

Centro Cultural da Juventude: um olhar sobre a diversidade musical de São Paulo¹

EDUARDO VICENTE*
ROSANA SOARES**

RESUMO: *Este trabalho se propõe a discutir a cultura musical da periferia da cidade de São Paulo (Brasil) através da análise das produções desenvolvidas no Centro Cultural da Juventude (CCJ), um importante espaço cultural público localizado na Zona Norte da cidade. A intenção do texto é concentrar-se na diversidade musical produzida no local ou oferecida em sua programação, entendendo que ela expressa, em grande medida, a riqueza étnica e cultural da metrópole. A escolha do CCJ como ponto de observação privilegiado dessa produção deve-se, em primeiro lugar, ao fato de que o centro é um importante espaço de debate e valorização da música independente do Brasil, organizando frequentemente shows e eventos com artistas e gêneros musicais geralmente distantes do mainstream. Também por essa razão, o Centro possui, desde 2006, um estúdio de gravação onde são produzidos gratuitamente CDs de artistas e bandas da região.*

PALAVRAS-CHAVE: *Música popular brasileira; música independente; música em São Paulo-Brasil.*

ABSTRACT: *This paper aims to discuss the musical culture from the suburb of São Paulo (Brazil) through the analysis of the production developed in the Youth Cultural Center (YCC), a major public cultural space located in the north of the city. Our intent is to focus on the musical diversity produced there or offered in their schedule, understanding that it expresses, in a certain way, the ethnic and cultural richness of Brazil. The Center is an important space to debate and produce the independent music in Brazil, often organizing events with artists and musical genres that are away from the Brazilian musical mainstream. The region where YCC is located has many favelas and poor neighborhoods, concentrating a significant afro-brazilian population and migrants from the poor northeast of*

¹ Uma versão preliminar deste artigo foi apresentada no Congresso Conversações Sul-Norte da Associação Internacional de Pesquisa em Mídia e Comunicação (Durban/África do Sul, University of KwaZulu Natal, julho de 2012). A participação no congresso teve apoio da Pró-Reitoria de Pós-Graduação da USP e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp).

* **Eduardo Vicente.** Doutor em Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo e do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA-USP. E-mail: edduvicente@gmail.com.

** **Rosana Soares.** Doutora em Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP). Professora do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Universidade de São Paulo e do Departamento de Jornalismo e Editoração da ECA-USP. E-mail: rosanasoares@gmail.com.

Brazil. Also for this reason, since 2006 the Center has a recording studio where local artists can record cds for free.

KEYWORDS: Brazilian Popular Music; Independent Music; music in São Paulo-Brazil.

Este trabalho se propõe a discutir a atuação do Centro Cultural da Juventude Ruth Cardoso (CCJ), um importante espaço cultural público localizado na zona norte da cidade de São Paulo (SP). A partir da apresentação do projeto e história do Centro Cultural, iremos nos concentrar na discussão sobre a música apresentada e produzida naquele espaço (como veremos, uma de suas áreas de atuação mais importantes), já que o CCJ conta com um laboratório multimídia que atende a músicos independentes da cidade. Iremos abordar especialmente quatro dos gêneros musicais de maior relevância dentro do CCJ: o samba, o reggae, o rock underground e o rap.

A escolha por esses gêneros tem duas justificativas principais. A primeira é a de sua relevância para a população jovem da periferia da cidade – especialmente afrodescendentes – que não se faz acompanhar de uma presença mais marcante na mídia tradicional. A segunda é de seu caráter evidentemente híbrido, que aponta para a necessidade de se pensar a questão dos diálogos sul-norte para além das claras limitações estabelecidas pelo conceito de *imperialismo cultural* – objetivo da terceira parte do artigo². Enfatizamos, dessa forma, as crescentes narrativas e o potencial positivo da mídia do e no hemisfério sul. Além disso, apresentamos a mídia como possibilidade de empoderamento de marginalizados e estigmatizados, abordando temas como hegemonias regionais e contra hegemonias. Nesse sentido, buscamos refletir sobre os diálogos sul-norte retomando o conceito de globalização como um processo de fracionamento e composição do mundo: “A globalização não é um simples processo de homogeneização, mas de reordenamento das diferenças e desigualdades, sem suprimi-las: por isso, a multiculturalidade é um tema indissociável dos movimentos globalizadores” (GARCÍA CANCLINI, 1999, p. 11).

² Os autores gostariam de expressar sua gratidão a Karen Cunha, diretora de programação do CCJ, pelas informações fornecidas a respeito do Centro e de sua atuação.

São Paulo e o CCJ

São Paulo é a capital do Estado de mesmo nome localizado na região Sudeste do Brasil. Ela é a maior cidade do país e uma das dez maiores do mundo. Segundo dados de 2007³, a cidade possui uma população estimada em aproximadamente 11 milhões de habitantes, que se eleva a mais de 19 milhões se considerarmos sua região metropolitana (a “Grande São Paulo”).

Esta população foi formada pelo afluxo de imigrantes, predominantemente europeus⁴, por uma população afrodescendente formada a partir da vinda de trabalhadores escravos da África e por migrantes de regiões mais pobres do país, especialmente a região Nordeste. O CCJ foi inaugurado em março de 2006 e pertence à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Segundo informações disponibilizadas em seu site, ele

(...) é o maior centro público dedicado aos interesses da juventude paulistana. São 8 mil metros quadrados de arquitetura moderna e arejada, reunindo biblioteca, anfiteatro, teatro de arena, sala de projetos, Internet Livre em banda larga, laboratório de idiomas, laboratório de pesquisas, estúdio para gravações musicais, ilhas de edição de vídeo e de áudio, ateliê de artes plásticas, sala de oficinas e galeria para exposições, além de uma ampla área de convivência⁵.

O CCJ localiza-se na Zona Norte de São Paulo, uma região carente e consideravelmente distante da área central da cidade. Quando de sua inauguração ele era, segundo Karen Cunha, diretora de programação do CCJ⁶, o único espaço cultural da região. Por essa razão, ainda segundo Karen Cunha, uma das primeiras funções do CCJ, desde o início, foi a de oferecer um espaço de convívio e atividades culturais e de lazer que auxiliassem na redução dos níveis de violência da região.

