Santa Maria - RS: Análise antropológica sobre narrativas urbanas.** 2008. Monografia de Graduação - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Ciências Sociais e Humanas, Santa Maria, 2008.

SEGATA, Jean. **Lontras e a construção de laços no Orkut.** 2007. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2007.

_____. Redes Globais, Laços Locais: memórias da cidade de Lontras no Orkut. **Sociedade e Cultura**, v. 11, nº.1, p. 70-79, 2008.

SEYFERTH, Giralda. A Assimilação dos imigrantes como questão nacional. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 3, nº 1, abr. 1997.

_____. Etnicidade, política e ascensão social: um exemplo teuto-brasileiro. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 5, nº 2, out. 1999.

_____. As identidades dos imigrantes e o *melting pot* nacional. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 6, nº 14, p. 143-176, nov. 2000.

_____. A ideia de cultura teuto-brasileira: literatura, identidade e os significados da etnicidade. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, v. 10, nº 22, jul./dez. 2004.

_____. O Vale do Itajaí e a política imigratória do império. **Blumenau em Cadernos**, Blumenau, v. 48, nº 11/12, p. 57-82, nov./dez. 2007.

SIEBERT, Claudia. Blumenau fim de século: o (des)controle urbanístico e a exclusão sócio-espacial. In THEIS, Ivo Marcos; MATTEDI, Marcos Antonio; TOMIO, Fabrício Ricardo de Lima (org.). **Novos olhares sobre Blumenau**: contribuições críticas sobre seu desenvolvimento recente. Blumenau: EDIFURB, 2000.

SILVA, José Carlos Gomes da. Arte e Educação: A Experiência do Movimento Hip-Hop Paulistano. In ANDRADE, Elaine Nunes (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

_____. Juventude e segregação urbana na cidade de São Paulo: os números da vulnerabilidade juvenil e a percepção musical dos *rappers*. **Ponto Urbe**. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, São Paulo, v. 1, p. 01-12, 2007.

SILVA, Luciane Soares da. Mirando a palavra no *rap*: por uma visão dissonante do “movimento” Hip-Hop no Brasil. In GIUMBELLI, Emerson, DINIZ, Júlio César, NAVES, Santuza C. (org.). **Leituras sobre Música Popular**: reflexões sobre sonoridades e cultura. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

SILVA, Vagner G. da. **O antropólogo e sua magia**: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2000.

SILVA, Vinícius G. B; SOARES, Cássia B. As mensagens sobre Drogas no *Rap*: como sobreviver na periferia. **Ciência & Saúde Coletiva** (*on-line*), v. 9, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1413-81232004000400018&script=sci_arttext. Acesso em 11/04/2009.

SOARES, L. E.; BILL, M.; ATHAYDE, C. **Cabeça de Porco**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SOARES, Maria Andréia dos Santos. "**Na base do muque da onda**": estudo etnográfico de performances entre rappers da ALVO - Associação Cultural da Zona Norte de Porto Alegre. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre: 2009.

SOUZA, Angela Maria de. **O movimento do RAP em Florianópolis: a Ilha da Magia é só da ponte pra lá!**. 1998. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Departamento de Antropologia Social, Florianópolis, 1998.

_____. **A caminhada é longa e o chão tá liso: o movimento Hip-Hop em Florianópolis e Lisboa**. 2009. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Florianópolis, 2009.

SOUZA, Cláudio Morais de. Da Lama ao caos: Diversidade, diferença e identidade cultural na cena Mangue do Recife. **Informe final del concurso: Culturas e identidades en América Latina y el Caribe**. Programa Regional de Becas CLACSO, Buenos Aires, Argentina, 2001. Disponível em:
<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/becas/2000/morais.pdf>. Acesso em 15/06/09.

SOVIK, Liv. O *rap* desorganiza o Carnaval: globalização e singularidade na música popular brasileira. In: IX Encontro Anual da Compós, 2000, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Compós - PUCRS, 2000. (CD-ROM).

TEIXEIRA, Vera Iten. Cenários de territorialidade e identificação negra em Blumenau (1993/4). **Blumenau em Cadernos**, Blumenau, v. 48, nº 11/12, p. 287-298, nov./dez. 2007.

