

# O global e o local na construção de identidades étnicas e regionais na música popular brasileira: o movimento *Hip Hop* paulistano

*Eduardo Vicente / Rosana de Lima Soares*

## Introdução

Este texto busca oferecer uma visão acerca do desenvolvimento de uma tradição da *black music* no Brasil e, mais especificamente, na cidade de São Paulo. Isso ocorrerá, como será demonstrado, especialmente a partir da reapropriação e hibridização local de gêneros musicais internacionais como o *hip hop*, o *funk* e o *reggae*, que passarão a ser produzidos, sempre em português, pelas populações das periferias de grandes cidades brasileiras. Assim, buscaremos apresentar um relato sobre o surgimento, ressignificação e popularização desses gêneros musicais no país, em cidades como Salvador, Rio de Janeiro e, mais especialmente, São Paulo. Analisaremos o cenário paulistano principalmente a partir da década de 1990, quando novos meios de produção e circulação musical permitiram uma maior pulverização e regionalização da produção musical. (VICENTE, 2014)

Embora tenham assumido significativas diferenças regionais, veremos que a tradição da *black music* no Brasil irá vincular-se, em geral, tanto **às difíceis condições de vida da periferia dos centros urbanos brasileiros** como às demandas por afirmação identitária local e étnica da parte dos grupos que as produzem e consomem. Esse processo será interpretado a partir de referenciais teóricos de autores brasileiros e internacionais, tais como Renato Ortiz, Milton Santos, Jesús Martín-Barbero, Michel de Certeau, Stuart Hall, entre outros.

Nesse sentido,

o que nos interessa aqui, no entanto, é, sobretudo, a dinâmica dos processos. Sabemos que os discursos e as categorias se interpenetram e que as experiências são polivalentes. As oposições categoriais são encontradas no interior de cada instituição e de cada prática social. O tradicional está no moderno, e o moderno no tradicional. (FERNANDES, 1994, p. 107)

Assim como vemos em um movimento de expansões e combinações múltiplas e contraditórias no âmbito social. Também as identidades sociais se expandem e se retraem, se intercambiam e se recombinaem, inserindo-se de modo crítico na produção midiática a partir de um posicionamento que demarca os lugares de estabelecimento de diferenças. As oposições entre tradição e modernidade, popular e erudito, autenticidade e vanguarda deixam de operar como marcadores culturais, já que a postura questionante de grupos antes excluídos da cena musical encontra modos próprios de expressão, nos quais resistência e adesão não se colocam como inconciliáveis. Desse modo, surgem novas relações entre atores sociais em negociação por meio de inovações no campo da cultura e, mais especificamente, da produção musical.

É nesse sentido que a leitura da obra de Renato Ortiz se renova. Ao afirmar que no interior das sociedades contemporâneas existem referências culturais mundializadas, o autor afirma a “existência de uma memória internacional-popular”, uma espécie de imaginário coletivo mundial carregado de símbolos e objetos ao mesmo tempo próximos e distantes, que se atualizam e tornam familiar aquilo antes estranho:

Os personagens, imagens, situações, veiculadas pela publicidade, histórias e quadrinhos, televisão, cinema constituem-se em substratos desta memória. [...] A familiaridade emana deste mecanismo, a impressão de se encontrar em um ambiente ‘estranho’ (propiciado pelo deslocamento no espaço) mas envolvido por objetos próximos. (ORTIZ, 1994, p. 126-127)

Em diálogo com essa visada, o geógrafo brasileiro Milton Santos destaca a importância do cotidiano compartilhado na inscrição de identidades plurais, assumindo papel fundamental enquanto 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”. (SANTOS, 1993, p. 21)

Se, como afirma Eric Hobsbawm (1984), a tradição é também uma “invenção”<sup>1</sup> por ordenar política e socialmente o imaginário social, no caso de gêneros musicais mundializados, como o *hip hop*, sua apropriação se faz por meio da ressignificação em diferentes tradições locais e regionais. O debate em torno dos modos

---

1 “Por ‘tradição inventada’ entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado”. (HOBSBAWM, 1984, p. 9)

de construção de identidades sociais em suas relações com a dinâmica entre globalismos e localismos tem ocupado, nas últimas décadas, lugar central nas reflexões sobre processos culturais, não apenas por parte de autores norte-americanos e europeus, mas também na América Latina. Já na década de 1980, Jesús Martín-Barbero (1997, p. 256) apontava o surgimento de um cenário em que “estratégias” e “táticas” (para usar os conceitos de Michel de Certeau) possibilitavam reconfigurações culturais, tornando-se “[...] o modo de luta daquele que não pode se retirar para ‘seu’ lugar e assim se vê obrigado a lutar no terreno do adversário” e, com isso, tomando “[...] o original importado como energia, potencial a ser desenvolvido a partir de requisitos da própria cultura”.

Nosso intento, portanto, é apontar, no caso da música popular brasileira, de que maneira essa construção identitária ocorre, em termos étnicos e regionais, por meio da problematização de seus elementos constitutivos, especialmente o *hip hop* paulistano, apresentando alguns de seus expoentes. Sabemos que a abrangência de tal cena musical não poderá ser abarcada nos limites do artigo, mas esperamos levantar aspectos relevantes de sua constituição visando, inclusive, o desdobramento em outros trabalhos.