³ <http://www.ibge.gov.br/home/download/estatistica.shtm>.

⁴ Entre os europeus, destacam-se especialmente os portugueses, italianos e espanhóis. Entre os imigrantes não europeus há significativas colônias de japoneses, coreanos e sírio-libaneses.

⁵ <http://ccjuve.prefeitura.sp.gov.br/ccj/>. Acessado em 13/05/2012.

⁶ Depoimento concedido aos autores em 17/04/2012. Estaremos nos referindo a esse depoimento em todas as ocasiões em que o nome de Karen Cunha for citado durante o artigo.

Mas o mais importante, nesse momento, é entender como o CCJ definiu qual seria sua estratégia para atender aos “interesses da juventude paulistana”. De acordo com o depoimento de Karen Cunha, uma das estratégias do CCJ foi vincular sua ação, na área musical, à promoção de gêneros vinculados e um público jovem, mas que não recebiam maior atenção do mercado (tanto de gravadoras como de casas de shows). Nesses termos, o Centro se estabeleceu mais como um espaço para a produção musical independente associada a um público jovem do que a um público necessariamente local ou periférico.

Segundo informações divulgadas no site do Centro, o CCJ busca três objetivos em sua ação junto aos jovens – fomentar o acesso, a produção e a reflexão:

Para atingir o primeiro objetivo, o acesso, o Centro conta com uma programação completa de arte e cultura, com oficinas e cursos, mostra de cinema, exposições de arte e muito mais. Já a produção é o apoio do CCJ para que você ou seu grupo tenham um espaço físico e estrutura para produção artística e cultural. Você pode exibir sua obra de arte, utilizar o estúdio para editar um filme ou para os ensaios do grupo de dança. Por último, a reflexão, é um espaço para o debate da importância e qualidade dos programas e projetos (públicos ou privados) para os jovens⁷.

Em relação ao acesso, Karen Cunha considera que foi crucial para o Centro, no tocante à música, a estratégia de trazer artistas internacionais consagrados para a realização de shows. O primeiro desses nomes foi Ian MacKaye, uma figura lendária do punk/hardcore norte-americano, que se apresentou em abril de 2007. Outro show destacado por Karen Cunha foi o de Jah Shaka, artista jamaicano radicado no Reino Unido e ligado ao dub e ao reggae rastafári. Ela entende que a presença desses nomes no CCJ aumentou o respeito pelo espaço, tornou-o conhecido do público de outras regiões da cidade e despertou o interesse de artistas nacionais ligados a esses gêneros musicais para se apresentarem no local.

Em relação à produção, o CCJ criou, ainda em 2006, um Laboratório de Multimídias (Lab C), que “dispõe de quatro ambientes dedicados a produção, gravação e edição em audiovisual”. Até o presente, segundo informações do CCJ,

(...) aproximadamente 700 bandas já passaram pelo Lab C, o que gerou 4,2 mil fonogramas digitais além de quatro coletâneas lançadas pelo selo do estúdio, o CJ.

⁷ <http://juventude.sp.gov.br/portal.php/divirta-se/centroculturaldajuventude>. Acessado em 12/05/2012.

O destaque dessas coletâneas fica por conta do Escuta Jazz e Escuta Rap (duplo) que esgotaram rapidamente. (...) O Rap e o Rock'n'Roll foram os estilos musicais que mais foram gravados no CCJ⁸.

Quanto à reflexão, o CCJ promove anualmente o evento “Outubro Independente”: “(...) um festival voltado para a reflexão e promoção da produção cultural independente, local e mundial, que traz, durante todo o mês, shows, palestras, filmes, debates, oficinas, performances, workshops e exposições”⁹.

A música no CCJ

Embora destacando a diversidade musical que tem ocupado o CCJ desde sua criação¹⁰, gostaríamos de nos deter agora sobre os quatro gêneros que, no nosso entender, englobam boa parte da produção musical desenvolvida ou exibida no Centro, além de serem especialmente significativos para o cenário cultural da periferia de São Paulo: o samba, o reggae, o rock underground e o rap.

Samba: embora seja mais reconhecido dentro e fora do Brasil como um gênero musical ligado à cidade do Rio de Janeiro, o samba tem uma forte presença em São Paulo. A Zona Norte da cidade, local onde se localiza o CCJ, abriga por exemplo a “GRESM Camisa Verde e Branco”, uma das mais tradicionais escolas de samba da cidade, e o “Sambódromo”, local onde são realizados os desfiles das escolas da cidade durante o carnaval. É importante notar que depois de quase um século da primeira gravação de uma música ligada ao gênero¹¹, o termo “samba” atualmente designa uma imensa quantidade de subgêneros ligados às mais variadas vertentes. Por isso Karen Cunha subdivide a ação do Centro entre três vertentes do gênero:

- **Samba de raiz:** Artistas tradicionais do samba, especialmente aqueles ligados à história das Escolas de Samba do Rio, como Monarco, Ivone Lara e Velha Guarda da Portela, entre outros, sempre tiveram, segundo Karen Cunha, boa

⁸ *Multimeios Seis Anos*, release não publicado fornecido pelo CCJ.

⁹ <http://ccjuve.prefeitura.sp.gov.br/programas-ccj/>. Acessado em 12/05/2012.

¹⁰ Além de grupos instrumentais, mais jazzísticos, o Centro recebe um número significativo de artistas independentes da MPB (um gênero musical tradicional do país). Exemplos de alguns de seus trabalhos no Centro podem ser acessados em <http://ccjuve.prefeitura.sp.gov.br/category/musica/>.

¹¹ “Pelo Telefone”, interpretada por Baiano, em 1917, para a Casa Edison do Rio de Janeiro, é considerada a primeira gravação do gênero (TINHORÃO, 1981, p.37).

recepção por parte do público jovem do CCJ¹². Pode-se dizer que estes artistas representam uma tradição do samba já bastante consagrada em termos artísticos e capaz de atrair a atenção e o respeito de um público amplo, que mantém o que podem ser considerados como valores de “pureza”, “autenticidade”, “resistência” às influências internacionais e modernizantes da indústria cultural.