TELLA, Marco. A. P. *Rap*, memória e identidade. In ANDRADE, Elaine Nunes (org.). **Rap e educação, rap é educação**. São Paulo: Summus, 1999.

_____. Reação ao Estigma: O *rap* em São Paulo. **Revista Enfoques**, Rio de Janeiro, v. 5, p. 40-61, 2006.

ULHÔA, M. T. Novos ritmos e nomes: Marisa Monte, Carlinhos Brown, Mangubeat, *Rap*. **Revista Textos do Brasil** - número 11, Ministério das Relações Exteriores. Disponível em: <http://www.dc.mre.gov.br/imagens-e-textos/revista-textos-do-brasil/portugues/revista11-mat17.pdf>. Acesso em 27/11/2010.

VIVEIROS DE CASTRO, E. . O nativo relativo. **Mana**, Rio de Janeiro, v. 8, nº. 1, p. 113-148, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132002000100005&script=sci_arttext. Acesso em 12/05/2009.

Jornais consultados (fonte: Arquivo Histórico José Ferreira da Silva)

Persiste o problema da “Farroupilha”. **A Nação**, Blumenau, ano 6, nº 230, 5 mar. 1950.

Iniciado ontem despejo dos moradores da “Farroupilha”. **A Nação**, Blumenau, ano 6, nº 238, 15 mar. 1950.

O outro lado do cartão postal. **Folha Catarinense**, Santa Catarina, p. 19, 25 ago. 1985.

Um modelo de favelização. **Jornal de Santa Catarina**, Blumenau, 12 e13 maio 1991.

Cresce número de favelados em Blumenau. **Jornal de Santa Catarina**, Blumenau, p. 4/b, 9 e 10 ago. 1992.

Os morros estão sendo diagnosticados. **Jornal de Santa Catarina**, Blumenau, 18 e 19 maio 1997.

Livres de enchentes, casebres povoam morros de Blumenau. **A Notícia**, Blumenau, p. A/11, 18 jul. 1999.

Cidade tem 15 bolsões de miséria. **Jornal de Santa Catarina**, Blumenau, p. 5/a, 14 out. 2000.

Cidades só presumem o número de favelas. **Jornal de Santa Catarina**, Blumenau, p. 3/b, 9 nov. 2003.

Sites consultados

<http://www.realhiphop.com.br/institucional/historia.htm>. Acesso em 09/10/2009.

<http://www.donnad.com.br/>. Acesso em 09/04/2010.

<http://www.comunitariafortaleza.com.br/radio.php>. Acesso em 10/04/2010.

<http://www.youtube.com/t/about>. Acesso em 13/04/2010.

<http://www.orkut.com/About.aspx>. Acesso em 25/05/2010.

<http://www.palcomp3.com/raciociniohumano/>. Acesso em 27/05/2010.

<http://www.myspace.com/raciociniohumano>. Acesso em 27/05/2010.

<http://www.myspace.com/index.cfm?fuseaction=misc.aboutus>. Acesso em 27/05/2010.

<http://www.orkut.com.br/Main#Scrapbook?uid=10175431060834685266&pageSize=&na=3&nst=-2&nid=10175431060834685266-1290233829-17093391501664331011>. Acesso em 29/05/2010.

<http://www.myspace.com/palavradehonra>. Acesso em 01/06/2010.

<http://www.myspace.com/tiagomanifesto>. Acesso em 01/06/2010.

<http://www.myspace.com/dalmataspop>. Acesso em 01/06/2010.

<http://www.myspace.com/AlicerceUDI>. Acesso em 01/06/2010.

<http://palcomp3.com/palavrafeminina/>. Acesso em 02/06/2010.

<http://palcomp3.com/homicidioverbal/>. Acesso em 02/06/2010.

<http://palcomp3.com/pactoverbal/>. Acesso em 02/06/2010.

<http://palcomp3.com/conexaoladoleste/>. Acesso em 02/06/2010.

<http://palcomp3.com/AlicerceUDI/>. Acesso em 02/06/2010.

<http://palcomp3.com/>. Acesso em 02/06/2010.

