JULIANA NORONHA DUTRA

RAP: IDENTIDADE LOCAL E RESISTÊNCIA GLOBAL

Programa de Pós-Graduação em Música - Mestrado
Instituto de Artes
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
São Paulo - 2007

JULIANA NORONHA DUTRA

RAP: IDENTIDADE LOCAL E RESISTÊNCIA GLOBAL

Dissertação apresentada à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Música da UNESP, como exigência parcial para obtenção do título de Mestra em Música sob a orientação do prof. Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira e co-orientação do prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi

Programa de Pós-Graduação em Música - Mestrado
Instituto de Artes
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
São Paulo - 2007

Dutra, Juliana Noronha
N852r Rap : identidade local e resistência global / Juliana Noronha Dutra. – São Paulo : [s.n.], 2007.
104 f. + anexo e cd.

Bibliografia.
Orientador: Prof. Dr. Marcos Pupo Nogueira
Co-orientador: Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi
Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes.

1. Rap (Música). 2. Hip-hop (Música). 3. Identidade cultural. 4. Globalização cultural. I. Nogueira, Marcos Pupo. II. Bolognesi, Mario Fernando. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Titulo.

CDD – 780.42
306.446

Para os meus guerreiros Elias e André e minhas princesas Ana Luiza, Dandara e Ângela.

AGRADECIMENTOS

Gracias a la vida que me ha dado tanto. Me dio dos luceros que, cuando los abro, perfecto distingo lo negro del blanco, y en el alto cielo su fondo estrellado y en las multitudes el hombre que yo amo.
Gracias a la vida que me ha dado tanto. Me ha dado el oído que, en todo su ancho, graba noche y día grillos y canarios; martillos, turbinas, ladridos, chubascos, y la voz tan tierna de mi bien amado.
Gracias a la vida que me ha dado tanto. Me ha dado el sonido y el abecedario, con él las palabras que pienso y declaro: madre, amigo, hermano, y luz alumbrando la ruta del alma del que estoy amando.
Gracias a la vida que me ha dado tanto. Me ha dado la marcha de mis pies cansados; con ellos anduve ciudades y charcos, playas y desiertos, montañas y llanos, y la casa tuya, tu calle y tu patio.
Gracias a la vida que me ha dado tanto. Me dio el corazón que agita su marco cuando miro el fruto del cerebro humano; cuando miro el bueno tan lejos del malo, cuando miro el fondo de tus ojos claros.
Gracias a la vida que me ha dado tanto. Me ha dado la risa y me ha dado el llanto. Así yo distingo dicha de quebranto, los dos materiales que forman mi canto,
y el canto de ustedes que es el mismo canto y el canto de todos, que es mi propio canto.

(Violeta Parra)

Agradeço a todos que tornaram possível a realização deste trabalho que por fim se tornou mais difícil que deveria. Agradeço ao Programa de Pós Graduação em Música da Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho e a coordenadora Prof. Dr. Lia Tomas. Aos professores Dr. Marcos Fernandes Pupo Nogueira e Dr. Mario Fernando Bolognesi.

Ao Renato de Souza do grupo Trovadores, grande pessoa e grande poeta.

Ao Renato que me apresentou ao Renato e a todos meus amigos.

Ao professor de discotecagem DJ Tano, que me ensinou a riscar um pouquinho. Ao Bruno da oficina de DJ, sua alegria, bom humor e criatividade, nos dão o gostinho da presença divina na terra. Ao Nino Brown, pela entrevista, ao Nelson Triunfo pelo olhar atento, e a todos da Casa do Hip Hop de Diadema.

Ao Eduardo, Ed'Jay do grupo H2P, que me deu muita força e informações sobre o rap. Ao grupo H2P, AD, Alexandre Simões e Kustelinha.

A Elizabeth pelas contribuições ao meu trabalho.

A Flávia por sua incessante ajuda e apoio. Aos meus irmãos mais novos Ana Rosa e Jayr, aos meus pais Jayr e Maria Rosa agradecimentos eternos.

Ao meu amado Josué por tudo.

RESUMO

Poderia a globalização, a maneira do que ocorre com a disseminação da tecnologia, promover uma dissolução das identidades culturais locais em uma única cultura global? No processo "mais ou menos avassalador" do capitalismo globalizado, alguns vêem como certa a morte das culturas e tradições locais de longa herança histórica e que conseguiram sobreviver alheias aos apelos da cultura moderna. Outros acreditam que as culturas locais tendem a integrar os elementos da cultura globalizada dentro de suas próprias perspectivas e, como resultado, novas formas de hibridismo cultural irão surgir em lugar de uma mera assimilação passiva da cultura dominante. O rap como um fenômeno cultural surgido no contexto da globalização pode servir como referencial para balizar essa discussão. O rap é um gênero musical criado por jovens negros e imigrantes de Nova Iorque que se colocou como uma forma de resistência ao modelo massificador da Indústria Cultural. A partir dos anos 80, o rap, assim como o Hip Hop, tomou uma expressão global se desenvolvendo também no Brasil. Nossa hipótese é que o rap não é simplesmente uma reprodução de um gênero musical, mas que ao ser produzido em determinada localidade adquire particularidades que são expressão de uma identidade local. Neste trabalho pretendemos analisar a produção do grupo Trovadores criado por jovens da periferia de Diadema e verificar se teria um significado de resistência à globalização a partir da construção de uma identidade local.

Palavras chaves: Rap, Hip Hop, Identidade Cultural, Globalização da Cultura

ABSTRACT

Could the globalization, like what it with the dissemination of the technology, to promote a breakup of the local cultural identities in an only global culture? In the most "overpowering process of the globalizated capitalism, some see as right the death of the cultures and local traditions of long historical inheritance and that got to survive strange to the appeals of the modern culture. Other people believe that the local cultures tend to integrate the elements of the globalizated culture inside of its own perspectives and, as result, new forms of cultural hybridism will appear instead of a mere passive assimilation of the dominant culture. The rap as a cultural phenomenon appeared in the context of the globalization can be good as reference to beacon that discussion. The rap is a musical gender created by black youths and immigrants from New York that it was placed as a resistance form to the model massificated of the Cultural Industry. Starting from the eighties, the rap, as well as Hip Hop, took a global expression if also developing in Brazil. Our hypothesis is that the rap is not simply a reproduction of a musical gender but that acquires particularities that are expression of a local identity when being produced at certain place. In this work we intended to analyze the production of the group Trovadores created for youths of the periphery of Diadema and to verify if they would have a resistance meaning to the globalization starting from the construction of a local identity.

Keywords: Rap, Hip Hop, Cultural Identity, Globalizated Culture

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 01

1 RAP: O GLOBAL E O LOCAL 07
Origens do rap 12
O Hip Hop no Brasil via história do rap paulistano..... 20
A Casa do Hip Hop em Diadema..... 25

2 CULTURA E IDENTIDADE CULTURAL..... 34
Cultura e indústria cultural..... 35
Rap, cultura popular e cultura de massas..... 42

3 GLOBALIZAÇÃO E IDENTIDADE CULTURAL..... 47
Cultura em tempos de globalização..... 47
Identidade Cultural..... 48
Resistência cultural e identidade..... 52
Rap e identidade..... 56
Elementos da identidade Hip Hop no Brasil..... 62
Os Trovadores: identidade de projeto..... 66

4 CARACTERÍSTICAS DO RAP BRASILEIRO..... 72
Elementos musicais do rap..... 73
O som brasileiro do rap..... 77
O rap Positivo..... 83

CONCLUSÃO..... 88

REFERÊNCIASBIBLIOGRÁFICAS..... 92

BIBLIOGRAFIA..... 95

PERIÓDICOS..... 95

SITES VISITADOS..... 95

ANEXOS..... 96

INTRODUÇÃO

"Quando começamos a fazer rap em 99,
uma das coisas que a gente mais falava
é que tinha que haver no Hip Hop uma
textura mais brasileira. Por mais que o rap
no Brasil já tivesse características muito brasileiras,
mas faltavam as coisas da variação rítmica.
Que desse para gente a possibilidade de fazer
um tipo de rap mais com a nossa cara, nossa identidade".
(Renato Souza do grupo Trovadores).

O depoimento citado acima reflete em grande medida a temática que desenvolveremos nesta dissertação, que explora a dupla dimensão do rap: a de se constituir em um movimento global de resistência e de ser um elemento que contribui na constituição de identidades culturais locais. Ambas as dimensões só se dão a conhecer enquanto conectadas, como parte de um processo da cultura globalizada, que põe em crise os conceitos de cultura e identidade nacionais e gera novas formas de sociabilidade e também de exclusão. É nesse contexto que o rap adquire o seu potencial de construção de uma rede global alternativa de cultura juvenil. Uma rede que não se organiza segundo ditames do poder econômico e político, mas que tem na autonomia e identidade locais o seus princípios ordenadores.

Nascido nos bairros pobres de Nova Iorque, o rap é hoje um estilo musical mundialmente conhecido que comporta uma grande heterogeneidade interna. Uma das formas mais instigantes do rap é a que surgiu e se desenvolveu dentro do movimento Hip Hop, presente em vários países incluindo o Brasil. O movimento Hip Hop caracteriza-se pela junção de quatro expressões estéticas: a dança break, o grafite, a discotecagem e a poesia do MC. Da junção do DJ (quem pratica a discotecagem) e do MC (mestre de cerimônias, que anima as festas e compões as rimas), surgiu o rap que significa "ritmo e poesia".

Apesar de se configurar como um fenômeno "mundializado", isto é, que transcende o limite puramente étnico ligado a uma cultura e região específicas, o rap adquire feições próprias em cada lugar em que é produzido, sincretizando-se com outras matrizes culturais e assumindo diferentes feições em cada país em que está presente. Isso dá ao Hip Hop uma identidade que é, ao mesmo tempo, global e local, podendo-se identificar alguns traços, ecos da herança cultural local que se combinam dentro da estética do Hip Hop, como por exemplo, as escolhas que compõem a base rítmica que refletem a formação cultural daquela coletividade.

Para realizar esta pesquisa, partirei dos pressupostos teóricos dos "Estudos Culturais" desenvolvidos por Stuart Hall. Esta abordagem permite pensar o conceito de cultura e identidade em uma sociedade globalizada na qual as diversas culturas interagem em situações de dominação e resistência em que forjam as identidades culturais. É nesse sentido, que pode-se falar em uma identidade 'diaspórica' (GILROY,1993), que não é resultado apenas de uma tradição, mas de uma 'tradução' (ROBINS,1991) que:

> não é simplesmente apropriação ou adaptação; é um processo através do qual se demanda das culturas uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais ou "inerentes" de transformação. Ambivalência e antagonismo acompanham cada ato de tradução cultural, pois o negociar a "diferença do outro" revela uma insuficiência radical de nossos próprios sistemas de significado e significação. (Apud HALL, 2003, p. 157)

Neste contexto pode-se falar de culturas híbridas, conceito utilizado por Nestor García Canclini, que relativiza a idéia de identidades puras ou autênticas. O conceito de hibridismo surge como uma resposta aos discursos biologistas e essencialistas da identidade, associada à idéia de autenticidade e pureza cultural. Tal conceito contribui para identificar e explicar as múltiplas alianças entre as diversas culturas étnicas nacionais e a indústria cultural e as instituições globais.

Tais processos são intensificados como resultado, pelo menos em parte, de esforços intencionais e conseqüentes efeitos não intencionais daquilo que se poderia chamar de globalização. As questões culturais se propagam para as

econômicas e sociais. A economia globalizada se expande dominando as outras esferas da vida social, inclusive a cultura, transformando bens culturais em mercadoria. Assim o cultural se dissolve no econômico e o econômico no cultural.

Na sociedade pós-moderna o universo da produção de mercadorias se expande para além da mera satisfação das necessidades materiais dos consumidores e a própria cultura se transforma em mercadoria. É justamente o que vemos atualmente através da intensificação desse processo em que desaparecem os limites entre a cultura e a economia através do mercado de entretenimento.

Esse mercado, dentro da lógica de acumulação capitalista, tem a necessidade de expandir-se para além do mercado para o qual foi produzido. Como conseqüência dessa expansão tem-se a homogeneização da cultura. "No nível cultural, a globalização ameaça a extinção final das culturas nacionais, que só podem ser ressuscitadas em uma forma disneyficada, através da construção de simulacros artificiais e da transformação em meras imagens do que antes eram tradições imaginadas." (JAMESON, 2001, p. 22).

Castells criou uma tipificação dos processos de formação da identidade na sociedade globalizada que é uma importante ferramenta teórica para pensar a dinâmica dominação cultural e resistência. Ele diferencia três tipos de identidade. A primeira é a identidade legitimadora que é introduzida pelas instituições dominantes na sociedade com o intuito de expandir sua dominação. A segunda é a identidade de resistência criada por atores sociais que estão em posições desvalorizadas pela lógica da dominação, construindo refúgios coletivos de resistência, como é o caso dos nacionalismos e dos fundamentalismos religiosos. A terceira seria e identidade de projeto na qual os atores sociais constroem uma nova identidade, capaz de redefinir sua posição social e de buscar a transformação da sociedade.

A nossa hipótese é que esse último tipo de identidade é a que caracteriza o movimento Hip Hop. A partir das mudanças culturais provocadas pelo processo de globalização, o Hip Hop busca desenvolver uma identidade que

não se fixa em um apego às tradições culturais do passado, mas em uma re-elaboração da identidade cultural dos grupos juvenis da periferia das grandes cidades em uma perspectiva de transformação social.

A metodologia empregada para desenvolver essa hipótese foi a pesquisa qualitativa e análise da produção musical. Durante os ano de 2006 estabeleci contato com alguns grupos de rap, e através do MC Renato de Souza conheci a Casa do Hip Hop em Diadema, onde conheci também vários jovens que formaram grupos de rap a partir das oficinas de "poesia e rap" e de "discotecagem". Escolhi o Grupo Trovadores como objeto principal da pesquisa pela tipo de trabalho que seus integrantes realizam na Casa do Hip Hop, por expressar em suas músicas a necessidade de uma mudança estética na composição do rap e por ter algumas de suas músicas disponíveis gravadas em estúdio para audição. Realizei uma série de entrevistas com perguntas abertas, principalmente com integrantes dos Grupos Trovadores (Renato de Souza) e do grupo H2P[1] (Eduardo 'Ed'jay', Leandro 'Kustelinha', André 'AD' e Alexandre Simões), Monarcas (De Menor, DJ Dias), nas quais os entrevistados pudessem construir sua narrativa sobre sua própria historia para mostrar como isso se entrelaça a outros aspectos de suas vidas, além da questão artística e musical propriamente dita.

Na Casa do Hip Hop de Diadema, participei de oficinas de discotecagem e de rap e poesia para compreender o processo musical do rap e participei de alguns eventos como o Hip Hop em Ação que acontece sempre no último sábado de cada mês. Entrevistei também Nino Brown sobre as ações da Casa do hip Hop e sobre a posse Zulu Nation Brasil, realizei também pesquisas nos arquivos da hermeoteca e da biblioteca da "Sala do Conhecimento" da Casa.

Outras fontes pesquisadas foram entrevistas em revistas especializadas, periódicos e trabalhos acadêmicos.

Para desenvolver essa hipótese organizamos o trabalho da seguinte maneira:

---

[1] O grupo H2P, que significa Hip Hop Positivo.

1) No primeiro capítulo, buscamos situar o surgimento e desenvolvimento da cultura Hip Hop no contexto de globalização. Faremos um breve histórico do surgimento do movimento Hip Hop e seu desenvolvimento nos Estados Unidos a partir da experimentação e reinvenção cultural de jovens de bairros pobres como uma alternativa às drogas e à violência. O rap, expressão musical do movimento Hip Hop, que congrega ainda outros elementos estéticos como a dança break e o grafite, espalhou-se rapidamente tornando-se praticamente a expressão musical de uma geração. O impacto da cultura Hip Hop e sua mensagem influenciaram decisivamente os jovens brasileiros que compartilhavam da mesma realidade de discriminação, violência e exclusão do acesso aos bens simbólicos que eram denunciados através do rap. Novamente descendo a esfera local, apresentaremos a presença do movimento Hip Hop em Diadema e sua luta histórica pela criação de espaços de expressão e produção da cultura juvenil. Produto e, ao mesmo tempo, agentes da criação de espaços em que os jovens possam conhecer e praticar os elementos da cultura Hip Hop. O grupo Trovadores tem em sua história um reflexo da luta mais geral pela constituição de espaços de participação e expressão da cultura dos jovens, constituindo-se também como exemplo ilustrativo da crítica e re-elaboração das referências que nortearam os caminhos do rap no Brasil até então. Procuraremos demonstrar também como essa experiência de re-elaboração dos elementos constitutivos do rap pode ser vista como a constituição de uma identidade de projeto.
2) No segundo capítulo, discutiremos os conceitos de cultura, cultura de massas e cultura popular partindo dos referenciais teóricos de Edgar Morin e Pierre Bourdieu. Analisaremos como a indústria cultural pode produzir efeitos de dominação e homogeneização da cultura e como, por seu turno, o rap pode ser visto como expressão legítima da cultura juvenil por estruturar a margem da cultura erudita e da indústria cultural a re-elaboração da herança cultural afro-americana.

3) A questão da identidade cultural é tratada no capítulo terceiro a partir da questão da mercantilização da cultura no contexto da globalização. As reflexões de Nestor Gárcia Canclini e Stuart Hall nos apoiarão na análise do impacto da indústria cultural globalizada sobre as culturas locais e a possibilidade de resistência cultural e re-significação da identidade cultural a partir das contribuições de Marshall Sahlins. Delimitado o quadro teórico de que estamos entendendo por identidade cultural, apresentamos os elementos identitários do Hip Hop, em particular, os elementos que formal a identidade do rap no Brasil.
4) Finalmente, no capítulo quatro, analisaremos os elementos identitários do rap no Brasil em seus aspectos estéticos. A produção do grupo Trovadores é tomada como ponto de partida para demonstrar como mudanças na temática implicam necessariamente em novas escolhas estéticas.

Em nossas considerações finais, retomamos de modo sistemático os tópicos tratados até aqui buscando delinear mais claramente como o rap pode ser ao mesmo tempo um estilo musical que promove uma resistência global no campo da cultura e também promove a formação de identidades coletivas locais, se configurando como espaço de re-elaboração da identidade cultural dos jovens periféricos.

CAPITULO 1
RAP: O GLOBAL E O LOCAL

É difícil encontrar um acordo entre os diferentes teóricos do nosso tempo sobre as profundas mudanças que vivemos hoje em todos os âmbitos da vida social. Uns preferem chamar a esse processo de "globalização" outros de "pós-modernidade" outros ainda de "sociedade informacional". Mas todos estão de acordo em reconhecer que vivemos uma era de profundas mudanças na vida social caracterizada por uma maior interconexão das diversas partes do mundo. Tais mudanças não podem deixar de afetar diretamente a vida cultural da sociedade e suas formas de expressão e identidade culturais. A questão que se coloca é como nessa nova configuração da economia e política mundial, cultura global e local se relacionam? Ou, para partir de nosso objeto de estudo, o que tem a ver o rap produzido por jovens que vivem na periferia e que se organizam em torno da Casa de Cultura de Diadema com processos que parecem tão distantes e complexos como a globalização?

Uma pista para responder a tais questões pode ser encontrada seguindo a hipótese de Manuel Castells em seu denso trabalho *A era da informação: economia, sociedade e cultura*, publicado em três volumes[2]. Segundo Castells, há uma íntima relação entre as mudanças provocadas pela globalização e a busca de construção de novas identidades culturais. Alan Tourraine vai ainda mais longe ao afirmar que "numa sociedade pós-industrial em que os serviços culturais substituíram os bens materiais no cerne da produção, *é a defesa da personalidade e cultura do sujeito* contra a lógica dos aparatos e mercados que substitui a idéia de luta de *classe*" (TOURAINE, 1994, p. 168 apud CASTELLS, 2000, p.39). Ou seja, na medida em que os bens simbólicos ocupam uma função

[2] No Brasil os três volumes foram publicados pela editora Paz e Terra, são eles: volume 1 – *A sociedade em rede*; volume 2 – *O poder da identidade*; volume 3 – *Fim de milênio, tempo de mudança.*

cada vez mais importante na vida econômica da sociedade, os conflitos deslocam-se para esfera cultural e afirmação de identidades das chamadas "minorias" (mulheres, negros, homossexuais, etc.) substituindo, de certa forma, a importância dos partidos e sindicatos como catalisadores das demandas coletivas. Seguindo essa linha de raciocínio, os conflitos na esfera cultural não seriam um mero reflexo da luta econômica como na análise do marxismo ortodoxo, mas o cenário no qual tal conflito se desenrola.

Na medida em que a sociedade informacional globalizada cria redes globais de riqueza e poder que valorizam indivíduos e instituições no mundo inteiro, ao mesmo tempo, promove a exclusão de grandes segmentos das sociedades, regiões e até países inteiros que estão desconectados do sistema. Tal exclusão, além dos efeitos em termos de violência e destruição, também gera uma lógica inversa, como observa Castells:

> Parece haver uma lógica de excluir os agentes da exclusão, de redefinição dos critérios de valor e significado em um mundo em que há pouco espaço para os não-iniciados em computadores, para os grupos que consomem menos e para os territórios não atualizados com a comunicação. Quando a Rede desliga o Ser, o Ser, individual ou coletivo, constrói seu significado sem a referência instrumental global: o processo de desconexão torna-se recíproco após a recusa, pelos excluídos, da lógica unilateral de dominação estrutural e exclusão social (CASTELLS, 2000, p. 41).

Os excluídos e desconectados da rede global buscam criar identidades coletivas através de suas próprias redes paralelas de eventos, encontros ou mesmo utilizando de modo alternativo (através da Internet, por exemplo) os recursos desenvolvidos pela própria globalização. Dessa forma, podemos ver no movimento Hip Hop no Brasil basicamente duas perspectivas: de um lado, aqueles que buscam se integrar aos padrões do mercado mundial adequando sua estética e, principalmente, o seu discurso para corresponder a tais padrões. De outro, aqueles que procuram manter os princípios norteadores do movimento Hip Hop, permanecendo ligados aos jovens excluídos da periferia, em uma política afirmativa que mostra que há outras alternativas além de figurar nas estatísticas de violência ou do tráfico de drogas. Não que tais grupos desprezem sua inserção no mercado, pois, como aponta Pierre Bourdieu, só

aqueles que não precisam se preocupar com a sobrevivência e que contam com grandes recursos é que podem dedicar-se à "arte pela arte" [3], o que não é absolutamente o caso dos produtores musicais de rap na periferia das grandes metrópoles. O que pretendem mostrar é que a submissão aos ditames da indústria fonográfica não é a única forma de produzir rap ou expressar sua identidade cultural. Como na música *Produto Paralelo* do grupo G.Box[4]:

> Já que eu posso, eu faço, paralelo é o espaço / Independente onde a gente não é feito de palhaço / MC Paralelo, na rima abusa / Linha distinta que com a mesmice não se cruza.

Dessa forma, podemos perceber a conexão entre globalização e o processo de criação de uma identidade de resistência do grupo Trovadores como um caso ilustrativo de um movimento mais geral de construção de identidades coletivas no âmbito da cultura. Identidade que ganha expressão nas diversas formas da estética Hip Hop: no grafite, na dança, na poesia e na música.

O rap é, portanto, resultado e também reflexo das profundas mudanças que estamos vivendo no âmbito da cultura, o que torna seu estudo um lugar privilegiado para discussão da influência da música na formação de identidades coletivas. Isso exige o reconhecimento de que vivemos uma época totalmente distinta das anteriores caracterizada por uma economia de escala global em que a produção, distribuição e consumo estão organizados em uma rede global de interação combinada a um fenômeno novo surgido nas últimas décadas do século XX, que é a Revolução da Informática. Esse novo elemento, como observa Castells, muda a dinâmica da economia global, razão pela qual ele a chama de economia informacional, "porque a produtividade e a competitividade de unidades ou agentes nessa economia (sejam empresas,

---

[3] Ao tratar dos artistas que praticavam a "arte pela arte", Bourdieu observa que "era preciso ser burguês e dispor, portanto, dos recursos necessários a fim de poder resistir à solicitação direta da demanda e esperar pelas remunerações materiais e simbólicas necessariamente adiadas (algumas vezes tal espera se prolongava até os últimos anos da vida e mesmo além) que o mercado de bens simbólicos está em condições de oferecer aos artistas que se recusam a curvar-se às exigências imediatas do público burguês...". BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 200.

[4] Grupo G.Box, consta no CD Demo Produto Paralelo produzido pelo coletivo de mesmo nome.

regiões ou nações) dependem basicamente de uma capacidade de gerar, processar e aplicar de forma eficiente a informação baseada em conhecimentos" (CASTELLS, 2000, p. 87).

Uma economia global é, portanto, diferente de uma economia mundial que já existia desde o século XVI, ela é "*uma economia com capacidade de funcionar como uma unidade em tempo real, em escala planetária*" (Idem, p. 111). Isso foi tornado possível graças às novas tecnologias de informação e comunicação por meio das quais o capital é gerenciado vinte e quatro horas por dia em mercados financeiros globalmente integrados funcionando em tempo real pela primeira vez na história: "transações no valor de bilhões de dólares são feitas em questão de segundos, através de circuitos eletrônicos por todo planeta" (Idem, p. 111). Como o capital financeiro está conectado no mundo inteiro, qualquer abalo na economia de um país se faz sentir por todo mundo proporcionalmente à importância desta economia. Por outro lado, ao mesmo tempo em que os capitais se tornam mais integrados, também se tornam mais autônomos em relação aos mecanismos de que dispõe o Estado para direcionar e fiscalizar suas aplicações. A mão-de-obra também se torna global na medida em que as empresas podem escolher onde buscarem a mão-de-obra de que necessitam em diferentes lugares. Isso enfraquece o poder de mobilização e negociação dos trabalhadores por melhores condições de trabalho, pois vivem sob a constante ameaça de que a empresa para a qual trabalham pode simplesmente se transferir para outro país em que tal organização não exista.

Com as novas tecnologias muda por completo a forma de produção que passa do modelo fordista, de produção em série, para o modelo flexível. A indústria deixa de ser o centro da vida econômica que passa a ser ocupado pelo setor de serviços. A revolução da informática constituiu a base para a integração do sistema financeiro mundial, permitindo a aceleração das comunicações em todo mundo, assim o capital pode operar 24 horas por dia migrando da bolsa de Londres para Nova Iorque e desta para a de Tóquio. Segundo Therborn (1995:39), a facilidade das transações financeiras levou ao predomínio do capital especulativo sobre o capital produtivo. Na Alemanha, por exemplo, 80% das

transações externas são movimentações de capital, na Bolsa de Londres em um dia e meio é negociado no mercado financeiro o equivalente ao PIB do Brasil. Estima-se que as transações financeiras são 19 vezes maiores que as de mercadorias e serviços. Isso leva ao enfraquecimento dos estados nacionais e sua capacidade de desenvolver políticas autônomas em relação aos interesses dos grandes investidores internacionais. Ao mesmo tempo, toda essa nova conjuntura gera uma massa de excluídos tanto dos bens materiais como dos bens simbólicos e cria um ambiente de grande instabilidade tanto para os que estão integrados no sistema e que poderão perder seus empregos a qualquer momento, quanto para os que estão fora do mercado de trabalho e praticamente sem perspectivas de poder ingressar nele. Muitos buscam refugiar-se nas identidades primárias: religiosas, étnicas, regionais, como forma de reagir à incerteza da sociedade informacional o que gera fundamentalismos, de um lado, e um individualismo narcisista de outro. Mas existem outras formas de relação identitária surgidas na sociedade globalizada que não precisam ser necessariamente fechadas e fragmentárias. Castells cita como exemplo o movimento feminino, o movimento gay e o movimento pelos direitos civis que buscam a afirmação de identidades excluídas como boas para o público e importantes para a política.

A nova configuração criada pela sociedade global traz profundas mudanças na cultura que não podem ser interpretadas apenas como uma "superestrutura", mas como um aspecto fundamental dessa nova sociedade que leva a uma nova configuração da cultura global e suas relações com a cultura local como formas de articulação da experiência individual e coletiva.

Em meio a todas essas transformações provocadas pela globalização, surgiu praticamente junto com ela uma nova forma de produzir música, o rap, como parte de um movimento juvenil urbano mais amplo, o Hip Hop.

Seu histórico reflete em certa medida as mudanças econômicas, políticas e culturais de que falamos acima, mas também a forma como esses jovens foram capazes de criar formas alternativas de expressar sua identidade cultural, ou para usar uma expressão de Castells, foram capazes de articular uma conexão

entre a "Rede e o Ser". Dessa forma, mostraremos brevemente como um movimento juvenil de resistência à exclusão acaba por se tornar um fenômeno musical mundial e, ao mesmo tempo, como esse movimento global ganha contornos locais ao acompanharmos a história do Hip Hop no Brasil e a trajetória da formação da Casa de Cultura de Diadema, local de origem do grupo de rap Trovadores.

Origens do rap

O rap, nome derivado da sigla em inglês *rythm and poetry*, é um gênero musical surgido no início dos anos 70 nos Estados Unidos, que se desenvolveu junto com a cultura Hip Hop (movimento cultural que envolve a arte dos MCs, DJs, o grafite e a dança *break*) por jovens imigrantes negros e hispânicos. Esses jovens, a exemplo do que acontecia em Kingston (Jamaica), davam festas de rua no bairro em que utilizavam uma aparelhagem chamada *sound system* que consistia em um par de toca-discos interligados, dois amplificadores e um microfone. Nestas festas os MCs (mestres de cerimônia) usavam o microfone para dar recados e diziam frases para animar a festa de forma ritmada sobre versões *dub* (técnica que possibilita retirar os instrumentos e vozes, mantendo apenas as linhas do baixo e bateria) das músicas mais dançantes. Surgiam assim os primeiros elementos do rap: poesia rimada sobre uma base rítmica.