Na primeira parte do texto, buscaremos demonstrar que a tradição africana originária foi desapropriada, em alguma medida, em favor da constituição de uma tradição musical nacional, tornando o samba e outros gêneros musicais afro-brasileiros insuficientes como elementos de afirmação de uma identidade étnica e local. Em seguida, apresentaremos um breve histórico da constituição de uma *black music* brasileira, que surge de forma praticamente simultânea, em diferentes partes do país, a partir da década de 1970. A seguir, iremos apresentar a tradição musical contemporânea da *black music* paulistana, tentando identificar os elementos que a diferenciam e focando os trabalhos de alguns de seus principais artistas.

## Mistério e feitiço

A música popular é, sem dúvida, a mais importante manifestação cultural do Brasil, tendo se tornado um importante elemento dentro do processo de construção da identidade nacional, especialmente durante o governo de Getúlio Vargas do período de 1930 a 1945. (WISNIK; SQUEFF, 1982) E foi justamente o samba, gênero musical cultivado pelos descendentes de escravos e popularizado no país a partir dos anos 1930, que acabou por se tornar o principal símbolo de nossa identidade nacional musical. (SANDRONI, 2001) Assim, uma primeira questão a ser enfrentada por essa comunicação será a de compreender a razão pela qual se

constitui uma cena de *black music*, de clara influência internacional, num país em que a tradição central da música popular está clara e firmemente vinculada à herança africana. Para tanto, precisamos nos voltar para a questão do modo pelo qual o samba realiza a sua transição de “[...] ritmo maldito à música nacional e de certa forma oficial” (VIANNA, 2002, p. 29), para utilizarmos a expressão utilizada por Hermano Vianna, autor que tenta desvendar essa passagem do samba do maldito ao sacralizado.<sup>2</sup> Essencialmente, a proposta de Vianna (2002, p. 152) é de que:

A invenção do samba como música nacional foi um processo que envolveu muitos grupos sociais diferentes [...] (negros, ciganos, baianos, cariocas, intelectuais, políticos, folcloristas, compositores eruditos, franceses, milionários, poetas – e até mesmo um embaixador norte-americano) [...] O samba, como estilo musical, vai sendo criado concomitantemente à sua nacionalização [e na] ausência de uma coordenação e de uma centralização desses processos.

Para o autor, a questão do samba se situa num quadro mais amplo, onde a necessidade de consolidação da unidade nacional impunha a necessidade de “[...] inventar a identidade e a cultura popular”. (VIANNA, 2002, p. 34) Nesse processo a obra de Gilberto Freyre – especialmente *Casa grande & Senzala*, de 1933 – acaba assumindo especial relevância. Isso decorria do fato de que “[...] as tentativas de transformar o índio ‘tupi’ em símbolo nacional, colocadas em prática por muitos românticos, tiveram curta duração. A opção pela valorização da mestiçagem (sem a perspectiva do branqueamento) foi certamente uma saída arriscada e original”. (VIANNA, 2002, p. 152)

Mas mesmo assumindo que a invenção do samba como música nacional, considerada por Vianna como uma construção coletiva e não centralizada, adequava-se aos interesses de um Estado preocupado com a ‘invenção’ de uma identidade nacional, seria preciso nos perguntamos se não importava ao Estado filtrar, de alguma maneira, as características que o samba incorporava a essa identidade. Do mesmo modo, ainda que a obra de Freyre efetivamente permitisse, como apontado por Vianna, a opção pela valorização da mestiçagem (sem a perspectiva do branqueamento), seria cabível que se questionasse se isso de fato ocorreu. (VICENTE, 2009)

---

2 Referimo-nos aqui ao livro *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Zahar/UFRJ, que teve sua primeira edição em 1995 (utilizamos aqui a edição de 2002).

Claro que não são questões fáceis ou que nos permitam respostas inequívocas. Porém, entendemos que os textos oferecidos a seguir, publicados pela revista *Cultura Política*, o mais importante veículo impresso de divulgação cultural, política e ideológica do Estado Novo, são bastante esclarecedores em relação à visão oficial do Governo Vargas sobre essas questões. Tentaremos oferecer aqui uma breve mostra dessa produção, sobre a qual já nos debruçamos de forma mais detalhada em um texto anterior. (VICENTE, 2009) Como poderá ser observado, duas preocupações bastante presentes nos textos foram as da “disciplinarização” dos sambas e da “elevação” de seu patamar de cultura. Tais preocupações encontram-se associadas ao que Élide Rugai Bastos denomina como uma “ilusão ilustrada” que permeia a obra de diversos pensadores do período do Estado Novo, para os quais seria preciso “[...] alcançar um nível de civilização que nos torne pares das nações ocidentais”. (BASTOS, 1986, p. 108) Álvaro Salgado, a quem devemos as citações que serão apresentadas a seguir, foi um dos principais colaboradores da revista na área de radiodifusão e música popular. Transcrevemos, a seguir, dois trechos de um texto sobre esses temas escrito pelo autor em 1941:

De Portugal e da África vieram, com os colonizadores, a saudade, a nostalgia e o sensualismo que domina nas nossas músicas [...], o negro reagiu imediatamente contra o meio social que lhe impuseram: cantou; cantou e dançou. Nos dias que correm, é a música que reage contra o negro. É a destilação que ela sofre no alambique da civilização e do progresso. O sensualismo das gentes dos morros torna-se latente por 300 dias. Nos meses, porém, de janeiro e fevereiro, vem para as ruas, e samba, e grita, e canta, e gesticula, e saracoteia, e ginga, num rodopiar, rodar, dançar, sapatear, entre a transpiração dos corpos, o cheiro ativo dos lança-perfumes e o desbotar das serpentinas e confetes. [...] Enquanto não dominarmos esse ímpeto bárbaro, é inútil e prejudicial combatermos no “broadcasting” o samba, o maxixe, a marchinha e os demais ritmos selvagens da música popular. Seria contrariarmos as tendências e o gosto do povo. (SALGADO, 1941, p. 84-85)

Mais adiante, o autor observa que

O samba, que traz em sua etimologia a marca do sensualismo, é feio, indecente, desarmônico e arritmico. Mas, paciência: não repudiemos esse nosso irmão pelos defeitos que contém. Sejamos benévolos: lancemos mão da inteligência e da civilização. Tentemos, devagarinho, torná-lo mais educado e social [...]. Pouco se nos importa de quem seja ele filho [...] o samba é nosso; como nós nasceu no Brasil. É a nossa

música mais popular [...]. Não toleramos os moleques peraltas dados a traquinagens de toda espécie. Entretanto, não os eliminamos da sociedade: pedimos escola para eles. A marchinha, o samba, o maxixe, a embolada, o frevo, precisam, unicamente, de escola. (SALGADO, 1941, p. 85-86)

A soma desses textos – que essencialmente reproduzem a visão ideológica de vários outros publicados na revista *Cultura Política* – parece-nos sugerir que a ideia da “nacionalização” do samba implicava, em alguma medida, num processo de desapropriação cultural, com a eliminação ou, ao menos, a supressão de alguns dos sentidos originais dessa música, especialmente de suas identificações étnicas, culturais e locais.

Embora não possamos desenvolver essa discussão de forma mais aprofundada aqui, é interessante notar que formas mais sofisticadas de samba – associadas em grande parte a compositores e/ou intérpretes brancos – foram predominantes no Brasil pelo menos até a década de 1960. Entre elas, podemos citar o samba-exaltação, dos anos 1940, de caráter predominantemente nacionalista, do qual a música *Aquarela do Brasil* (1940), de Ary Barroso, foi o mais importante exemplo; o samba-canção de 1950 e 1960, de temática romântica e forte influência do bolero; e a bossa-nova, que surge no final dos anos 1950 a partir da fusão entre elementos do samba e do jazz, e que irá se tornar não apenas o gênero musical brasileiro de maior sucesso internacional como também um divisor de águas dentro da tradição de nossa música popular.

Nomes ligados ao samba tradicional das escolas de samba do Rio de Janeiro, como Nelson Cavaquinho e Cartola, por exemplo, apesar de suas extensas carreiras como compositores, só irão conseguir gravar seus primeiros LPs na década de 1970, aos 59 e 66 anos de idade, respectivamente. E será nessa mesma década que o pagode, um estilo de samba ligado à periferia da cidade do Rio de Janeiro, bem como os sambas-enredo de suas escolas, começarão a alcançar maior sucesso através da venda de discos e da execução maciça nas rádios do país. (VICENTE, 2014, p. 218-219)

## **A black music brasileira**

Renato Ortiz (1985, p. 43) observa que,

Na medida em que a sociedade se apropria das manifestações de cor e as integra no discurso unívoco do nacional, tem-se que elas perdem

sua especificidade [...]. Ao se promover o samba ao título de nacional, o que efetivamente ele é hoje, esvazia-se sua especificidade de origem, que era ser uma música negra.<sup>3</sup>

Entendemos que o processo que se desenvolve dentro da música brasileira a partir da década de 1960, de constituição de uma tradição que podemos denominar como sendo de uma *black music* brasileira, tende a comprovar essa afirmação. É à constituição dessa tradição que nos dedicaremos a seguir.

Não é uma tarefa simples definir com clareza as principais influências, artistas e tradições da *black music* brasileira. Iremos nos dedicar a esse tema com uma certa brevidade, tentando reconstituir algumas etapas de um processo bastante complexo especialmente se considerarmos as dimensões e diversidade cultural do país. Numa fase inicial dessa cena, que pode ser localizada entre as décadas de 1960 e 1970, os artistas de maior destaque irão surgir ou desenvolver suas carreiras no Rio de Janeiro. Wilson Simonal e Jorge Ben (depois Jorge Benjor) foram, provavelmente, os dois primeiros artistas afro-brasileiros de maior expressão a incorporarem influências internacionais à sua música, produzindo um samba híbrido, com claras influências do rock e da *black music* norte-americana, que alcançou considerável sucesso de público no país entre as décadas de 1960 e 1970.