- **Ritmos afrobrasileiros:** Um dado curioso observado por Karen Cunha é o da existência de vários projetos, dentro do CCJ, envolvendo ritmos afrobrasileiros anteriores ao samba e que acabaram excluídos do processo de industrialização da música popular urbana do país. Entre estes ritmos podem ser citados o Jongo, o Samba de Bumbo e o Batuque de Umbigada¹³. Karen Cunha atribui esses projetos a uma atividade de pesquisa mais propriamente acadêmica desenvolvida por monitores do CCJ dentro de uma perspectiva curatorial. Ressalta ainda o sucesso dessas produções junto a um público universitário e não necessariamente formado por afrodescendentes. Também aqui, talvez seja lícito considerar que essa é uma produção que se legitima por sua “autenticidade” nos mesmos termos propostos para o “samba de raiz”.
- **Sambarock:** O sambarock (também conhecido como swing, sambalanço) pode ser definido como um estilo de dança que mistura elementos do rock e do samba e está ligado aos “bailes black” promovidos por equipes de som na periferia dos grandes centros urbanos brasileiros desde o final dos anos 1960. Esses bailes, que inicialmente contavam apenas com música gravada norte-americana (funk e soul, basicamente) foram, desde seu surgimento, um importante aspecto do processo de afirmação de uma identidade negra jovem

¹² Vídeos de algumas dessas apresentações podem ser acessados em: <http://www.youtube.com/watch?v=4xvJFyXS6YU>; <http://www.youtube.com/watch?v=P1QpW8tKkDI>; <http://www.youtube.com/watch?v=AsIF2LEmwnQ>.

¹³ Podem ser citados entre os artistas ligados a essas tradições que se apresentaram no CCJ os trabalhos de Sambaqui, Treme Terra (<http://www.youtube.com/watch?v=K-7qiOtgwIw>), Ilu Obá de Mim (<http://ccjuve.prefeitura.sp.gov.br/2007/05/14/escuta-batuques-ilu-oba-de-min/>), Orquestra de Berimbaus do Morro do Querosene (<http://ccjuve.prefeitura.sp.gov.br/2011/11/06/orquestra-de-berimbaus-do-morro-do-querosene/>) e <http://www.youtube.com/watch?v=Nkg9548vI20>, entre outros.

no Brasil. Artistas brasileiros rapidamente incorporaram a guitarra elétrica e influências dessa música em sua produção, sendo por sua vez incorporados ao repertório dos bailes. Nomes como Jorge Ben (hoje conhecido como Jorge Ben Jor), um dos precursores dessa tendência, chegaram a alcançar grande sucesso comercial no país. No entanto, essa “black music brasileira”, que teve seu auge comercial nos anos 1970, tem hoje uma presença bastante reduzida no rádio e na televisão do país.

No CCJ, ao contrário, são muitas as apresentações de artistas e grupos ligados ao sambarock. Karen Cunha observa que o público que acompanha tais apresentações, formado predominantemente por jovens afrodescendentes, tem grande preocupação com sua produção visual e com os passos de dança¹⁴. Muitas das apresentações mesclam artistas jovens como nomes mais tradicionais do segmento¹⁵.

Reggae: O Brasil conta com uma forte produção local de reggae, impulsionada por centenas de artistas e bandas, alguns inclusive com um razoável sucesso comercial. Como já foi mencionado neste texto, a apresentação de Jah Shaka no CCJ fortaleceu o vínculo do espaço com esse segmento. Segundo Karen Cunha, o Centro valoriza especialmente apresentações de artistas de reggae da vertente “dub”, mais instrumental, experimental e menos valorizado comercialmente do que o reggae tradicional. De qualquer modo, todas as vertentes do reggae acabam representadas na atividade do Centro, que já gravou trabalhos de artistas locais como Guerreiros de Sião e Adonai, além de ter recebido apresentações de artistas nacionais e

¹⁴ Em relação ao cuidado visual dos jovens afrodescendentes, ligado evidentemente a questões de afirmação identitária, vale mencionar a chamada “Feira Preta” de São Paulo criada em 2002 que, segundo seus realizadores, constitui-se no “maior encontro de cultura negra da América Latina. Une cultura e comércio de produtos étnicos em uma grande celebração”, conforme http://www.feirapreta.com.br/?page_id=1279.

¹⁵ Trechos de algumas dessas apresentações podem ser apreciados em <http://www.youtube.com/watch?v=ueR95vGyUFw>, <http://www.youtube.com/watch?v=dMue7bPrrz8> e <http://www.youtube.com/watch?v=9fP2x8IKWY0>.

internacionais como Ras Haitrm, Ambulantes, Bushman, Firebug, Cidade Verde Sounds, Buguinha Dub e Dub Mastor, entre outros¹⁶.

Rock underground: A cena do rock underground de São Paulo surgiu no final da década de 1970 influenciada pelo surgimento do punk rock. Músicos e apreciadores da cena circulam desde essa época pela “Galeria do Rock”, um edifício localizado no centro da cidade que reúne centenas de lojas de discos, roupas, tatuagens e acessórios¹⁷. Bandas do rock underground brasileiro, quase sempre cantando em português (língua falada no Brasil), tiveram significativa presença no mercado fonográfico nacional durante períodos das décadas de 1980, com o surgimento do chamado BRock; 1990, com o surgimento de bandas de Recife ligadas ao movimento Mangue Beat; e 2000, com uma maior presença de bandas voltadas a um público adolescente e a predominância da temática romântica. O CCJ acaba acolhendo bandas de praticamente todas as vertentes do rock underground brasileiro. Como alguns dos muitos exemplos, podemos citar a banda Cólera, remanescente da cena punk paulistana dos anos 1970; grupos punk e hardcore atuais como Dead Fish, Garotos do Subúrbio, Colisão Social e Restos de Nada; bandas ligadas ao movimento Vegan Straight Edge e mesmo artistas mais comerciais, como Pitty.