Cheryl L. Keyes, no artigo *At the Crossroads: Rap Music and Its African Nexus*, publicado na revista Ethnomuisicology de 1996, nos chama a atenção para dois fatores que devem ser levados em consideração para análise do surgimento do rap, o musical e o sócio-econômico.

Como fator musical, temos um maior espaço dado pela indústria fonográfica à música afro-americana. Durante os anos 70, os movimentos negros pelos direitos civis e as ações afirmativas deram lugar a várias políticas sociais que abriram espaço para participação em vários segmentos sociais que anteriormente lhes eram vedados. Essa abertura teve influência também na

indústria musical.

> Desenhado a partir de e expandindo através de conceitos musicais associados com estilos passados de *jazz, blues, gospel, rythm and blues, rock'n'roll negro, e soul,* artistas negros criaram formas novas e diversas de música negra popular contemporânea. Entre os três mais distintos estilos populares negros contemporâneos dos anos 70 foram o funk, disco e o rap. Dos três, funk e disco foram catalisadores nos estágios de desenvolvimento da música rap como gênero musical. (Idem, p. 225) *

Desse modo, Keyes traça um elo de ligação entre a música rap e o desenvolvimento da música negra americana urbana. Esta herança pode ser acompanhada desde as formas rurais afro-americanas provenientes do sul dos EUA como os contadores de histórias, cantores de blues, pregadores, *toasters* e *prision bosters,* que sofreram uma reformulação durante os anos 20 quando migrantes negros do sul foram para o norte urbano. (KEYES, 1996, p.225)

A comercialização da música *disco* nos anos 70 criou espaço para o disc jockey (DJ) interessado em manipular essa nova tecnologia musical (como toca-discos e sintetizadores). Os jovens organizavam bailes de rua os quais estão na origem do movimento Hip Hop.

> Como resultado, a juventude afro-americana forjou na fôrma da rua um movimento de arte jovem chamado "hip hop" composto principalmente de *DJs, MCs*, grafiteiros e dançarinos de *break*. Por isso o hip-hop representa o que chamo de reversão cultural – a valorização (tanto consciente como inconsciente) de conceitos afro-centrados em resposta às imposições culturais, rupturas e apropriações. (KEYES, 1996, p. 224) *

A música disco influenciou o rap por duas vias: uma no plano musical e outra no plano social. No plano musical, a figura do DJ na música disco passou a ser importante principalmente pela sua habilidade em modificar o andamento, volume e clima da música com a finalidade de conquistar os dançarinos na pista. A música disco foi modificada pela busca da indústria por sucessos comerciais. "Como resultado, a disco dos anos 70 se tornou distorcida, alterada, menos dinâmica, removida para longe de sua base cultural e

* Tradução minha.

reconhecida como um fenômeno de jovens brancos de classe média" (Idem: 227). Assim os jovens negros em reação a esses fatos optaram por voltar a ouvir funk, como forma de resistência.

Como fator sócio econômico Keyes aponta o processo de reurbanização do bairro do Bronx em Nova Iorque. Em 1959, Robert Moses ordenou que fosse construída uma via expressa através do Bronx o que afastou a classe média da região. As famílias empobrecidas de negros e hispânicos do sul do Bronx acabaram também por ocupar o norte cujos prédios haviam sido transformados em cortiços, obrigando os moradores afro-americanos e hispânicos a viverem em péssimas condições de habitação pagando preços exorbitantes. Alguns jovens sentiram a necessidade de formarem gangues para policiar a vizinhança e ruas de invasores externos. "Assim que uma gangue se formava, outras também o faziam, eventualmente levando a rivalidades territoriais brutais. Em 1973, as estatísticas revelavam que as gangues da cidade de Nova Iorque totalizavam 315, com mais de 19 mil membros" (KEYES, 1996, p.228).

Tal situação exigia que a comunidade encontrasse formas de combater a violência das gangues, a música parecia ser uma alternativa nesse sentido.
As reduções nas verbas para as escolas e principalmente para os programas de música do sistema de ensino de Nova Iorque, diminuindo o acesso a instrumentos musicais, levou os jovens a recorrerem ao uso apenas de suas próprias vozes para produção musical como, por exemplo, o reaparecimento de conjuntos a *cappella*5 nas esquinas e a popularização do *beat box*6. Os jovens também se tornaram mais interessados na tecnologia graças à proliferação de discos em vinil, que ficaram mais acessíveis do que instrumentos musicais.

A violência e a ação das gangues tornaram a freqüência às discotecas algo arriscado e perigoso. A solução encontrada por alguns DJs como

---

[5] Sem acompanhamento de instrumento musical
[6] O termo beatbox (que a partir do inglês significa literalmente caixa de batida) refere-se à percussão vocal do Hip Hop. Consiste na arte de reproduzir sons de bateria com a voz,boca e cavidade nasal. Também envolve canto,imita
Cão vocal de efeitos de DJs, simulação de metais, cordas e outros instrumentos musicais,além de outros efeitos sonoros. Obtido em "http://pt.wikipedia.org/wiki/Beatbox"

Grandmaster Flash, Kool Herc e Afrika Bambaataa foi levar as festas para os jardins das escolas e praças.

> Como The Real Roxannne lembra vividamente: "as pessoas costumavam fazer festas nos pátios das escolas e nos campos de handball. Alguém costumava trazer... dois toca-discos e os ligava no poste de luz e era assim que eles conseguiam a energia elétrica. As pessoas ouviam e dançavam a música fora, nas ruas.". (Idem, p. 228)

DJ Kool Herc

O DJ Kool Herc, um imigrante jamaicano, formou seu estilo influenciado pelos jockeys da Jamaica. Atribui-se ao Kool Herc a utilização dos *sound systems* e a introdução das primeiras falas e narrativas poéticas sobre uma base rítmica durante as festas de rua em Nova Iorque. Outros DJs importantes que influenciaram os rumos e a produção do rap foram o Grand Master Flash, que contribuiu criando técnicas como o *scratch* e o *back to back* (ou *backspining*), utilizando o disco de vinil como um instrumento musical.

Outro expoente foi Afrika Bambaataa que incorporou às bases musicais efeitos produzidos com baterias eletrônicas. Com a atividade de DJ se tornando mais complexa alguns deles sentiram a necessidade de ter MC's para dar as mensagens que motivavam a audiência a dançar.

> Por exemplo, em muitas de suas apresentações, Bambaataa era acompanhado também por três MCs: Cowboy (não confundir com o Cowboy do Furious Five), Mr. Biggs, e Queen Kenya. Quando Kool "DJ"

> Herc contratou Clark Kent, Jay Cee, e Pebblee-Poo, eles se tornaram conhecidos como os Herculords. Outros MCs notáveis durante essa fase foram DJ Hollywood, Sweet G, Busy Bee, Kurtis Blow, Grandmaster Caz e Lovebug Starski. MCs falavam intermitentemente, usando frases como "getup" e "jam to the beat", e recitavam versos com rima para motivar a audiência a dançar enquanto o DJ mixava os discos. Apesar disso, foram os MCs do Grandmaster Flash, The Furious Five (Melle Kel, Kid Creole, Cowboy, Raheim, e Mr. Ness) que montaram o palco para fazer rap no ritmo da música através de um conceito que eu chamo "trocando frases" (trading phrases) – a troca de versos rimados ou frases entre os MCs em uma forma percursiva e inteligente e em sincronia com a música do DJ, como ilustrado por sua canção de sucesso de 1980 "Freedom". (Idem, p. 229).

Ao mesmo tempo em que o rap se desenvolvia nas festas de rua no Bronx, surgiam outras atividades artísticas que vieram a constituir o movimento Hip Hop, que são o *break* (um estilo de dança) e o grafite.

Grand Master Flash e Afrika Bambaataa são considerados os criadores da Cultura Hip Hop por dar a essas manifestações culturais um sentido de crítica social.

Para reduzir os conflitos entre gangues, se propôs que as constantes disputas que existiam entre os grupos não se travassem mais por meio de violência e sim pelas expressões artísticas. Os versos do rap expressavam esse pensamento, falando sobre a situação de opressão de que os jovens eram vítimas e que gerava toda aquela violência. "O conceito de Hip Hop de Bambaataa não apenas englobou expressões urbanas de rua, ela também

incorporou uma atitude traduzida na forma de gestos, linguagem, e estilo de se vestir associados com a cultura de rua". (Idem, p. 231)

Afrika Bambaataa entrou para a Nação do Islã e através de seus ensinamentos procurou uma maneira de acabar com a violência das ruas no sudoeste do Bronx. Em 1973 criou uma organização pacifista chamada *Youth Organization*, que mais tarde recebeu o nome de *Zulu Nation* e que hoje tem associados em vários países do mundo.

> Como Bambaataa explica, a Zulu Nation é "uma organização enorme de adultos e jovens... que incorpora pessoas que gostam de dançar break... ser DJ e artistas do grafite. Eu os fazia batalhar uns contra os outros de uma maneira não-violenta como rapper contra rapper e não faca contra faca". (Idem, p. 230-231)

O rap não ficou restrito às festas de rua do subúrbio. No fim dos anos 70, o Sugar Hill Gang de Nova Jérsei gravou pela Sugarhil Records o "Rappers Delight" que foi um grande sucesso de vendagem e apresentou o rap para o grande público da indústria fonográfica. Sete anos depois o grupo Run-DMC de Nova Iorque lançou a música Suckers MCs fundindo rap com hard rock, que chamou mais uma vez a atenção para o rap no cenário da música popular norte-americana vendendo mais de 2 milhões de discos. A partir daí o rap fez sua estréia na indústria fonográfica saindo do cenário *underground* para conquistar o mercado de discos. Com a difusão do rap para outros países o rap se tornou um meio de divulgação do movimento Hip Hop.

Porém, como conta Spensy Pimentel, no *Livro Vermelho do Hip Hop*[7], entre o surgimento do rap no gueto e sua consagração de sucesso na indústria fonográfica norte-americana, o rap se desenvolveu criando uma pluralidade de estilos como o eletro-rap resultado das inovações eletrônicas feitas por Bambaataa, a *new school* que leva o rap para o protesto social com "The Message" de Grandmaster Flash and the Furious Five, em 1982, e com o grupo Public Enemy, a fase chamada "daisy age" com Queen Latiffah, Jungle Brothers e De La Soul, e o gangsta rap com uma temática voltada à valorização da violência e da criminalidade.

---

[7] Texto capturado em www.realhiphop.com.br/spensy pimentel2.htm no dia 18/08/2003.

Como outros gêneros musicais, o rap também sofreu um processo de massificação ao ser incorporado pela indústria fonográfica, perdendo algumas de suas características iniciais para se adequar ao mercado. Notadamente o seu conteúdo mais crítico ligado às demandas dos jovens excluídos da periferia das grandes metrópoles perdeu espaço, dando lugar a mensagem da própria indústria de valorização do consumo, violência e sexo. Nessa estratégia do mercado, de conquistar sempre o maior público possível, o público de rap nos Estados Unidos mudou, segundo constata Marshall Berman em entrevista sobre o rap, para o jornal *Folha de São Paulo*.

> Em meados dos anos 90, o rap fez o que na indústria musical é chamado de "crossover", isto é, os consumidores de rap, que eram predominantemente negros, passaram a ser predominantemente brancos. Hoje os maiores consumidores de rap são estudantes universitários brancos. Isso significa que qualquer rapper negro hoje sabe que sua audiência principal será branca e de classe média. Isso é diferente do que ocorria com a primeira geração, em que pessoas de lugares miseráveis cantavam para outras de lugares igualmente miseráveis. (BERMAN, 2001, p. 7).

A partir dos anos 80, o rap começou fazer sucesso em todo os Estados Unidos e se tornou uma indústria milionária. As grandes gravadoras se interessaram pelo gênero e por força da indústria cultural, o rap se espalhou pelo mundo e se tornou um elemento importante de difusão do movimento Hip Hop. O rap e o Hip Hop se desenvolveram nos mais diferentes países como relata Afrika Bambaataa (um dos criadores do movimento e criador da posse Zulu Nation), no festival "DU Loco: Cultura Hip Hop em Festa" no SESC Belenzinho (agosto de 1999):

> O Bronx é o lar do Hip Hop. Nós que fizemos a música sair dali, não gostaríamos que a música morresse ali. E isso não aconteceu. Os Estados Unidos influenciaram o resto do mundo de uma maneira positiva e negativa. Hoje eu gosto muito mais do Hip Hop do Brasil do que do Hip Hop dos Estados Unidos, do mesmo jeito que gosto mais do Hip Hop de Paris, da Alemanha, da África do Sul ou da Ásia, porque são expressões verdadeiras. (ROCHA, 2001, pp. 125-126)

Nos diferentes países em que se desenvolveu, o Hip Hop adquiriu características peculiares que denotam o seu caráter de identidade local que não se deixa absorver pela homogeneização da indústria cultural. No caso do Brasil,

a dinâmica do movimento Hip Hop reflete de certa forma as mudanças provocadas pelo processo de globalização e seus efeitos entre os jovens da periferia de um país igualmente periférico, como veremos a seguir.

O Hip Hop no Brasil via história do rap paulistano

No Brasil, o primeiro elemento da cultura Hip Hop a se desenvolver foi o *break*. Jovens que freqüentavam bailes *blacks* dos anos 70 se reuniam na estação São Bento do Metrô de São Paulo para dançar o novo estilo que chegava aos poucos por meio da mídia. Com o tempo os *breakers* foram adquirindo conhecimento sobre o Hip Hop e as outras manifestações artísticas (o rap e o grafite) foram se desenvolvendo.

Essa história, porém, começa nos bailes *black* que surgiram no início dos anos 70 onde se ouvia principalmente *soul* e *funk*. Os movimentos Black Rio e o Black Soul paulistano, através da promoção de bailes difundiram as idéias do *black power* americano, promovendo o resgate da identidade negra brasileira nos anos 70.

> Os bailes historicamente promovidos pela Chic Show no Ginásio do palmeiras em meados dos anos 70, mobilizavam a juventude negra da periferia. Mesclavam a música black norte-americana e nacional não apenas via disco, mas garantia também a presença dos músicos no palco. Contava com a participação de eventuais atrações internacionais e representantes da *black music* nacional adaptada às condições locais. Desde então, os gêneros consagrados da música popular afro-americana consolidaram-se entre os jovens da periferia em diferentes metrópoles brasileiras. (SILVA, 1998, p. 71)

A primeira geração do Hip Hop brasileiro é tributária desta época. Pioneiros do Hip Hop como Nino Brown, Gerson King Combo e Nelson Triunfo freqüentaram esses bailes e neles tiveram os primeiros contatos com o novo gênero. Mas as informações sobre o movimento Hip Hop chegavam aos poucos no Brasil seja por meio de músicas dos passos de break incorporados pelo cantor Michel Jackson, por revistas, vídeos importados e filmes americanos.

Apesar de ter recebido certo espaço nos bailes *black*, foi nas ruas e praças do centro de São Paulo que o movimento Hip Hop se sentiu mais à vontade e tomou força. Em 1983 o grupo "Funk & Cia" criado por Nelson Triunfo, levou o

break para as ruas do Centro Velho da cidade de São Paulo, primeiro em frente ao Teatro Municipal, passando pela Barão de Itapetininga e 24 de Maio.

Depois da "Funk & Cia" os breakers se concentravam na estação São Bento do Metrô, onde surgiram várias grupos.

> O break foi bastante importante no início do nosso Hip Hop porque foram ligadas a ele que surgiram as primeiras organizações de b-boys brasileiras, as gangues. Aos poucos vieram Nação Zulu, Back Spin Break Dance (da qual Thaide e DJ Hum participaram), Street Warriors e Crazy Crew. O mesmo acontecia em outras cidades como Brasília, com a Eletric Bugaloo (Jamaica dançava com eles), a Electro Rock (da qual X fez parte) etc. (PIMENTEL, 1997, p. 49).

Aos poucos as outras artes como o rap e o grafite foram se desenvolvendo, assim como a consciência sobre o movimento.

> No final dos anos 80, já existiam na São Bento jovens como Thaide, MC Jack e o grupo Balanço Negro, que eram originariamente dançarinos de break, mas nesse momento encontravam-se em um processo de transição no sentido de compor e cantar rap. Outros atuavam como grafiteiros como, por exemplo, os Gêmeos. Enfim, o espaço da São Bento, no final dos anos 80, já não era mais exclusivamente breaker em sua definição. (SILVA, 1998, p. 61)

Nessa época, o rap produzido não tinha a configuração com a qual ficou conhecido mais tarde. As letras eram mais curtas e com pouco conteúdo social.

> As batidas ainda eram "quebradas", muitas chegando ao *maiami bass*, favorecendo os versos curtos. No Cultura de Rua, há até uma faixa dance. As letras falavam do cotidiano dos b.boys, seus problemas na metrópole, ou até mesmo de amor, como fazia o Sampa Crew, desde o início do movimento (para ninguém dizer que eles "se venderam"....). Era também o tempo do "rap estorinha". Jamaica lembra:
> -A gente só fazia letra de sacanagem, o negócio era zoar, divertir-se, não tínhamos muita coincidência das coisas... (PIMENTEL, 1997, p. 6 7)

No final dos anos 80 algumas pessoas que freqüentavam a São Bento principalmente rappers, se deslocaram para a Praça Roosevelt. Esse deslocamento marca uma época de maior politização do movimento Hip Hop, em que há a busca por mais informação sobre o movimento e a temática sobre a resistência negra se torna central. Nesse momento a nova geração do rap norte-americano (anos 90) teve influência decisiva na configuração do rap paulistano. A chamada *new school,* principalmente via o grupo Public Enemy, que introduziu de forma mais agressiva a temática da resistência negra e a luta

pelos direitos civis como tributário da história de luta do movimento negro norte-americano, teve uma decisiva influência na produção dos rappers paulistanos tanto na estética quanto na temática.

> O marco da nova era do rap foi o grupo Public Enemy. Com *It Takes A Nation of Millions To Hold Us Back,* a produção musical se complexifica. A presença do baixo eletrônico e do bumbo da bateria torna a música mais grave. As freqüências graves invadem em definitivo a expressão musical como suporte para um discurso mais agressivo. Acredita-se que o disco de Public Enemy é o principal divisor de águas entre a chamada *old school* fundada na simplicidade sonora e a *new school* marcada pelo peso da textura sonora e da politização do discurso. (SILVA, 1998, p. 64-65)

Pela via da história da resistência negra norte-americana, os rappers brasileiros redescobriram a temática racial e se reuniam para estudar a história da cultura negra tanto do Brasil, como dos Estados Unidos. A primeira posse, o Sindicato Negro, surge nesta época e marca o início desse tipo de organização. Pouco depois sob a liderança de Milton Sales organizou-se o MH2O (Movimento Hip Hop Organizado). José Carlos Gomes da Silva considera esse deslocamento para a Praça Roosevelt como "um momento importante para a construção do estilo predominante nos anos 90" (Idem, p.66): temática mais politizada, descoberta da questão racial e a importância da letra.

> A valorização da letra, do discurso inteligente e crítico, a educação do público para prestar atenção na mensagem, especialmente quando o show era ao vivo, começou se a consolidar neste momento. Dançar enquanto um grupo se apresentava passou a ser visto como atitude desrespeitosa, porque "o momento era para se ligar na mensagem". Para alguns rappers a atitude por vezes estática do público em determinados momentos dos shows, pode ser tomada como uma herança deste período. (Idem, p. 66-67)

Após essa fase e da aproximação com o movimento negro via Geledés[8] (uma organização de defesa da mulher negra que faz parte do movimento

---

[8] Segundo o site: http://www.ajudabrasil.org/dadosentidade.asp?identidade=1069 "O Geledés Instituto da Mulher Negra é uma organização não governamental, criada há 15 anos por um conjunto de mulheres negras, com o objetivo de combater a discriminação racial e de gênero na sociedade brasileira e desenvolver propostas de políticas públicas que promovam a equidade de gênero e raça. O Geledés surge do entendimento de que as mulheres negras devam assumir a responsabilidade de encaminhar politicamente as suas questões específicas e interferir nas questões gerais da sociedade brasileira e da população negra em particular. Enquanto

negro), o rap e o movimento Hip Hop se deslocaram para a periferia de São Paulo (e grande São Paulo) onde se organizou a partir das posses que surgiram nas periferias desde 1990, como por exemplo, a posse Conceitos de Rua do Capão Redondo na Zona Sul de São Paulo, a Força Ativa que se estabeleceu primeiramente na Zona Norte de São Paulo, a Aliança Negra na Cidade Tiradentes e a Haussá em São Bernardo do Campo.

A temática do rap se volta agora para o cotidiano dos bairros periféricos, com ênfase na localidade, crítica à violência policial, ao racismo e à exclusão social. De 1993 a 1995 o disco do Racionais MCs, *Raio X do Brasil,* distribuídos apenas no circuito de pequenas lojas, chama a atenção por vender mais de duzentas mil cópias. A indústria fonográfica já havia tentado comercializar o gênero com Gabriel o Pensador, porém, foi a estética do grupo Racionais que ficou marcada como paradigma do gênero no Brasil. Os discos "*Preste atenção*" de Thaide e o CD *Sobrevivendo no Inferno* dos Racionais MCs marcaram o sucesso e divulgação na grande mídia do rap brasileiro até meados de 1997.

> O disco *Raio X do Brasil (1993)* do grupo Racionais MCs surge como uma espécie de paradigma do novo momento. Desde então, o termo periferia tem permanecido central em todo o discurso rapper. Trata-se de uma categoria abrangente que possui praticamente o mesmo *status* que "preto", mas através dela traduz-se um conjunto mais amplo de problemas relacionados à juventude no espaço urbano. (SILVA, 1998, p. 131)

Após esta data, o rap perde espaço na grande mídia e continua seu desenvolvimento construindo espaços alternativos de produção e divulgação na periferia.

A partir do que foi exposto, podemos identificar três estéticas ligadas a três fases da constituição do rap paulistano: as experiências ligadas aos bailes blacks; as experiências desenvolvidas no centro da cidade e o deslocamento para a periferia.

---

organização não governamental, o Geledés tem atuado em parceria com diversas organizações do movimento social, da sociedade civil organizada e interferindo na definição de políticas públicas que objetivem a eliminação das discriminações sofridas por mulheres e negros na sociedade brasileira."

A primeira fase está ligada aos bailes blacks, onde os jovens tomaram contato com o rap nos anos 80. As referências desta época eram os grupos Sugarhill Gang, Grand Master Flash, Afrika Bambaataa e Run DMC. O rap produzido neste espaço tinha características dançantes no qual o ritmo é mais valorizado e os versos são mais curtos, com refrões a serem respondidos pela platéia. Os bailes blacks tiveram também importância na divulgação do rap nacional.

No fim dos anos 80 os rappers mais ligados ao movimento Hip Hop tiveram uma maior aproximação com as equipes de baile. A Chic Show criou o Clube do Rap onde, através de concursos de rap, os grupos que estavam iniciando podiam mostrar seu trabalho. O espaço cedido pelas equipes de baile privilegiava as produções mais dançantes, o rap mais politizado não era visto como apropriado para o clima do baile. Porém, foi por via de selos desenvolvidos pelas equipes de baile que os primeiros discos de rap foram gravados. Tais discos refletiam tanto as experiências que se desenvolveram nos bailes quanto nas ruas do centro de São Paulo. Além disso, nos anos 80 os DJs das equipes de baile alcançaram um espaço nas rádios onde puderam divulgar a cultura black para os jovens, como por exemplo, os programas *Sambarilove* pela rádio Bandeirantes FM *e Cirquit Power* na Rádio Brasil 2000.

A segunda estética surge do rap que se desenvolveu nas ruas do centro da cidade, que tem sua temática, no início, voltada para as experiências dos jovens nesse ambiente. Com o deslocamento dos rappers para a Praça Roosevelt, a temática se volta para a questão racial.

Este período de maior politização teve a influência decisiva de grupos da chamada "*new school*" norte-americana, quando os grupos como Public Enemy e NWA voltam sua temática para resistência negra nos Estados Unidos. Desse modo, o rap paulistano desenvolveu nesta época algumas características que seriam paradigmáticas em sua produção. Estas características são: maior ênfase à letra; importância central da mensagem e temática sobre a resistência negra e problemas sociais.

A terceira estética se dá nos anos 90, com o surgimento das posses nas periferias, o rap produzido além de se configurar com as características do momento anterior, volta sua temática para narrativas sobre a vida cotidiana nessas periferias que enfocam questões sociais como a exclusão, violência e segregação racial. Nessa época, alguns grupos chegam a se profissionalizar e o rap nacional adquire grande interesse da opinião pública. Porém, passado o interesse da grande mídia mais ou menos depois de 1997, foi através de divulgação alternativa, rádios comunitárias e organizações de shows, que o rap se manteve como uma manifestação cultural da periferia.

A Casa do Hip Hop em Diadema

Pátio da Casa do hip hop

A história da Casa do Hip Hop em Diadema está em continuidade com a história do movimento Hip Hop. No início dos anos 90, jovens do movimento, começaram a reivindicar, junto à Prefeitura de Diadema um espaço de cultura onde pudessem desenvolver as artes do Hip Hop. Depois de algumas negociações, os jovens do movimento conseguiram montar um projeto de oficinas nas casas de cultura existentes na época, que se situavam nos bairros Jardim Inamar e Campanário. Participavam desse projeto, Nelson Triunfo, Marcelinho Back Spin, Sueli Chan e Toninho Crespo. Passaram pela casa como oficineiros, outros marcos do Hip Hop como DJ Hum e os Gêmeos do grafite. Além das oficinas

sobre os elementos do Hip Hop eles realizavam estudos de temas com conteúdo de informação e consciência social.

DJ Tano (à direita) com sua turma na oficina de discotecagem na Casa do Hip Hop/ Diadema

Hoje a Casa do Hip Hop fica no bairro Cahema e já foi chamada de Casa de Cultura Cahema.

> O Cahema[9] é um processo, é fonte de um processo... Haviam oficinas no Campanário e no Inamar que eram os dois pólos que aconteciam na época, na época até quando começou eram os dois únicos Centros Culturais da cidade. E então acabou sendo o ponto de encontro do pessoal que estava interessado nessa história do Hip Hop. (Renato em entrevista cedida em 7/12/2006)

Com a mudança de gestão na Prefeitura de Diadema, os membros do movimento Hip Hop participaram junto com a Secretaria Municipal de Cultura da construção do plano cultural para a cidade. Dessa discussão surgiram vários outros Centros de Cultura espalhados pelos bairros da cidade. Por conta disso, o movimento o Hip Hop ganhou força em Diadema. O movimento realizava oficinas por todos os centros de cultura e ações culturais por toda a cidade. Em 1996, montaram o espetáculo *Se Liga Mano*, uma criação coletiva com direção de Osvaldo Faustini, que reunia as expressões artísticas do Hip Hop e tratava dos temas da exclusão e do preconceito na história brasileira. Durante esse período Diadema se tornou referência para o movimento Hip Hop.

---

[9] Hoje a Casa do Hip Hop fica no bairro Cahema e já foi chamada de Casa de Cultura Cahema

> A gente, o Hip Hop estava envolvido nessa história, participou de todo o processo e com o crescimento né. O Hip Hop começou em mais lugares e a gente começou a fazer ações pela cidade inteira e até em outras cidades, ou pela Prefeitura ou mesmo por conta própria, com o que tinha e tal, aonde desse. (Renato)

Em 99, com a prefeitura nas mãos de outra gestão, mudou também a concepção para o plano cultural de Diadema. Houve a tentativa de criar nos Centros Culturais, centros de excelência nas áreas artísticas (como música, artes plásticas, etc.) e o Hip Hop ficou de fora dessa divisão. Os jovens que freqüentavam as oficinas de Hip Hop continuaram a se reunir na Casa de Cultura Cahema, e por força da resistência e de negociações com a Prefeitura de Diadema, foi criada em julho de 1999 a Casa do Hip Hop neste espaço. Como lembra Renato de Souza, a retomada do Cahema foi fruto da resistência do movimento Hip Hop à exclusão do espaço público, forçando uma mudança na política da Prefeitura de Diadema.

> Só que o pessoal do Hip Hop continuou vindo aqui no Cahema ou pra ensaiar o seu grupo ou na grande maioria o pessoal da dança vinha pra cá pra ficar treinando que nem o pessoal faz até hoje, então o pessoal fazia cessão do espaço e ficava aqui durante o dia treinando isso todos os dias enquanto o centro cultural estava aberto. Então esse movimento acabou fazendo com que o pessoas da gestão entendesse que não dava pra simplesmente fechar as portas do Hip Hop, tinha uma demanda e que eles tinham que atender por que era um dever enquanto administrador da cidade, e aí assim a Casa do Hip Hop se tornou uma realidade porque as pessoas vieram ocupavam o espaço e aí com o tempo foi amadurecendo a idéia e aí surgiu à Casa do Hip Hop. (Renato)

A Casa do Hip Hop é mantida pela Prefeitura de Diadema que possui uma parceria com a ONG Zulu Nation Brasil que contrata os oficineiros. A Zulu Nation Brasil foi fundada por Nino Brown e se constituiu como ONG para facilitar a realização de projetos com o poder público. King Nino Brown que recebeu esse título de Afrika Bambaataa, criou na Casa do Hip Hop a sala do conhecimento onde mantém um acervo de livros revistas e trabalhos acadêmicos sobre a cultura afro e o hip hop.

King Nino Brown e King Afrika Bambaataa
Foto retirada do site: *http://www.zulunationbrasil.com.br*

Hoje, a Casa do Hip Hop oferece, além das oficinas de outras áreas como circo e violão, oficinas com os elementos do Hip Hop: discotecagem, MC (composição e rima), grafite e break (b.boy e b.girl). Todo último sábado do mês a Casa realiza o Hip Hop Em Ação, em que os jovens das oficinas e outros grupos têm a oportunidade de se apresentar para a comunidade, o espaço se tornou uma alternativa de lazer e de desenvolvimento cultural. Em 2002, as oficinas de Hip Hop voltaram a ser oferecidas em outras casas de cultura em Diadema.