Nos anos 1970, teremos o surgimento no país daquele que certamente seria o maior destaque dessa cena inicial da *black music* brasileira. Trata-se de Tim Maia, que passou diversos anos nos Estados Unidos e, após sua volta ao Brasil, alcançou grande sucesso produzindo uma música onde os referenciais da *black music* norte-americana eram bastante explícitos. (MOTTA, 2007) Também pode ser considerada como um marco da *black music* no Brasil a apresentação de Tony Tornado no Festival Internacional da Canção, em 1970, defendendo a música “BR-3” (Antonio Adolfo e Tibério Gaspar).

Ao longo da década, outros nomes mais ligados a essa tendência e, portanto, mais distanciados do samba e das tradições musicais brasileiras, irão surgir com certo destaque, casos de Hildon, Carlos Daffé, Cassiano, Gerson King Combo e a Banda Black Rio, entre outros. Além deles, Gilberto Gil, talvez o mais importante artista afro-brasileiro da década de 1970 e ligado à MPB, também passa a produzir trabalhos mais influenciados pela *black music* internacional – através, especialmente, do *funk*, do *soul* e do *reggae*.

---

3 O que, para Ortiz, ajuda a compreender a razão pela qual, para muitos negros brasileiros, o *soul*, o *rap* e o *funk*, são opções mais sólidas para a sua afirmação étnica do que o samba.

Apesar da importância desses artistas e de suas obras no processo de afirmação de uma identidade negra junto aos meios massivos de comunicação, deve-se ressaltar que eles representavam, naquele momento histórico, os limites possíveis para essa expressão étnica na grade midiática. A temática romântica foi predominante na produção do período, e mesmo assim sem sugestões sexuais mais explícitas. Ao mesmo tempo, tivemos uma quase total ausência, nas canções, de referências mais diretas a problemas contundentes já bastante presentes no cotidiano das comunidades das periferias urbanas como a discriminação, a violência policial e a desigualdade social. Mas tivemos a oportunidade de discutir a questão da expressão midiática dessas identidades étnicas em trabalho anterior de análise da relação entre as telenovelas brasileiras e suas trilhas musicais desde a década de 1960. (VICENTE; SOARES, 2013) Para a presente reflexão, importa-nos mais considerar que, apesar de seus limites, essa *black music* “possível”, se não representava plenamente, ao menos, refletia em alguma medida e inspirava movimentos de articulação de identidades culturais negras ainda pouco visíveis na grande mídia, que se realizavam na periferia de grandes cidades do país e que só iriam alcançar maior expressão a partir da década de 1990. Nesse cenário, queremos destacar especialmente os casos dos blocos de afoxé de Salvador, dos bailes *funk* do Rio de Janeiro e, especialmente, do *rap* de São Paulo – tema central desse texto.

## A reafirmação da Bahia

Em relação à presença dos blocos de afoxé<sup>4</sup> no Carnaval de rua de Salvador, Antonio Risério (1981) destaca que, embora um primeiro momento dessa organização da cena tenha ocorrido ainda no ano de 1949, através da criação do bloco Filhos de Gandhi, inspirado na atuação do líder político indiano, um processo mais extenso e amplo, definido pelo autor como de “reafirmação” da Bahia, ocorreria apenas a partir da criação, em 1974, do bloco Ilê Ayê – resultado da articulação, em Salvador, de um movimento negro moldado pelas influências musicais e políticas da *black music* norte-americana. Em depoimento concedido a Risério, Vovô, um dos criadores do bloco declara que “estava na época daquele negócio de poder negro, *black power*, então a gente pensou em fazer um bloco só de negros, com motivos africanos”. Macalé, outro dos fundadores do bloco, completa que “[...] as ideias surgiram na época do *soul*, do *black rio*, daquelas coisas do *black*

4 A palavra “afoxé”, de origem ioruba, designa tanto um dos instrumentos de percussão utilizados pelos blocos como o gênero musical – vinculado a tradições religiosas afro-brasileiras – que seus integrantes executam durante as apresentações de rua.



*power*”. (RISÉRIO, 1981, p. 38) O bloco “[...] acabou provocando o surgimento de um extenso elenco de organizações afro-carnavalescas, especialmente depois do renascimento do Afoxé Filhos de Gandhi e do Afoxé Badaué” (RISÉRIO, 1981, p. 119), sendo a mais importante dentre elas o Olodum, fundado em 1979.

Assim, embora a tônica dos blocos fosse a recuperação de uma identidade negra, essa identidade “africana” foi construída sob influência da música norte-americana recebida através da mídia, ou por sua versão divulgada pelos grandes centros de irradiação cultural do país (basicamente Rio de Janeiro e, em menor medida, São Paulo).

A partir da segunda metade dos anos 1980, a musicalidade dos blocos começou a ser difundida nacionalmente, principalmente depois do sucesso obtido em 1987 pelas canções *Madagascar Olodum* e *Faraó, divindade do Egito*, ambas do Olodum, mas interpretadas pela Banda Mel. O Olodum viria a obter projeção internacional através de suas participações na gravação da canção “Obvious child”, de Paul Simon (*Rhythm of the saints*, 1990) e no videoclipe de *They don’t care about us*, de Michael Jackson, em 1996.