Rap: O rap chega ao Brasil nos anos 1980 através das equipes de som que organizavam os “bailes black” já citados aqui. As primeiras gravações de raps nacionais, sempre cantados em português,

(...) ocorreram no final dos anos 80, principalmente através de gravadoras independentes e das próprias equipes de som. Merecem destaque os discos *Ousadia do Rap*, primeira coletânea de artistas nacionais do segmento, produzida e lançada pela Kaskata’s Records; *O Som das Ruas*, da Chic Show; *Situation Rap*, da Fat Records; *Consciência Black*, da Zimbabwe, e *Cultura de Rua*, da Gravadora Eldorado (VICENTE, 2002, p. 178).

¹⁶ Vídeos de algumas dessas apresentações podem ser encontrados em <http://www.youtube.com/playlist?list=PL395C12D7592649B9>.

¹⁷ A galeria (<http://www.galeriadorock.com.br/blog/>) também possui, em seu piso inferior, uma série de lojas (especialmente de roupas) e salões de beleza voltados para os apreciadores do rap.

No início dos anos 1990 surgiram as primeiras “posses”, nome que também foi adotado no Brasil para denominar as organizações criadas com o objetivo de difundir a cultura *Hip Hop*¹⁸ e, ao mesmo tempo, organizar atividades políticas e comunitárias nas regiões em que atuavam (PIMENTEL, 1997, p. 29). É nessa versão politizada e crítica que o rap acabou obtendo maior repercussão no país durante os anos 1990. Em São Paulo, durante aquele momento, o grupo mais importante a surgir foi o Racionais MC's, que foi o grande destaque do Video Music Brasil (VMB) da MTV brasileira de 1998¹⁹.

Em artigo originalmente escrito em 1999, Maria Rita Kehl afirmara sobre os Racionais: “A força dos grupos de rap não vem de sua capacidade de excluir, de colocar-se acima da massa e produzir fascínio, inveja. Vem de seu poder de inclusão, da insistência na igualdade entre artistas e público, todos negros, todos de origem pobre, todos vítimas da mesma discriminação e da mesma escassez de oportunidades” (KEHL, 2008, p. 69). Por meio da análise das músicas, a autora aponta a postura extrema adotada pelo líder do grupo, Mano Brown, ao não dialogar com a mídia e manter-se, supostamente, avesso à indústria musical: o artista não se volta para a classe média branca que critica duramente, mas para os garotos pobres da mesma periferia onde nasceu e ainda vive. Desse modo, por meio da cena musical temos o estabelecimento de marcas identitárias que afirmam, de forma propositiva, um modo de estar e fazer singulares (cf. SOARES, 2011).

Por alguns anos, o rap ainda manteve alguma repercussão junto à mídia, principalmente através de trabalhos lançados por gravadoras independentes, porém, ao longo da década de 2000 o interesse comercial pelo gênero foi declinando. No entanto, sua presença foi sempre fundamental dentro das atividades do CCJ, tanto através da apresentação de inúmeros artistas nacionais e internacionais como da gravação de trabalhos de artistas e grupos como Associação Livre, Edi Rock, Literatura Suburbana, Mano Réu, Odisseia das Flores (um grupo feminino), Dj

¹⁸ Também no Brasil o rap se desenvolveu dentro da cultura *Hip Hop* e se liga até hoje à *street dance* e *graffiti art*.

¹⁹ O grupo obteve os prêmios de melhor clipe de rap e Clipe do Ano pela votação popular por “Diário de um Detento”, além de realizar um aclamado show durante o evento, cf. <http://vmb.mtv.uol.com.br/vmbpedia/1998> (acessado em 12/05/2012).

Magrão, Dj Yellow P, Mc Trexx, Mc RNT e Rimologia, além das coletâneas Festival Reviva RAP I, II e III²⁰.

Nos últimos anos, pode-se observar uma revalorização do rap no cenário de São Paulo e do Brasil como um todo. Nomes como Criolo e Emicida têm alcançado desde 2011 grande repercussão e realizado shows por todo o país. Por um lado, isso parece denotar uma mudança nas formas de apropriação da música e da cultura de periferia por parte dos meios de comunicação. Como exemplo disso, podemos citar o programa televisivo *Manos e Minas*, da TV Cultura de São Paulo²¹, cuja existência foi considerada por Criolo, em 2009, como algo inimaginável cinco anos antes²², além é claro, da própria atuação do CCJ e de outros espaços culturais públicos e privados da cidade. Nesses espaços, pode ser percebido também um movimento de maior valorização artística do rap, especialmente de sua poesia, que passou a ser celebrada em diversos saraus e eventos realizados na cidade.

Por outro lado, esse movimento também parece se realizar a partir de uma mudança de postura dos artistas, que parecem dispostos a alcançar um público mais amplo (mas sem que isso signifique, ao menos nos casos dos nomes citados, um afastamento das questões da periferia de São Paulo).

A trajetória de Criolo nos parece emblemática desse processo. Criolo fundou, em 2006, a Rinha dos MC's, um evento atualmente apoiado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo que oferece um espaço de apresentação para rappers *free style*, reunindo tanto artistas mais experientes como iniciantes. Também em 2006, Criolo lançou seu primeiro CD, *Ainda há tempo*. Já nesse primeiro trabalho ele realiza uma mistura entre o rap e gêneros nacionais como o samba e a MPB, o que se tornou uma marca de seu trabalho. Seu álbum mais recente, *Nó na orelha*²³, de 2011, alcançou grande reconhecimento, inclusive por parte de artistas tradicionais da MPB tais como Chico Buarque e Caetano Veloso. Com este último, ele se apresentou

²⁰ *Multimeios Seis Anos*, op. cit.

²¹ <http://tvcultura.cmais.com.br/manoseminas>. A TV Cultura é uma emissora educativa de São Paulo.