<http://gattune.blog.br/palco-mp3-bandas-e-artistas-independentes/>.
Acesso em 02/06/2010.

<http://www.studiosol.com.br/quemsomos/>. Acesso em 02/06/2010.

<http://gattune.blog.br/palco-mp3-bandas-e-artistas-independentes/>.
Acesso em 02/06/2010.

http://bandasdegaragem.uol.com.br/site_release.php.
Acesso em 02/06/2010.

http://bandasdegaragem.uol.com.br/hotsite/?id_banda=15186.
Acesso em 02/06/2010.

http://bandasdegaragem.uol.com.br/hotsite/?id_banda=13662.
Acesso em 02/06/2010.

<http://www.planetahiphop.com.br/index1.htm>. Acesso 03/06/2010.

<http://hip-hop-ristow.blogspot.com/>. Acesso 03/06/2010.

<http://www.criarsites.com/como-comprar-um-dominio-para-o-blogger-blogspot/>.
Acesso 03/06/2010.

<http://www.bocadaforte.com.br> Acesso em 11/06/2010.

<http://www.muitamusica.com.br/19885-lady-gaga/biografia/>.
Acesso em 14/06/2010.

http://www.bastaclicar.com.br/musica/biografia.asp?id_artista=165.
Acesso em 14/06/2010.

<http://www.centraldorap.com/content/view/89/28/>. Acesso em 14/06/2010.

<http://www.blackeyedpeas.com/>. Acesso em 14/06/2010.

<http://www.camorrabar.com.br/>. Acesso em 25/06/2010.

<http://www.oktoberfestblumenau.com.br/?p=8>. Acesso em 01/09/2010.

<http://www.orkut.com.br/Main#Album?uid=14439896646207390565&id=1226988837>. Acesso em 20/10/2010.

<http://www.oktoberfest-blumenau.com/musicas.htm>. Acessado em 20/10/2010.

http://www.blumenau.sc.gov.br/downloads/seplan/mapas/MAPA_DE_BAIRROS_marco_2006.jpg. Acessado em 20/10/2010.

<http://www.blumenau.sc.gov.br/gxpsites/hgxpp001.aspx?1,18,209,O,P,0,MNU;E;82;21;MNU> Acesso em 07/11/2010.

<http://www.blumenau.sc.gov.br/gxpsites/hgxpp001.aspx?1,13,312,O,P,0,MNU;E;95;7;129;4;MNU>; Acesso em 01/11/2010.

<http://www.blumenau.sc.gov.br/gxpsites/hgxpp001.aspx?1,18,255,O,P,0>
Acesso em 10/11/2010.

<http://capesdw.capes.gov.br/capesdw/>. Acesso em 10/12/2010.

<http://www.belasantacatarina.com.br/noticias/2010/07/20/Oktoberfest-escolhe-destaque-musical-da-festa-2010-7283.html>. Acesso em 15/12/2010.

<http://www.cufa.org.br/in.php?id=acufa>. Acesso em 04/01/2011.

<http://www.blumenau.sc.gov.br/gxpsites/hgxpp001.aspx?1,1,415,O,P,0,MNU;E;3;4;MNU;> Acesso em 09/01/2011.

http://www.dioceseblumenau.org.br/detalhe_00500.php?cod_002=2&filtro=1&cod_select=1226. Acesso em 09/01/2011.

http://www.blumenauonline.com.br/conhecablumenau/pontosturisticos_detalhes.aspx?pontoid=13&fotoid=47#fotos. Acesso em 09/01/2011.

<http://www.orkut.com.br/Main#Scrapbook?uid=10175431060834685266&pageSize=&na=3&nst=-2&nid=10175431060834685266-1266522903-7431739757500703099>. Acesso em 01/12/2009.

Vídeos acessados

Reportagem com União de Idéias:

http://www.youtube.com/watch?v=1BZZOmVft88&feature=player_embedded.

Acesso em 15/04/2009.

Raciocínio Humano “Agora é Nossa Vez”:

<http://www.youtube.com/watch?v=dl4ehGehbbk>.

Acesso em 28/05/2010.