## O funk carioca

Embora os bailes *funk* realizados nos subúrbios do Rio de Janeiro tenham tido sua importância evidenciada pela imprensa desde 1976, a cena sofreu uma constante discriminação, acentuada a partir de 1992 com a vinculação dos bailes e galeras *funk* aos arrastões, à violência entre os adolescentes e à criminalidade em geral. (A AMEAÇA..., 1995; OS BAILES..., 1995)

Inicialmente, a música internacional já gravada, especialmente a música norte-americana, era a base dos bailes. Empresas de sonorização (conhecidas no Brasil como “equipes de som”) dominavam o cenário.<sup>5</sup> Tal quadro não se alteraria significativamente nos anos 1980 e seria apenas a partir da década de seguinte que as produções nacionais – hoje dominantes – começariam a se destacar no cenário. Curiosamente, um dos primeiros artistas nacionais a obter repercussão com a música *funk* foi Fernanda Abreu, uma artista branca e não ligada aos bailes ou à periferia do Rio, que decidiu explorar em seu primeiro disco solo, *Sla Radical Disco Club*, de 1990, vertentes musicais como o *soul*, o *funk*, o *hip hop*, o *dance* e o *pop*.

---

5 *Zimbabwe, Black Power, Furacão 2000 e Soul Grande Prix* foram algumas das grandes equipes e, tanto em relação à introdução do *rap* quanto do *funk* no país, merecem destaque, além delas, nomes como Ademir Lemos (criador dos *Bailes da Pesada*), Messiê Limá e o locutor de rádio Big Boy. (PIMENTEL, 1997, p. 21)

Foi apenas alguns anos mais tarde, em 1996, que artistas da periferia chegariam a alcançar grande sucesso no país. Nomes como MC Claudinho & MC Buchecha e Pepê & Neném foram contratados de grandes gravadoras e tiveram suas canções tocadas maciçamente pelas rádios. Suas músicas, sempre cantadas em português, eram ligadas ao *funk melody*, de ritmo mais lento e com temática predominantemente romântica. Outra importante vertente do *funk* carioca, o “batidão” (ou “pancadão”, ou *Miami bass*), o ritmo mais tocado nos bailes, com letras de duplo sentido e forte apelo sexual, transporia os seus limites a partir de 2001 através do grupo Bonde do Tigrão, lançado pela Sony Music. Porém, vale destacar que nem todas as vertentes do *funk* alcançaram sucesso. O chamado funk “proibidão”, voltado de forma mais explícita às questões sociais das favelas, especialmente a violência ligada ao tráfico, à ação policial e ao crime organizado, nunca alcançou grande repercussão fora do espaço dos morros do Rio de Janeiro. (MENA, 2001)

Mas seja por sua ligação com o carnaval ou os bailes, com cidades turísticas e gêneros musicais mais ligados à dança, o fato é que o *funk* carioca e o afoxé da Bahia acabaram obtendo uma significativa aceitação da mídia tradicional a partir dos anos 1990, com muitos de seus artistas chegando a integrar os elencos de grandes gravadoras. Por outro lado, e ainda que seja inegável a importância dessa música no processo de afirmação identitária das comunidades locais que as produziram, vimos, no caso do *funk* “proibidão”, que o acesso ao rádio e às emissoras de televisão nacionais não era aberto para todas as vertentes dessa música.

Assim, mesmo numa década que, dentro da produção musical brasileira, ficou marcada por um amplo processo de regionalização da produção, que permitiu uma maior expressão de identidades étnicas, locais e religiosas através da música gravada (VICENTE, 2014), ainda persistiam processos “civilizatórios”. Entendemos que, no caso do *rap* paulistano, produzido nas periferias da cidade, ocorrerá uma dinâmica um tanto distinta, já que tanto sua relação com gêneros musicais estrangeiros como sua inserção na dinâmica cultural e nos discursivos midiáticos nacionais se faz de modo singular. Ainda que, em alguns momentos, o *rap* surja na cena musical de forma ampliada, tal reverberação é geralmente seguida de uma retração, processo que a seguir tentaremos apontar por meio de alguns exemplos relacionados à cidade de São Paulo.

## O rap de São Paulo

O *hip hop*<sup>6</sup> chega ao Brasil ainda na década de 1980, e também nesse caso foi a dança, e não a música, que acabou sendo incorporada, num primeiro momento, por pessoas ligadas ao cenário mais amplo da música negra e do movimento *black power* de São Paulo. Nelson Triunfo, com seu grupo de dançarinos de rua Funk e Cia., seria um dos pioneiros nessa área, realizando performances em ruas e dançeterias desde o início dos anos 1970.