²² <http://www.maissoma.com/2009/12/15/perfil-criolo-doido-filosofo-do-submundo>. Acessado em 10/05/2012.

²³ Ambos os discos, bem como trabalhos de Emicida e outros rappers brasileiros, estão disponíveis para download autorizado e gratuito no site <http://www.rapnacionaldownload.com/#>.

na cerimônia de entrega do VMB de 2011²⁴, onde obteve os prêmios por melhor disco (*Nó na orelha*), melhor música (“Não Existe Amor em SP”²⁵) e revelação do ano. Já Emicida levou os prêmios de clipe do ano (“Então toma”) e artista do ano.

Em suas melodias, Criolo assume uma perspectiva de inserção e ocupação dos espaços públicos urbanos – materializada nas rinhas realizadas nas regiões mais centrais da cidade de São Paulo – sem perder, entretanto, sua origem periférica. Dos detentos isolados em presídios aos habitantes circulando pela metrópole, notamos não apenas um deslocamento geográfico, mas também simbólico – transposições culturais que apontaremos a seguir na produção musical acima identificada e nas relações entre globalismos e localismos sul-norte que podem ser estabelecidas a partir delas.

Diálogos norte-sul e identidade cultural: entre globalismos e localismos

Em sua obra *Mundialização e cultura* (1994), Renato Ortiz parte da premissa de que, desde o final do século XX, intensos processos de globalização incidiram sobre as sociedades transcendendo grupos, etnias, classes e nações, caracterizando o que, à época, denominou como “sociedade civil mundial” (ORTIZ, 1994, p 7). Antes de nos voltarmos para as transformações que, passadas quase duas décadas, impactaram as produções culturais e aquilo que costumava ser pensado, de modo dicotômico, como uma oposição entre norte ou sul, hegemonia ou subalternidade, globalismo ou localismo, gostaríamos de tratar, ainda que brevemente, do conceito de sociedade para estendê-lo a outros pensadores e às relações sociais contemporâneas.

É nessa perspectiva que gostaríamos de discutir a cultura musical da periferia da cidade de São Paulo por meio da análise das produções desenvolvidas

²⁴ <http://www.youtube.com/watch?v=rqKEcbQmf2g>.

²⁵ “Não existe amor em SP/ Um labirinto místico onde os grafites gritam / Não dá pra descrever numa linda frase... / Os bares estão cheios de almas tão vazias / A ganância vibra, a vaidade excita / Devolva minha vida e morra afogada em seu próprio mar de fel / Aqui ninguém vai pro céu”.

no CCJ, procurando inserir a temática num eixo mais amplo de reflexões teóricas. Esperamos, nesse momento, contribuir para o aprofundamento do debate no campo da cultura, superando antagonismos entre produtos populares, eruditos ou massivos, e inserindo-o nos complexos processos de mundialização que caracterizam a primeira década do século XXI.

A perspectiva trazida pela concepção de uma “sociedade global” – ou “sociedade em rede”, na expressão de Castells (1999) ao se referir às determinantes tecnológicas e seus impactos nas relações humanas –, guarda peculiaridades em relação a outras épocas históricas. Como afirma Ianni, “no horizonte da sociedade global, são outras e novas as condições sociais, econômicas, políticas e culturais nas quais se constitui e desenvolve o indivíduo” (IANNI, 1992, p. 11). Conseqüentemente, “os dilemas da cidadania, do cidadão do mundo, não se limitam aos aspectos políticos, ou jurídico-políticos; envolvem também os sociais, econômicos e culturais. À medida que caminha, o processo democrático necessariamente compreende todos os níveis da vida social” (IANNI, 1992, p. 11). Através desse movimento, a sociedade se vitaliza e se fortalece.

Ao contrário de visões totalizantes, vimos surgir, nos últimos anos, um acirramento dos embates entre os modos de visibilidade e/ou invisibilidade inscritos na cultura contemporânea, em que binarismos simplistas não são suficientes para refletir sobre os processos de legitimação cultural e as cada vez mais constantes transposições presentes no campo das trocas simbólicas. Os mecanismos de reprodução social e sua eficácia, organizando o mundo histórico por meio de discursos que buscam atestar a ordem estabelecida (cf. BOURDIEU, 2009), são desafiados pelos diversos atores sociais por meio de diferentes usos e apropriações. Como afirma De Certeau (1996), a relação entre estratégias e táticas imprime novas relações de força entre os diversos sujeitos, possibilitando deslocamentos e o contorno de outros cenários culturais na busca por afirmações identitárias alternativas:

Chamo de estratégia o cálculo (ou a manipulação) das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito de querer e poder (uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica) pode ser isolado. A estratégia postula um *lugar* suscetível de ser circunscrito como *algo próprio* e ser a

base de onde se podem gerir as relações com *uma exterioridade* de alvos ou ameaças (os clientes ou os concorrentes, os inimigos, o campo em torno da cidade, os objetivos e objetos de pesquisa etc.) (DE CERTEAU, 1996, p. 99).

Ao recortar o lugar de um “poder” e um “querer” *próprios*, as estratégias circunscrevem o campo dos possíveis e os eixos a partir dos quais ordenar o campo simbólico, operando no nível das formações discursivas (cf. FOUCAULT, 1996). As táticas, por sua vez, são determinadas pela ausência de um *próprio*. Ao contrário, trata-se de uma ação calculada em que “nenhuma delimitação de fora lhe fornece a condição de autonomia. A tática não tem por lugar senão o outro. E por isso deve jogar com o terreno que lhe é imposto tal como o organiza a lei de uma força estranha” (DE CERTEAU, 1999, p. 100). Para De Certeau, por essa razão, a tática “não tem meios para se manter em si mesma, à distância, numa posição recuada, de previsão e de convocação própria: a tática é movimento ‘dentro do campo de visão do inimigo’, como dizia von Büllow, e no espaço por ele controlado” (DE CERTEAU, 1999, p. 100).