B-boy dançando break na Casa do Hip Hop

Mas o Hip Hop não é um movimento unificado, sua organização em rede pressupõe diversidade e divergências de pensamento. Pretendemos a seguir, a partir de uma experiência particular, que é a experiência do grupo Trovadores na Casa do Hip Hop em Diadema, analisar como se configura no Hip Hop uma identidade de projeto.

Essa identidade não surge espontaneamente, mas é resultado de um processo intencional que poderíamos chamar de uma "pedagogia do Hip Hop", ou seja, a forma em que os jovens se descobrem através do movimento e se tornam protagonistas na difusão do movimento. Essa pedagogia se dá em um processo de aproximações sucessivas em que os sujeitos vão ganhando uma consciência cada vez mais ampla do movimento e sua proposta a partir do momento em que passam a se identificar com ele.

O primeiro contato, comum à maioria dos jovens, dá-se através das ações voltadas para o público mais amplo, cujo objetivo é divulgar a proposta do Hip Hop. Isso ocorre em eventos de rua, escolas, etc. A idéia é oferecer um espaço de lazer aos jovens excluídos ao mesmo tempo em que se espalha a mensagem do Hip Hop através das músicas. Foi assim que Renato de Souza, atualmente com 27 anos, membro do grupo Trovadores e que trabalha com oficinas de MCs e na área de juventude, cidadania e ação social desde 2001, teve seu primeiro contato com o Hip Hop:

> Participar do Hip Hop, eu participo desde os 13 pra 14 anos, que é mais ou menos a época que se começa a sair de casa. Então tinha uns bailes lá... de escola... essas coisas. A gente ia pra lá mais pra dançar assim, tipo, curtir era dançar, o grupo curtia o baile... (Renato)

A trajetória de Renato Souza e sua ligação com o Hip Hop poderia circunscrever-se aos eventos, como a de tantos outros jovens, como ele, que participavam e dos que ainda participam dos eventos promovidos pelo movimento Hip Hop. Mas a pedagogia do movimento não se reduz a isso. Como vimos anteriormente, um momento importante para o movimento em Diadema foi a conquista dos espaços públicos, os Centros Culturais, em que pudessem desenvolver suas atividades e mostrar que o Hip Hop não se resume em eventos. Se os eventos como bailes e festas fossem apenas uma estratégia para divulgar os grupos de rap, seria apenas uma estratégia de pequenos produtores culturais brigando contra os "grandes" dentro do mercado fonográfico. Embora esse aspecto exista, pois nenhum movimento está isento de contradições, a busca de espaços culturais que possam se tornar "posses"

escapa completamente a esse tipo de análise. Trata-se de um movimento de política cultural que tem é claro uma relação muito próxima com a indústria cultural, mas cuja lógica e orientação não está em função dela e, sempre que possível, busca utilizá-la em favor do seu projeto. A Posse aparece, portanto, com uma segunda etapa na pedagogia do movimento Hip Hop, em que seus elementos são apresentados de forma organizada em um todo coerente, de modo que mesmo que um jovem só esteja interessado em dançar, por exemplo, pode perceber a dança dentro de uma totalidade significativa mais ampla.

> ... Depois que a gente começou ir para os Centros Culturais que a gente descobriu que aquilo era Hip Hop. Tinham mais coisas e que aquela música que a gente ouvia chamava rap, não sei que... A gente foi entendendo um pouco mais e aí comecei a me interessar pela coisa do rap, mais por causa da letra que eu sempre gostei de escrever e o rap tem muito essa coisa de você produzir a sua própria música. Você escreve e tal, não sei que... A maioria dos caras que fazem rap escrevem as suas próprias letras e essa necessidade acabou me chamando atenção pra essa possibilidade e a partir daí começou toda esta história... (Renato)

Os Centros Culturais, como podemos observar no depoimento de Renato Souza, permitem a percepção dos elementos do Hip Hop (MCs, DJs, break e grafite) como uma totalidade orgânica e, dessa forma, a idéia de movimento organizado. Nos Centros Culturais, convertidos em Posses do movimento Hip Hop em Diadema, há a oportunidade de se experienciar uma terceira aproximação ao movimento. Essa, porém, não mais como uma ação do movimento dirigida aos jovens, mas também dos jovens que encontram no movimento a chance de se tornarem protagonistas de sua própria ação. No caso do Renato Souza, lhe chama mais a atenção à letra das músicas do rap, o que o leva a interessar-se pelo universo da palavra, ao exercício da escrita e a produzir suas próprias músicas. Nesse momento, inicia-se o processo de tomada de consciência do sujeito que descobre o movimento e sua inserção dentro dele. Tal inserção é desde o início como protagonista, como sujeito de sua ação ao contrário dos movimentos sociais tradicionais em que há uma hierarquia e que se deve cumprir uma série de estágios até chegar a uma certa

liderança. Como não existem hierarquias no movimento Hip Hop, tampouco existem estágios a serem cumpridos, o jovem é sujeito do movimento desde o momento em que se começa a fazer parte do movimento.

A partir desse momento o jovem está em plenas condições de desenvolver-se na área que desejar. A técnica é facilmente reprodutível, o que torna o ensino da música muito mais rápido e leva a uma maior autonomia em relação aos oficineiros. Isso revela, mais uma vez o caráter democrático do movimento Hip Hop. O saber não é visto como fonte de poder e controle, como acontece freqüentemente no ensino tradicional de música, mas, ao contrário, o saber é algo para ser partilhado como forma de ampliar o próprio movimento.

Ao tornar-se membro do Hip Hop, o sujeito passa a ser mais um elo conectado em uma rede de Posses e é capaz de situar-se dentro desse movimento e de sua importância histórica. Ou seja, os participantes percebem-se dentro de um projeto mais amplo e em construção, cujas direções não são dadas por uma cúpula de líderes, mas por cada participante a partir do grau de consciência do movimento e dos possíveis desafios que terão de se enfrentar.

Percebe-se como parte de um movimento alternativo que luta contra a poderosa estrutura da indústria cultural, mas que ao mesmo tempo é crítico em relação ao mero protesto contra a estrutura ou do simples relato da situação de violência vivida pelos jovens pobres. Busca mostrar que existem alternativas possíveis para os jovens excluídos, de uma maneira positiva e afirmativa. Isso tudo sem perder de vista a perspectiva histórica do movimento, mantendo-se fiel ao Hip Hop em sua origem, ao mesmo tempo em que se reconhece como evolução dentro desse mesmo processo histórico. O grupo Trovadores, por exemplo, surge como um esforço de, por um lado, manter-se fiel à tradição cultural a que pertence de movimento alternativo de resistência ao sistema, mas, por outro lado, capaz de mostrar aos jovens que existem caminhos que podem ser construídos na luta contra a exclusão, como bem analisa Renato de Souza em sua entrevista:

> Quando eu comecei a fazer Hip Hop, eu me interessei pelo rap porque ele trazia uma mensagem diferente das que eu estava acostumado a ouvir nas outras músicas. E aí aquilo me atraiu, e com o tempo aquilo foi

> ficando ultrapassado por conta de outras coisas e aí aquela mensagem foi se perdendo e a gente meio que tenta trazer um pouco não só a mensagem que a gente ouvia no começo desse espírito do Hip Hop, que a gente aprendeu fazer e que entende que também está presente no começo do Hip Hop, mas de uma idéia mais profunda. Às vezes a gente fica falando de que a realidade na periferia é cruel, ela é dura, mas a realidade da periferia é cruel e dura porque ela é uma seqüela, uma conseqüência, e a gente às vezes tem a preocupação de tentar entender mais as coisas ou de tentar trazer uma mensagem mais positiva no sentido de que é difícil, é complicado mas você pode levantar a cabeça e lutar, pode enfrentar, você deve enfrentar, você deve se organizar para enfrentar, porque precisa mudar alguma coisa porque do jeito que está a gente já sabe que não dá pra ficar. Então esse pessoal, a gente meio que se sentiu obrigado a cavar um espaço, criar um espaço pra que esse tipo de música começasse a veicular, esse tipo de mensagem começasse a rodar para outras pessoas pra que a gente expandisse essa idéia, e não ficar uma coisa de, no começo é assim mas hoje é assado. E que a gente pudesse manter a raiz funcionando, manter a coisa como a gente acredita que deve ser. (Renato)

No depoimento do Renato podemos perceber uma característica importante no movimento Hip Hop, o interesse inicial dos jovens está na possibilidade de ser um produtor de cultura. As oficinas capacitam os jovens a se expressarem no elemento que têm mais afinidade.

Outra característica do movimento seria a de dar informações sobre a história do movimento e a partir daí dar também para o jovem uma consciência da sua própria história e da situação social. E, por fim, um terceiro momento que é a consciência do processo histórico percorrido até aqui e do seu lugar nesse processo como sujeito produtor dessa mesma história que dá continuidade e, ao mesmo tempo, transforma o movimento de acordo com os novos desafios que a realidade oferece. É esse elemento dinâmico do Hip Hop que o faz permanecer atual e não meramente um gênero que surge e desaparece como uma moda. Isso porque os sujeitos que fazem o Hip Hop são também os teóricos de sua ação refletindo a todo instante sobre sua prática e a reinventando quando necessário.

Da percepção de que o rap proporciona uma forma de influenciar positivamente surgiu o grupo Trovadores que é formado por três jovens, Renato de Souza, Cassiano Sena (Dan-Dan) e Arquiteto, ligados à Casa do Hip

Hop e à Zulu Nation Brasil. A identificação com o movimento hip hop começou a partir da dança break, eles se reuniam nos bailes da escola para dançar e "curtir", o grupo passou dessa fase pré-reflexiva a uma fase reflexiva ao entrar em contato com a Casa de Cultura e conhecer a história do Hip Hop, se comprometendo com os objetivos sócio-políticos do movimento. Quando o grupo se formou tinham um projeto que era retomar aspectos da "origem" do Hip Hop, do rap engajado que eles tinham como referência.

O grupo que nasceu em 1999 tem sete músicas gravadas, que serão lançadas em três CDs pelo Coletivo Produto Paralelo. O Coletivo é uma associação com o objetivo exclusivo de produção musical. Desse modo fica mais fácil o acesso aos equipamentos de produção e a divulgação do material e é um meio de produzir fora do grande mercado da indústria fonográfica.

CAPÍTULO 2
CULTURA E IDENTIDADE CULTURAL

Nem seus bens, seu poder, seus milhões,
comprarão esses humildes corações
Puros porém marcados por muitas escoriações
E mesmo assim não perderam nenhuma de suas paixões.
Dos porões mais sujos e feios de nossa sociedade
Nascerá uma flor que mudará toda a nossa humanidade
(Trovadores, Flor de lótus).

De um modo geral, o rap surge como tantos outros gêneros musicais primeiro como uma expressão de uma cultura e realidade locais. Expande-se através da indústria cultural até se tornar um fenômeno global e ganha contornos locais nas mais diferentes partes do mundo. Poder-se-ia perguntar: o que isso tem de novo? Não ocorreu o mesmo com outros gêneros de música jovem?

Uma das diferenças é que o rap está ligado a um movimento mais geral que é o Movimento Hip Hop que se caracteriza por ser um movimento de jovens das classes populares, enquanto os movimentos juvenis dos anos 60/ 70 estavam ligados à classe média estudantil. Como outros movimentos surgidos nos anos 80/90 como o movimento punk, o Hip Hop se articula em torno das questões culturais, com a valorização da "atitude" ou conjunto de determinados comportamentos esperados de seus adeptos. Tanto o movimento Hip Hop como o movimento punk "também são muito atravessados pela indústria cultural. Ainda que combatendo essa indústria, eles se alimentam dela, é uma das fontes importantes de informação" (AMARAL, 1998, p.8).

Por outro lado, o rap desenvolve uma particulariedade em relação ao punk que é sua relação com a localidade, o rap e o Hip Hop buscam na comunidade local, na cultura de rua do bairro seus traços identitários. O que gostaríamos de destacar através dessa ilustração é justamente a especificidade do rap enquanto movimento global e produtor de identidades locais. Como

ocorreu com outros gêneros musicais, o rap também foi assimilado pela indústria fonográfica gerando um duplo movimento: de um lado, o rap que dissemina os valores da sociedade de consumo e, de outro, o rap que permanece ligado a sua origem como expressão do movimento Hip Hop e seu conteúdo de crítica ao racismo e à exclusão social.

Cultura e indústria cultural

Ao tratar da questão da identidade cultural do movimento Hip Hop e uma série de outros conceitos relacionados ao tema como indústria cultural, cultura de massas, culturas híbridas, etc.; faz-se necessário uma breve discussão do próprio conceito de cultura. Por sua vez, por se tratar do conceito mais abstrato dentro todos, o conceito de cultura é também o de mais difícil definição. Segundo John B. Thompson, nas ciências sociais, o conceito de cultura é empregado para designar o estudo das formas simbólicas (THOMPSON, 1995: 165). Nesse sentido, a cultura refere-se a maneira como os indivíduos situados em um mundo sócio-histórico, atribuem significado a suas práticas através de manifestações verbais, símbolos, textos e artefatos de vários tipos.

Mas este é apenas um dos sentidos possíveis do conceito de cultura. Edgar Morin fala em pelo menos cinco definições diferentes de cultura de acordo com o enfoque de cada ciência:

a) Há um sentido antropológico em que cultura se opõe a natureza e engloba, portanto, tudo que não depende do comportamento inato. (...)

b) Outra definição antropológica faria depender da cultura tudo que é dotado de sentido – a começar pela linguagem. (...)

c) Há um sentido etnográfico em que a cultura se oporia ao tecnológico e reagruparia crenças, ritos, normas, valores, modelos de comportamentos (...).

d) O sentido sociológico da palavra cultura é ainda mais residual (...) envolve o domínio psico-afetivo, a personalidade, a "sensibilidade" e suas aderências culturais, às vezes até se reduz ao que aqui chamaremos a cultura ilustrada, isto é:

e) A concepção que centra a cultura nas humanidades clássicas e no gosto literário-artístico. Esta concepção, ao contrário das anteriores, é

> valorizadíssima: o culto se opõe, em conceito social e eticamente, ao inculto. (MORIN, 1986: 75-76)

Dessa forma, o conceito de cultura oscila entre uma generalidade que abrange toda atividade humana e um sentido restrito, de um sentido neutro ao valorizado. O que leva Morin a se questionar se "há algum sentido nesta cultura que unifica suas acepções tão diferentes?" (MORIN, 1986: 76).

Uma solução possível seria considerar a cultura como um sistema que articula de forma dialética a experiência existencial e o saber constituído. O saber constituiria um estoque cultural registrado e codificado assimilável apenas pelos detentores do código, isto é, os membros daquela cultura. Esse saber permitiria organizar e dar expressão às relações existenciais práticas e/ou imaginárias.

> Assim, a relação com a experiência é bivectorizada: de uma parte, o sistema cultural extrai da existência a experiência que permite assimilar e eventualmente estocar; de outra parte, fornece à existência os quadros e estruturas que assegurarão, dissociando ou misturando a prática e o Imaginário, seja a conduta operacional, seja a participação, a fruição, o êxtase. (MORIN, 77-78).

A cultura como sistema constitui-se de múltiplas culturas, nenhuma delas homogênea, em que há um circuito metabólico que busca no saber das humanidades os padrões e normas que alimentam o imaginário social que, por sua vez, nutre a cultura ilustrada através das reinterpretações dos indivíduos. Nesse sentido,

> nossa sociedade é policultural: há a cultura das humanidades, nutriz da cultura ilustrada, a cultura nacional, que alimenta e exalta a identificação com a nação, as culturas religiosas, as culturas políticas, a cultura de massas. Cada uma destas culturas, ademais, é atravessada por correntes antagônicas (MORIN, 79).

Apesar de reconhecer essa pluralidade cultural, Morin se concentra na relação dialética entre cultura ilustrada e cultura de massas. A cultura ilustrada é formada por uma *intelligentsia*, "classe que se vê intelectualmente superior e economicamente dependente" (MORIN, 84) que cria as obras de arte que sustentam e renovam "não apenas a cultura ilustrada, mas também as ideologias

religiosas, nacionais, sociais, isto é, uma parte importante das outras culturas" (MORIN, 1986, p.84). Como os artistas são economicamente dependentes, sua arte se destina a uma elite educada que busca na arte a originalidade e a exclusividade que a destaca do resto da sociedade e assegura seu *status* ideológico de classe refinada. Essa dependência econômica também é muitas vezes subvencionada pelo Estado, que mantém orquestras, museus, etc. destinados igualmente ao consumo de elite.

> O elitismo burguês coloniza a instituição cultural e nem há muita necessidade de efetuar gigantescas pesquisas nos concertos, museus, galerias de quadros, para perceber que as classes populares ali não se encontram. A colonização cultural se faz, evidentemente, por assimilação do código cuja apropriação se torna um teste e um perigo social: já que ser culto é pertencer à elite, as classes superiores, acossadas pelas camadas em ascensão para as quais a cultura é o sinal de elevação social, preservam seu elitismo levando-o às últimas trincheiras do esnobismo e da moda (MORIN, 1986, p. 83).

Por outro lado, a cultura ilustrada também alimenta a cultura de massas da qual seria uma variante vulgarizada e comercializada. De modo que a cultura ilustrada "se derrama vulgarizada ou não, na cultura de massas, ao passo que meios de expressão desenvolvidos pela cultura de massas (filmes, histórias em quadrinhos) são recuperados como artes pela cultura ilustrada" (MORIN, 1986, p.100).

Pierre Bourdieu argumenta em uma linha semelhante ao estabelecer uma complementaridade entre a vanguarda artística que é subvencionada pelo Estado, cuja produção é voltada para classe dominante, em que se busca as inovações técnicas que serão utilizadas, por sua vez, pela indústria cultural como "efeitos comprovados" para o grande público.

Como a indústria cultural envolve grandes investimentos e está voltada para o grande público, ela não pode arriscar-se em um empreendimento que possa agradar apenas uma parcela do público. Por isso, ela só investe em fórmulas já consagradas, deixando a inovação artística aos produtores da arte erudita. Cabe ressaltar que tanto os artistas que atuam na arte erudita quanto na indústria cultural são profissionais altamente qualificados com a diferença que os artistas da arte erudita disputam pelo *status* de arte legítima reconhecida

socialmente como a "grande arte", enquanto a indústria cultural abandonou francamente tal perspectiva, como ilustra Bourdieu através desse caso:

> Um bom exemplo do que estamos falando é a seguinte declaração de um escritor de roteiros de folhetins, autor de uns vinte romances, consagrados pelo prêmio Interallié e pelo Grande Prêmio da Academia francesa na categoria romance: "Minha única ambição é a de *ser lido com facilidade pelo maior público possível*. Eu nunca almejo a 'obra-prima' e *não escrevo para intelectuais*. Deixo esta tarefa para outros. Para mim um bom livro é aquele que nos cativa ao fim de três páginas". (BOURDIEU, 2004, p. 137, grifos do autor).

Dessa forma, a arte erudita e a arte média da indústria cultural mantêm uma relação dialética de oposição quanto ao *status* e de complementaridade do ponto de vista técnico. Essa complementaridade pode ser vista como resultado de um processo histórico mais amplo em que a arte transformou-se em mercadoria.

Segundo Pierre Bourdieu, o processo de autonomização da arte, que se iniciou em Florença no séc. XV e se acelerou com a Revolução Industrial e com a reação romântica, corresponde à transformação da relação que os artistas mantêm com o seu público ou com seus financiadores, os não artistas. O processo de autonomização libertou os artistas de seus mecenas e os obrigou a constituir um mercado das obras de arte.

A constituição da obra de arte como mercadoria e a aparição de uma categoria particular de produtores de bens simbólicos destinados ao mercado, criam as condições para o surgimento de uma teoria da arte. Esse processo de autonomização que liberta o artista de seu mecenas se revela em uma liberdade formal, pois sua nova condição o obriga a submissão às leis do mercado de bens simbólicos. O artista sente a contradição de, ao mesmo tempo, buscar produzir segundo um ideal de obra de arte e ter que vender sua obra para poder sobreviver, dessa forma se vê obrigado também a ter que "agradar" e se submeter ao gosto de seus consumidores. A partir desta conjuntura se dá um esforço metódico para separar o intelectual do vulgo, o artista assim se afasta tanto do povo como do burguês, na pretensão de reconhecer exclusivamente o receptor ideal, um *alter ego*.

Para compreender a especificidade do campo dos bens simbólicos deve-se ter em conta sua forma de produção, reprodução e circulação, como um campo de relações de concorrência pelo monopólio do exercício legítimo da violência simbólica, ou seja, do reconhecimento de ser a cultura legítima. Nesse campo destaca-se a produção erudita que cumpre a função de assegurar a conservação e a transmissão seletiva dos bens culturais e dos consumidores dispostos e aptos a consumi-los.

Essa estrutura, das relações de força simbólica (a concorrência dos artistas pelo reconhecimento legítimo) estabelece em dado momento histórico, uma hierarquia das áreas das obras e das competências legítimas.

Bourdieu utiliza a teoria de Max Weber sobre o campo religioso, da oposição entre o profeta e o sacerdote para compreender a relação que se estabelece no campo simbólico entre a produção erudita e a indústria cultural. Pode-se encontrar várias similaridades entre o campo dos bens simbólicos e o campo religioso, por exemplo, uma ortodoxia literária, o processo de canonização que torna uma obra ou autor consagrado e que gera uma concorrência pela consagração e pelo poder de consagrar. O sistema de consagração determina uma relação de oposição entre produção erudita e indústria cultural.

A relação entre a produção erudita e a indústria cultural é de oposição, determinada pelo sistema de consagração. A oposição entre a arte erudita e a indústria cultural se dá pela natureza das obras produzidas e pela ideologia. Enquanto a indústria cultural se integra nos circuitos mundiais do *show-business*, a arte erudita fica restrita às salas especiais e obras subvencionadas pelo Estado.

> Destarte, a oposição entre a arte pela arte e a arte média que se retraduz, no plano ideológico, na oposição entre o idealismo do devotamento à arte e o cinismo da submissão ao mercado, não deve dissimular o fato de que a vontade de opor uma legitimidade propriamente cultural aos direitos do poder e do dinheiro (expressa no culto da arte pela arte), também constitui uma maneira de reconhecer que negócio é negócio. (BOURDIEU, 2004, p. 142)

Os produtos da indústria cultural são designados como cultura ou arte média, destinados a um público "médio" socialmente heterogêneo. Esses produtos utilizam-se do recurso a procedimentos técnicos e a efeitos estéticos imediatamente acessíveis e fazem parte de um sistema de produção dominado pela busca da rentabilidade e, conseqüentemente, da extensão máxima do público.

> O sistema da indústria cultural – cuja submissão a uma demanda externa se caracteriza no próprio interior do campo de produção, pela posição subordinada dos produtores culturais em relação aos detentores dos instrumentos de produção e difusão – obedece, fundamentalmente, aos imperativos da concorrência pela conquista do mercado, ao passo que a estrutura de seu produto decorre das condições econômicas e sociais de sua produção. (Idem, 2004, p. 136)

A oposição entre a arte erudita e a indústria cultural reflete uma contradição em relação à técnica. No fundo, ambas possuem profissionais qualificados, mas enquanto a arte média reivindica esse caráter, a arte pela arte tenta recusá-lo como uma produção desinteressada. Segundo Bourdieu, a arte erudita produz os novos efeitos que serão apropriados pela arte média por seus resultados garantidos. Assim a arte média é sempre subsidiária da cultura erudita, pois qualquer inovação poderia por em risco o contato com o grande público, por se tratar de um efeito ainda não testado. Disso decorre que a arte média é sempre uma cópia mais acessível da cultura legítima.

Segundo Bourdieu, a partir do séc. XVIII a escola única foi substituída por um sistema de ensino duplo destinado a manter a distinção entre as classes: o liceu ou colégio para os burgueses (o secundário) e a escola para o povo (o fundamental). Isso criou também uma dualidade na cultura em que os burgueses recebem uma maior carga de estudos humanistas enquanto os filhos dos pobres recebem uma educação profissionalizante. Esses estudos humanistas tornam-se úteis posteriormente para manter de pé uma barreira cultural instransponível para os pobres.

> A escola não cumpre apenas a função de consagrar a "distinção" – no sentido duplo do termo – das classes cultivadas. A cultura que ela transmite separa os que a recebem do restante da sociedade mediante um conjunto de diferenças sistemáticas: aqueles que possuem como "cultura" (no sentido dos etnólogos) a cultura erudita veiculada pela

> escola dispõem de um sistema de categorias de percepção, de linguagem, de pensamento e de apreciação, que os distingue daqueles que só tiveram acesso à aprendizagem veiculada pelas obrigações de um ofício ou a que lhes foi transmitida pelos contatos sociais com seus semelhantes. (Idem, 2004, p. 221)

Como os pobres não recebem uma formação cultural consistente, não se pode falar propriamente de uma cultura popular porque enquanto a cultura da classe dominante é transmitida na escola e encontra sua complementação fora dela como cultura erudita, a cultura popular é desprovida de ambos. Assim para que possa existir uma cultura popular deveria haver uma forma de produção de obras "populares" capazes de exprimir o povo de acordo com esquemas de linguagem e pensamento que definem sua cultura. Mas isso equivaleria, segundo Bourdieu, "a exigir ao povo que tome de empréstimo à cultura erudita a intenção e os meios de expressão (como fazem os escritores populistas, burgueses ou trânsfugas) a fim de exprimir uma experiência estruturada segundo os esquemas de uma cultura (no sentido subjetivo) que, por definição, exclui tal intenção e tais meios". (Idem, 2004, p. 221)

As análises de Bourdieu e Morin são bastante elucidativas na compreensão da relação entre cultura ilustrada ou erudita e cultura de massas e indústria cultural. No entanto, tais análises desconsideram a existência de uma cultura popular que não pertence à cultura ilustrada por seus códigos não serem reconhecidos pela elite e que tampouco pode ser assimilada simplesmente pela cultura de massa.

O lugar da cultura popular representa uma questão intrincada que por sua própria constituição não permite reducionismos e isenção de ambigüidades. Mas é também o espaço em que poderíamos classificar a produção de jovens urbanos que buscam formas de dar expressão a sua identidade cultural.

Tal perspectiva exige que se rompa com a imagem de cultura popular somente ligada à tradição e ao arcaico, mas como uma releitura da tradição popular, da cultura ilustrada que, por vezes, utiliza-se das tecnologias da indústria cultural como forma de divulgação de seus trabalhos, permanecendo, entretanto, restrita a determinados circuitos alternativos (como o dos jovens das

periferias urbanas ou de afro-descendentes, por exemplo). Alternativos não por buscarem o exclusivismo esnobe da elite, mas por se recusarem a fazer demasiadas concessões à indústria cultural para tornarem-se comerciais. Suas preocupações se centram muito mais em dar expressão a uma determinada forma de identidade cultural do que se dirigirem indistintamente para toda sociedade.

Para tornar mais clara essa idéia, discutiremos a seguir o conceito de cultura popular e o ilustraremos a partir do exemplo da produção do rap em seus primórdios, cujas características principais ainda permanecem vivas até hoje em grupos como o dos Trovadores.

Rap, cultura popular e cultura de massas.

As análises sobre a cultura que discutimos acima, nos levaram a perceber a relação complementar entre cultura erudita e indústria cultural. Embora essa visão tenha grande poder explicativo, deixa de fora a análise da cultura popular. Os estudos sobre a cultura popular, de outra parte, tendem a assimilá-la à cultura de massa, ou como resquícios de uma cultura do passado. De fato, a cultura popular transita por todas as esferas da cultura: ela é o tema que alimenta tanto a produção da indústria cultural quanto a cultura erudita, que busca nela os temas da "identidade nacional" ou do "folclore". Em geral, a cultura popular é vista como uma prática desconectada da sociedade, como um resquício do passado ou simplesmente como "folclore". Uma festa ou rito que perdeu seu sentido original e que permanece como prática de comunidades isoladas. Aliás, essa é a forma que aparece com mais freqüência quando se fala em "resgatar" ou "preservar" uma tradição popular ameaçada, como se cultura popular só fosse capaz de subsistir enquanto mantida "pura" e livre de influências externas. Nessa ótica, não se poderia mais falar em cultura popular urbana, pois esse já seria o domínio da cultura de massas. Tal conceito é o oposto do senso comum que identifica justamente cultura popular e cultura de massas. Como aponta Stuart Hall,

> algo é "popular" porque as massas o escutam, compram, lêem, consomem e parecem apreciá-lo intensamente. Essa é a definição comercial ou de "mercado" do termo: aquela que deixa os socialistas de cabelo em pé. É corretamente associada à manipulação e ao aviltamento da cultura do povo. (HALL, 2003, p.253)

Nessa perspectiva, considera-se que a população que consome os produtos da indústria cultural é manipulada e alienada ou, para usar um termo de Hall, uns "tolos culturais" que não sabem que estão sendo manipulados pelos interesses da classe dominante. Tal visão, apesar de reconhecer que a cultura popular trava uma luta bastante desigual com a cultura de massas, trata o povo como um consumidor passivo dos produtos da indústria cultural e refém dos mecanismos de manipulação do sistema. Assim, só encontraríamos a cultura realmente popular nos ambientes que ainda estão fora da esfera de ação do sistema. O problema de tais análises, segundo Hall, está justamente em desconsiderar as relações essenciais do poder cultural como aspecto intrínseco das relações culturais. De forma que,

> não existe uma "cultura popular" íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais. (...) Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentre de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. (HALL, 2003, pp. 254-255)

Uma cultura popular pura e isenta seria uma abstração romântica que joga mais sombras do que luz sobre o problema. O conceito de cultura popular de Hall, por outro lado, nos coloca em um campo cheio de ambivalências e contradições, mas que dão um quadro mais real da cultura. Assim, por exemplo, a indústria cultural utiliza-se do rap para passar os seus valores de consumo para os jovens periféricos, enquanto outros jovens podem usar das mesmas tecnologias com objetivos completamente opostos. O que não significa, obviamente, que teríamos aqui o rap autêntico, puro e isento de influências comerciais. Apenas que as classes populares não são simples "tolos culturais", mas capazes de identificar dentro do próprio sistema as fissuras por onde podem dar expressão a sua identidade cultural. Como observa Hall,

> se as formas de cultura popular comercial disponibilizadas não são puramente manipuladoras, é porque, junto com o falso apelo, a redução de perspectiva, a trivialização e o curto-circuito, há também elementos de reconhecimento e identificação, algo que se assemelha a uma recriação de experiências e atitudes reconhecíveis, às quais as pessoas respondem. O perigo surge porque tendemos a pensar as formas culturais como algo inteiro e coerente: ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, enquanto que elas são profundamente contraditórias, jogam com as condições, em especial quando funcionam no domínio do "popular". (HALL, 2003, pp. 255-256).