Na década de 1980, no entanto, surgem grupos voltados para a criação de músicas de *rap* em português e as primeiras gravações acontecem através de gravadoras independentes e das próprias equipes de som. “Merecem destaque, nesse contexto, os discos ‘Ousadia do *rap*’, provavelmente a primeira coletânea de artistas nacionais do segmento, da Kaskata’s Records; ‘O som das ruas’, da Chic Show; ‘Situation *rap*’, da Fat Records; ‘Consciência *black*’, da Zimbabwe; e ‘Cultura de Rua’, da Eldorado.” (VICENTE, 2014, p. 118)

A divulgação do *rap* foi feita inicialmente através de rádios comunitárias e piratas. Em São Paulo, no início dos anos 2000, apenas três emissoras legais de FM – Transcontinental, Líder, e 105 – dedicavam-se com maior empenho ao segmento. Já seu acesso à TV vinculou-se basicamente ao programa Yo! MTV Raps, da MTV, hoje extinto, e ao programa *Manos & Minas*,<sup>7</sup> criado em 2008 pela TV Cultura de São Paulo. Para a venda dos seus CDs, assumiu grande importância a chamada Galeria do Rap, no centro de São Paulo, que reúne dezenas de lojas especializadas (cabeleireiros, lojas de roupas, material para grafite e discos).

O *rap* de São Paulo começou a obter repercussão no país através, principalmente, do Racionais MC’s. O grupo lançou seus primeiros trabalhos em 1988 através da já citada coletânea “Consciência *black*”. Sua consagração ocorreu em 1998, quando ele surgiu como o principal vencedor do Video Music Brasil Awards (VMB), da MTV brasileira.<sup>8</sup> Desde então, surgiram outros artistas de São Paulo nesse cenário, destacando-se entre eles Thaíde, DJ Hum, Sabotage, Rappin’ Hood, Emicida e Criolo.

Como uma das mais importantes características desses músicos, gostaríamos de destacar sua clara estratégia de distanciamento da mídia hegemônica. Ao

6 O termo *hip hop* agrega três formas de expressão artística: a música (*rap*), a dança de rua (*break*) e as artes visuais (*grafites*).

7 Disponível em: <<http://tvcultura.cmais.com.br/manoseminas>>. Acesso em: 2 abr. 2014

8 O grupo recebeu o prêmio de melhor videoclipe do ano na categoria Escolha da Audiência, pela música “Diário de um detento”.

contrário do que ocorreu no *funk* carioca e na cena da Bahia – onde vários artistas foram contratados por gravadoras como BMG, Sony, Warner e Universal – nenhum dos nomes de maior expressão do segmento ingressou em *majors* nacionais ou internacionais.<sup>9</sup> A própria participação dos Racionais MC's na entrega do prêmio da MTV brasileira só ocorreu como resultado de uma longa negociação. (MIRANDA, 2007) Entendemos esse distanciamento também como uma recusa a maiores concessões no trabalho, visando adequá-lo ao *gosto médio* de um público mais amplo. Nesse sentido, vale destacar que não surgiram, ao menos até 2012, vertentes mais românticas ou, em alguma outra medida, comerciais do *rap* paulistano. Assim, como Maria Rita Kehl afirmava em 1999, a respeito dos 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)

Ao longo de sua reflexão, ao discutir os conceitos de “hegemonia” e “subalternidade”, a autora questiona os modos de construção de identidades a partir de uma alteridade radical ou, ao contrário, de um reconhecimento domesticado. Seria possível, como afirma Kehl, distinguir entre “música de branco” e “música de negro”, como preza a cultura norte-americana, bastante diversa da brasileira em termos artísticos e políticos? Segundo ela, ao contrário de ser incorporado à produção homogeneizante das mídias, o *rap* permanece como lugar de demarcação de diferenças, aquilo que irrompe e perturba certa ordem instaurada pelas domínias discursivas presentes na sociedade.

Como estratégia associada a essa demarcação, a essa recusa à sua inserção subalterna nos grandes conglomerados de mídia, temos uma maior presença e controle por parte dos integrantes da cena nos espaços para produção e divulgação de suas obras. Assim, mesmo os artistas de maior expressão do *rap* acabaram atuando por gravadoras independentes ou criando gravadoras próprias para a realização

---

9 Talvez contribua para isso o fato de que em São Paulo, ao contrário do que ocorre no Rio de Janeiro, por exemplo, há uma separação geográfica muito clara entre centro e periferia, com vastas parcelas da população carente da cidade morando a enormes distâncias de suas zonas mais desenvolvidas. Entendemos que essa situação possa ter reforçado a busca por autonomia e organização que caracteriza a cena, ao mesmo tempo em que ajudou a determinar seu relativo isolamento dentro do cenário cultural da cidade, com os artistas concentrando-se fortemente na identificação com os valores e demandas de suas comunidades de origem.

de seus trabalhos e dos de outros nomes da cena.<sup>10</sup> Além disso, muitos deles se tornaram apresentadores dos poucos programas de rádio e televisão que divulgam esse gênero musical. Desse modo, Rappin' Hood e Thaíde foram apresentadores do *Manos & Minas*, Emicida foi repórter do mesmo programa; Thaíde apresentou o Yo! MTV Raps e apresenta o programa Metro Black, da Rádio Metropolitana; Rappin' Hood apresentou programas de rádio na 105FM e na Heliópolis FM – uma rádio comunitária vinculada à maior favela de São Paulo, etc.