Movimento empreendido a partir de um não lugar e na temporalidade do instante, a tática é “astúcia” na medida em que não se atribui um projeto uno, tampouco totaliza o adversário em um campo objetivável: “Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Aproveita as ‘ocasiões’ e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas. O que ela ganha não se conserva. (...) Cria ali surpresas. Consegue estar onde ninguém espera” (DE CERTEAU, 1999, p. 100). Definida como a “arte do fraco”, na disputa entre estratégias e táticas vemos surgir oscilações entre produções hegemônicas ou periféricas, pois todo sistema carrega em si suas próprias contradições: aquilo que o define e aquilo que o fratura; a norma e o desvio; a sutura e a brecha.

A perspectiva que se coloca é fundamental para olharmos ações como aquelas propostas pelo CCJ, em que as tensões entre gêneros e artistas já consagrados ou experimentais, modos de certificação pelas mídias, expectativas antagônicas de agentes culturais, artistas e públicos confrontam uma visão estereotipada da periferia e seus modos de representação, além de problematizar, do ponto de vista musical, as demarcações entre estilos nacionais ou estrangeiros. Tradição e modernidade se misturam em processos que problematizam as relações de poder estabelecidas, bem

como os “discursos correntes” (cf. CHARAUDEAU, 2006), contemplando, em maior ou menor grau, possibilidades de experimentação em termos culturais, tanto no que diz respeito à produção quanto à recepção. Ao fazê-lo, promovem-se diálogos recíprocos em que reapropriações e ressignificações podem ser tomadas como espaços de resistência e subversão, para além da submissão ou incorporação da periferia pelo centro (seja em termos geográficos ou simbólicos), tanto em termos globais como regionais ou locais, como vemos na experiência do CCJ.

Trata-se, sobretudo, de um resgate do cotidiano em suas formas de diferenciação, a afirmação da identidade do local dentro de um mundo globalizado, identidade que não é sinônimo de homogeneização, mas que permite espaços de pluralidade. Como afirma Maffesoli, a heterogeneidade de práticas propicia também a polifonia de discursos:

É importante notar que essa sociedade complexa repousa sobre um conjunto de valores que não tinham direito de cidade na vida social; quando muito estavam acantonados na ordem do privado. Além disso, não se lhes conferia nenhuma dignidade acadêmica. Esse era o caso daquilo que se relaciona com o comunitarismo, com o cotidiano, o localismo, o presente, o passional, e, evidentemente, certamente com o imaginário, sob suas diversas modulações. São essas banalidades que é útil analisar no momento em que, tendo falido as grandes causas ideológicas, é urgente voltar aos problemas essenciais da vida sem qualidade (MAFFESOLI, 1995, p. 14).

Dentro dessa perspectiva, a produção cultural presente na periferia da cidade de São Paulo não pode ser vista, como em suas origens, apenas como espaço de militância política ou de contestação e negação, mas como formuladora de propostas e portadora de uma determinada concepção de mundo que dialoga com gêneros e estilos globais. Não estaria apenas “a serviço de”, mas teria voz própria sem deixar de ser balizada por padrões coletivos. Em uma sociedade plural e complexa, vários saberes constituem-se mutuamente, integrando-se e desintegrando-se continuamente. Nesse quadro, as intervenções culturais também podem ser caracterizadas como geradoras de conhecimento por meio de políticas abrangentes, visando promover ações pontuais e interagir com espaços de produção já estabelecidos. Retomando as proposições de Ortiz (1994), podemos identificar, desde o final do século XX, processos de “globalização da economia” e de “mundialização da cultura”, constituindo o estádio supremo de internacionalização e amplificação,

em um “sistema-mundo”, de todos os lugares e os indivíduos, embora em graus diversos.

Como afirmado por Milton Santos (1993), “nesse sentido, a Terra torna-se um só e único ‘mundo’ e assiste-se a uma refundição da ‘totalidade-terra’” (SANTOS, 1993, p. 49), representando uma nova fase da história humana, trazendo possibilidades concretas de reorganização social que vêm desequilibrar aquelas já existentes, forçando a um repensar da própria sociedade como um todo. Algumas características poderiam ser apontadas ao tratarmos das possibilidades de “diálogos sul-norte” em diversos âmbitos. Dentre elas, destacamos aquelas propostas por Santos ao se referir aos modos de inscrição no espaço-tempo contemporâneo: a) transformação dos territórios nacionais em espaços da economia internacional; b) exacerbação das especializações produtivas no nível do espaço; c) tensão crescente entre localidade e globalidade à proporção que avança o processo de globalização (SANTOS, 1993, p. 50). Colocam-se, assim, processos de desterritorializações e reterritorializações que reformulam as noções de espaço não mais como *espaços físicos*, mas como *espaços imaginários*.

Nas palavras de Ortiz, “o movimento de desterritorialização não se consubstancia apenas na realização de produtos compostos, ele está na base da formação de uma cultura internacional-popular cujo fulcro é o mercado consumidor. Projetando-se para além das fronteiras nacionais, esse tipo de cultura caracteriza uma sociedade global de consumo, modo dominante da modernidade-mundo” (ORTIZ, 1994, p. 111). Criam-se, assim, símbolos e signos mundializados que vão formando *comunidades imaginárias* onde os indivíduos passam a se identificar e reconhecer, independente de sua procedência ou localização. Segundo Ortiz, tais comunidades articulam uma “memória internacional popular”, que funcionaria como um sistema de comunicação: “Por meio de referências culturais comuns, ela estabelece a convivência entre as pessoas” (ORTIZ, 1994, p. 129), atravessando fronteiras espaciais, temporais e culturais. De acordo com Hall, “quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as identidades se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos,

lugares, histórias e tradições específicos e parecem ‘flutuar livremente’” (HALL, 2001, p. 75).