O surgimento e difusão do movimento Hip Hop ilustra o aspecto contraditório da cultura popular urbana que por vezes usa elementos próprios da cultura de massas e da cultura erudita e que, em outros momentos, inventa os seus próprios meios de expressão que posteriormente serão assimilados, mesmo que a contragosto pela indústria cultural. Como foi dito acima, segundo Bourdieu não pode haver uma cultura popular porque ela não tem os meios de veiculação como no caso da cultura erudita que tem na escola seu meio de transmissão. A cultura popular também não teria os meios de produção e, na falta desses, empregar os da cultura erudita comprometeria a sua expressividade ao tomar de empréstimo elementos de uma cultura que lhe é estranha.

A análise de Bourdieu estaria correta se a cultura popular não inventasse os seus próprios meios de produção e transmissão. Os cortes nos recursos para educação musical nos anos 70, nos EUA, levaram os jovens a realizarem experimentações no campo musical. Como resultado surgiu a idéia revolucionária de usar um meio de *reprodução* como instrumento de *produção* musical: o toca-discos. Curiosamente, foi a expansão da indústria fonográfica que tornou isso possível. A popularização dos discos de vinil e dos toca-discos tornou esse meio barato e de fácil acesso. Era fácil organizar um baile de rua com poucos equipamentos e boa variedade de músicas. Nesses bailes se tornaram populares as figuras do DJ e do MC, os elementos básicos do rap.

As experimentações dos DJs levaram ao aprimoramento de várias técnicas como, por exemplo, a de tocar várias vezes a mesma faixa de um disco em seqüência usando dois toca-discos sincronizadamente; fazer a transição de

uma música para outra ou mesmo uma colagem com vários trechos de músicas diferentes. Essa técnica evoluiu rapidamente para o uso do toca-discos como instrumento musical ao explorar os efeitos da agulha sobre o disco de vinil em diferentes sentidos e velocidades de rotação, produzindo uma ampla gama de sons e efeitos sonoros que inauguraram essa nova estética que, aliada as outras expressões como o grafite e a dança break formam a cultura Hip Hop.

Recursos como mesclar, colar e distorcer as músicas usando-as como material para as novas construções musicais abre a possibilidade para que os rappers não sejam meros consumidores dos produtos da indústria cultural, mas também produtores de sua própria cultura. Por outro lado, estabelece-se uma diferenciação importante em relação à forma tradicional de aprender e produzir música. O uso dos toca-discos como instrumento desloca as regras de apreciação estética da capacidade de execução e interpretação da música para habilidade de edição e montagem. Aprende-se a fazer música através da experimentação e exercícios de composição ao mesmo tempo em que se tem contato com as técnicas de execução musical, ao invés de aprender uma técnica, aprimorá-la e só depois de muito estudo, aprender a compor. Com a sofisticação dos equipamentos, ampliam-se ainda mais as possibilidades de edição e montagem, diluindo a separação entre composição e execução.

No início do movimento Hip Hop, o baixo custo dos equipamentos permitiu a rápida capacitação dos jovens músicos sem ter que passar por um processo formal de educação, nem ter que assumir a estrutura musical da elite. DJs e MCs, mesmo sem ter tido acesso a qualquer forma de educação musical tradicional, podem em poucos meses dominarem as técnicas de produção e composição de raps, podendo aprimorá-las através da prática no decorrer do tempo. Não existem graus de excelência técnica que sejam inacessíveis ou que demandem um estudo especializado. A formação tradicional em música pode contribuir, sem dúvida, mas não é pré-requisito nem elemento de exclusão, como no sistema de reconhecimento da cultura dominante. Com um grupo pequeno e poucos equipamentos, se produz música cuja qualidade não deixa

nada a dever, em termos de qualidade técnica, aos grupos milionários da indústria fonográfica.

Por outro lado, embora o rap como outros tantos estilos musicais tenha sido assimilado pela indústria cultural, ao preço da modificação em sua mensagem e de uma homogeneização de suas músicas, muitos rappers ainda permanecem ligados ao movimento Hip Hop e enraizados à cultura popular de origem. Mesmo o empenho da indústria cultural não foi capaz de quebrar esse vínculo, porque o que os rappers do movimento Hip Hop cantam são suas experiências cotidianas de discriminação e exclusão nas periferias das grandes cidades e as esperanças dos jovens na construção de alternativas.

Obviamente, não se trata de uma cultura popular "pura", pois a mistura e a citação de várias referências são a marca registrada do rap. Tal mistura reflete de certa forma, o hibridismo próprio da cultura contemporânea, com o diferencial quanto aos elementos selecionados em suas colagens, na apropriação crítica e re-elaboração dos mesmos segundo suas vivências individuais e coletivas. Ou seja, o movimento Hip Hop demonstra a possibilidade da existência de uma cultura popular urbana que não seja uma mera reprodução nem da indústria cultural nem da cultura erudita.

A cultura Hip Hop sofre inevitavelmente os mesmos efeitos do processo de globalização e homogeneização da cultura, porém, consegue construir uma identidade cultural de resistência cujos elementos constitutivos permitem aos jovens elaborarem uma identidade individual e coletiva, ao mesmo tempo, conectada a um movimento de resistência cultural de caráter global e a valorização da memória e herança cultural local. Para uma melhor compreensão de como a resistência cultural global e a identidade local se articulam, realizaremos uma breve discussão sobre cultura global, identidade cultural e resistência.

CAPÍTULO 3

GLOBALIZAÇÃO E IDENTIDADE CULTURAL

São várias as fontes, gêneros de monte.
que não deixam que seja estreito meu horizonte.
Paralelos, meridianos, latitudes, longitudes.
Pra localizar bom som, deixa que eu te ajude.
Mude a sintonia, ouça um bom som.
Produto paralelo. Inovação.

Cultura em tempos de globalização

A globalização é um processo de integração da economia mundial para o qual contribuíram diversos fatores e cuja configuração completa ainda está longe de ser concluída. O que nos interessa aqui é que com a globalização, a indústria cultural toma uma dimensão que ainda não havia sido desenvolvida completamente em períodos anteriores. Isso porque se intensifica uma nova forma de consumo em que praticamente desaparece a diferença entre bens materiais e bens simbólicos. Ou seja, os bens materiais ganham também um sentido simbólico de diferenciação social e criação de identidade através do consumo ao invés de mera satisfação das necessidades materiais.

> A produção das mercadorias é agora um fenômeno cultural, no qual se compram os produtos tanto por sua imagem quanto por seu uso imediato. Surgiu toda uma indústria para planejar a imagem das mercadorias e as estratégias de venda: a propaganda tornou-se uma mediação fundamental entre a cultura e a economia, e se inclui certamente entre as inúmeras formas de produção estética (ainda que a existência da propaganda possa nos levar a questionar nossas idéias a respeito da estética). (JAMESON, 2002, p. 22)

Por outro lado, com a globalização intensifica-se a dimensão econômica da cultura, caracterizada pela indústria cultural. Os bens simbólicos são tratados como mercadoria através de políticas econômicas transnacionais. Fredric Jameson lembra que a indústria do entretenimento é uma das mais rentáveis exportações dos Estados Unidos, cujo mercado é protegido através de

políticas econômicas impostas a outros países pela inclusão de cláusulas específicas em tratados de ajuda econômica. Assim se configura uma relação assimétrica entre os Estados Unidos e os outros países que garante ao mesmo tempo um mercado para produção da indústria cultural dos EUA e impede o desenvolvimento de possíveis concorrentes, a não ser que estes possam contar com a subvenção do Estado. Como conseqüência dessa expansão global do mercado da Indústria Cultural, os mercados e as formas da cultura local ficam ameaçados por essa concorrência desleal.

> É na substituição da literatura nacional pelos *best-sellers* internacionais ou americanos, no colapso da indústria cinematográfica nacional, sob o peso de Hollywood, ou da televisão nacional invadida por importações americanas, no fechamento de restaurantes e bares locais com a chegada das grandes redes de *fast-food* que os efeitos mais intangíveis da globalização podem começar a ser reconhecidos em sua forma mais dramática. (JAMESON, 2002, p.39)

Da dissolução do econômico no cultural e do cultural no econômico decorrem duas conseqüências: por um lado coloca em risco a Indústria cultural nacional e as formas de cultura local, assim como promove também a disseminação de um modo de vida. Esse modo de vida contém os valores do próprio mercado, e dissemina as predisposições para se consumir sempre novas mercadorias.

Identidade cultural

Como vimos anteriormente, a globalização cria um modo de vida em que os processos de formação da identidade estão relacionados ao consumo de mercadorias. A questão que se coloca é se isso é um processo que destrói as culturas locais e sua identidade cultural, ou do resultado desse contato surge uma nova cultura que contém elementos tanto da cultura local quanto da cultura dominante.

Para entender o impacto da indústria cultural na era da globalização sobre culturas locais, Nestor Gárcia Canclini desenvolve o conceito de

hibridismo, ou culturas híbridas, que parte do pressuposto de que não existe uma cultura pura, e que os processos de globalização tendem a intensificar as mesclas interculturais.

Canclini identifica a maneira de construir a identidade cultural a partir de uma determinada vertente ou tradição como um processo que favorece a construção de formas de legitimação da dominação política.

> A ênfase na hibridização não só encerra a pretensão de estabelecer identidades "puras" ou "autênticas". Mas também, põe em evidência o risco de delimitar identidades locais autocontidas, ou que tentem afirmar-se como radicalmente opostas à sociedade nacional ou à globalização. Quando se define uma identidade mediante um processo de abstração de características (língua, tradições, certas condutas estereotipadas) se tende freqüentemente a desprender essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como conseqüência, absolutiza-se um modo de entender a identidade e excluem-se as maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições. Acaba-se, em suma, obturando a possibilidade de modificar a cultura e a política. (CANCLINI, 2005, p. 17) *

A cultura híbrida surge a partir da quebra e mistura das coleções que organizavam os sistemas culturais, da desterritorialização dos processos simbólicos e da expansão dos gêneros impuros. Ela se apresenta como uma fragmentação e descentralização das manifestações culturais e artísticas que comporta um duplo sentido:

> Pode ser uma abertura, uma ocasião para re-sentir as incertezas enquanto mantém a preocupação crítica pelos processos sociais, pelas linguagens artísticas e pela relação que estes tramam com a sociedade. Ao contrário, se isso se perde, a fragmentação pós-moderna converte-se em remedo artístico dos simulacros de atomização que um mercado – a rigor monopólico, centralizado - joga com os consumidores dispersos. (Idem, p. 17)

Sobre essa mesma problemática, mas de uma perspectiva diferente, Stuart Hall discute a questão da identidade cultural a partir do conceito de diáspora, em que a identidade não estaria apenas na origem, mas também forjada na diáspora. Ela é caracterizada pelo processo de colonização e escravidão do povo negro que se viu forçado a sair de sua terra e reconstruir

---

* tradução minha

sua cultura em um contexto de dominação estrangeira. A identidade estaria, neste caso, em um processo de tradução cultural. Diferentemente de se buscar a identidade nas origens e nas tradições do passado, a identidade diaspórica rearticularia as novas informações culturais de tal modo que seu resultado híbrido já não pode mais ser separado de seus elementos "autênticos".

> Essa perspectiva é dialógica, já que é tão interessada em como o colonizado produz o colonizador quanto vice-versa: a co-presença, interação, entrosamento das compreensões e práticas freqüentemente no interior de relações de poder radicalmente assimétricas. (HALL, 2003, pp. 31-32)

Com o fim da era colonial, o conflito não está mais na relação colônia-metrópole e sim em suas assimetrias internas e sua relação com os processos globais. Neste contexto, a dominação econômica e cultural não possui o controle total sobre seus efeitos, podendo ter resultados bastante inesperados. Um de seus efeitos inesperados apontado por Hall está no surgimento de formações subalternas que escapam a seu controle, mas que a globalização as tenta homogeneizar ou transformar para seus próprios fins. Nesse sentido, existe uma luta contínua entre as formas subalternas de expressão cultural e o esforço de assimilação, por parte da indústria cultural, dessas formas. Portanto, Hall entende o campo cultural como um campo de luta, em condições assimétricas, entre dominantes e dominados.

Além da conseqüente homogeneização da cultura, a globalização resultou em um descentramento e em uma proliferação das diferenças. Por isso Jameson vê com desconfiança a idéia de Canclini de que os contatos culturais que a globalização possibilita impulsionam a formação de novas culturas. Ele problematiza a questão sobre a possibilidade da cultura de massa constituir um espaço de resistência. Ao analisar alguns exemplos sobre a América Latina, estudiosos, como George Yúdice, argumentam que a música latino-americana e a televisão brasileira inverteram o jogo comercial passando a exportar as suas produções o que indica que a cultura de massa local parece oferecer uma resistência às empresas transnacionais. O fortalecimento das Indústrias Culturais nacionais seria então uma estratégia de resistência aos processos de

globalização? Para Jameson é difícil que a dimensão mercadológica da cultura pós-moderna possa entrar em contradição com a sua dimensão econômica que, aliás, é a própria razão de sua existência.

A partir das análises realizadas até aqui, percebemos que a globalização pode causar no campo da cultura, pelo menos duas conseqüências: a homogeneização e a reelaboração cultural sobre a forma de hibridismos.

A homogeneização ocorre principalmente pela dominação cultural operacionalizada expansão do mercado da Indústria cultural transnacional. No campo das diferenças, o resultado das trocas culturais possibilitadas pela globalização seria a base de uma cultura de resistência à dominação cultural?

Canclini e Hall estão de acordo de que os contatos multiculturais, mesmo em uma situação de dominação, produzem como resultado uma nova cultura. Porém esta não é uma relação desprovida de conflitos e contradições e sim um jogo de assimilação e resistência.

> Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas. (Idem, p. 255)

A questão que não pode ser negligenciada, a partir das reflexões de Hall, é: qual o objeto da disputa? Se a cultura é uma espécie de campo de batalha em que não há vitórias definitivas, mas posições estratégicas a serem conquistadas, cabe perguntar em relação a quê elas são estratégicas, pois não se trata de uma mera resistência pela resistência, mas em função de um projeto. Do contrário, não seria possível distinguir os movimentos reacionários e conservadores que também travam sua luta contra a globalização para mudar não sua lógica, mas seu sentido, e os movimentos de resistência que pretendem uma mudança mais profunda na forma de organização social não só do sentido, mas também de sua

lógica. Assim, a questão da resistência não pode estar desarticulada de uma outra questão mais ampla: a da identidade cultural.

Tal identidade não é construída apenas através de sistemas de produção e consumo de bens simbólicos, mas a partir da construção de identidades em torno de formas de manifestações culturais e de projetos de organização social. O fato de se organizarem em termos de culturas híbridas ou diaspóricas (utilizam-se de elementos da indústria cultural ou, até mesmo, tendo-a como veículo de difusão), talvez não seja um critério suficiente para distinguir claramente se desempenham um papel de resistência ou não. A questão da identidade, portanto, constitui um elemento fundamental para quem pretende pensar a relação entre cultura global, cultura local e resistência. Pois o sentido dessa resistência – se é o resultado de uma mera concorrência por mercados, ou a tentativa de preservar uma cultura arcaica, ou ainda, parte de um projeto maior de construção de uma alternativa social ao projeto homogeneizante da globalização da cultura – só pode ser definido em termos da identidade dos grupos que articulam essa resistência. Aqui se faz uma nova pergunta: Esta cultura híbrida daria conta de ser resistência aos processos globalizantes?

Resistência cultural e identidade

Contrapondo-se ao discurso que vê por certo a homogeneização da cultura e a dominação capitalista global, Marshall Sahlins em seu artigo *O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um "objeto" em vias de extinção* demonstra que a partir de pesquisas etnográficas alguns autores vêm verificando que as sociedades indígenas através de um processo de valorização da própria cultura e de re-elaboração das influências do sistema mundial conseguem opor resistência a essa dominação cultural.

> Pois ao menos aqueles povos que sobreviveram fisicamente ao assédio colonialista não estão fugindo à responsabilidade de elaborar culturalmente tudo o que lhes foi infligido. Eles vêm tentando incorporar o sistema mundial a uma ordem ainda mais abrangente: seu próprio sistema de mundo. (SAHLINS, 1997, p.42)

Sahlins identifica o que ele chama de "pessimismo sentimental", nas críticas modernas e pós-modernas da cultura. Esse "pessimismo sentimental" está relacionado a uma idéia de cultura como uma tradição estática ligada a certas formas de vida condenadas ao desaparecimento devido à dominação do imperialismo ocidental. Segundo essa perspectiva as culturas indígenas estão fadadas ao desaparecimento por não contarem com qualquer forma de resistência à invasão cultural a não ser a mera assimilação dos valores dos dominadores.

Na tentativa de preservar a cultura dos povos indígenas, alguns antropólogos de perspectiva pós-moderna procuram documentar a destruição dessas culturas pela dominação capitalista, caindo assim em uma curiosa contradição:

> Em um curioso paradoxo pós-modernista, a Grande narrativa do Sistema mundial se torna o último refúgio da noção de cultura enquanto ordem monológica e determinista. Os povos indígenas que parecem contestá-la estariam na realidade iludindo a si mesmos, ao passo que antropólogos que dão crédito à autenticidade cultural da aparente resistência fariam desse engano uma enganação: na melhor das hipóteses, estariam se furtando a encarar a questão da dominação ocidental global; na pior, estariam promovendo tal dominação (Idem, p. 55).

Ao invés da "Grande narrativa" da dominação ocidental, o que Sahlins sugere é o reconhecimento do desenvolvimento simultâneo de uma interação global das culturas e de uma diferenciação local.

> À luz das transformações históricas globais, a crítica pós-modernista da etnografia tem certa pertinência. Mas seu corolário não é o fim da "cultura", e sim que a "cultura" assumiu uma variedade de novas configurações, e que nela agora cabe uma porção de coisas que escapam ao nosso sempre demasiado lento entendimento. Em lugar de celebrar (ou lamentar) a morte da "cultura", portanto, a antropologia deveria aproveitar a oportunidade para se renovar, descobrindo padrões inéditos de cultura humana (Idem, p. 58).

Sahlins nos chama atenção para o fato de não estar propondo um otimismo sentimental que "ignoraria a agonia de povos inteiros, causada pela doença, violência, escravidão, expulsão do território tradicional e outras misérias que a

'civilização' ocidental disseminou pelo planeta" (Idem, p. 53), mas de ver como as sociedades que souberam extrair desta situação suas presentes condições de existência.

> Mas observe-se que invocar desse modo uma estrutura ou lógicas culturais, como sendo aquilo que orquestra a transformação histórica, não é o mesmo que falar de uma reprodução estereotipada do costume tradicional. A tradição consiste aqui nos modos distintos como se dá a transformação: a transformação é necessariamente adaptada ao esquema cultural existente. (Idem, p. 62)

Essa transformação, porém, não deve ser entendida como a criação de uma cultura desterritorializada nem, como disse Sahlins, de uma reprodução estereotipada do costume tradicional. Os atores sociais re-significam as condições da realidade imposta através de seus esquemas culturais existentes que permanecem vivos no modo como interpretam e agem no mundo.

A cultura não é uma mera reprodução das formas de vida e da organização social da produção, mas a forma como os atores sociais dão sentido às suas existências. Nesse sentido, a identidade cultural não estaria apenas nas repetições de tradições imutáveis e nem tampouco na simples acomodação à cultura dominante. A construção da identidade é um processo dinâmico e os atores sociais os protagonistas desse processo. A resistência à dominação cultural é um processo consciente de muitos povos que, como estratégia de sobrevivência, utilizam sua diferença cultural como alternativa.

> Pois o fato é que, em si mesma a diferença cultural não tem nenhum valor. Tudo depende de quem a está tematizando, em relação a que situação histórica mundial. Nas últimas décadas, vários povos do planeta têm contraposto conscientemente sua "cultura" às forças do imperialismo ocidental que os vêm afligindo há tanto tempo. A cultura aparece aqui como antítese de um projeto colonialista de estabilização, uma vez que os povos a utilizam não apenas para marcar sua identidade, como para retomar o controle do próprio destino (Idem, p. 46).

Essa perspectiva apresentada por Sahlins, da resistência dos povos indígenas à dominação cultural do mercado mundial, nos sugere que ela também pode acontecer dentro das sociedades capitalistas e nos grandes

centros urbanos como cenário em que entram em conflito as culturas locais com a indústria cultural.

Em seu texto *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*, Magnani propõe um método etnográfico que parte dos arranjos que os atores sociais fazem nas grandes metrópoles, como alternativa a uma visão "de longe e de fora" que "opõe, no cenário das grandes metrópoles contemporâneas, o indivíduo e as megaestruturas urbanas" (MAGNANI, 2002, p. 17).

> A presença de migrantes, visitantes, moradores temporários e de minorias; de segmentos diferenciados com relação à orientação sexual, identificação étnica ou regional, preferências culturais e crenças; de grupos articulados em torno de opções políticas e estratégicas de ações contestatórias ou propositivas e de segmentos marcados para a exclusão – toda essa diversidade leva a pensar não na fragmentação de um multiculturalismo atomizado, mas na possibilidade de sistemas de trocas de outra escala, com parceiros até então impensáveis, permitindo arranjos, iniciativas e experiências de diferentes matizes (Idem, p. 15).

Este olhar etnográfico proposto por Magnani nos permite pensar a cultura urbana de modo diferente dos que vêem apenas os aspectos de despersonalização e massificação, ao tomar os atores sociais como foco é possível identificar as diversas formas como eles se relacionam com as imposições do mercado de bens simbólicos.

Como afirma Manuel Castells, a identidade é sempre um processo que se constrói, em grande medida, a partir do conteúdo simbólico, bem como de seu significado que essa identidade adquire para aqueles que com ela se identificam ou dela se excluem. Nesse sentido, os sujeitos desempenham um papel fundamental nas diversas formas em que decodificam as diversas influências a que estão expostos. Assim, a construção da identidade se dá em uma determinada sociedade e em um contexto marcado por uma relação de poder. De acordo com as relações sociais e de poder que se estabelecem, Castells propõe três tipos de construção de identidade. São elas: a identidade legitimadora, a identidade de resistência e a identidade de projeto.

A *identidade legitimadora* é aquela introduzida pelas instituições dominantes da sociedade com a intenção de expandir a sua dominação em

relação aos atores sociais. A *identidade de resistência* é criada por atores sociais em condições desvalorizadas pela lógica da dominação que formam trincheiras de resistência. São comunidades com valores diferentes e até opostos aos dominantes. A *identidade de projeto* é aquela em que os atores sociais, a partir de um material cultural, constroem uma nova identidade capaz de redefinir sua posição na sociedade e transformar a estrutura social.

Enquanto a identidade de resistência estaria mais ligada à tradição e a afirmação da identidade pela negação, a identidade de projeto seria uma identidade de afirmação e transformação. Acreditamos que o tipo de identidade forjada dentro do movimento Hip Hop corresponderia a uma identidade de projeto. Como veremos a seguir através do resgate histórico do movimento e seus principais desdobramentos.

Rap e Identidade

Ao tratar do movimento Hip Hop e de sua organização nas Posses vimos que eles partilham de uma determinada cultura que mescla elementos da identidade diaspórica dos negros, ao mesmo tempo, em que se mobilizam em torno de um ideário político comum de transformação social e resistência à exclusão. Nossa questão é se esse conjunto de elementos seria constitutivo de uma identidade cultural e em que medida tal identidade faz parte de uma cultura mais global sem "colonizar", por sua vez, a identidade local, ou seja, sem encobrir os traços identitários próprios aos jovens brasileiros nas periferias das grandes metrópoles. Nesse caso, a cultura Hip Hop se distanciaria da cultura de massa por produzir um efeito contrário: ela seria um espaço de desenvolvimento da identidade local ao invés de suprimi-la. Dessa forma, enquanto a indústria cultural é fonte de alienação, a cultura Hip Hop seria fonte de emancipação e conscientização dos jovens. Para podermos melhor investigar tais hipóteses, precisamos inicialmente explicitar o que estamos chamando de identidade cultural.

Como vimos anteriormente, a identidade é formada por um quadro de referências que faz com que o sujeito se situe dentro de uma determinada sociedade lhe dando um sentimento de pertença (nação, religião, etc.) ou de exclusão. Portanto, o outro, seja ele pessoas ou instituições, é fundamental no processo de formação da identidade. Nesse sentido a identidade está ligada ao processo de individuação ou descentralização do sujeito em que os padrões sociais são internalizados dando lugar à formação da personalidade. Em diferentes sociedades e épocas históricas, se constituirão diferentes processos de formação da identidade e a conseqüente diferenciação entre as culturas.

Nas sociedades tradicionais, cria-se um vínculo muito forte entre a identidade individual e coletiva de modo que a individualidade praticamente se dissolva na coletividade. Não há um estímulo para a originalidade e a diferenciação entre os indivíduos, ao contrário, o que se busca é o fortalecimento da comunidade através da repressão da individualidade. Em contraposição a isso, na modernidade há um apelo à originalidade e ao individualismo. Pretende-se que o indivíduo se ligue diretamente à sociedade através dos diferentes papéis que assume socialmente (como cidadão, membro de uma família, pertencente a um ramo de atividade profissional, etc.).

A dissolução da comunidade tradicional com a mudança da vida rural para vida urbana demanda novas formas de identidade capazes de darem um sentido de pertença, tais como povo e nação. Essas novas formas de construção da identidade correspondem ao interesse burguês de fortalecimento do Estado e crescente racionalização e burocratização da vida social. É nesse contexto que surge a idéia de identidade nacional. Como destaca Hall, "a lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo e à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura *nacional*". (HALL, 2005, p.49, grifo do autor).

A identidade nacional é resultado de uma série de esforços por parte do Estado em criar uma cultura homogênea através do fortalecimento de instituições culturais. A educação universal proporcionada pelo Estado nacional

foi fundamental nesse processo, permitindo a generalização de uma única língua vernacular. A alfabetização por seu turno, favoreceu o acesso aos bens culturais e levou a popularização da literatura e da música. Ao mesmo tempo, existe uma "comunidade imaginada", termo cunhado por Benedict Anderson para designar o conjunto de narrativas e representações que compõem o imaginário nacional sobre o que é ser um francês ou inglês, por exemplo, e que se prolongam em tradições intemporais.

A substituição da identidade pré-moderna pela identidade nacional não é isenta de problemas. Os laços comunitários, as diferenças étnicas e regionais são sempre fontes de conflitos e faz despertar regionalismos ao invés de nacionalismo. Também existe a contradição própria às sociedades modernas entre as diferentes classes sociais com interesses distintos e diferentes projetos nacionais. Dessa forma, a identidade nacional nunca chegou a corresponder a uma cultura homogênea como pretendia, permanecendo muito mais como um projeto do que uma efetiva realização, costurando politicamente suas contradições internas buscando manter sua unidade e contornar as crises.

Com a globalização, as fissuras na identidade nacional aumentam levando à sua desintegração, como resultado do crescimento da homogeneização cultural, dando lugar a novas identidades híbridas. Como assinala Hall:

> Os fluxos culturais, entre as nações, e o consumismo global criam possibilidades de "identidades partilhadas" – como "consumidores" para os mesmos bens, "clientes" para os mesmos serviços, "públicos" para as mesmas mensagens e imagens – entre pessoas que estão bastante distantes umas das outras no espaço e no tempo. À medida que as culturas nacionais tornam-se mais expostas a influências externas, é difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural. (HALL, 2005, p. 74).

É justamente nesse contexto pós-moderno, de culturas flutuantes em que as identidades se constituem por estilos de vida, opções estéticas e padrões de consumo – que transcendem os limites nacionais – no qual irá desenvolver-se a cultura Hip Hop.

Podemos perceber no movimento Hip Hop elementos que expressam sua configuração global. Entre eles destaca-se a orientação das experiências coletivas de vida para enfrentar diferentes situações de marginalização e discriminação. Como observou Wivian Weller em seu estudo comparativo sobre os grupos de rap em São Paulo e Berlin, "as visões de mundo e as estruturas do pensamento e das ações coletivas dos grupos não estão propriamente vinculadas ao contexto *local* ou *cultural* em que estão inseridos, mas que transcendem ou atravessam esse tipo de fronteira" (WELLER, 2002, p. 9-10).

A esse tipo de identidade que transcende os limites nacionais, Weller percebe dois tipos de orientação distintos, mas não excludentes. Um deles é a *orientação geracional* associada à práticas e discursos da geração da qual os jovens pertencem. O segundo tipo de orientação é a *orientação "classista"* que vê o no rap uma "forma de articulação de uma mensagem e como meio adequado para a concretização de suas aspirações políticas" (Idem, p. 10). A orientação geracional ocorre através dos elementos de identificação do rap com a cultura jovem. Muitos jovens das periferias das grandes metrópoles cresceram ouvindo rap e fizeram desse gênero musical a expressão de sua identidade enquanto jovem, que os diferencia tanto da geração anterior, quanto das gerações mais jovens. Dessa forma, o rap e a cultura Hip Hop se tornam para os grupos juvenis a práxis musical e sociocultural capaz de fornecer "uma forma de sociabilidade, de constituição de relações geracionais e de solidariedade, de descoberta das capacidades e habilidades individuais" (Idem, p. 11).