Essa busca pela consolidação da cena também passa pela criação de projetos culturais em parceria com o poder público, pela ocupação de espaços públicos e pela criação de organizações não governamentais, centros culturais e coletivos. Criolo, por exemplo, que é atualmente o artista de maior destaque da cena, fundou em 2006 a Rinha dos MC's,<sup>11</sup> evento que recebeu apoio do SESC - SP, oferece um espaço de apresentação para *rappers free style*, e se tornou um espaço para a projeção de novos nomes do rap – como Emicida, que começou a se destacar a partir da Rinha. Artistas de *rap* organizam saraus literários na periferia da cidade, apresentam-se em bibliotecas municipais e no Centro Cultural da Juventude, um centro cultural municipal localizado na zona norte da cidade, fortemente vinculado ao *rap* e à cultura independente.

Embora a busca pela autonomia, afirmação identitária e vinculação ao local tenham se mantido inalteradas nesses quinze anos que separam o sucesso dos Racionais MC's do cenário atual, existe uma clara mudança de postura, como assinalamos em texto anterior (VICENTE; SOARES, 2012), assumida por novos nomes da cena, principalmente por Emicida e Criolo, os dois únicos artistas do *rap* de São Paulo a conquistarem o VMB desde o sucesso dos Racionais. Ambos o fizeram na edição de 2011<sup>12</sup> e voltaram, no ano seguinte – juntamente com os Racionais – a obter novas premiações naquela que foi a última edição do evento.<sup>13</sup> (GABI..., 2012) O sucesso obtido por Criolo a partir do lançamento de seu CD de 2010, *Nô na Orelha*, pode, inclusive, ser considerado o início de uma nova fase de maior visibilidade da cena. Essa visibilidade está vinculada, em alguma medida, ao ecletismo do trabalho, que passa por gêneros musicais como o samba, o reggae e o bolero, além

---

10 Entre as gravadoras *indie* podemos citar Atração Fonográfica, JWS, Zimbabwe, RDS, Kaskata's e Discovery. Entre aquelas criadas por integrantes de grupos, podemos citar Brava Gente, de Thaíde e DJ Hum; Cosa Nostra Fonográfica, dos Racionais, e 4P, de integrantes dos Racionais e do grupo 509E.

11 <<http://rinhadomcs.com.br>>.

12 Criolo obteve os prêmios por melhor disco (*Nô na orelha*), melhor música (“Não Existe Amor em SP”) e revelação do ano. Já Emicida levou os prêmios de clipe do ano (“Então toma”) e artista do ano.

13 A MTV Brasil encerraria suas atividades no ano seguinte.

de trazer referências a nomes consagrados da MPB, como Chico Buarque e Milton Nascimento. (A ESTRADA..., 2014) Em oposição, o CD dos Racionais MC's que os levou à premiação de 1998, *Sobrevivendo no inferno* (1997), é bem mais focado no *rap*. A única exceção é a canção “Jorge da Capadócia”, uma composição de Jorge Ben Jor regravada em sua homenagem.

Entendemos que, em alguma medida, essas diferenças demarcam um processo de afirmação e consolidação da cena do *rap* paulistano. Assim, se em 1998, esse era um espaço a ser construído, legitimado, ainda fechado em si mesmo, em 2010 já se constituía como um território artístico mais claramente delimitado a partir do qual era possível o diálogo inclusive com artistas e gêneros musicais não ligados diretamente à *black music* brasileira. A esse respeito, Criolo afirma que “tudo é música. O que nos conecta são os seres humanos que estão escutando, são os corações, a vontade de fazer música. A vontade de um cara que quer ser DJ é a mesma vontade de um cara que quer tocar violão”. (A ESTRADA..., 2014) Ou como ele afirma nos versos de uma das canções de *Nó na Orelha*, “me chamam Criolo e o meu berço é o *rap*, mas não existe fronteira pra minha poesia”.<sup>14</sup>

Evidentemente, além da busca pela autonomia artística, a ideia dos “seres humanos que estão escutando”, dos “corações”, também expressa um desejo de ampliação do alcance da mensagem e, portanto, do leque de ouvintes para as obras dos rappers. Os trabalhos de Racionais e Criolo, premiados nas diferentes edições do VMB de 1998 e 2011, respectivamente, acabam por metaforizar esse processo. Enquanto “Diário de um detento”,<sup>15</sup> de Jocenir e Mano Brown, é baseado no relato de um ex-detento sobre o massacre de 111 presos pela polícia de São Paulo durante uma rebelião do Presídio do Carandiru, em 2 de outubro de 1992, “Não existe amor em SP”<sup>16</sup> oferece uma visão ácida e desencantada da metrópole, mas que inclui, em alguma medida, todos aqueles que nela vivem.

Ao assumir de modo ativo a apropriação de gêneros musicais internacionais, esses artistas locais recriam as fronteiras da *black music* brasileira, imprimindo-lhe características próprias e, desse modo, transformando identidades locais em práticas coletivas: “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

14 Sintomaticamente, o verso faz parte de sua recriação poética da canção *Cálice* (1973), de Chico Buarque e Gilberto Gil. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=akZY0-6Rs0A>>.