TV RAP Nacional:

http://www.youtube.com/watch?v=XC51_5ocvYA.

Acesso em 28/05/2010.

Fatalidade Verídica “Cemitério Lotado”:

<http://www.youtube.com/watch?v=wMCFDexTIqI>.

Acesso em 28/05/2010.

Coração Malote:

<http://www.youtube.com/watch?v=X8KZV98WLRQ>.

Acesso em 29/05/2010.

Palavra de Honra “Seu Herói é o Vilão”:

<http://www.youtube.com/watch?v=s-mg7HKaQOU&feature=related>.

Acesso em 28/07/2010.

Palavra Feminina “Filhos do Brasil”:

<http://www.youtube.com/watch?v=IaA-2X5pZqA&feature=related>.

Acesso em 28/07/2010.

ANEXO 1 - “Hino da Oktoberfest”**Hallo, Blumenau**

(composição do maestro Helmut Högl)

Hallo Blumenau,
Bom dia Brasil,
Dezessete dias de folia
Música, cerveja e alegria

Hallo Blumenau
Bom dia Brasil
Schön ist wieder hier bei Euch zu sein (É lindo estar novamente
com vocês)
Hier lacht auch bei Regen Sonnenschein (Aqui o Sol brilha
mesmo quando está chovendo)

Hallo Blumenau,
Bom dia Brasil
Hoje todo mundo está cantando
Hoje todo mundo está dançando

Hallo Blumenau
Bom dia Brasil
Dezessete dias de folia,
Música, cerveja e alegria,

Hallo Blumenau,
Bom dia Brasil,
Schön ist wieder hier bei Euch zu sein (É lindo estar novamente
com vocês)
Hier lacht auch bei Regen Sonnenschein (Aqui o Sol brilha
mesmo quando está chovendo)

Hallo Blumenau,
Bom dia oh Brasil
Festas para o povo da cidade,
Música pra nossa mocidade.

Hallo Blumenau, Bom dia oh Brasil,

Oktoberfest em Blumenau, Festa cada vez mais legal,
Freu mich schon das ganze Jahr auf Euch (fico contente
durante todo o ano em rever vocês, vocês amigos.)
Euch zu sehen, euch Freunde

Hallo Blumenau,
Bom dia Brasil,
Alles gut, alles Blau (Tudo bem, tudo azul)
Alles Himmelblau in Blumenau (Tudo está azul celeste em
Blumenau)

Fonte: <http://www.oktoberfest-blumenau.com/musicas.htm>.
Acesso em 20/10/2010.

ANEXO 2 - Cartaz do *show* de rap na Associação de Moradores do bairro Velha Pequena, em Blumenau