Em ambientes em que existe desagregação familiar e em que os jovens são muitas vezes vítimas da violência e exclusão social, o rap aparece como um instrumento de comunicação e informação entre os jovens. Principalmente quando se trata de jovens estrangeiros, como é o caso de jovens migrantes vivendo na Europa ou dos hispânicos nos EUA. Em tais ambientes, a experiência de discriminação reforça a busca por princípios universais de reconhecimento que ultrapassem a dicotomia entre afirmação de sua identidade

enquanto migrante ou a tentativa de assimilação da cultura do local em que vivem. Como observa Wivian Weller,

> Entre os jovens berlinenses de origem turca, constatamos que a relação com a comunidade étnica não acontece nem através do conteúdo das letras nem através da apresentação das músicas são escritas em inglês. Através da composição e apresentação das músicas nesse idioma, o grupo constitui para si uma terceira esfera (...). A constituição de uma terceira esfera permite o desenvolvimento de processos criativos e um posicionamento que rompe com identificações ou tentativas de defini-los como "turcos" ou como "turco-alemães". Sendo assim, os jovens entrevistados geralmente se definem como "europeus" ou como "berlinenses". A utilização do inglês como idioma de referência também pode ser interpretada como uma *busca por princípios universais de reconhecimento* e como uma tentativa de ampliar o leque das relações para um grupo que não se restringe somente às fronteiras geográficas e/ou étnicas (Idem, p. 14).

Já os rappers de orientação classista, tanto berlinenses como paulistanos, segundo a pesquisa de Weller, apresentam um comportamento diverso tanto com referência à identidade étnica quanto frente aos mecanismos de exclusão social. Para eles, o rap constitui-se em um importante instrumento de conscientização dos jovens excluídos, através da teorização daquilo que eles sentem em sua experiência cotidiana, mas que, muitas vezes, interiorizam como fruto de vivências pessoais desconectada das causas sociais da exclusão. O rap de orientação classista faz o caminho inverso, mostrando como aquilo que os jovens vivenciam em seu cotidiano é produto de um sistema de exclusão. Dessa forma, pretendem através de sua mensagem conscientizar os jovens e apontar caminhos alternativos à situação de exclusão.

> Suas análises teórico-reflexivas focalizam o conflito com o outro, sendo que esse outro são as classes privilegiadas. O que existe em comum entre os jovens negros da periferia de São Paulo e os jovens de origem turca em Berlin de orientação "classista" é a certeza, de que o discurso ou os argumentos teóricos levam à "conscientização" da população marginalizada, do espaço que lhes é permitido ocupar na sociedade e das relações do poder econômico (Idem, p. 15).

Tais elementos fornecem aos jovens excluídos um outro tipo de sociabilidade e construção da identidade que se organiza em torno do reconhecimento e orgulho de suas origens como forma de re-elaborar sua experiência de vida em torno de um projeto mais geral de emancipação. Tal

processo permite a articulação e organização dos jovens em ações propositivas, como por exemplo, através da organização em ONGs de promoção e valorização da cultura negra, no caso do Brasil, ou na luta contra o racismo e a discriminação no caso dos jovens alemães.

Tanto no caso de uma orientação geracional quanto de uma orientação classista pode-se perceber um elemento de formação de identidade do movimento Hip Hop que transcende as fronteiras nacionais. Embora em cada país as realidades locais e experiências de discriminação e exclusão sejam diversas, os jovens marginalizados encontram no movimento Hip Hop a forma de reordenar suas identidades individual e grupal.

Dessa forma, há no movimento Hip Hop uma organização alternativa ao sistema global de exclusão. Uma organização em rede, horizontal e espontânea, com configurações locais bastante diversas, mas cujo resultado geral em torno das orientações culturais dos jovens são semelhantes. Nesse sentido, podemos dizer que o movimento Hip Hop promove uma cultura de resistência global em sentido oposto ao processo de exclusão. Enquanto a nova organização político-econômica mundial cria pulverização das identidades nacionais e homogeinização através da indústria cultural, o movimento Hip Hop permite a configuração de novas formas de sociabilidade juvenis, ao mesmo tempo, que mantém uma grande pluralidade local, respeitando a diversidade e realidade de cada país. Apesar dessa diversidade, não deixa, contudo, de apresentar um caráter de resistência à desconexão entre a "Rede e o Ser".

> Independentemente do tipo de orientação coletiva dos diferentes grupos de rap pode-se dizer que o Hip Hop proporcionou a constituição de novas formas associativas de vida que passaram a substituir de certa forma os vínculos perdidos devido à migração/imigração e/ou segregação espacial. Os objetivos e interesses comuns e o reconhecimento de que "não estavam soltos", mas que faziam parte de um espaço social de experiências conjuntivas, fortaleceu o espírito de coletividade, aumentando também a auto-estima e levando-os a buscar novas formas de combater os problemas enfrentados no cotidiano. Enquanto membros de um grupo, os integrantes passaram a ser herdeiros desse conjunto de narrativas comuns que constitui o grupo e que gera esse potencial criativo tanto dos grupos de *orientação geracional* como dos grupos de *orientação "classista"* (Idem, p. 19).

Elementos da identidade Hip Hop no Brasil

No Brasil os elementos da identidade cultural do Hip Hop ganham como contornos específicos três elementos interligados: identidade enquanto afro-brasileiro, ser de periferia e pobre. Tais elementos permitem a reconstrução de uma identidade marcada por um processo de estigmatização e invisibilização social. Segundo Marco Aurélio Paz Tella no artigo *Reação ao estigma: O rap em São Paulo*,

> os estigmas são criações sociais que se originam de atitudes carregadas de pré-conceitos de pessoas de um grupo sobre o outro. Esse cenário torna-se propício à simplificação das diferenças, reafirmando esteriotipos que padronizam conceitos sobre um grupo, intensificando comportamentos discriminatórios (TELLA, 2006, p.15).

Esse processo pode ser ilustrado a partir de uma experiência do rapper carioca MV Bill durante o lançamento do seu livro Cabeça de Porco na Bienal do Livro, durante o qual, "três organizadores do evento dirigiram-se a um branco que estava ao lado de Bill, como se aquele fosse o escritor. Bill sorria, pois isso acontece com freqüência: 'Pra eles, sou no máximo um segurança'" (Entrevista de Marcelo Salles com MV Bill para revista *Caros Amigos*, p. 8). Nesse caso, vemos o comportamento discriminatório baseado em estereótipos como um comportamento quase automático das pessoas que associam imediatamente a figura de escritor com o branco e de "segurança" a do negro. Tais experiências cotidianas vão marcando profundamente o estigmatizado, que por vezes acaba interiorizando os elementos negativos do estigma.

> Os efeitos negativos desses personagens interiorizados logo se fazem sentir no plano coletivo. Algumas minorias raciais têm a maior dificuldade de escapar dessa engrenagem: são considerados violentos e assim se tornam. A pobreza que os caracteriza gera o desprezo dos outros, destruindo a autoconfiança, o que, por sua vez, condena os membros dessa minoria a afundarem ainda mais na pobreza – ou a recorrerem ao paliativo da violência (Todorov, 1996:149, apud TELLA, 2006, p.20).

Uma estratégia para escapar dos preconceitos e discriminação de que são vítimas encontrada pelos jovens do movimento Hip Hop é a inversão do estigma que ocorre através de uma dupla ação: "a primeira é a transformação de si próprio, a quem desde a infância foram impostos valores de rejeição, humilhação, desqualificação. A segunda é o embate com a imagem que ele e seu grupo representam para a sociedade" (TELLA, 2006, p.17).

Através de suas músicas, o rap busca trazer reconhecimento social não só para o grupo, mas também para o sujeito que optou por se identificar com os elementos da cultura Hip Hop. Nas letras das músicas e nas mensagens durante os shows, os rappers procuram fazer com que as pessoas e grupos estigmatizados ganhem consciência de sua situação e reajam positivamente a ela, não mais respondendo à violência com violência, mas como afirmação de sua origem, etnia e grupo social.

> Os adolescentes e os jovens ao incorporarem e ao adotarem esta cultura, conseguem vencer o obstáculo da discriminação por causa da cor da pele, do estigma imposto ao seu grupo pela sociedade, ou ainda o desprezo étnico e social, e se tornarão mais seguros e confiantes do que aqueles que não passaram por tais etapas. Eles defendem sua identidade de grupo sem hesitação, com convicção naquilo em que acreditam (TELLA, 2006, p. 18).

Um dos primeiros passos nesse processo de inversão do estigma está no reconhecimento de ter sido vítima de um processo de discriminação e perceber como os preconceitos foram construídos e interiorizados como partes de um processo social mais amplo do qual o jovem afro-descendente da periferia é vítima. Na música *Lei da rua* do grupo DMN, vemos como o autor descreve sua experiência de estigmatização:

> Fui vítima como muitos / Paga pau da lavagem cerebral de certos grupos / Quem olha bem, até hoje eu não sei / Não me valorizei, me auto-violei (...) Certamente tinha em mente a definição / De que tudo que era branco / Era lindo e bom / Ilusão, natural / E todo preto ignorante / E que cai, fazer transparecer / A todo instante a sua imagem de integrado / Mais um irmão, mais então, mais um otário.

A partir da descoberta do processo de estigmatização se reconstrói a identidade pela negação do estigma que corresponde na auto-afirmação de sua

etnia e de seus elementos constitutivos, tais como a memória histórica dos grupos discriminados e oprimidos e das ações de resistência contra o preconceito e a opressão. Na música do grupo DMN, *Considere-se um verdadeiro preto*, percebemos o processo de tomada de consciência e busca de reconstrução da identidade étnica através da valorização de seus elementos constitutivos:

> Não importam com a real situação dos pretos, descaracterizados / Esse é o grande motivo pra se considerar o verdadeiro preto / Isso não é defeito é simplesmente honra / É necessário conhecer o passado / Considere-se um verdadeiro preto / Há mais de quatrocentos anos estamos atrasados / Totalmente mal-informados / Os nossos livros de história foram embranquecidos / Porque estamos estudando a verdadeira história / Em que todos conheçam a verdadeira identidade / E entender o porquê do refrão / Considere-se um verdadeiro preto!

Outro elemento importante da identidade do movimento Hip Hop, presente não só nos raps, mas também fisicamente através das posses é a identificação enquanto jovem de periferia. Nos anos 90 quando o Hip Hop se estruturou por meio das posses na periferia, as letras do rap começaram a narrar fatos da vida na localidade. "Mesmo os grupos que haviam se fixado na temática racial no início dos anos 90, passam a se remeter a categoria 'periferia', na qual ser preto, pardo e por vezes branco pobre se equivalem, pois partilham uma realidade próxima vivenciada pelos sujeitos" (Silva 1998: 132). Nesse caso, o elemento de identificação é a diferença entre os que têm acesso aos bens de consumo e bens culturais e os excluídos.

As narrativas propostas pelos rappers não apenas refletiam a realidade vivida, mas, também um projeto político: a denúncia da desigualdade social e uma mensagem afirmativa para os jovens da periferia. Por denunciar a violência sofrida pelas pessoas na periferia, o rap vem sendo visto pelo público geral, como um gênero violento, que faz apologia ao crime.

É verdade que alguns grupos desenvolveram o que se chama de gangsta rap, um rap que prega a violência contra a violência física e simbólica sofrida pelos moradores da periferia. A primeira geração do rap brasileiro que se tornou referência do rap nacional denunciam a violência, mas também passam uma mensagem de sobrevivência pela paz e escolha de um caminho oposto ao crime e ao consumo de drogas.

A música *Periferia é Periferia* do grupo Racionais (1997), é um exemplo dessa intenção de denúncia e resistência. Ao descrever situações de violência na periferia, o rapper denuncia algumas causas e conseqüências, como a exploração do trabalho pelos capitalistas:

> Ser escravo do dinheiro é isso, fulano/ 360 dias por ano, sem plano/ Se a escravidão acabar pra você/ vai viver de quem? / Vai viver de quê?
> A rede de comércio de drogas: "o vício tem dois lados/ Depende disso ou daquilo, ou não, ta tudo errado/ Eu não vou ficar do lado de ninguém, porque/ Quem vende droga pra quem? / Vem pra cá de avião, ou pelo porto, o cais/ Não conheço pobre dono de aeroporto e mais/ fico triste por saber e ver/ que quem morre no dia a dia é igual a eu e a você.

É a violência provocada pela exclusão.

> O rapper conclui a mensagem : periferia é periferia em qualquer lugar/ Gente pobre/ periferia é periferia/ Deixe o crack de lado, escute o meu recado.

Em outro rap *Dia-a-dia da Periferia*, do Gog (1994), demonstra como os rappers vêem na produção artística uma alternativa de resistência para os moradores da periferia:

> Eu ligo o som lá em casa, logo muda o astral. A molecada chega, e esquece o medo do mundo brutal, viajando na idéia do bom som nacional/ que aponta um ideal e nos qualifica/ a entrar na ativa por uma paz coletiva, descobrir a resposta para uma pá de perguntas/ a princípio até absurdas, como/ um sobreviver num verdadeiro inferno/ enquanto outros vivem em belos presépios?/ No balão um play dá coro no seu carro esperto. Aqui o que corre é o esgoto a céu aberto/ e as pessoas sem o menor crédito....

Apesar de o rap nacional mostrar a realidade como forma de criar uma orientação geracional entre os jovens pobres da periferia e melhorar a auto-estima como reação ao estigma, muitos letras acabam se fixando nos elementos de revolta frente à realidade de exclusão. A injustiça social não é vista como tendo causas estruturais como no rap de orientação classista, mas como fruto de uma polarização entre ricos e pobres como um eco do sentimento de revolta dos jovens da periferia, como na música *Fim de semana no parque* dos Racionais MCs:

> Olha só aquele clube que da hora / Olha aquela quadra, olha aquele campo / Olha /Olha quanta gente tem sorveteria, cinema, piscina quente / Olha

> quanto boy, olha quanta mina / Afoga essa vaca dentro da piscina / Tem corrida de kart dá pra ver é igualzinho o que eu vi ontem na TV / Olha só aquele clube que da hora / Olha o pretinho vendo tudo do lado de fora / Nem se lembra do dinheiro que tem que levar / Pro seu pai bem louco gritando dentro do bar nem se lembra de ontem de onde o futuro ele apenas sonha através do muro...

A música não prega, obviamente, nenhuma ação contra os ricos e reivindicar das autoridades mais equipamentos de lazer para as crianças e jovens da periferia, mas apresenta um tom de revolta evidente na de denúncia das desigualdades sociais e da exclusão da qual principalmente a população afro descendente da periferia são vítimas.

O fato de apresentar temáticas como a prisão, crime, violência policial, etc., fez com que o rap fosse mal compreendido em seu conteúdo de emancipação e criação de identidade coletiva. Isso fez com que uma nova geração de rappers repensasse a eficácia da mensagem de suas músicas para realização dos objetivos aos quais se propunham em termos de promover a paz e apontar alternativas para os jovens excluídos da periferia. Essas alternativas já se desenvolviam na prática social das posses através de vários cursos e oficinas. Mas muitos membros do movimento Hip Hop julgavam que uma mudança na forma de fazer o rap e comunicar sua mensagem também era necessária. É nesse contexto que surge a proposta do grupo Trovadores entre outros que realiza um rap mais propositivo ligado a uma identidade de projeto, preocupada não só com a conscientização dos jovens, mas com a transformação das estruturas sociais.

Os Trovadores: Identidade de Projeto

Vimos anteriormente que o rap e o Hip Hop no Brasil desenvolveram estratégias para dar resposta a uma situação específica que viviam os jovens excluídos de periferia. Os grupos analisados por Marco Aurélio Paz Tella (2006)

se tornaram referência para quem queria fazer rap no Brasil, em entrevista para a Caros Amigos especial *Hip Hop hoje,* Dexter[10] dá esse depoimento:

> Foi o cara que despertou tudo isso nos jovens da periferia. Os Racionais cantando as músicas deles despertaram a consciência da juventude negra do Brasil, na periferia. Um parceiro meu, Gilmar, falecido, me disse num bate papo que os Racionais foi uma convocação, né? Quando ele ouvia a música era como se Brown mandasse uma carta convocando ele para integrar o exército. Para mim, a mesma fita. Inconscientemente ele convocou milhões de jovens. Hoje é um exército fudido (entrevista cedia à FERRÉZ, 2005, p.16).

A divulgação de um só tipo de rap pela mídia, ligado a temática da violência na periferia, ajudou a reforçar o estigma de que o rap é música de bandido e difundir a idéia da marginalização da periferia.

Alguns acontecimentos como o assassinato ocorrido em um show do Racionais em Bauru no dia 23 de janeiro de 2005 ou o show dos Racionais na Praça da Sé, na Virada Cultural em maio de 2007, que terminou marcado pela violência da ação policial, influenciam a opinião pública negativamente em relação ao rap e ao Hip Hop. Como aponta Renato de Souza do Grupo Trovadores, essa visão negativa sobre o rap teve um efeito também naqueles que consumiam o rap.

> Então, você ia para um baile de rap onde fosse cantar 5, 10 grupos de rap e os caras iam lá ficar 12 horas de pé só com a grana da bilheteria, nem grana para tomar água, tomando água do banheiro que era sujo, fedia. Uma séria de coisa que durante um tempo o movimento lutou contra uma série de humilhações e de repente, a própria organização desse movimento começou a humilhar esse público, com esse tipo de atividade.
>
> Então aqueles eventos com 10 grupos de rap o tempo inteiro, cantando o mesmo tipo de assunto, o mesmo tipo de música, o mesmo tipo de coisa. Começou a acontecer vários incidentes, começou a acontecer brigas, saques, roubo. Então assim, o cara passou a noite inteira ouvindo: "e o cara roubou porque não tinha solução, o cara roubou porque não deram nada pra ele, o cara é marginal, eu vou matar, fulano morreu, fulano matou, chegou uma hora que ele explodiu". Isso acontece num show de rap como num estádio de futebol.
>
> Quando você encontra a única forma de extravasar é a violência, você só escuta música violenta, tudo é violento, por mais que a intenção de falar da violência seja a de fazer com que as pessoas enxerguem ela realmente como ela é e lutem pra que ela diminua, a mensagem acaba se voltando

[10] (Marcos Fernandes de Omena) do grupo Tribunal Popular.

> contra você. Então foi isso que aconteceu no Hip Hop. O que o Hip Hop pregou durante um tempo, foi se apagando, foi dando lugar a um ambiente negativo, sombrio. Hoje você raramente tem uma festa, raramente você tem um espaço onde posso tocar e você tem uma série de grupos querendo tocar, uma série de gente querendo dançar, querendo pintar mas raramente tem um espaço.

Para esses grupos novos, o fato do rap ter se notabilizado com temáticas que denunciavam a violência nas periferias brasileiras, criou a idéia que o rap era violento e a única forma de se fazer rap era falar de violência.

> Então o rap começou a se tornar um retrato, um retrato jornalístico das coisas. Meio que essa linguagem se perpetuou. Com o tempo a coisa foi ficando cada vez mais, os pobres e os ricos. Os pobres gritam contra os ricos, os boys e nós da favela. Com o tempo meio que ficou só isso. (...) E a linguagem também não mudou foi ficando essa linguagem seca, crua, falo como eu falo na rua, cheia de gírias. A temática da prisão entrou de forma gigante (...) A linguagem da prisão começou a entrar no rap porque os caras que faziam rap começaram a ser presos, a ter amigos que foram parar na cadeia. (...) Ele viveu tudo isso, ele vai falar daquilo. Eles acabam relatando o que eles enxergaram e como enxergam. Porque às vezes o que eu enxergo e como enxergo é uma visão superficial do que é realmente. (Renato)

Por acreditar que o tipo de efeito que a cena do rap estava gerando se afastava da intenção primeira do movimento Hip Hop, alguns grupos começaram a desenvolver uma proposta diferente de composição do rap. Os grupos que entrevistamos para realizar essa pesquisa se encaixam nessa nova proposta. Como relata Alexandre Simões do Grupo H2P:

Grupo H2p: Eduardo, Alexandre, André, Leandro

> Alexandre Simões: A imagem do rap está saturada e pesada. Eu acho que a quantidade de informações pesadas que chegam até as pessoas, torna isso negativo. A partir do momento que você fala sobre armas e assaltos, você está colocando isso na cabeça daqueles que estão te ouvindo. O MC tem grande importância porque a voz tem muito poder. É importante a gente estar

> pensando no que estamos falando, para poder fazer uma parada decente, onde os irmãos não se confundam. De repente, a intenção do cara não é incentivar o crime ou a violência, mas se essa mensagem não for passada de maneira correta, ela fica toda distorcida. A intenção do H2P é aumentar a auto-estima das pessoas.

Da mesma forma se constrói o discurso de De Menor do grupo Monarcas:

> De Menor: nunca fizemos hip hop por dinheiro, to falando hip hop porque é um tipo de música que a gente faz hoje, a gente ta dando uma outra denominação, já que a gente tem o rap meio violento, a gente quer fugir disso porque a gente não faz a violência na música, a gente não quer a violência na música,os caras acabaram de citar aí que eles fazem o Hip Hop positivo, então a gente também tem essa proposta , fazer que o Hip Hop seja visto como música e música de respeito, bem feita bem produzida, bem na métrica nas letras em fim

O grupo Trovadores afilia essa intenção de compor um rap à tradição da Cultura Hip Hop em promover a auto-estima dos jovens afro-descendentes.

> Renato: Essa massificação, essa história de que só se faz rap assim e se não faz assim não é rap, trouxe pro rap um clima que não é do Hip Hop. O Hip Hop sempre teve um clima de festa, positivo, de auto-estima para trazer pras pessoas. No começo era uma festa onde você tinha um cara que depois virou o MC que ficava dizendo palavras de ordem para as pessoas: *Black is beautiful*, negro é lindo, orgulhe-se de ser negro, levante-se e lute. E era pra mexer com a auto-estima das pessoas do gueto, pra fazer com que as pessoas não se conformassem com o que estava rolando lá e pudesse lutar por uma melhora não só para si, mas consequentemente para o entorno. Esse é o espírito do Hip Hop. Isso é o que a gente acredita.

Da percepção de que a maneira com que o rap vem sendo entendido pela grande parte da sociedade, esses grupos se propões a realizar um novo projeto de composição:

> A gente ta criando um novo movimento, por isso que acaba sendo uma cena paralela, alternativa, muitos preferem chamar de uma cena pequena, menor, que não ganha tanto dinheiro, não rende tanto dinheiro como alguns que ainda conseguem vender que ainda conseguem ganhar algum dinheiro, mas que ta mais preocupada com questões de manter a raiz, manter o Hip Hop como acredita, trazer um pouco mais de auto-estima para quem já vive em uma situação complicada. Não se trata de falar de alegria quando tudo é difícil, se trata de falar de alegria também, ninguém tá tentando alienar ninguém, dizer que tudo é uma maravilha no gueto, não é uma maravilha. Mas que a gente vive no gueto, a

> gente vive aqui, a gente mais que ninguém sabe o problema que tem. Então enquanto a gente não se organizar pra mudar a realidade, que seja na minha casa, na minha rua, na minha comunidade, acho que ninguém vai conseguir dar conta do que se tem pra fazer. Tem que ser um movimento de massa, tem que vir debaixo para cima.

(Grupo Trovadores, Cassiano Sena, Arquiteto e Renato de Sousa)

Aqui se percebe a tentativa de passar da fase de denúncia para sociedade da situação de exclusão dos jovens da periferia, para focar na melhoria da auto-estima dos jovens. Mesmo que a realidade de exclusão apareça de maneira ateórica, a mera elucidação da situação não produz uma teoria capaz de indicar uma alternativa aos jovens que vivem na periferia.

É por isso que grupos como os Trovadores acreditam que a denúncia por si só, pode criar um efeito negativo nos jovens. Ao invés de tentarem superar o estigma construindo uma imagem positiva de si mesmos, pode reforçar o estigma e gerar um sentimento de revolta contra a situação em que vivem. Em geral essa revolta aparece como violência e tende a atingir mais diretamente a própria comunidade em que vivem, através de agrupamentos juvenis como as gangues. Se na origem do Hip Hop está a aspiração de acabar com a violência

nos bairros pobres e pacificar as gangues substituindo as brigas por disputas culturais, então o rap deve conter elementos mais positivos e até mesmo alegres.

CAPÍTULO 4

CARACTERÍSTICAS DO RAP BRASILEIRO

Agora é hora do novo conceito
Sei que é obscuro imperfeito
Se é pra fazer algo vê se faz direito
Foram quebradas as algemas do limitado
Só segura a bronca quem estiver preparado
Frases bem ditas combinam com boas batidas
Enriquecendo com a força do som
Trazendo evolução pra vida
De gente carente de algo diferente
Pra frente mas muito consciente
Mudando a concepção do rap brasileiro
Daqui pro mundo inteiro, pra todo o estrangeiro
Ouvir e curtir toda a nossa musicalidade
De verdade, sem nenhuma clonagem.
(*Enriquecendo* - Trovadores)

No capítulo anterior apresentamos a mudança proposta pelo grupo Trovadores entre outros grupos de rap mais recentes que pretendem inovar tanto na temática quanto na estética. Do ponto de vista temático, pretende se diferenciar do discurso de denúncia dos sistemas de exclusão e discriminação por entender que a mera denúncia não produz os efeitos desejados em seus ouvintes. Frente a essa situação pretendem uma mensagem mais propositiva e não meramente denunciatória, como uma estratégia mais eficaz de mobilizar os jovens em uma resistência organizada contra o sistema. Isso não implica em abandonar o ideário da primeira geração de rappers, a maneira de manterem-se fiéis a essa tradição.

Tal mudança, porém, não implica apenas uma modificação na mensagem, mas também na forma da música com a introdução de novos elementos em termos de pesquisa sonora e ritmo. Essas transformações aliam-se ainda a busca de uma cadência mais brasileira na perspectiva de manter uma conexão profunda com a memória cultural e com a produção da música popular brasileira. Para analisar essa proposta em detalhe exporemos a seguir

os elementos constitutivos do rap; as características singulares que adquiriu o rap brasileiro e, por fim, como o grupo Trovadores desenvolvem sua proposta de um rap mais propositivo.

Grupo Trovadores em Apresentação no Hip Hop em Ação

Elementos musicais do rap

Os dois elementos básicos do rap são o DJ e o MC, para efeitos didáticos exporemos separadamente a participação de cada um deles na composição do rap, mas na prática esses elementos estão interligados. Muitas vezes um MC compõe uma música e convida um DJ para tocar com ele ou vice-versa.

A principal atividade de um DJ é mixar músicas, ou seja, fazer com que se passe de uma música para outra sem que haja uma quebra, com o objetivo de manterá fluidez e a animação de uma festa.

A figura do DJ surgiu no final dos anos 60nos Estados Unidos, quando as inovações tecnológicas dos sistemas som, abriram caminho para a substituição de bandas e orquestras nas festas e bailes pela reprodução de músicas gravadas.

A figura do DJ se consolidou na era disco nos anos 70 , mas foi da cultura Hip Hop que surgiram as maiores inovações e invenções tecnológicas.

Foi o DJ Kool Herck, um imigrante jamaicano que levou os *sound systems* para as festas de rua em Nova Iorque. Os *sound systems* eram equipamentos de som muito potentes que permitiam realizar festas nas ruas, além de reproduzir as músicas, os DJs jamaicanos recitavam versos ou frases de efeito em um microfone com a intenção de motivar o seu público. Além disso foi ele quem inventou o *loopp*ing, técnica de criar uma base musical se retirando de uma música já gravada e a repetindo pelo tempo que se achar necessário, Kool Herk então começou a repetir o chamado *break* da música, que eram partes instrumentais aonde os *b-boys* e *b-girls* aproveitavam para demonstrar suas habilidades de dança. Sobre esses *breaks* também,os MCs recitavam as rimas e frases de efeito, estava criado aí o embrião do rap.

Grand Máster Flash criou várias técnicas próprias do Hip Hop como o *back to back* uma técnica onde a partir de dois discos de vinil iguais, você pode repetir indefinidamente um trecho musical. Além de criar algumas técnicas, ele que era estudante de eletrônica, quem criou a mesa de discotecagem (ver Keyes, 1996,p. 236). Grand Wisard Theodore criou o *scratch* que consiste em fazer movimentos de vai e vem no disco de vinil de modo que a agulha "arranhe" o disco, produzindo um som característico do rap. Essas técnicas desenvolvidas pela cultura Hip Hop permitiu que o toca-discos e o disco de vinil fossem tratados como um instrumento musical e não só um aparelho de reproduzir música.

Outra habilidade que se requer de um DJ é a de ter um grande repertório musical, a diferenças entre os DJs de outros gêneros e os de Hip Hop, são as escolhas sonoras. O DJ de Hip Hop é especialmente interessado em músicas do passado que façam parte da sua herança cultural.

Quando a atividade de DJ começou a se complexificar, o DJ passou o microfone para o MC (mestre de cerimônias), Coke la Rock, Clark Kent e Lovebug Starski, foram os pioneiros na arte de compor rimas e frases de efeitos.

Dessas frases de efeito se evoluiu para poesias rimadas sobre a base do break da música, surgindo assim o rap. A letra no rap é criada tendo como base o pulso da música, assim as frases da poesia criada não tem uma quantidade de sílabas homogêneas. No rap é usado o termo *Flow* ou levada que representa o esquema de rimas e a forma como o artista coloca a letra sobre as batidas do pulso da música. Segundo André Simões[11], o *flow* seria "conseguido pela consistência rítmica que o músico cria ao cantar a música sobre um beat específico, as mudanças de acentuação, as nuances do verso para acompanhar o beat e a permanência de um esquema seqüenciado".