15 <<https://www.youtube.com/watch?v=M1i-iGxUz9M#aid=P-m6XgUplSA>>.

16 <<https://www.youtube.com/watch?v=f35HluEYpDs>>.

está relacionado à vida privada de um indivíduo, mas ao modo como um grupo se relaciona com as formas “estabelecidas” e as formas “estigmatizadas” de poder presentes em uma sociedade (VICENTE; SOARES, 2012), instaurando lugares de reafirmação e transposição de estigmas. Desse modo, a produção musical da periferia da cidade de São Paulo torna-se singular e, nesse sentido, representativa não apenas de uma parcela de sua população – aquela dos bairros mais distantes – mas de seus habitantes em geral, que convivem e se relacionam mesmo que em espaços demarcados pela diferença e pela exclusão.

As especificidades do *rap* paulistano se fazem, assim, destacadas em relação a outros gêneros musicais brasileiros mais englobantes. Negando totalizações e, ao mesmo tempo, buscando estabelecer os pontos de contato e de separação dos sujeitos sociais em relação na maior cidade do país, o *rap* se inscreve, ele próprio, nas fronteiras da metrópole, sendo resultante de sua dinâmica social e nela interferindo. Sabemos que a discussão mais ampla desses temas exigirá uma pesquisa aprofundada, da qual o presente texto é apenas um dos passos iniciais. Entretanto, esperamos poder desenvolver no futuro outros aspectos deste que, no caso brasileiro, é sem dúvida um dos gêneros musicais contemporâneos mais desafiadores.

## Referências

- A AMEAÇA das favelas. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05 abr. 1994. Editorial.
- OS BAILES funks são um caso de polícia e deveriam ser combatidos em nome da *paz* social. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1995. Editorial.
- BASTOS, E. R. *Gilberto Freyre e a formação da sociedade brasileira*. 1986. 336f. Tese (Doutorado em Sociologia) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1986.
- CASTELO, M. Rádio VI. *Cultura política*. Rio de Janeiro, n. 6, ago. 1941.
- CASTELO, M. Rádio XII. *Cultura política*. Rio de Janeiro, n. 13, mar. 1942.
- DE CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano*. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. v. 1.
- A ESTRADA de crioulo: rapper fala sobre o passado, o presente e o futuro de sua música. 2014. Disponível em: <<http://www.obaoba.com.br/brasil/magazine/estrada-de-criolo>>. Acesso em: 15 abr. 2014.
- FERNANDES, R. C. *Privado porém público: o terceiro setor na América Latina*. Rio de Janeiro: Civicus: Relume Dumará, 1994.
- GABI Amarantos e rap nacional são os grandes vencedores do VMB 2012. 2012. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/news/2012/09/21/gaby-amarantos-e-rap-nacional-sao-os-grandes-vencedores-do-vmb-2012.html>>. Acesso em: 15 abr. 2014.
- GOLDEFEDER, M. *Por trás das ondas da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

- GOULART, S. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. Rio de Janeiro: Marco Zero: CNPq, 1990.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- HOBSBAWM, E. Introdução. In: HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- KEHL, M. R. A fratria órfã. O esforço civilizatório do rap na periferia de São Paulo. In: KEHL, M. R. *A fratria órfã: conversas sobre a juventude*. São Paulo: Olho d'Água, 2008.
- KRAUSHE, V. *Música popular brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- MENA, F. Funk com cérebro. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 fev. 2001.
- MIRANDA, D. *Reuniões em lanchonete do Centro levaram Racionais à MTV*. 2007. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Musica/0,MUL174771-7085,00.html>>.
- MOTTA, N. *Vale Tudo: o som e a fúria de Tim Maia*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ORTIZ, R. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PIMENTEL, S. *O livro vermelho do hip hop*. 1997. 107 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Jornalismo) - Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1997.
- RISÉRIO, A. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.
- SALGADO, A. F. Radiodifusão, fator social. *Cultura Política*, Rio de Janeiro, n. 6. ago. 1941.
- SANDRONI, C. *Feição decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- SANTOS, M. A aceleração contemporânea: tempo mundo e espaço mundo. In: SANTOS, M. (Org.). *Fim de século e globalização*. São Paulo: Hucitec: Anpur, 1993.
- VIANNA, H. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar;UFRJ, 2002.
- VICENTE, E. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira, 1965-1999. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 99-117, 2008.
- VICENTE, E. Samba e nação: música popular e debate intelectual na década de 1940. *Revista Comunicarte*, Campinas, v. 25, p. 39-56. 2009.
- VICENTE, E. *Da Vitrola ao iPod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2014.



VICENTE, E.; SOARES, R. L. Centro Cultural da Juventude: um olhar sobre a diversidade musical de São Paulo. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 1, n. 1, p. 93-114, jul./dez. 2012.

VICENTE, E.; SOARES, R. L. O folhetim e a canção: a representação do negro e das identidades periféricas na televisão brasileira. *Revista Novos Olhares*. São Paulo, v. 2, n. 2, 2013.

WISNIK J. M.; SQUEFF, E. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.