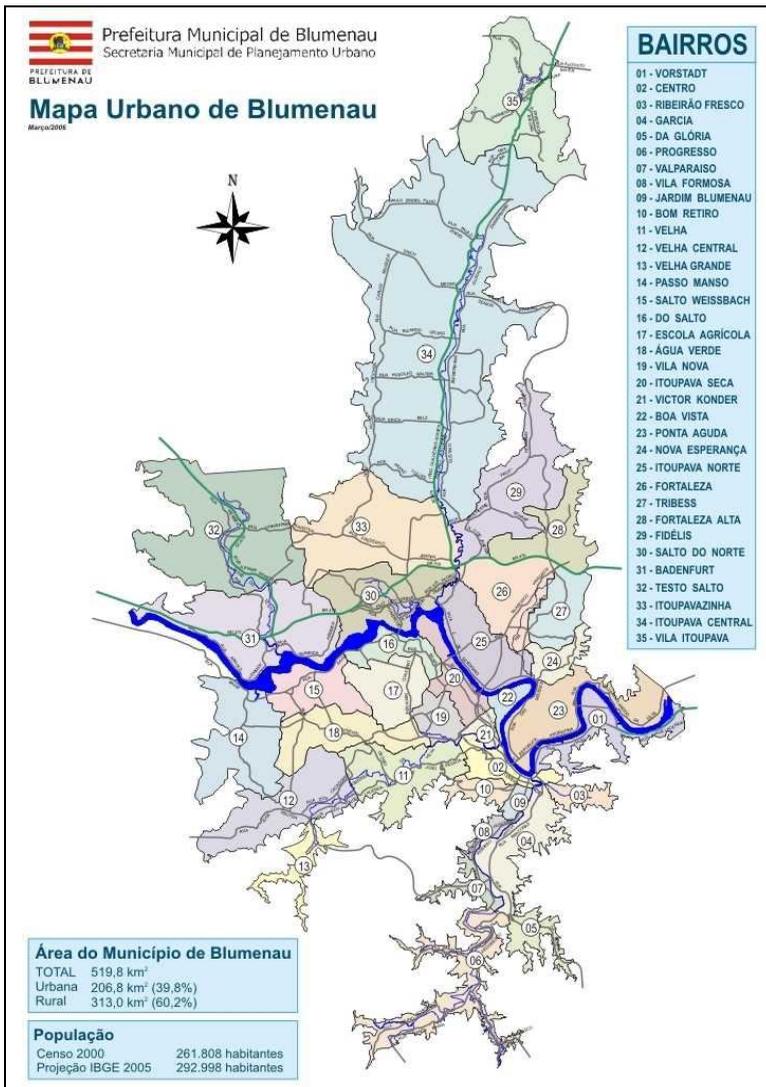


Fonte:

<http://www.orkut.com.br/Main#Album?uid=14439896646207390565&aid=1226988837>.

Acesso em 20/10/2010.

ANEXO 3 – Localização dos bairros no mapa de Blumenau



Fonte:

www.blumenau.sc.gov.br/downloads/seplan/mapas/MAPA_DE_BAIRROS_m arco_2006.jpg. Acesso em 20/10/2010.

ANEXO 4 – Parque Vila Germânica



Fachada do Parque Vila Germânica
(Foto: Marcelo Martins)



Pavilhão A do Parque Vila Germânica e a “Vila Germânica”
(Foto: Marcelo Martins)

Fonte:

<http://www.blumenau.sc.gov.br/gxpsites/hgxpp001.aspx?1,1,415,O,P,0,MNU;E;3;4;MNU;>

Acesso em 09/01/2011.

ANEXO 5 – “Castelinho da Moellmann”



Foto: No centro da imagem está o Castelinho da Moellmann. À esquerda da imagem e nos fundos, encontram-se o prédio da Prefeitura e a Ponte de Ferro.

À frente e no canto direito da foto, está a torre da Igreja Matriz

(Foto: autor desconhecido)

Fonte:

<http://www.blumenau.sc.gov.br/gxpsites/hgxpp001.aspx?1,1,415,O,P,0,MNU;E;3;4;MNU;>

Acesso em 09/01/2011.

ANEXO 6 – Cartaz do *show de rap* realizado no Salão do Água Verde, em Blumenau

3º BAILE RAP FAMÍLIA C

Dia: 5 de junho
Entrada 5 reais À partir das 22h

Local: Salão da Água Verde

Proibida a entrada de menores de 16 anos

GRUPOS:





Apoio:



Patrocínio:





Fonte:

<http://www.orkut.com.br/Main#Scrapbook?uid=10175431060834685266&pageSize=&na=3&nst=-2&nid=10175431060834685266-1290233829-17093391501664331011>

Acesso em 29/05/2010.

ANEXO 7 – Igreja Matriz (Catedral São Paulo Apóstolo)



Igreja Matriz
(Foto: autor desconhecido)

Fonte:

http://www.dioceseblumenau.org.br/detalhe_00500.php?cod_002=2&filtro=1&cod_select=1226

Acesso em 09/01/2011.



Torre da Igreja Matriz e portal de entrada
(Foto: autor desconhecido)

Fonte:

http://www.blumenauonline.com.br/conhecablumenau/pontosturisticos_detalhes.aspx?pontoid=13&fotoid=47#fotos. Acesso em 09/01/2011.