Sempre ouve uma discussão se o que o rap faz é canto ou simplesmente uma declamação sobre uma música. Sobre isso Luiz Tatit é categórico:

> Cada nação que implantava as novas tecnologias de registro e divulgação lançava também seus gêneros mais fecundos de canção: blues, tango, bolero, samba etc. Com o correr dos anos e as influências mútuas, a configuração do gênero, que chegou a vir impressa no selo do disco, foi perdendo a importância e apenas a relação melodia e letra se manteve como marca peculiar desse modo de expressão. Assim, surgiram canções-samba, canções-rock, canções-bossa nova, canções-blues, canções-reggae, canções-country, canções-toada, canções-bolero, canções-funk e canções-rap. Estas últimas, aliás, passaram a representar a mais pura essência da linguagem da canção pela proximidade que mantêm com a fala. (TATIT, 2006, p. 54)

Quando se trata de culturas urbanas formadas por mesclas culturais como no caso do rap, não é pertinente tentar traçar uma linha genética pura de origem. Apesar disso, algumas visões etnográficas insistem em buscar uma matriz ou origem comum tanto ao rap quanto a outros gêneros de música negra que remeta diretamente à música africana e não como resultado de uma cultura híbrida e diaspórica formada nos lugares de destino.

Um exemplo disso pode ser encontrado no capítulo IV de sua Tese, chamado *Etnografia dos sons*, em que Silva procura descrever qual a matriz africana do rap, conclui: "Desta forma a textura musical rapper resultaria da re-elaboração da matriz africana e afro-americana no contexto tecnológico" (Silva,

[11] Informação concedida por André Simões integrante do grupo H2P em 15 de agosto de 2007.

1998: 179). Apesar de usar o termo re-elaboração, no item *A textura musical: ritmo e poesia*, Silva pretende descrever elementos musicais que seriam característicos de sua origem africana.

Silva aponta três elementos constitutivos do rap que seriam herança da matriz africana, são eles: a base do rap ser composta por ciclos rítmicos, utilização de polirritmias e a incorporação do ruído.

A base rítmica sobre a qual é composto o rap se constituiu a partir do break de uma música (na maioria das vezes de um funk), que consiste em selecionar uma parte sem melodia da música, que no geral é mais dançante. Essa parte selecionada é colada e repetida ao longo da composição e é chamada de *looping*. A construção da base pode ser feita também através de bateria eletrônica, nesse caso o funk é a referência de ritmo. Silva Argumenta:

> O *looping* se resume à pulsação básica que se repetirá ao longo da música. Pode ter a duração de um compasso ou mais, mas não é em termos de compassos que os DJ pensam ao elaborar o *looping,* na verdade operam com a idéia de ciclo rítmico, por isto usam a expressão "construir o anel" e não selecionar compassos. (SILVA, 1998, p. 210)

Podemos argumentar, porém que a base do rap surgiu a partir da base do funk que é sempre composta com compassos quaternários. Então podemos argumentar que a base musical do rap é em compasso quartenário.

>			
1	2	3	4
Bumbo	caixa	bumbo	caixa

Silva sugere que a polirritmia, ou melhor, nas "tensões polirrítmicas" que ocorrem na colagem de fragmentos musicais, encontram-se "nexos importantes entre o rap e a tradição musical de origem afro" (Idem, 1998:215). Essas tensões rítmicas não acontecem somente com as colagens sonoras, mas também com a linha da melodia da letra, os rappers compõem a letra sobre as batidas do pulso rítmico, porém as subdivisões rítimicas da melodia por vezes cria as tensões polirrítmicas referidas anteriormente.

Outra característica apontada por Silva é a incorporação de ruídos através dos *samplers* que permitem "colagens sonoras" que incorporam as paisagens sonoras do ambiente urbano (falas das ruas, discursos, buzinas, sirenes, etc.). Argumenta que a música ocidental tem sido marcada pelo recalque ao ruído e que a música africana incorpora o ruído como um fator expressivo.

Grand Máster Flash e Afrika Bambaataa incorporaram no rap sonoridades vindas do funk, rock, soul e também gêneros vindos da Europa como o grupo Kraftwerk que construíam músicas com sintetizador. Esses outros gêneros citados já apresentavam a incorporação do ruído em suas músicas. Desse modo, não é mais possível definir as fronteiras o que é resultado de fusões proporcionadas pela tecnologia e pela incorporação de outros gêneros e ecos de uma tradição. Porém esses são características musicais fundamentais no rap, que apontam sim traços identitários, porém não como um traço genético. A identidade negra no rap seria então um processo de identificação dos rappers com a história da diáspora negra a partir da era colonial e em sua seqüência em tempos de globalização. Essa identificação é flagrada nas escolhas estéticas realizadas pelos rappers, desde as vestimentas, escolhas de elementos sonoros, o discurso e o tipo de linguagem utilizado nas letras.

> Para Cheryl Keyes (1996) o rap não é apenas produto de transformações recentes, de rupturas que se colocam no plano da cultura que se deram ao longo de um processo histórico mais amplo. Posto nesta perspectiva o rap é parte de uma tradição comum que relaciona com as worksongs, com o blues, o jazz, o soul e mais recentemente com o funk. Os processos de escolhas dos sons e construção do texto musical no rap, vinculam-se a opções que não são meramente tecnológicas possibilitadas pela modernidade: bateria eletrônica, sampler, mixer, etc., mas escolhas políticas que se relacionam com a história da população negra na diáspora. (Idem, 1998, p.187)

O som brasileiro do rap

O rap brasileiro se constitui obviamente a partir da influência direta do rap americano. Os jovens rappers da primeira geração cresceram freqüentando

os "Bailes Blacks" nos anos 70, a música negra americana faz parte do repertório musical dessa geração. Como conseqüência as bases para a composição do rap foram principalmente o funk e o soul americanos.

Particularmente notamos no rap produzido pelo grupo Racionais, que foi o grupo que mais influenciou o rap brasileiro, uma identificação com o rap da chamada *new school* americana, principalmente com o grupo Public Enemy, que introduziram no rap a temática social trazendo à tona a questão da discriminação racial. A *new school* introduziu uma mudança na estética do rap, a textura musical se adensa com o desenvolvimento do sampler que possibilitava maior facilidade de colagens sonoras digitalmente.

> A segunda geração de rappers iria incorporar em definitivo o uso do *sampler* ao processo de produção musical. A partir desse recurso recuperam ambientes sonoros das ruas, discursos, conversas, sirenes, ruídos, à textura musical. No caso do Public Enemy e NWA retoma-se no contexto da música a luta política de forma explicita, agregando-se via *sampler*, falas e discursos de lideranças importantes na luta pelos direitos civis. (SILVA, 1998, p.98)

A partir daí a importância da letra e da compreensão da mensagem que ela transmite, faz com que o rap se distancie ainda mais da dança, a extensão da letra fica muito maior e mais discursiva.

Ao contrário do exemplo do grupo de jovens berlinenses de orientação geracional que pretendem romper com a discriminação construindo uma identificação internacional compondo as músicas em inglês, no caso do Brasil, os rappers fizeram a opção desde o início por compor em português. Isso permite explorar a identidade local e de classe na composição do rap. A importância da língua na formação de identidades coletivas é objeto de pesquisa dos estudos dialetológicos (BARCELLOS DA SILVA, 2003).

Os estudos dialetológicos revelam que as diferenças lingüísticas demarcam diferenças geográficas, históricas e sociais. Em uma língua, concebida como sistema, encontramos três tipos de diferenças internas que constituem unidades culturais com traços coincidentes, chamadas de isoglossas.

> Desses traços coincidentes, decorrem unidades ditas SINTÓPICAS (os dialetos, tais como o nordestino, o gaúcho), SINTRÁTICAS (os estratos sociais, tipo linguagem culta, popular), SINFÁSICAS (o estilo de língua: formal, familiar, literário).
> Cumpre observar que cada *unidade sintópica* (dialeto de uma região) pode conter *diferenças diastráticas (socioculturais)* e *diferenças diafásicas (de estilo)*; cada unidade diastrática pode conter *diferenças diatópicas* e *diafásicas*; cada unidade sinstrática (na linguagem familiar) apresentará *diferenças diatópicas* e *diastráticas.*
> Logo falantes de uma mesma língua, mas de regiões distintas, apresentam características lingüísticas e expressivas diversificadas e, se pertencerem a uma mesma região, ainda assim não falarão obrigatoriamente da mesma maneira, tendo em vista os diferentes estratos sociais de que participam e as circunstâncias diversas em que se trava a comunicação (BARCELLOS DA SILVA, 2003, p. 1-2).

Determinadas palavras, expressões, diferenças de entonação e construção de discurso, marcam a identificação de determinados grupos sociais e regionais. Uma determinada expressão, por exemplo, pode ter um significado de entendimento comum, mas, ao mesmo tempo, marcar um código somente conhecido pelos integrantes de determinado grupo restrito e velado para o resto da sociedade.

Uma ilustração desse fato é relatada por Keyes sobre o rap americano que utiliza propositalmente um inglês "incorreto" (quando comparado ao inglês da linguagem culta), próprio da cultura afro-americana de rua, assim como a modificação do sentido habitual associado às novas terminologias do discurso da rua.

> Por exemplo, oradores negros de rua desde os anos 60 usaram a palavra "bad" (mau) para dizer "good" (bom) ou "exceptional" (excepcional). Determinar o significado de "bad" como algo oposto a algo "good" depende somente das inflexões vocais de quem está falando, ênfase verbal, expressão facial e o contexto no qual "bad" é usado. Nos anos 80, os letristas de música rap começaram a substituir "bad" com as palavras "def", "dope" e "phat" para descrever algo bom ou excepcional (KEYES, 1996, pp. 231-232).

Como marca de sua identidade de origem, muitos grupos de rap nacional usam igualmente expressões e entonações próprias da cultura de rua dos jovens da periferia que funcionam como um código que só os de dentro

podem decifrar. Em entrevista para Marina Amaral, Milton Sales dá um exemplo que mostra a intencionalidade desse tipo de linguagem:

> No Brasil, quem fala que o rap é violento não está inteirado do que está sendo transmitindo nas mensagens. Questão de semântica, ta ligado? A gíria é uma forma de resistência. Às vezes, o irmão olha pro olho do outro e fala: "E então, truta, e então?" Mano, o irmão meteu um discurso ali e o cara que está do lado tá de chapéu e não ouviu nada, já ta conversado. (AMARAL, 2005, p.5)

Através da opção dos grupos que usam o código restrito, percebe-se que eles pretendem mais demarcar os traços da desigualdade social, do que dirigir uma mensagem totalmente inteligível para toda a sociedade. Nesse caso, existe uma preocupação em afirmar muito mais a identidade de grupo do que tentar romper o estigma. Como disse Milton Sales, muitos consideram o rap violento porque não compreendem a mensagem, talvez esse seja o preço a ser pago por se usar um código restrito. A não compreensão da mensagem se deve não só ao não entendimento do texto ("tá de chapéu"), mas a uma rejeição *a priori* crivada de preconceito ao tipo de linguagem típico de jovens periféricos. Outros grupos de rap evitam esse tipo de linguagem por diversos motivos, como o rapper Gog que evita o uso de gírias e erros de português por ver no rap uma função pedagógica de conscientização dos jovens excluídos.

A língua também remete ao seu conteúdo sonoro, cada língua possui sua própria sonoridade, da mesma forma que o modo de falar de cada região. A característica do rap é a de ter um canto muito próximo à fala. O canto-falado não é uma coisa estranha à cena musical brasileira, segundo Luiz Tattit

> A história da canção popular brasileira apresenta uma constante flutuação entre o canto musicado e o canto falado, como se um compensasse a existência do outro (TATIT,1996, p.13)

Como ilustra poeticamente Mário de Andrade, a palavra falada tem na sua expressividade qualidades musicais, e quando a intenção da palavra é se tornar música o gesto vocal se veste de expressividade.

> Como o arco que vibra tanto para lançar perto o som: a voz humana tanto vibra pra lançar perto a palavra como para lançar longe o som musica. É quando a palavra falada quer atingir longe, no grito, no

> apelo e na declamação, ela se aproxima caracteristicamente do canto e vai deixando aos poucos de ser instrumento oral para se tornar instrumento musical (ANDRADE, 1965, p.43 *apud* TATIT, 2002, p.14)

Tattit nos chama atenção para esses tipos de entoações na canção brasileira como um elemento de "naturalidade", poderíamos dizer como um elemento expressivo da canção.

> Por isso o caráter efêmero e imperfeito das entoações jamais deveriam ser confundido com resíduos vocais deixados pela pouca habilidade musical do cancionista ou com o desejo de mencionar o linguajar pitoresco. As entoações sustentam o efeito de naturalidade no mesmo campo sonoro em que se dão a estabilização e a periodização melódica programadas pela composição. Portanto, elas são também programadas, mas para parecerem não programadas. Assim como um ator que elabora exaustivamente um texto para dizê-lo com a máxima naturalidade, as entoações são cuidadosamente programadas para conduzir com naturalidade o texto e fazer do tempo de sua execução um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista. (TATIT, 2002, p.21)

No caso do rap, como vimos anteriormente, a composição da melodia se dá pela inflexão melódica da letra. Ao se compor o rap em português, os rappers brasileiros tiveram que desenvolver uma maneira própria de compor as letras de suas músicas, de acomodar as letras sobre a base rítmica. Na linguagem dos próprios rappers, eles tiveram que descobrir um jeito próprio de compor a levada do rap. Isso conferiu ao rap brasileiro uma sonoridade da canção sensivelmente diferente do rap produzido nos Estados Unidos em inglês. Isso porque, o rap americano tem a sua forma de declamar a letra derivada da tradição oral afro-americana dos *preacher* (pregadores) e dos *singer* (cantores).

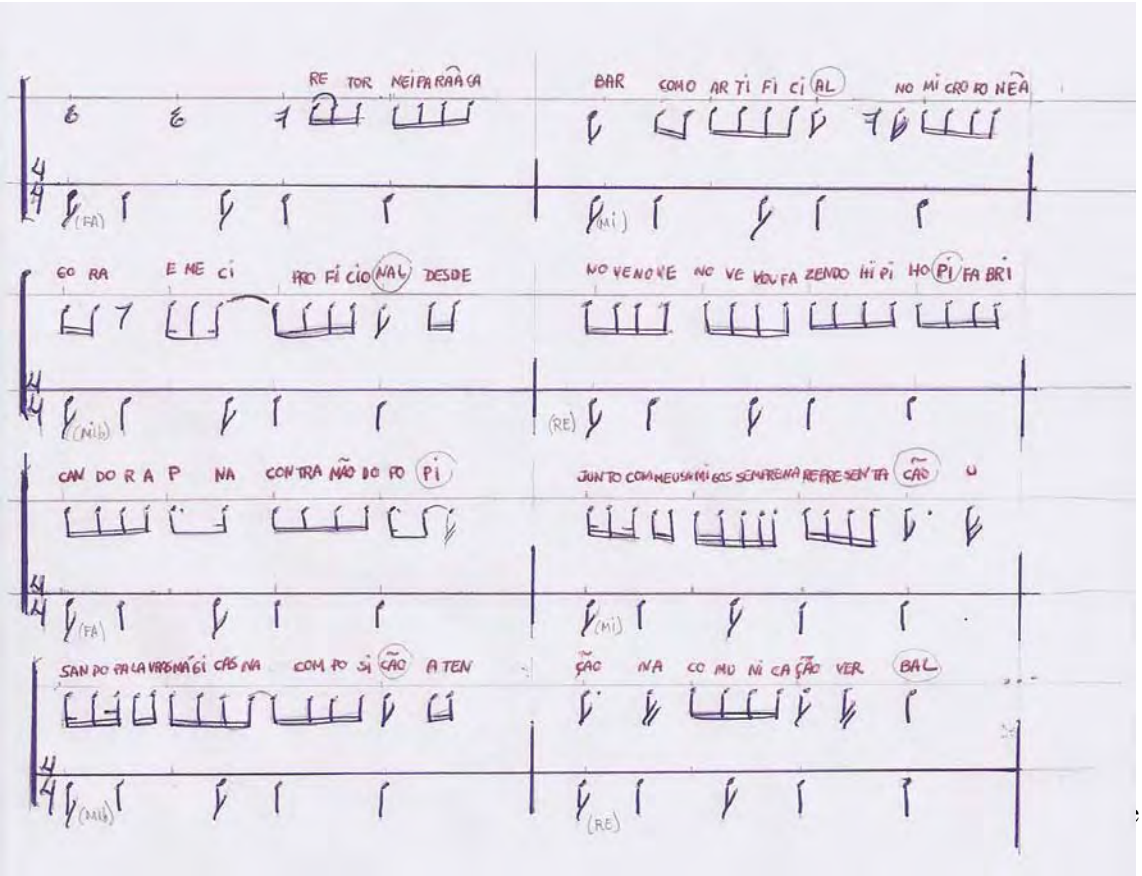
> Já que a cultura afro-americana vê a palavra falada com muito respeito, a música rap utiliza predominatemente o artifício e a arte similares a outras apresentações orais negras. Citando Cornel West, crítico de cultura negra: Preacher and singer, (que) apela para práticas retóricas aperfeiçoadas nas práticas religiosas afro-americanas. (KEYES, 1996, p.234)

Já o rap brasileiro não se ligou nos primeiros momentos diretamente a uma tradição oral brasileira, porém voltou-se ao modo de falar específico da

periferia de onde ele surgiu. Da sonoridade específica desse modo de falar atribuiu ao rap brasileiro um timbre sonoro próprio.

Nas aulas em que participei na Casa do Hip Hop em Diadema[12], foi ensinado uma regra para compor a letra e poesia no rap. Sobre uma base musical quaternária, geralmente desenvolvida em ciclos de 4 compassos, desenvolve-se uma frase da letra distribuindo as palavras nos tempos com a duração de dois compassos (o conjunto de dois compassos foram chamados pelos MCs nesta ocasião, simplesmente de compasso), nos próximos dois compassos, se desenvolve outra frase da letra com a terminação preferencialmente em rima com a primeira frase. Podemos perceber no exemplo abaixo da música *Ouça essa canção* do grupo Trovadores:

> *Retornei para acabar com o artificial/*
> *No microfone agora: MC profissional./*
> Desde 999, vou fazendo Hip Hop/
> Fabricando R.A.P., na contramão do pop./
> Junto com meus amigos sempre na representação,
> usando palavras mágicas na composição./
> Atenção, na comunicação verbal,/
> O que sai da minha mente é real.



Essas regras de estruturação da composição são aplicáveis a todas as composições de rap dos grupos estudados nesse trabalho. Do mesmo modo como já foi dito anteriormente, a quantidade de sílabas dos versos não é fixa, ela se dá pela relação ente o texto escrito e o ritmo dado às palavras, dentro de um espaço de tempo definido por dois compassos quaternários, ou oito batidas de pulso.

O Rap Positivo.

A trajetória do rap brasileiro já possui mais de duas décadas, nesse período desenvolveu vários estilos. Porém, o estilo mais divulgado foi o estilo dos Racionais que acabou por se tornar a referência, quase que um "padrão" de como fazer rap. Por um lado, isso teve um aspecto positivo, pois muitos grupos acabaram também se projetando na esteira dos Racionais. Por outro lado, teve também um aspecto negativo por cristalizar certo estilo de rap, o que restringia a diversidade sonora. Como relata Renato de Souza[13] do grupo Trovadores, esse fato gerava certa inquietação nos grupos que estavam começando:

> A gente cresceu ouvindo rap de uma forma, a gente não pode esquecer que existe uma influência principalmente dos Estados Unidos dentro disso que chamamos de Hip Hop não importa onde esteja. Então a gente cresceu ouvindo rap, em português aqui no Brasil, mas ouvindo rap em inglês também. E lá, como eu disse, eles estão 10 anos à frente, então essa coisa de pesquisa de sonoridade de como cantar o rap, os caras estão 10 anos na frente da gente. E crescemos ouvindo o rap no Brasil sendo feito quase sempre do mesmo jeito com raras exceções.

Nos anos 90 nos Estados Unidos, alguns DJs começaram a mixar a jazz com rap, trabalho iniciado por Tribe Called Quest e seguido por DJ Premiere, Digable Planets e US3. Essas experiências musicais dentro do rap influenciaram a nova geração de rappers brasileiros, estimulando-os a realizar também novas pesquisas musicais. Inicialmente, através de experiências com o jazz e funk, depois a partir da música popular brasileira.

---

[13] Renato de Souza em entrevista cedida em 7 de dezembro de 2006 na Casa do Hip Hop em Diadema.

> A gente foi buscar no som que a gente ouvia, gostávamos muito de Gangstarr e de um dos caras do Gangstarr que chama Guru, que tinha feito na época, acho que dois discos de jazz-rap muito bons. Ele foi um dos pioneiros dentro disso. Gostávamos do Digable Planets que talvez tenha sido o pioneiro dessa mistura de rap com jazz. A gente foi buscar no jazz também referência, foi buscar principalmente no funk, que é coisa de velha escola, praticamente todo rap no começo era tirado do funk. (Renato)

A partir dessas experimentações iniciais, o grupo Trovadores passou a realizar outras experiências. Contando com as contribuições que cada integrante do grupo trazia a partir de sua bagagem musical, começaram a diversificar a sonoridade de suas composições. O grupo então percebeu que semelhantemente ao que tinha acontecido no rap americano que foi buscar na tradição musical afro-americana os traços de sua identidade, eles poderiam buscar da tradição da musica popular brasileira as bases de uma identidade "brasileira", de um rap "mais brasileiro".

> A gente ouvia muita coisa, então assim, misturar com música brasileira não foi só misturar com samba, mas foi também pegar coisas da Elis Regina, coisas do Milton, do Chico. Pegar isso pra ouvir e pra descobrir. Porque por mais que a gente escute falar todo o tempo, acaba não sendo músicas que você ouve o tempo todo. (...) E aí, como a história da criação do rap é um pouco buscar no passado, ir lá trás para buscar. Então quanto mais antigo, mais interessante então você chega no Chico Buarque pra chegar no Ataulfo Alves, pra chegar no Itamar Assunção, pra descobrir que existiu um tal de samba-canção, existiu isso, existiu sabe... acaba sendo um pouco essa a história. E então a idéia foi um pouco essa, e quando a gente começou a mexer, muitos experimentos: "não é isso, não é aquilo". Mas algumas coisas ficaram. (Renato)

Essa procura por uma musicalidade mais brasileira no rap pode ser percebida em outros grupos de rap na mesma época porém cada grupo chegou a resultados diferentes. Grupos como Faces do Subúrbio[14], grupo de rap pernambucano, e Thaide e DJ Hum, misturaram rap com embolada:

> "Acho que as bases feitas com discos nacionais serão uma tendência para o rap, que ainda enfrenta barreiras impostas pelas editoras e multinacionais; elas dificultam o uso da música brasileira para ser sampleado" opina DJ Hum. (O Estado de São Paulo, Caderno 2, 15 de agosto de 2000)

---

[14] Faces do Subúrbio é um grupo de rap formado há 14 anos em Pernambuco, indicado ao Grammy Latino.

O grupo Trovadores se juntou com outros grupos de rap da mesma geração que partilhavam da mesma proposta musical e formou um coletivo chamado *Produto Paralelo*. Coletivo é uma associação de MCs e DJs é com o objetivo exclusivo de produção musical. Desse modo fica mais fácil o acesso aos equipamentos de produção musical e a divulgação do material. É um meio de produzir fora do grande mercado da indústria da cultura. Na produção musical desse coletivo podemos identificar alguns exemplos de como utilizaram a memória da música popular brasileira para criar uma sonoridade singular e plural para o rap.

Na música *O Canto da sereia* do grupo Cachorros Magros do coletivo Produto paralelo, o grupo utiliza como base a música *Samba de uma nota só* de Antonio Carlos Jobim - Newton Mendonça, um clássico da bossa nova brasileira. Nessa escolha da base musical, não implicou somente em uma colagem de parte da música, mas implicou na composição da letra da música com uma levada que tivesse sonoridade de bossa nova.

Vemos nos seguintes trechos como a construção da poesia, nas escolhas das terminações das palavras em "ão" com a intenção de imitar a sonoridade das batidas de corda do violão típicas da bossa nova.

> Essa menina é um barato que sai caro.
> Malandro, caído a seus pés não é raro.
> Até aquele que se julga muito drão, drão, não.
> Não se safa da paixão, não.
> (...)
> (Raxixi)
> Você não tem mais chance.
> Vozes alheias, criticavam meu romance.
> Mas a paix**ão** tirou vis**ão**, audiç**ão**, percepç**ão**, noç**ão** de compaix**ão**.
> Hã, hã, perdão hã.

Essa música trata de um tema recorrente no rap brasileiro que é como o uso drogas leva sempre a um resultado ruim, porém ela trata desse assunto de uma maneira lúdica utilizando a ironia como forma de passar a mensagem. Percebemos também aqui que a entoação (nos termos de Tattit) ou a levada é moldada por essa intenção expressiva. Nessa música a droga é apresentada

como uma sedutora que vai envolvendo até que a pessoa não tem mais controle sobre suas ações para isso abusam das metáforas e alusões.

> Era muitas virtudes em uma mina.
> Afrodisíaca, colombina, concubina.
> A beleza alva como os pólos do planeta.
> Pura tentação em sua lingerie de seda.
> Justificava aquelas três iniciais:
> Linda Sedutora Delirante e muito mais.
> Eu já não me lembro do rosto da minha ex,
> Que se chamava Luci sobrenome Dês
> O meu coração desalinha não domina.
> Aquilo que afeta manos afeta minas
> A ficção a que se rende as evidências.
> Qualquer semelhança não é merla coincidência.
>
> Ela é minha heroína é crack da sedução (3x)

Outras temáticas que fazem parte dos temas clássicos do rap recebem um tratamento diferente saindo da forma coloquial da linguagem que se tornou característica do rap brasileiro, para explorar mais a poesia e as metáforas:

> A gente começou a buscar na junção do rap com a poesia, porque rap significa ritmo e poesia, esse diferencial de linguagem. (...) A busca foi mais ou menos essa, de diferenciar na escrita e diferenciar no ritmo, trazer uma cadência e uma textura de som que fosse mais próximo do Brasil possível. (Renato)

Na música *Flor de Lótus do Trovadores,* o tema da periferia é tratado por outro aspecto: a esperança representada na flor de lótus que nasce no pântano (periferia). Na letra dessa música há uma citação de Gahdhi: "Devemos ser a mudança que queremos no mundo". Sobre essa música Renato diz: "Essa música é até muito esperançosa, mas é música e na música podemos por nossas utopias".

> Dos porões mais sujos e feios de nossa sociedade
> Nascerá uma flor que mudará toda a nossa humanidade
> A mais linda de todas, que vai ficar na lembrança.
> A flor que nasce do lixo, a flor da esperança.
>
> Na necessidade vai surgir a esperança
> Da dificuldade vai surgir a mudança
> A água mais limpa nasce nos mais fundos poços
> É no pântano que nasce a flor de lótus.

Mesmo um tema difícil como a questão da exclusão social é tratado de uma maneira lírica abrangendo um maior repertório lingüístico. A mensagem é mais propositiva, assim a escolha sonora e o ritmo pretendem levar o ouvinte a um estado de entusiasmo, diferente do tom mais pesado de denúncia que em geral se utiliza de uma melodia mais pausada e de sonoridades mais graves.

CONCLUSÃO

Desde a sua origem o rap se configura como um fenômeno próprio da sociedade globalizada. Desenvolvido em Nova Iorque a partir da influência trazida por imigrantes jamaicanos, o rap juntamente com o movimento Hip Hop são expressões das mudanças culturais do final do século XX em que se intensifica o processo de mercantilização da cultura. Ao mesmo tempo em que surge uma cultura globalizada que transcende as fronteiras nacionais e ameaça as identidades locais, novas formas de sociabilidade estruturam-se na tentativa de redefinir suas identidades locais. Esse movimento pode tanto levar a formas de identidades primárias (religiosas, étnicas, regionais), como a identidades de resistência e identidades de projeto, nos termos empregados por Castells.

O movimento Hip Hop se constitui como uma cultura de resistência aos processos de exclusão, violência e marginalização dos jovens afro-americanos nos bairros pobres de Nova Iorque, ao mesmo tempo, em que busca criar alternativas a esses processos através da valorização da herança cultural dos jovens afro-americanos, como um elemento capaz de fortalecer a auto-estima dos mesmos. A margem da cultura erudita das classes dominantes e da mercantilização da cultura da indústria cultural, desenvolvem toda uma nova tecnologia de produção musical através da transformação dos toca-discos em instrumentos musicais que formam a base rítmica sobre a qual o MC elabora seu discurso em forma de rimas.

Essa forma de produção musical acessível e de fácil difusão espalhou-se pelos vários cantos do mundo, em parte absorvida pela indústria cultural que não tardou em transformar o rap em seu novo e rentável produto. Tal difusão, porém, gerou efeitos não controlados totalmente pela indústria. Em várias partes do mundo o rap e a cultura Hip Hop se tornam o meio de expressão dos jovens excluídos e discriminados. Esses jovens vêem no rap uma forma de organizar uma identidade cultural de resistência, de auto-afirmação em relação aos processos de exclusão e estigmatização social.