De modo semelhante, podemos pensar esses “lugares de memória” a partir da definição de “não lugares” proposta por Augé: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÉ, 1994, p. 73). A hipótese por ele defendida é a de que a supermodernidade seria formadora de *não lugares* que, ainda assim, possibilitariam modos sensórios de construção de subjetividades. Lyotard relaciona tais processos à criação de “comunidades de sentimentos”, articulando o campo do simbólico e a constituição de imaginários sociais:

De fato, não podemos dizer que um sentimento possa receber o assentimento de todos sem mediação, i-mediata, sem pressupor algum tipo de comunidade de sentimento que faça com que cada um dos outros indivíduos, colocado diante da mesma situação, da mesma obra, possa ao menos dispor de um mesmo julgamento sem elaborá-lo conceitualmente (LYOTARD, 1993, p. 259).

Assim, principalmente em relação ao juízo estético, existiria uma comunidade sentimental anterior a qualquer comunicação e a qualquer pragmática, alargando as trocas possíveis entre lugares e não lugares, ou entre espaços consolidados e em constituição. É nesse sentido que o cotidiano assume papel crucial ao se colocar como o espaço possível para a realização de identidades plurais e como lugar de resistência:

O espaço ganhou uma nova dimensão: a espessura, a profundidade do acontecer, graças ao número e diversidade enormes dos objetos, isto é, fixos, de que, hoje, é formado e ao número exponencial de ações, isto é, fluxos, que o atravessam. Essa é uma nova dimensão do espaço, uma verdadeira quinta dimensão. O tempo do cotidiano compartilhado é um plural, o tempo dentro do tempo (SANTOS, 1993, p. 21).

É a partir, portanto, da complexidade da sociedade atual, da necessidade de expressão de seus grupos e da recusa ao autoritarismo que se insere a noção de pluralidade presente em ações locais, como aquelas empreendidas pelo CCJ, atualizando a noção de “cidadãos mundiais” para além dos deslocamentos geográficos ou da perspectiva homogeneizante da dominação global. Na concepção de Ortiz:

Somos todos cidadãos do mundo, mas não no antigo sentido, de cosmopolita, de viagem. Cidadãos mundiais, mesmo quando não nos deslocamos, o que significa dizer que o mundo chegou até nós, penetrou nosso cotidiano. Curioso. Uma reflexão sobre a globalização, pela sua amplitude, sugere à primeira vista que ela se afaste das particularidades. Pois se o global envolve “tudo”, as especificidades se encontrariam perdidas na sua totalidade. Ocorre justamente o contrário. A mundialização da cultura se revela através do cotidiano (ORTIZ, 1994, p. 8).

Nas palavras de Hall (1996), os “novos tempos” agrupam sob uma metáfora única um diferente número de aspectos da mudança social, aspectos esses não exatamente conectados, e que ocorrem simultaneamente em nível local e global. Não pode haver “novos tempos” sem novos sujeitos que também estejam em transformação. Hall não nega as transformações em curso, mas sim a forma definitiva de nomeá-las sob um signo fechado como se estivessem nascendo a partir de uma ruptura radical em relação à era moderna; não compartilha, portanto, da crença pós-moderna de que não haja mais espaço para o significado, a representação, a significação e a ideologia, afirmando que, onde houver linguagem, essas relações estarão presentes.

Sob que circunstâncias, então, pode ser estabelecida uma *conexão* entre os diversos aspectos presentes na contemporaneidade? Hall (1996) aponta que podemos ter como exemplo dessa definição a questão do discurso. A chamada “unidade” do discurso é de fato a articulação de diferentes partes, elementos distintos que podem ser rearticulados de formas variadas porque não possuem, obrigatoriamente, um sentido de pertença uns aos outros. Uma teoria da articulação é tanto um caminho para entender como elementos ideológicos surgem, em certas condições, para se agrupar em um discurso, quanto um caminho para perguntar como eles se tornam ou não articulados, em conjunturas específicas, para certos sujeitos.

No contexto das mudanças atuais, as experiências modernas/pós-modernas subvertem, enfraquecem ou fragmentam as paisagens culturais que no passado forneciam “localizações sociais”, como demarcações de etnicidade, classe, religião, nacionalidade, sexualidade, gênero (cf. HALL, 2001). Com isso, há a perda do “sentido de si”, por meio de um deslocamento do sujeito – tanto de seu lugar social como de si mesmo. Por outro lado, considerando como mais um descentramento o “retorno do sujeito”, Hall afirma que “o sujeito individual tem se

tornado mais importante, assim como os sujeitos sociais coletivos – como a classe, a nação ou o grupo étnico – tornaram-se mais segmentados e pluralizados” (HALL, 2001, p. 87). Vamos então nos deparar com um falso dilema: com a globalização, pode-se pensar que a identidade vai acabar de um modo ou de outro, “retornando às suas raízes ou desaparecendo através da assimilação e da homogeneização” (HALL, 2001, p. 88).

Mas há outra possibilidade, especialmente se pensarmos nas experiências aqui retratadas – a “tradução”:

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram *dispersadas* para sempre de sua terra natal. (...) As pessoas pertencentes a essas *culturas híbridas* têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição de redescobrir qualquer tipo de pureza cultural “perdida” ou de absolutismo étnico. Elas estão irrevogavelmente *traduzidas* (HALL, 2001, p. 88).

Processos tradutórios colocam-se, portanto, no deslocamento de fronteiras e na interseção de modos e estilos de vida. Nesse sentido, de acordo com Said (1995), afirmamos que a autenticidade, quando se trata de culturas, não está pronta, disponível; ela é sempre construída e interpretada a partir de contextos específicos e realidades concretas. O autor apresenta duas definições de cultura: a primeira está relacionada às práticas autônomas dos campos social, econômico e político, que existem em formas estéticas e têm a fruição como objetivo. Na segunda, a cultura é considerada um repertório daquilo que há de melhor na sociedade, nos campos do saber e do conhecimento. Esta definição é associada, pelo autor, à ideia de “identidade combativa” (cf. SAID, 1995), embora na maior parte do tempo as mídias trabalhem com o senso comum e consensos; entretanto, em determinados instantes, podem propor uma visão polissêmica da realidade, traduzida por uma multiplicidade de abordagem e de sujeitos.