ANEXO 8 – Cartaz do *show* de rap na Associação de Moradores do bairro Nova Esperança, em Blumenau

3º BALADA
Família
Lado LESTE

UNIAO RAP PAZ

SABADO
12/12

RAP de SC
INÍCIO:
20:00HRS

Local: Associação D.E.R.
Rua: Pedro Marthendal nº 91
Bairro: NOVA ESPERANÇA

ENTRADA:
Manos R\$4,00
Minas R\$1,00

APRESENTAÇÃO DOS GRUPOS:

CONEXÃO LADO LESTE	PALAVRA FEMININA
RE-EVOLUÇÃO	ARTE-FATOS
ALIADO	RACIOCÍNIO HUMANO
FATALIDADE VERÍDICA	ALIADOS DE CRISTO
EFEITO CONSTANTE	GADIEGO
MENTE ARMADA	HOMICÍDIO VERBAL
NO SCIENT'S	CONCEITO DE RUA
KRUGER	DÍDIO C.D.C.
PALAVRA DE HONRA	COMANDO RACIONAL
PACTO VERBAL	

APDIO:

CUF **Alô!ia** **Vitória** **Associação D.E.R.**

MTS 3339-2194

Fonte:

<http://www.orkut.com.br/Main#Scrapbook?uid=10175431060834685266&pageSize=&na=3&nst=-2&nid=10175431060834685266-1266522903-7431739757500703099>

Acesso em 01/12/2009.

ANEXO 9 – Capa do material audiovisual com as músicas e clipes produzidos pelos rappers

DVD

- 1 – A Natureza Reagiu (Fatalidade Verídica)
- 2 – A Visão dos Morros (Raciocínio Humano)
- 3 – Cemitério Lotado (Fatalidade Verídica)
- 4 – Filhos do Brasil (Palavra Feminina)
- 5 – Povo Sofrido (Aliados com Cristo)
- 6 – Seu Herói é o Vilão
(Palavra de Honra, participação do Palavra Feminina)

Bônus:

- 1 – Alimento pro Futuro (União de Idéias)
- 2 – Lições que a Vida Ensina (Manifesto)

CD

- 1 – Agora é Nossa Vez (Raciocínio Humano)
- 2 – Convivendo com o Perigo (Palavra de Honra)
- 3 – Dia Bom (Dálmatas)
- 4 – Luxo (Dálmatas)
- 5 – Questão de Tempo (Fatalidade Verídica)
- 6 – Sonho do Amanhã (Homicídio Verbal)
- 7 – Tic Tac (Dálmatas, participação do grupo Manifesto)
- 8 – Vitrine Nacional (Palavra de Honra)

Bônus:

- 1 – Quebrada Cabulosa (Pacto Verbal)
- 2 – Enigmático Amanhã (Pacto Verbal e União de Idéias)

2011 - Produção de Tatiane Melissa Scoz
Produção e Gravação audio visual - Rappers
Arte Gráfica - Celso Comper

“Blumenau também é a cidade do Rap”

“Blumenau também é a cidade do Rap”

ANEXO 10 – Título das produções musicais dos rappers

DVD

- 1 – A Natureza Reagiu (Fatalidade Verídica)
- 2 – A Visão dos Morros (Raciocínio Humano)
- 3 – Cemitério Lotado (Fatalidade Verídica)
- 4 – Filhos do Brasil (Palavra Feminina)
- 5 – Povo Sofrido (Aliados com Cristo)
- 6 – Seu Herói é o Vilão (Palavra de Honra, participação do Palavra Feminina)

Bônus:

- 1 – Alimento pro Futuro (União de Idéias)
- 2 – Lições que a Vida Ensina (Manifesto)

CD

- 1 – Agora é Nossa Vez (Raciocínio Humano)
- 2 – Convivendo com o Perigo (Palavra de Honra)
- 3 – Dia Bom (Dálmatas)
- 4 – Luxo (Dálmatas)
- 5 – Questão de Tempo (Fatalidade Verídica)
- 6 – Sonho do Amanhã (Homicídio Verbal)
- 7 – Tic Tac (Dálmatas, participação do grupo Manifesto)
- 8 – Vitrine Nacional (Palavra de Honra)

Bônus:

- 1 – Quebrada Cabulosa (Pacto Verbal)
- 2 - Enigmático Amanhã (Pacto Verbal e União de Idéias)