No Brasil, os contornos dessa identidade de resistência se constituem a partir de três elementos principais: a identidade enquanto afro-brasileiro, de periferia e pobre. Tais elementos se desenvolveram ao longo de um processo histórico. Em um primeiro momento, no início dos anos 80 o rap ainda apresenta características mais dançantes e era divulgado em bailes blacks. Um segundo período desenvolveu-se, principalmente nas ruas do centro da cidade de São Paulo com temáticas ligadas a questão racial. É nesse período também que o rap brasileiro torna-se mais politizado sob a influência decisiva de grupos da chamada "*new school*" norte-americana tais como Public Enemy e NWA que desenvolviam temáticas ligadas à resistência negra nos Estados Unidos. Tal influência marcou profundamente o rap paulistano, adquirindo características que se tornaram paradigmáticas para sua produção: maior ênfase à letra; importância central da mensagem e temática sobre a resistência negra e problemas sociais.

Uma terceira fase se dá nos anos 90, com o surgimento das posses nas periferias, o rap passa a se voltar para narrativas sobre a vida cotidiana nessas periferias que enfocam questões sociais como a exclusão, violência e segregação racial. Nessa época, alguns grupos chegam a se profissionalizar e o rap nacional adquire grande interesse da opinião pública. Porém, passado o interesse da grande mídia mais ou menos depois de 1997, foi através de divulgação alternativa, rádios comunitárias e organizações de shows, que o rap se manteve como uma manifestação cultural da periferia, o que demonstra a sua capacidade de viver independentemente da indústria cultural. Em todo o seu processo de desenvolvimento, o rap nacional ligado ao movimento Hip Hop fez questão de manter sua autonomia em relação aos grandes meios de comunicação, criando formas próprias de produção e distribuição de suas músicas.

Como em outras partes do mundo, o movimento Hip Hop gerou uma identidade cultural de orientação geracional entre os jovens excluídos. Por outro lado, não deixou também de adquirir traços que marcam sua identidade local, principalmente pela opção dos grupos nacionais por cantarem suas

músicas em português. Esse fato, além de corresponder à centralidade que a mensagem ocupa no rap, como meio de politização e conscientização dos jovens, permite uma demarcação quanto ao lugar social de quem fala. O uso de determinadas expressões e gírias típicas dos jovens de periferia cria uma identificação imediata desses jovens com o rap tornando-os mais receptivos a sua mensagem. Por outro lado, ao se compor o rap em português, os rappers brasileiros tiveram que desenvolver uma maneira própria de compor as letras de suas músicas e acomodar as letras sobre a base rítmica, o que conferiu ao rap brasileiro uma sonoridade da canção sensivelmente diferente do rap produzido nos Estados Unidos em inglês.

O impacto do rap nacional na construção de uma identidade cultural de resistência entre os jovens foi tão grande, que grupos como o Racionais acabaram por se tornar referências na forma de produzir rap no Brasil. Por outro lado, teve também um aspecto negativo por cristalizar certo estilo de rap restringindo a diversidade sonora desse gênero musical. Em sintonia com as experiências musicais dentro do rap que estavam ocorrendo nos EUA nos anos 90, uma nova geração de rappers brasileiros começaram também a realizar suas pesquisas musicais como no caso do grupo Trovadores.

O grupo Trovadores é ilustrativo de como o rap contribui para formar uma identidade cultural entre os jovens da periferia. Os membros do grupo identificaram-se inicialmente com o rap quando ainda nem sabiam o que era movimento Hip Hop. Participando das oficinas da Casa do Hip Hop de Diadema, foram adquirindo o "quinto elemento" – a atitude – que ao lado do grafite, a dança break, o DJ e o MC formam a base da cultura Hip Hop. Cada vez mais conscientes de sua herança histórica e social, o grupo Trovadores foi buscar na música popular brasileira as bases de uma identidade "mais brasileira" para o rap. Ao lado da maior diversidade da base musical e sonora, a nova geração de rappers desenvolveu também uma linguagem mais poética, distante do modo coloquial próprio da geração anterior.

O percurso do rap no Brasil, assim como no resto do mundo, está longe de se esgotar como se fosse apenas uma moda criada pela indústria cultural.

Isso porque o rap ligado ao movimento Hip Hop mantém-se vivo através de suas posses na periferia das grandes cidades, onde desenvolve importantes atividades culturais que se constituem em espaços alternativos de expressão da cultura juvenil urbana. Além disso, o movimento Hip Hop utiliza-se hoje de meios alternativos de divulgação, como a Internet, criando uma verdadeira rede global de resistência.

Essa rede de resistência à homogeneização da cultura serve também para fortalecer as iniciativas de re-elaboração da cultura local. Embora tais iniciativas sejam insuficientes para enfrentar o poder político e econômico de que dispõe a indústria cultural globalizada, não deixa de constituir-se em uma alternativa capaz de manter viva uma tradição da cultura popular em constante reinvenção. Ou como diz o rap dos Trovadores: "é no pântano que nasce a flor de lótus".

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Elaine Nunes de. *Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo*. São Paulo, USP, 1996. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Educação.

AMARAL, Marina. Mais de 50.000 manos. *Caros Amigos Especial: Movimento hip hop, a periferia mostra seu magnífico rosto novo.* Número 3, São Paulo: Casa Amarela, 1998, pp. 4-8.

_____. De volta para o futuro. *Caros Amigos Especial: Hip Hop Hoje*. Número 24, São Paulo: Casa Amarela, 2005, pp. 4-6.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira.* São Paulo: Martins, 1972.

BARCELLOS DA SILVA, Maria Emília. Os estudos dialetológicos e o seu compromisso com o ensino. *Cadernos da Abf*, Rio de Janeiro, v. II, n. 01, p. 75-93, 2003.

BAUER, Martin W. e GASKELL, George. *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas.* São Paulo, Perspectiva, 1992.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad.* Buenos Aires, Paidós; 2005.

CASTELLS, Manuel. A sociedade em rede. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. *O poder da Identidade. A era da informação: economia, sociedade e cultura.* Volume 2. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

COSTA, Márcia Regina da Costa; SILVA, Elizabeth Murilho da (org). *Sociabilidade Juvenil e Cultura Urbana.* São Paulo: EDUC, 2006.

FERRÉZ; DOMENICI, Thiago. Do Exílio, Dexter. . *Caros Amigos Especial: Hip Hop Hoje*. Número 24, São Paulo: Casa Amarela, 2005, pp. 15-17.

FORACCHI, Maria Alice M. *A Juventude na sociedade moderna.* São Paulo: Pioneira, 1971.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro – Modernidade e dupla consciência.* São Paulo: Editora 34, 2001.

HALL, Stuart. *Da Diáspora – Identidade e Mediações Culturais.* Belo Horizonte/ Brasília: UFMG/UNESCO, 2003.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade.* Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERSCHMANN, Micael (org.). *Abalando os anos 90: funk e hip-hop*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

HOBSBAWN, Eric J. *História social do jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

IANNI, Octávio. *A era do globalismo.* Rio de Janeiro: Civilização, 1996.

JAMESON, Frederic. *A cultura do dinheiro - Ensaios sobre globalização.* Petrópolis: Vozes, 2001.

KEYES, Cheryl L. At The Crossroads: Rap Music and Its African Nexus. In: *Etnomusicology*, University of Illinois, 1996, v.40, n° 2, pp 223-248.

MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos. O declínio do Individualismo nas sociedades de massa.* Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1987.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no Pedaço. Cultura popular e lazer na cidade.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *De perto e de dentro: notas para uma antropologia urbana.* RBS, vol.17, n49, junho 2002.

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais? Projetos globais. Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar.* Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – 2 Necrose*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

MUGGIATI, Roberto. *O que é Jazz*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PIMENTEL, Spensy Kmitta. *O livro vermelho do hip-hop*. São Paulo, USP, 1997. Trabalho de conclusão de curso apresentado à Escola de Comunicação e Artes.

ROCHA, Janaina, DOMENICH, Mirela e CASSEANO, Patrícia. *Hip Hop – A periferia grita*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2001.

SAHLINS, Marshall. "O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (parte I e II)". Mana. [Online]. Out. 1997, vol.3, no.2 p. 103-150. Disponível na World Wide Web: <http:// www.scielo.br.ISSN 0104-9313. [consulta: 15 de dezembro, 2005].

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice. O social e o político na pós-modernidade.* São Paulo: Cortez, 1996.

SILVA, José Carlos Gomes. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Campinas, Unicamp, 1998. Tese de doutorado em Ciências Sociais apresentadas ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

SILVA, Tomas Tadeu da (org), Stuart Hall e Kathryn Woodward. *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais.* Petrópolis: Vozes, 2000.

SOUZA, Ana Raquel Motta de. *A favela de influência: uma análise das práticas discursivas dos Racionais MCs*, Dissertação apresentada ao Departamento de Lingüística do Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, nov.2004.

TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.

_____.Cancionistas Invisíveis. In: *Cult*, n° 105, Ano 9, 2006, pp. 54-58.

TELLA, Marco Aurélio Paz. *Atitude, arte, cultura e auto-conhecimento: o rap como a voz da periferia*. São Paulo, PUC-SP, 2000. Dissertação de mestrado em Ciências Sociais apresentada ao Departamento de Antropologia.

TELLA, Marco Aurélio Paz. Reação ao estigma: O rap em São Paulo. *Revista enfoques* (on-line). Março de 2006, V.Sn1. Disponível em: www.enfoques.ifcs.ufrj.br/marco06/02.htm

TOURAINE, Alan. *Qu'est-ce la democracie?* Paris: Fayard, 1994.

THOMPSON, John B. *Ideologia e cultura moderna*. Petrópolis: Vozes, 1995.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

WELLER, Wivian. *Práticas Culturais e Orientações Coletivas de Grupos Juvenis: um estudo comparativo entre jovens negros em São Paulo e jovens de origem turca*

em Berlim. Anais do XIII Encontro Nacional de Estudos Populacionais da ABEP, Ouro Preto, 2002, v.1, p. capturado no site http://www.abep.nepo.unicamp.br/docs/anais/pdf/2002/com_juv_st32_weller_texto.pdf no dia: 23 de maio de 2007.

WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Periódicos:

Planeta Hip Hop. Ano II, número 9. São Paulo. Editora Escala.

Revista Caros amigos "Especial movimento Hip Hop: A periferia mostra o seu magnífico rosto novo". Número 3. São Paulo. Editora casa Amarela.

Revista Caros Amigos "Especial Hip Hop"n.24, junho de 2005. São Paulo. Editora Casa Amarela.

O Estado de São Paulo – Caderno 2, terça feira, 15 de agosto de 2000,p.3.

Folha de São Paulo- Caderno Mais 14de outubro de 2001, p.7.

Sites visitados:

http://www.zulunationbrasil.com.br
http://www.realhiphop.com.br
http://tramavirtual.uol.com.br/artista.jsp?idp=754589
http://www.lub.org.br
http://www.movimentohiphop1.hpg.ig.com.br

ANEXOS

ANEXO 1: Letras de Rap.

Produtto Paralelo(G Box).....1
Quanto Vale (D.K.).....2
Enriquecendo (Trovadores).....3
Invasão (Produtto Paralelo).....4
O Canto da Sereia (Cachorro Magro S/A).....5
Flor de Lótus (Trovadores).....7
Ouça essa Canção (Trovadores).....8
O Monstro da Selva de Pedra (Trovadores).....9
Viagem em todos os sentidos (G. Box).....10
Batucada Quântica (Cachorro Magro S/A).....12
Homem na Estrada (Racionais).....14
Formula Mágica da Paz (Racionais).....17
Voz Ativa (Racionais).....21
Sr. Tempo Bom (Thaíde e DJ Hum).....24
Febre do Hip Hop (Thaíde e DJ Hum).....26
Desafio Hip Hop e embolada (Thaíde e DJ Hum).....28

Letras de rap

Produto paralelo (G.Box)

Paralelo, que não significa inferior.
Mas alternativas às vezes com maior valor, primor da rima sem desmerecimento.
Novas formas novas batidas, novos pensamentos.
A rima flui, a espécie evolui.
Nada é limitável, nada totalmente se conclui. Aqui se instrui os adotados dos elementos. Do nacional ao mundial, nosso e de todos ao mesmo tempo.
Olhos, ouvidos, mente aberta para o novo. Para abrir olhos, ouvidos e a mente do povo. Mas eu só posso ser verdadeiro e sincero. Apesar das aparências milagres eu não opero.
Paralelo à novidade existe a resistência. Para paralelamente testar nossa paciência, e investir na persistência, pra suprir deficiências, compensando-as com estilo e competência.

Produto Paralelo que eu considero nova corrente com fortes elos. Somos nós logo mais, logo após os comerciais. (2X)

Correndo paralelamente sem ficar para trás. Proposta diferente do que muita gente já faz.
Ainda mais que eu não concordo. E a corda do cabo de guerra quebrava do meu lado e o trampo ia por terra.
Eu me apego a outro caminho agora. Não to sozinho e continuo correndo por fora.
Com uma banca cabulosa e o nosso belo produto. Paralelo e contrário a quase tudo que escuto
Paralelo, não apelo. Faço o que eu quero. Já era. Quem impera desespera, ameaçado fica fera. Não é mera coincidência, surgir outra tendência. A vontade pela qualidade que é imensa.
Já que eu posso faço, paralelo é o espaço, independente onde a gente não é feito de palhaço.
Mc paralelo, na rima abusa. Linha distinta que com a mesmice não se cruza.

Produto Paralelo que eu considero nova corrente com fortes elos. Somos nós logo mais, logo após os comerciais. (2X)

Não se iluda com a imagem, com a moda. Árvore que não dá fruto cresce e a que produz a mídia poda. Sem arrependimento, atento a todo o momento. Rimando contra a maré, versando contra o vento. Alço vôo ou seguro firme o leme. Destino à praia da boa música, o tesouro bpm.

Vou pra letra como 'água de cascata. Arranjos, acordes, notas, exploro na mata da grande floresta da musicalidade. Divertido descobrir toda musical diversidade.
São várias as fontes, gêneros de monte que não deixam que seja estreito meu horizonte.
Paralelos, meridianos, latitudes, longitudes. Pra localizar bom som, deixa que eu te ajude. Mude a sintonia, ouça um bom som.
Produto paralelo. Inovação.

Quanto vale (DK)

Falado: (Produto paralelo. Ah, codinome duas letras: DK.....Ah!
Quanto vale sua vida.....Picadinhos de sampler, Henrique)

Como você guarda sentimentos na gaveta, achando que seu valor é expresso numa etiqueta.
Ou seja, o seu limite é o capital e almeja comprar um mundo surreal, então reveja.
Se fosse assim, não haveria rico ruim.
Quem tivesse mais dinheiro, teria mais respeito.
Quem tivesse carro caro seria quase perfeito. A hipocrisia e a mentira não teria fim.
Quanto vale a vida de quem se vai.
Quanto vale o jato, uma Mercedez, comida no prato, preso em quatro paredes.
Quanto vale matar a sede, quanto vale a sua paz.
Se enganar, pensando que virtude não vale nada. Então pegue o seu caráter e jogue na privada e dê descarga.
Aposte na convicção de que ostentação, o tênis da moda mostra seu coração.

Quanto vale a força, quanto vale a mentira?
Quanto vale o amor, quanto vale uma briga?
Quanto vale a dor, quanto vale uma vida?
Quanto vale seu dinheiro, quanto vale a sua vida?

Então se não tiver isso não conseguirá o que quer.
Sem marcas no corpo, não vai ter dignidade, mulher, amigos.
Seus vizinhos não o respeitarão. Como você ainda pensa como manda a televisão?
Como conseguem se iludir e insistir nessa piada de que seu valor é sinônimo da sua conta bancária?
As marcas em sua cara são a sua história. Seu suor mostra o seu esforço, mas não as suas notas.
Quanto vale o sorriso de um desesperado, que até enfim encontra um atalho, um reparo em sua vida de retratos de abandono e desespero?
Pergunte pra ele quanto vale o dinheiro.

Se compra companhia, amigos e força? Mas a solidão e o câncer vem de graça.
Quando o azar ataca não respeita classe econômica social.
Diante da morte, todo mundo é igual.

Quanto vale a força, quanto vale a mentira?
Quanto vale o amor, quanto vale uma briga?
Quanto vale a dor, quanto vale uma vida?
Quanto vale seu dinheiro, quanto vale sua vida?

Saudades não tem preço, sentimentos não se medem.
Carros são roubados, memórias nunca se perdem,
Amigos verdadeiros não servem só pra dar conselhos.
Nobre companhia quando a vida te bota de joelhos.
Com peso da moeda nunca faltará alguém na cama.
Mas não se preenche o coração só com sexo.
Totalmente sem nexo. Não é simples é complexo.
Não tem dinheiro que traga a pessoa que se ama.
A única coisa pra ser investida não aceita cartão de crédito, é a vida.
A respiração e a paz não são artigos de moda.
O motivo pra viver não está a venda em uma loja.
Quando se tem opinião, conteúdo mental é o leque.
Seu nome valerá não só pra assinar cheque. E sim como pessoa e ser singular.
Como se diz tem coisa que não se pode comprar.

Quanto vale a força, quanto vale a mentira?
Quanto vale o amor, quanto vale uma briga?
Quanto vale a dor, quanto vale uma vida?
Quanto vale seu dinheiro, quanto vale sua vida?

Enriquecendo (Trovadores)

Agora é hora do novo conceito/
Sei que é obscuro imperfeito/ Se é pra fazer algo vê se faz direito/
Foram quebradas as algemas do limitado/ Só segura a bronca quem estiver preparado/
Frases bem ditas combinam com boas batidas/
Enriquecendo com a força do som/ Trazendo evolução pra vida/
De gente carente de algo diferente/ pra frente mas muito consciente/
Mudando a concepção do rap brasileiro/ daqui pro mundo inteiro/ pra todo o estrangeiro/ ouvir e curtir toda a nossa musicalidade/ de verdade sem nenhuma clonagem/
Fique a vontade, pois a rima é minha/ se teu pé ta na sala o meu ta na cozinha de criação/ uma vida de alquimista na mistura de ritmo e som nasce uma nova batida. È claro não é perfeita, mas tudo se ajeita/ fácil nunca será, mas sempre

tem gente que aceita e respeita a vida de quem cria/ enriquece a força e a forca elimina.

Enriquecendo a força, eliminando a forca/ Minha voz vai ecoar mesmo que fique rouca.
Nessa batida que inspira uma bela canção/ Novo conceito de produção com evolução

Que graça teria se tudo fosse tão certo assim/ mas se ta bom pra você, ta bem melhor pra mim.
É que represento a velha nova saga de mcs/ Atuando como velho novo aprendiz/ Bem que se quis.
Tentar me mudar por algo que no futuro iria me respeitar/ O que eu penso não ta parado na rua do lado, eu jogo no ralo o que não presta e não me calo. Como beija flor tomo néctar das flores/ Exploro lugares para curar nossas dores.
Tenho sede por algo fora do normal, que não deforme, original que não seja banal. Estimo a produção do meu amigo Enri-quecendo a cultura/ coisa arte continua/
Da rua, pra parede, no vídeo, no microfone a cultura hip hop fortalece o nosso nome.

Enriquecendo a força, eliminando a forca/ Minha voz vai ecoar mesmo que fique rouca.
Nessa batida que inspira uma bela canção/ Novo conceito de produção com evolução

Invasão (Produto Paralelo)

Expansão, invadindo a cena.
Invasão, expandindo a cena.
Invasão, para modificar a cena
Expansão, para transformar a cena.

Eu tenho estilo e não tenho limitação.
Minha criatividade vence a padronização.
Não sigo ninguém, sou meu próprio guia.
Perambulo pela estrada da música que nunca se estia
Vou enxergando longe sem usar telescópio, mas também vejo valores em coisas minúsculas sem microscópio.
Pouco pode ser muito, mas muito pode não ser nada.
O que vale é pensar e não ter a mente deteriorada.
Mas aqui todo mundo é bamba, lê ,escreve, canta e não se cansa.
Expansão pra proporcionar mudança.
De hábitos, de estilo de vida, de pensamento. De ação, de visão, de comportamento.

Porque eu não me comporto como a maioria se comporta e guarda a cena como se fosse um chute em uma porta.
Mas com intenção e muita inovação, sem ficar na mais óbvia enrolação.
Não adianta ficar choramingando. Migalhas de alguém, ficar ansiosamente aguardando.
Então a expansão está decretada. Invasão de todos nós será emancipada.

Expansão, invadindo a cena.
Invasão, expandindo a cena.
Invasão, para modificar a cena
Expansão, para transformar a cena.

Invadir, expandir, transformar, modificar.
É o objetivo do plano que vai se concretizar e desmistificar.
E não para causar mistério. O que eu quero é invadir seu estéreo. Ou seu computador, sua TV, seu walkman. Não sou diferente
Invado seu cérebro versando pra exercitar sua mente. Sou persistente.
Ágil estrategista.
Uso mapa mental de manobras pra manter conquista.
De território de atenção de confiança.
Porque enorme assim é a minha ganância.
Mas não por capital, sim por conhecimento compartilhado.
Com a propagação da invasão, isso será realizado.
Não peço licença, nem chego devagar, mas abram alas que eu quero passar.
E o que é interessante, útil e agradável, não tente impedir porque a transformação será inevitável.

Expansão, invadindo a cena.
Invasão, expandindo a cena.
Invasão, para modificar a cena
Expansão, para transformar a cena.

O Canto da Sereia (Cachorro Magro S/A)

(Todas as coisas me são lícitas, mas nem tudo me convém. O desejo está na veia, Ah! O canto da sereia).

Essa menina é um barato que sai caro.
Malandro, caído a seus pés não é raro.
Até aquele que se julga muito dão, drão, não.
Não se safa da paixão, não.
E quando a turma reunia,
alguém sempre pedia a presença dela para a festa começar.
Mas foi eu que fiquei com ela no fim, pois a dama só saia com o dono do dimdim.
No início era um caso de fim de semana,

Pra satisfazer a curiosidade humana.
Mas a razão levou rasteira, que dureza.
A libido era o cupido e eu a presa.
Era muitas virtudes em uma mina.
Afrodisíaca, colombina, concumbina.
A beleza alva como os pólos do planeta.
Pura tentação em sua lingerie de seda.
Justificava aquelas três iniciais: Linda Sedutora Delirante e muito mais.
Eu já não me lembro do rosto da minha ex,
Que se chamava Luci sobrenome Dês
O meu coração desalinha o nó domina.
Aquilo que afeta manus e afeta a minas
A ficção a que se rende as evidências.
Qualquer semelhança não é merla coicidência.

Ela é minha heroína é crak da sedução (3x)

(Raxixi)
Você não tem mais chance.
Vozes alheias, criticavam meu romance.
Mas a paixão tirou visão, audição, percepção, noção de compaixão. Hã, hã, perdão hã.
No caminho das pedras a percorrer, o meu caso era baseado no raro prazer.
Viajar com ela já era comum. De Hollywood 'a Colômbia no vôo 51.
Entre quatro paredes fantasias mil. Me levando a um êxtase que nunca se viu.
Cada momento a seu lado a atração era maior. se tornou mais necessária que H2O.
Não dominei, fui dominado sem saber.
Na ausência dela ficava na maior deprê.
Liberdade, saúde, família joguei para o ar.
Pra poder acompanhá-la em qualquer lugar.
Mas hoje a muringa fica em confusão.
Eu a quero e ao mesmo tempo não.
Nem o mais belo divã pode confortar.
Nem a freudiana voz pode explicar.
Talvez a Luci volte ser a minha companheira.
A nora que a mamãe pediu a vida inteira.
Mas não dá, o desejo está na veia.
Ainda me encanto com o canto da sereia.

Ela é minha heroína é crak da sedução (3x)

Flor de Lótus

(Trovadores 2004. Por Renato de Souza.)

Em pastos secos e vidas vazias
Vai surgir uma flor que vai sanar agonias
Que vai tomar conta do ser da cidade, do sertanejo, alguns sedentos por algo novo. Morrendo de desejo
Em meio a enxadas e mãos calejadas
Rostos simples mais cheios de esperança enraizadas
Nas mentes e nos corações, de heróis contra vilões
Que vai sem camisa de vencedores, cidadão dos milhões.
Não há bloqueio que impeça isso de nascer
E quando menos esperar, ela estará na frente de você
E pra seu espanto, será forte e imponente
Como nunca esteve antes, tão consistente.
Nem seus bens, seu poder, seus milhões, comprarão esses humildes corações
Puros porém marcados por muitas escoriações
E mesmo assim não perderam nenhuma de suas paixões.
Dos porões mais sujos e feios de nossa sociedade
Nascerá uma flor que mudará toda a nossa humanidade
A mais linda de todas, que vai ficar na lembrança.
A flor que nasce do lixo, a flor da esperança.

Na necessidade vai surgir a esperança
Da dificuldade vai surgir a mudança
A água mais limpa nasce nos mais fundos poços
É no pântano que nasce a flor de lótus.

Da alma marcada de garotas e garotos perdidos
Jovens que por sua condição foram esquecidos
Uma energia nascerá se espalhando por todos os lados
Dando direção a quem estava parado
Uma luz que vai iluminar as mais escuras cavernas
Do meio do nada nasce uma esperança que já era eterna
E essa vai construir uma nova era
Onde a compaixão vai aprisionar a fera
Onde a vida será o bem de mais valor
Onde o ódio será vencido com amor
E de braços dados vamos encontrar essa luz
Como a estrela que guiou os três reis Magos a Jesus
Das cinzas renasce a Fênix no meio da coragem
Que vai nos dar a liberdade, tirar a falsa imagem.
Vai nascer a mudança do submundo, mais imundo mundo.
Já disse o sábio, devemos ser a mudança que queremos no mundo.
Essa força vive dentro da gente, dorme em nosso subconsciente.
Tenha fé, tu és a água mais limpa de nossos poços

Na periferia vai nascer a mais bela flor de lótus

Na necessidade vai surgir a esperança
Da dificuldade vai surgir a mudança
A água mais limpa nasce nos mais fundos poços
É no pântano que nasce a flor de lótus.

(Do Gueto vai surgir a liberdade
Da adversidade iremos encontrar a prosperidade
Temos o mundo nas mãos
Só o amor poderá mudar o mundo
Acredite, ainda há esperança.)

Ouça essa canção (Trovadores)

(Tanta coisa pra falar....
Coisa gostosa pra você ouvir....
Ouçam)

Retornei para acabar com o artificial/ No microfone agora, Mc profissional
Desde 999 vou fazendo hip hop fabricando R A P/ na contramão do pop.
Junto com meus amigos sempre na representação/ usando palavras mágicas na composição/
Atenção! Na comunicação verbal/ o que sai da minha mente é real.
Coisa bem pensada, estudada, se eu fosse para o lado errado teria sido talento desperdiçado/
Mas como não fui, estou aqui pra somar e dividir/ MC Arquiteto sempre disposto a construir.
Seja verso decoreba ou improvisação/ tem na primavera, outono, inverno ou no verão.
Sai do coração, é pra te tocar, é pra te dar prazer quando você escutar.

Ouça essa canção/ sai do coração
Com inspiração/ minha composição
Música é vida, é pra ser ouvida, ser compreendida e com você ser dividida
Canção pra você/ canção pra você

Que quer entender, compreender, aprender alguma coisa nova, concreta, prestativa, conhecer/
Não se limite, não seja limitado/ o que é diferenciado, também tem que ser escutado.
Por que aqui no estúdio é usada dedicação e no show Flow e a positiva vibração.
São vários assuntos para a abordagem/ mas não é só cantar tem que passar uma mensagem.

Levantar pra lutar, sua vida mudar/ ir atrás de perspectivas, novas alternativas/ construtivas decisivas e criativas
È por isso que pra vocês eu faço essa canção
Sai do coração, minha composição, minha inspiração.

O Monstro de Selva de Pedra (Trovadores)

Esse som é do Futuro disco do Trovadores "Cantigas Antigas".... Letra: Renato de Souza
Grupo: Trovadores

O monstro é vampiro e quer seu sangue, quer sua energia vital
E quanto mais suor de sua testa mais forte fica sua moral
Com seu olfato aguçado ele te caça, te acha na hora exata
É um lobisomem mas não pode ser morto com bala de prata
Parece mutante, tem dom da transformação
Morde um pedaço seu como se fosse um leão
Todos estão em seu raio de ação
Com uma mordida vai engolir sua dignidade como um tubarão
Te domina como se fosse um capitão do mato
Se move com velocidade cabeça a cabeça como um relato
Manipula seus passos com um chicote de 185 pontas
Um salário mínimo e o valor de suas contas
Te fazendo rastejar aos pés deste monstro cruel
Que te da o inferno, ofertando o céu
Não a pra onde correr e não existi quem vai te proteger
Sua sobrevivência é o seu poder

Cuidado com o monstro ele vai te caçar
Cuidado com o monstro ele pode te pegar
Cuidado com o monstro ele pode te hipnotizar
Cuidado com o monstro ele vai te devorar

O monstro possui uma caixa mágica de encantos
Que te deixa calmo, brando em seu canto
Através dela, ele lança uma hipnose
Deixando você submisso logo após na neurose
Depois te cede um pó branco que vai te dar overdose
Um líquido, que te da cirrose
Instiga a ruína em forma de competição
Espalhando um sentimento de destruição
O monstro tem 1 milhão de formas mais de mil disfarces
Cada vez que aparece ele tem uma diferente face
Assim você não o conhece quando ele aparece
E só depois de muito tempo é que você o reconhece

Ele surge em forma de pó, de fumo, de bebida
Mas aviso, o dinheiro é sua forma preferida
Desse jeito com facilidade ele seduz minando sua defesa
Tocando em todos da selva de pedra bem onde fica sua fraqueza

Cuidado com o monstro ele vai te caçar
Cuidado com o monstro ele pode te pegar
Cuidado com o monstro ele pode te hipnotizar
Cuidado com o monstro ele vai te devorar

O monstro é feio, belo do jeito que ele quiser estar
As vezes você não o vê, mas o sente como fosse o ar
Com o poder da vertigem ele te alucina
Te faz ingerir veneno acreditando que é vacina
Joga um contra o outro em suas jogadas
Usa a riqueza pra deixar as pessoas desorientadas
Assim age o monstro na selva de pedra
Onde o capital, o bem adquirido ditam leis e regras
Devorador de mentes segue deixando cabeças vazias
Transformando mulheres decentes em grandes vadias
Homens inteligentes em homens descrentes, carentes
De informação de opinião independente
O monstro é um simples destruidor
E adora devorar o coração do honesto senhor
Acabando com a coragem e a sua esperança
Usando a injustiça pra fazer prevalecer a vingança

A lenda do monstro da selva de pedra
Conta que o monstro entra nos lares
destrói lugares
usando seus artifícios de sedução
dinheiro, poder, luxo, riqueza.
O povo que vive lá fica perdido
no meio das ilusões criadas pelo monstro.
E quando menos espera já virou um servo
do monstro!!!! chamado de (Capitalismo)
Então! Cuidado!!!!!