Considerações finais

Localismos e globalismos se revelam, como vimos, enquanto conceitos imbricados um no outro, apontando para trânsitos entre as bordas dos circuitos

estabelecidos (em termos de produção) e do público supostamente periférico que pode ter acesso a esses diferentes produtos culturais (em termos de recepção). Não se trata, portanto, de pressupor o que é necessário ou adequado para determinado público, visando conduzi-lo de modo fechado, mas de promover ações culturais operando entre repetição e inovação, regionalismos e cosmopolitismos. O circuito de reconhecimento e consolidação inclui também o agenciamento promovido pelas mídias, ocupando seus territórios e com elas interagindo não como sinal de adesão ou resignação, mas como certo modo de inserção na indústria de maneira crítica, mantendo posicionalidades alternativas: “Eu penso que a identidade cultural não é fixa, é sempre híbrida. Mas exatamente porque ela deriva de formações históricas muito particulares, de histórias e repertórios de enunciação cultural muito específicos, é que pode constituir uma ‘posicionalidade’ – um posicionamento –, que nós chamamos, provisoriamente, de identidade” (HALL, 1996, p. 484).

Vivemos, atualmente, um momento histórico que possibilita tais mutações, como vemos em relação à presença do rap nas mídias. Também as identidades sociais se expandem e se retraem, se intercambiam e recombinaem, constituindo-se, nessa visada, enquanto práticas sociais: “A identidade surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (HALL, 2001, p. 39). Nesse sentido, o processo de subjetivação não está relacionado à vida privada de um único indivíduo, mas ao modo como um grupo social se relaciona com as formas “estabelecidas” e as formas “estigmatizadas” de poder presentes em uma sociedade: “A estigmatização, como um aspecto da relação entre estabelecidos e *outsiders*, associa-se, muitas vezes, a um tipo específico de fantasia coletiva criada pelo grupo estabelecido. Ela reflete e, ao mesmo tempo, justifica a aversão – o preconceito – que seus membros sentem perante os que compõem o grupo *outsider*” (ELIAS, 2000, p. 35). Entretanto, a questão da alteridade – e de políticas da representação do “outro” – pode ser pensada na perspectiva da intertextualidade, buscando “apontar o multiculturalismo reprimido, mesmo nos textos dominantes” (SHOHAT e STAM, 2006, p. 314).

Ainda que definidos a partir de representações dominantes, os grupos estigmatizados exercem influência cultural explicitada por meio de contradições e sincretismos que circulam nas mídias, como nas imagens trazidas pelo cinema. Shohat e Stam afirmam ser possível empreender análises de filmes nos quais as figuras de negros encontram-se silenciadas e, ainda assim, delinear sua presença, pois acreditam que “reconstruindo as vozes culturais abafadas ou reduzidas a um sussurro, começa-se a ouvir outras vozes” (SHOHAT e STAM, 2006: 316). Em diálogo com Hall, Silva (2000) contribui para essa perspectiva afirmando que o *mesmo* e o *outro* se articulam de forma indissociável e mutável, trazendo à cena midiática figuras de alteridade que confirmam e confrontam as hierarquias sociais estabelecidas:

Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um processo performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder (SILVA, 2000, p. 97).

As questões de identidade referem-se, ao mesmo tempo, àquilo que está fora e àquilo que está dentro de uma determinada demarcação do social. Nas palavras de Hall, “uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida” (HALL, 2001, p. 21). O conceito de “performatividade” desloca, assim, a ênfase na identidade da descrição como aquilo que é para a ideia de *tornar-se*, para uma concepção da identidade como movimento e transformação: “Se o movimento entre fronteiras coloca em evidência a instabilidade da identidade, é nas próprias linhas de fronteira, nos limiares, nos interstícios, que sua precariedade se torna mais visível. Aqui, mais do que a partida ou a chegada, é cruzar a fronteira, é estar ou permanecer na fronteira, que é o acontecimento crítico” (SILVA, 2000, p. 89). A cultura configura-se, assim, em seu sentido *agregador* de relações sociais e subjetividades. Novas práticas sociais apontam para outros modos do ser e estar no

mundo, numa dinâmica entre exclusões e inclusões que moldam a identidade dos sujeitos e os trânsitos entre culturas.

Referências

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

BOBBIO, Norberto. Gramsci e a concepção da sociedade civil. In: _____. *O conceito de sociedade civil*. 2. ed. São Paulo: Graal, s/d.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. 5. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1999. (A era da informação: economia, sociedade e cultura; v.1)

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano. Artes de fazer*. Vol. 1. 2ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

ELIAS, Norbert & SCOTSON, John L. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

HALL, Stuart. *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*. Londres: Routledge, 1996.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

IANNI, Octavio. O cidadão-mundo. In: _____. *A sociedade global*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.

KEHL, Maria Rita. A fratria órfã. O esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: _____. *A fratria órfã: conversas sobre a juventude*. São Paulo: Olho d'água, 2008.

LYOTARD, Jean-François. Algo assim como: comunicação... sem comunicação. In: PARENTE, André (org.). *Imagem-máquina*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

MARTÍN BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações. Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PIMENTEL, Spency. *O Livro Vermelho do Hip Hop*. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em jornalismo) – ECA, USP, São Paulo, 1997.
- SANTOS, Milton et al. (orgs.). *Fim de século e globalização*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- SANTOS, Milton. *Técnica – espaço – tempo: globalização e meio técnico-científico informacional*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- SAID, Edward. *Cultura e imperialismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- SHOHAT, Ella & STAM, Robert. Etnicidades-em-relação. In: *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- SOARES, Rosana de Lima. Imaginários e representações: o negro na publicidade televisiva brasileira. In: BATISTA, Leandro Leonardo; LEITE, Francisco (orgs.). *O negro nos espaços publicitários brasileiros: perspectivas contemporâneas em diálogo*. São Paulo: ECA-USP/Cone, 2011, p. 149-162.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.
- VICENTE, Eduardo. *Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria entre as décadas de 80 e 90*. Tese (Doutorado) – ECA, USP, São Paulo, 2002.
- _____. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965–1999. In: *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 99-117, jan.-jun. 2008.