Esse som é do Futuro disco do Enrik "Picadinho de Samplers".... Projeto do Produtto Paralelo

Viagem em todos os Sentidos

Letra: G.Box

Te convido a viajar pelo mundo das sensações
Tato, olfato, paladar, visão, audição, emoções

O cafuné aconchegante, abraço reconfortante
Carícias com mais malícia no momento dos amantes
O caminhar de braços dados com cumplicidade
Aperto de mãos selando fortes amizades
O suor na pele no esporte e nas horas duras
Calor e frio, sentidos na mudança de temperatura
Mãos dadas na luta pelo que necessitas
Mais abraços fortes na hora das conquistas
Sinta o perfume das manhãs floridas na primavera
Café coado, depois o cheiro do tempero na panela
Fragrância que exala do ser amado
Que é de seu agrado te deixa ainda mais enamorado
Cheiro da chuva caída no asfalto quente
E tantos outros odores que a gente sente
Sempre trazendo à mente boas recordações
Como a perfumada carta cheia de declarações
Inspire o ar deixe que invada os pulmões
Oxigena o cérebro melhorando suas funções

Sentida, vista, ouvida, digerida
Da chegada até a hora da partida
Desfrute ao máximo o caminho percorrido 2X
Na viagem que é a vida em todos os sentidos

O prato preferido, sobremesa e doçura
Suco natural, o sumo de fruta madura
Condimentos, alimentos, sabor agradável
O sal da lágrima num choro incontrolável
Tantas bebidas, mas nada é comparável
Ao valioso insípido sabor da água potável
Do fel ao mel do amargo ao melado
Gosto de língua e saliva no beijo apaixonado
Preferir a azedinha ao amargo jiló
Quem não saboreia torna a vida amarga por si só
Arco-íris, flores multicores em várias paragens
O nascer, o pôr do sol, transformando a paisagem
Céu estrelado, negro ébano, branco mármore
Raios solares pelas frestas das copas das árvores
Olhos que se olham e ficam felizes
Por distinguirem milhares de diferentes matizes
Imagens, fisionomias, gravuras, fotografias
Agradeça por poder ver a luz de um novo dia
Da mais simples figura, à leitura do poema lírico
Olhar nos olhos e enxergar o espírito

Sentida, vista, ouvida, digerida

Da chegada até a hora da partida
Desfrute ao máximo o caminho percorrido 2X
Na viagem que é a vida em todos os sentidos

O canto dos pássaros, ondas que vem e vão
O farfalhar das folhagens, o estrondoso trovão
Vários instrumentos de uma grande sinfonia
Ou a cantiga de roda com sua singela melodia
Coro de vozes infantis ou música agitada
Palavras doces vindas dos lábios da pessoa amada
A música que mexe contigo quando é tocada
A respiração tranqüila dos filhos no sono da madrugada
Sopro do vento, bem tocado instrumento
Canto e oração capazes de trazer algum alento
É o que o poeta cita diretamente
Tantas sensações vivenciamos diariamente
E graças a elas as vidas são aprazíveis
Apesar de problemas os dias não são tristes e desprezíveis
Aliás é o que faz com que seja importante
Detalhes em lugar do todo caos reinante
Mas não há tempo pra sentir, não há tempo pra sonhar
Só crescer só vencer e vencer sem amar
Somar sem dividir e quando tudo um dia explodir
Não diga que não sabia como se devia curtir

Sentida, vista, ouvida, digerida
Da chegada até a hora da partida
Desfrute ao máximo o caminho percorrido
Na viagem que é a vida em todos os sentidos

Batucada Quântica

(Cachorro Magro S/A)

(e=mc2)
a positiva energia, é igual ao
Mc elevado à segunda potência

Batucada quântica,
Não perde a dinâmica,
Batucada quântica,
A cadência subatômica

A velha guarda cósmica, em forma de onda,
Além do relógio-régua de ponta a ponta,
Anuncia o macumbeiro do século xxvi,

E no homo-erectus, a semente do drunm bass,
No hiper-espaço, os tambores de angola,
Na galáxia de Andrômeda, as rosas de cartola,
Faz o b. boy ogã bater lata na estação
Pro orixá hip-hopper da quarta dimensão,
Tem pandeiro feito de energia condensada,
Ritmando a singularidade da embolada,
A partícula batuque, já deu o seu salto
E pelo telefone, ela saiu partido alto,
O princípio da incerteza do bamba
É se o samba é de roda, ou a roda é de samba,
Quanta alegria! Quanta folia!
Quem diria, deus é mestre de bateria.

Batucada quântica,
Não perde a dinâmica,
Batucada quântica,
A cadência subatômica

No universo paralelo, o ziriguidum
De quem dançou planet rock, nas batidas do olodum,
O pai da matéria e da antimatéria
Diz que toda percussão é coisa séria,
Tocando zabumba e bateria eletrônica,
Tudo começa na candência subatômica,
Super cordas do bandolim,
Na mesma faixa vibratória do tamborim,
Na passarela viva, o passista shiva,
Acompanha a batida primitiva,
Não importa de que lado eu vou sambar,
Eu não navego, quem me navega é o mar,
O pacote de luz conduz nosso cordão,
Com mangue beat, trip-hop e samba canção,
Quanta alegria! Quanta folia!!
Quem diria, deus é mestre de bateria.

Batucada quântica,
Não perde a dinâmica,
Batucada quântica,
A cadência subatômica

Salve os baluartes cientistas!
De candeia a monarco,
Todos presentes neste barco,
É a tal da música,
O tao do samba,

O tao da física,
Não importa de que lado o samba é rap,
O rap é samba, o samba é rap,
Não importa de que lado eu vou sambar,
Em que parte eu vou sambar

Homem Na Estrada

(Racionais Mc's. Composição: Mano Brown)

Um homem na estrada recomeça sua vida.
Sua finalidade: a sua liberdade.
Que foi perdida, subtraída;
e quer provar a si mesmo que realmente mudou, que se recuperou e quer viver em paz, não olhar
para trás, dizer ao crime: nunca mais!
Pois sua infância não foi um mar de rosas, não.
Na Febem, lembranças dolorosas, então. Sim, ganhar dinheiro,ficar rico, enfim.
Muitos morreram sim, sonhando alto assim, me digam quem é feliz,quem não se desespera, vendo
nascer seu filho no berço da miséria.
Um lugar onde só tinham como atração, o bar, e o candomblé pra se tomar a benção.
Esse é o palco da história que por mim será contada.
...um homem na estrada.

Equilibrado num barranco um cômodo, mal acabado e sujo, porém, seu único lar, seu bem e seu
refúgio.
Um cheiro horrível de esgoto no quintal, por cima ou por baixo,se chover será fatal.
Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou.
Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou. Numerou os barracos,fez uma pá de perguntas.
Logo depois esqueceram, filhos da puta!
Acharam uma mina morta e estuprada, deviam estar com muita raiva.
"Mano, quanta paulada!".
Estava irreconhecível, o rosto desfigurado.
Deu meia noite e o corpo ainda estava lá, coberto com lençol,ressecado pelo sol, jogado.
O IML estava só dez horas atrasado.
Sim, ganhar dinheiro, ficar rico, enfim, quero que meu filho nem se lembre daqui, tenha uma vida
segura.
Não quero que ele cresça com um "oitão" na cintura e uma "PT" na cabeça.
E o resto da madrugada sem dormir, ele pensa

o que fazer para sair dessa situação.
Desempregado então.
Com má reputação.
Viveu na detenção.
Ninguém confia não.
...e a vida desse homem para sempre foi danificada.
Um homem na estrada...

Amanhece mais um dia e tudo é exatamente igual.
Calor insuportável, 28 graus.
Faltou água, ja é rotina, monotonia, não tem prazo pra voltar,hã! já fazem cinco dias.
São dez horas, e a rua está agitada, uma ambulância foi chamada com extrema urgência.
Loucura, violência exagerada. Estourou a própria mãe, estava embriagado.
Mas bem antes da ressaca ele foi julgado.
Arrastado pela rua o pobre do elemento, o inevitável linchamento, imaginem só!
Ele ficou bem feio, não tiveram dó.
Os ricos fazem campanha contra as drogas e falam sobre o poder destrutivo delas.
Por outro lado promovem e ganham muito dinheiro com o álcool que é vendido nas favelas.

Empapuçado ele sai, vai dar um rolê.
Não acredita no que vê, não daquela maneira,
crianças, gatos, cachorros disputam palmo a palmo seu café damanhã na lateral da feira,
Molecada sem futuro, eu já consigo ver, só vão na escola pra comer,
Apenas nada mais, como é que vão aprender sem o incentivo de alguém, sem orgulho, sem respeito,
sem saúde e sem paz.
Um mano meu tava ganhando um dinheiro,
tinha comprado um carro,
até rolex tinha!
Foi fuzilado a queima roupa no colégio, abastecendo a playboyzada de farinha,
Ficou famoso, virou notícia, rendeu dinheiro aos jornais, hã!,cartaz à policia
Vinte anos de idade, alcançou os primeiros lugares... superstar do notícias populares!
Uma semana depois chegou o crack, gente rica por trás, diretoria.
Aqui, periferia, miséria de sobra.
Um salário por dia garante a mão-de-obra.
A clientela tem grana e compra bem, tudo em casa, costa quente de sócio.
A playboyzada muito louca até os ossos!
Vender droga por aqui, grande negócio.
Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim,

Quero um futuro melhor, não quero morrer assim,
num necrotério qualquer, um indigente, sem nome e sem nada,
o homem na estrada.

Assaltos na redondeza levantaram suspeitas,
logo acusaram a favela para variar,
E o boato que corre é que esse homem está, com o seu nome lá na lista dos suspeitos,
pregada na parede de um bar.

A noite chega e o clima estranho no ar,
e ele sem desconfiar de nada, vai dormir tranquilamente,
mas na calada cagüentaram seus antecedentes,
como se fosse uma doença incurável, no seu braço a tatuagem, DVC,uma passagem , 157 na lei...
do seu lado não tem mais ninguém.

A Justiça Criminal é implacável.
Tiram sua liberdade, família e moral.
Mesmo longe do sistema carcerário, te chamarão para sempre de expresidiário.
Não confio na polícia, raça do caralho.
Se eles me acham baleado na calçada, chutam minha cara e cospem em mim é..
eu sangraria até a morte...
Já era, um abraço!.
Por isso a minha segurança eu mesmo faço.

É madrugada, parece estar tudo normal.
Mas esse homem desperta, pressentindo o mal, muito cachorro latindo.
Ele acorda ouvindo barulho de carro e passos no quintal.
A vizinhança está calada e insegura, premeditando o final que já conhecem bem.
Na madrugada da favela não existem leis, talvez a lei do silêncio, a lei do cão talvez.
Vão invadir o seu barraco, é a polícia!
Vieram pra arregaçar, cheios de ódio e malícia, filhos da puta,comedores de carniça!
Já deram minha sentença e eu nem tava na "treta", não são poucos e já vieram muito loucos.
Matar na crocodilagem, não vão perder viagem, quinze caras lá fora, diversos calibres, e eu apenas
com uma "treze tiros" automática.
Sou eu mesmo e eu, meu deus e o meu orixá.
No primeiro barulho, eu vou atirar.
Se eles me pegam, meu filho fica sem ninguém, e o que elesquerem: mais um "pretinho" na febem.
Sim, ganhar dinheiro ficar rico enfim, a gente sonha a vida inteira e só acorda

no fim, minha verdade
foi outra, não dá mais tempo pra nada... bang! bang! bang!

Homem mulato aparentando entre vinte e cinco e trinta anos é encontrado morto na estrada do
M'Boi Mirim sem número.
Tudo indica ter sido acerto de contas entre quadrilhas rivais.
Segundo a polícia, a vitíma tinha vasta ficha criminal."

Fórmula Mágica Da Paz

(Racionais Mc's. Composição: Racionais Mc's)

(brown)Essa pôrra e um campo minado
Quantas vezes eu pensei em me jogar daqui,
Mas, aí, minha área é tudo o que eu tenho
A minha vida é aqui e eu não preciso sair
É muito fácil fugir mas eu não vou,
Não vou trair quem eu fui, quem eu sou
Eu gosto de onde eu tô e de onde eu vim, ensinamento da favela foi muito bom pra mim
Cada lugar um lugar, cada lugar uma lei, cada lei uma razão e eu
sempre respeitei
Qualquer Jurisdição, qualquer área, Jd. Santo Eduardo, Grajaú, Missionária, Funchal, Pedreira e tal, Joaniza
Eu tento advinhar o que você mais precisa
Levantar sua "goma" ou comprar uns "pano",um advogado pra tirar seu mano
No dia da visita você diz, que eu vou mandar cigarro pros maluco lá
no x.
Então, como eu tava dizendo, sangue bom, isso não é sermão, ouve aí tenho o dom
Eu sei como é que é, é foda parceiro, eh, a maldade na cabeça o dia inteiro nada de roupa, nada de carro, sem emprego, não tem ibope, não tem rolê, sem dinheiro
Sendo assim, sem chance, sem mulher, você sabe muito bem o que ela quer (eh....). encontre uma de caráter se você puder,
É embaçado ou não é?
Ninguém é mais que ninguém, absolutamente, aqui quem fala é mais um sobrevivente
Eu era só um moleque, só pensava em dançar, cabelo black e tênis All
Star
Na roda da função "mó zoeira" tomando vinho seco em volta da
fogueira, a noite inteira, só contando história, sobre o crime, sobre as
treta na escola
Eu não tava nem aí, nem levava nada a sério, admirava os ladrão e os malandro mais velho
Mas se liga, olhe ao seu redor e me diga:

O que melhorou? da função quem sobrou? sei lá, muito velório rolou de lá pra cá, qual a próxima mãe que vai chorar?
Há, demorou mas hoje eu posso compreender, que malandragem de verdade é viver
Agradeço a Deus e aos Orixás, parei no meio do caminho e nem olhei pra trás
meus outros manos todos foram longe demais, Cemitério São luis, aqui jaz
Mas que merda, meu oitão tá até a boca, que vida louca! por que é que tem que ser assim?
Ontem eu sonhei que um fulano aproximou de mim,"agora eu quero ver ladrão, pá! pá! pá! pá!", Fim.
É... sonho é sonho, deixa quieto
Sexto sentido é um dom, eu tô esperto, morrer é um fator, mas conforme for, tem no bolso e na agulha e mais 5 no tambor
Joga o jogo, vamo lá, caiu a 8 eu mato a par
Eu não preciso de muito pra sentir-me capaz de encontrar a
Fórmula Mágica da Paz.

Eu vou procurar, sei que vou encontrar, eu vou procurar,
Eu vou procurar, você não bota mó fé, mas eu vou atrás
(Eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Da minha fórmula mágica da paz.
Eu vou procurar, sei que vou encontrar
Procure a sua(eu vou procurar, eu vou procurar,
Você não bota uma fé...
Eu vou atrás da minha(você não bota uma fé)
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)

Caralho, que calor, que horas são agora?
Dá pra ouvir a pivetada gritando lá fora
Hoje, acordei cedo pra ver, sentir a brisa de manhã e o sol nascer
É época de pipa, o céu tá cheio, 15 anos atrás eu tava ali no meio
Lembrei de quando era pequeno, eu e os cara... faz tempo, faz tempo,
e o tempo não para
Hoje tá da hora o esquema pra sair, é... vamo, não demora, mano,chega aí!
"Cê viu onti"? os tiro ouvi de monte! então, diz que tem uma pá de
Sangue no campão."
Ih, mano toda mão é sempre a mesma idéia junto: Treta, tiro, sangue, aí, muda de assunto
Traz a fita pra eu ouvir que eu tô sem, principalmente aquela lá do Jorge Ben
Uma pá de mano preso chora a solidão, uma pá de mano solto sem disposição
Empenhorando por aí, rádio, tênis, calça, acende num cachimbo... virou fumaça!
Não é por nada não, mas aí, nem me ligo ô, a minha liberdade eu curto
bem melhor, eu não tô nem aí pra o que os outros fala 4, 5, 6, preto num Opala, pode vir gambé, paga pau, tô na minha na moral na maior,sem goró, sem pacau, sem pó

Eu tô ligeiro, eu tenho a minha regra, não sou pedreiro, não fumo pedra Um rolê com os aliados já me faz feliz, respeito mútuo é a chave é o que eu sempre quis(diz...) procure a sua, a minha eu vou atrás, até mais, da fórmula mágica da paz.

Eu vou procurar, sei que vou encontrar
Eu vou procurar, eu vou procurar
Você não bota mó fé..., mas eu vou atrás....
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Da fórmula mágica da paz

Eu vou procurar, sei que vou encontrar
Eu vou procurar, eu vou procurar
Você não bota mó fé..., mas eu vou atrás....
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)

Choro e correria no saguão do hospital
Dia das criança, feriado e luto final
Sangue e agonia entra pelo corredor, ele tá vivo pelo amor de
Deus doutor
4 tiros do pescoço pra cima, puta que pariu a chance é mínima
Aqui fora, revolta e dor, lá dentro estado desesperador
Eu percebi quem eu sou realmente, quando eu ouvi o meu sub-consciente:
"e aí mano brown cuzão? cadê você? seu mano tá morrendo o que você
Vai fazer?"
Pode crê, eu me senti inútil, eu me senti pequeno, mais um cuzão vingativo
Puta desespero, não dá pra acreditar, que pesadelo, eu quero acordar
Não dá, não deu, não daria de jeito nenhum, o Derley era só mais um rapaz comum, dali a poucos minutos, mais uma Dona Maria de luto
Na parede o sinal da cruz, que porra é essa?Que mundo é esse? Onde tá Jesus?
Mais uma vez um emissário, não incluiu Capão Redondo em seu itinerário
Pôrra, eu tô confuso, preciso pensar, me dá um tempo pra eu raciocinar Eu já não sei distinguir quem tá errado, sei lá, minha ideologia enfraqueceu: Preto, branco, polícia, ladrão ou eu, quem é mais filha da puta, eu não sei! aí fudeu, fudeu, decepção essas hora... a depressão quer me pegar vou sair fora.
2 de novembro era finados, eu parei em frente ao São Luís do outro lado
E durante uma meia hora olhei um por um e o que todas as senhoras tinham em comum: a roupa humilde, a pele escura, o rosto abatido pela
vida dura
Colocando flores sobre a sepultura("podia ser a minha mãe")Que loucura
Cada lugar uma lei, eu tô ligado, no extremo sul da Zona Sul tá tudo
errado, aqui vale muito pouco a sua vida, a nossa lei é falha, violenta e suicida
Se diz que, me diz que, não se revela: parágrafo primeiro na lei da favela
Legal, assustador é quando se descobre que tudo dá em nada e que só morre o pobre
A gente vive se matando irmão, por quê? não me olhe assim, eu sou igual a

você
Descanse o seu gatilho, descanse o seu gatilho, que no trem da malandragem, o meu rap é o trilho.

Vou dizer....

Procure a sua paz....
Pra todas a famílias ai que perderam pessoas importante morô meu!!!!
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Procure a sua paz(paz....)
Não se acostume com esse cotidiano violento,
Que essa não é a sua vida, essa não é a minha vida morô mano!!!!
Procure a sua paz....
Aí derlei, descanse em paz!
Aí carlinhos procure a sua paz!
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Aí quico, você deixou saudade morô mano!
Agradeço à Deus e aos Orixás....
Eu tenho muito a agradecer por tudo
Agradeço à Deus e aos Orixás....
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Cheguei aos 27, sou um vencedor, tá ligado mano!!!!
Agradeço à Deus e aos Orixás....
Aí procure a sua, eu vou atrás da minha fórmula mágica da paz!
Você não bota mó fé....
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Aí, manda um toque na quebrada lá, cohab, adventista e pá rapaziada!!!!
Malandragem de verdade é viver....
Se liga!!!!
Procure a sua paz!!!!
Você não bota mó fé....
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Que tu fala é mano brown mais um sobrevivente
Agradeço á deus, agradeço á deus....
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)
27 anos, contrariando a estatística morô meu!!!!
Agradeço á Deus, agradeço á Deus....
Procure a sua paz....
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)
Eu vou procurar....
Procure a sua paz...
Procure a sua!!!!
Eu vou encontrar
Você pode encontrar a sua paz, o seu paraíso!!!!
Eu vou procurar
Você pode encontrar o seu inferno!!!!

A fórmula mágica da paz.....!
(eu vou procurar e sei que vou encontrar)

Eu prefiro a
P a z ! ! ! ! !

Voz Ativa

(Racionais Mc's. Composição: Mano Brown/ Edy Rock)

Eu tenho algo a dizer
E explicar pra você
Mas não garanto porém
Que engraçado eu serei dessa vez
Para os manos daqui!
Para os manos de lá!
Se você se considera um negro
Um negro será MANO !!!
Sei que problemas você tem demais
E nem na rua não te deixam na sua
Entre madames fodidas e os racistas fardados
De cérebro atrofiado não te deixam em paz
Todos eles com medo generalizam demais
Dizem que os negros são todos iguais
Você concorda...
Se acomoda então, não se incomoda em ver
Mesmo sabendo que é foda
Prefere não se envolver
Finge não ser você
E eu pergunto por que ?
Você prefere que o outro vá se foder.

Não quero ser o Mandela
Apenas dar um exemplo
Não sei se você me entende
Mas eu lamento que,
Irmãos convivam com isso naturalmente
Não proponho ódio, porém
Acho incrível que o nosso compromisso
Já esteja nesse nível
Mas Racionais, diferentes nunca iguais
Afrodinamicamente mantendo nossa honra viva
Sabedoria de rua
O RAP mais expressiva(E ai...)
A juventude negra agora tem a voz ativa(Pode crer)

Você gosta, gosta, gosta, gosta de Nós(Hum...)
Somos Nós, Nós, Nós, Nós mesmos(Hum...)

Você gosta, gosta, (Scracthes..), gosta de Nós
Somos Nós, Nós, Nós, Nós mesmos(Hum...)

Você gosta, gosta, (Scracthes..), gosta de Nós
Somos Nós, (Scracthes..), Nós mesmos(Hum...)

Você gosta de Nós
Somos Nós, (Scracthes..), Nós mesmos

Precisamos de um líder de crédito popular
Como Malcom X em outros tempos foi na América
Que seja negro até os ossos, um dos nossos
E reconstrua nosso orgulho que foi feito em destroços
Nossos irmãos estão desnorteados
Entre o prazer e o dinheiro desorientados
Briganbo por quase nada
Migalhas coisas banais
Prestigiando a mentira
As falas desinformado demais

Chega de festejar a desvantagem
E permitir que desgatem a nossa imagem
Descendente negro atual meu nome é Brown
Não sou complexado e tal
Apenas Racional
É a verdade mais pura
Postura definitiva
A juventude negra
Agora tem voz ativa

Você gosta, (Scracthes..), gosta, gosta de Nós(Hum...)
Somos Nós, Nós, Nós, Nós mesmos(Hum...)

Você gosta, (Scracthes..), gosta de Nós
Somos Nós, (Scracthes..), Nós mesmos(Hum...)

Você gosta, (Scracthes..), gosta de Nós
Somos Nós, (Scracthes..), Nós mesmos(Hum...)

Você gosta de Nós
Somos Nós, (Scracthes..), Nós mesmos

Mas da metade do país é negra e se esquece

Que tem acesso apenas ao resto que ele oferece
Tão pouco para tanta gente
Tanta gente
Tanta gente na mão de tão pouco
Pode crer
Geração iludida uma massa falida
De informações distorcidas
subtraídas da televisão

Fodidos estão sem nenhum propósito
Diariamente assinando o seu atestado de óbito

Pô to cansado de toda essa merda que eles mostram na televisão
Todo dia mano...não aguento mais é foda mano...

Mas onde estão
Meus semelhantes na TV
Nossos irmãos
Artistas negros de atitude e expressão
Você se põe a perguntar por que
Eu não sou racista
Mas meu ponto de vista é que
Esse é o Brasil que eles querem que exista
Evoluído e bonito, mas sem negro no destaque
Eles te mostram um pais que não existe
Esconde nossa raiz
Milhões de negros assistem
Engraçado que de nós eles precisam
Nosso dinheiro eles nunca descriminam
Minha pergunta aqui fica
Desses artistas tão famosos
Qual você se identifica ?

Então, Lecy Brandão, Moisés da Rocha,
Thaíde e Dj Hum, Ivo Meireles, Moleques de Rua e tal
E da Zona leste de São Paulo Grupo DMN.
Pode crer é isso ai.

Nossos irmãos estão desnorteados
Entre o prazer e o dinheiro desorientados
Mulheres assumem a sua exploração
Usando o termo mulata como profissão
É mal...
(Chegou o Carnaval, Chegou o Carnal)
Modelos brancas no destaque
As negras onde estão...Ham

Desfilam no chão em segundo plano
Pouco original mais comercial a cada ano
O carnaval era a festa do povo
Era...mas alguns negros se venderam de novo
Brancos em cima negros em baixo
Ainda é normal, natural
400 anos depois, 1992 tudo igual
Benvidos ao Brasil colonial e tal
Precisamos de nós mesmos essa é a questão
DMN meus irmãos descrevem com perfeição então
Gostarmos de nós brigarmos por nós
Acreditarmos mais em nós
Independente do que os outros façam
Tenho orgulho de mim,um rapper em ação
Nós somos negros sim de sangue e coração
Mano IceBlue me diz

Justiça é o que nos motiva a minha a sua
A nossa voz ativa

Sr. Tempo Bom

Thaíde & DJ Hum
Que saudade do meu tempo de criança,
quando eu ainda era pura esperança,
eu via nossa mãe voltando pra dentro do nosso barraco,
com uma roupa de santo debaixo do braço.
Eu achava engraçado tudo aquilo,
mas já respeitava o barulho do atabaque,
e não sei se você sabe, a força poderosa que tem na
mão
de quem toca um toque caprichado, santo gosta.
Então eu preparava pra seguir o meu caminho,
protegido por meus ancestrais.
Antigamente o samba-rock, blackpower, soul,
assim como o hip-hop era o nosso som,
a transa negra que rolava as bolachas,
a curtição do pedaço era o La Croachia,
eu era pequeno e já filmava o movimento ao meu redor,
coriografias, sabia de cor,
e fui crescendo rodiado pela cultura Afro Brasileira,
também sei que já fiz muita besteira,
mas nunca me desliguei, das minhas raízes,
estou sempre junto dos blacks que ainda existem,
me lembro muito bem do som e o passinho marcado
eram mostrados por quem entende do assunto,

e lá estavam Nino Brown e Nelso Triunfo,
juntamente com a funkcia que maravilha.

Que tempo bom, que não volta nunca mais, (4x)

Calça boca de sino, cabelo black da hora,
sapato era mocasin ou salto plataforma.
Gerson Quincombo mandava mensagens ao seus,
Toni Bizarro dizia com razão, vai com Deus,
Tim Maia falava que só queria chocolate,
Toni Tornado respondia: Podê Crê,
Lady Zu avisava, a noite vai chegar,
e com Totó inventou o samba soul,
Jorge Ben entregava com Cosa Nostra,
e ainda tinha o toque dos Originais,
falador passa mal rapaz,
saudosa maloca, maloca querida,
faz parte dos dias tristes e felizes de nossa vida.
Grandes festas no Palmeiras com a Chic Show,
Zimbabwe e Black Mad eram Company Soul,
anos 80 começei, a frequentar alguns bailes,
ouvia comentários de lugares.
Clube da Cidade, Guilherme Jorge,
Clube Homes, Roller Super Star,
Jabaquarinha, Sasquachi, como é bom lembrar.
Agradeço a Deus por permitir,
que nos anos 70 eu pudesse assistir, Vila Sezamo,
numa década cheia de emoção,
Hooligueler entortando garfos na televisão,
10 anos de swing e magia,
que começou com o Brasil sendo Tri-campeão.

Refrão

O tempo foi passando, eu me adaptando,
aprendendo novas gírias, me malandreando,
observando a evolução radical de meus irmãos,
percebi o direito que temos como cidadão,
de dar importância a situação,
protestando para que achamos uma solução.
Por isso Black Power continua vivo,
só que de um jeito bem mais ofencivo,
seja dançando break, ou um DJ no scratch,
mesmo fazendo Graffiti, ou cantando RAP.
Lembra do função, que com gilette no bolso
tirava o couro do banco do buzão,

uma tremenda curtição,
e fazia na calça a famosa pizza.
No Centro da cidade as grandes galerias,
seus cabelereiros e lojas de disco,
mantém a nossa tradição sempre viva.
Mudaram as músicas, mudaram as roupas,
mas a juventude afro continua muito louca.
Falei do passado e é como se não fosse,
o que eu vejo a mesma determinação no Hip-Hop
Black Power de hoje.

Refrão

Essa é nossa homenagem, a todos aqueles,
que fizeram parte ou curtiram Black Power.
Luiz Carlos, Africa São Paulo, Ademir Fórmula 1,
Kaskata's, Circuit Power.
Bossa 1, Super Som 2000, Transa Funk, Princesa Negra,
Cash Box, Musícalia, Galote, Black Music,
Alcir Black Power, e a tantos outros,
obrigado pela inspiração.

Pode crê, pode crê.

Febre Do Hip Hop (Thaíde & DJ Hum)

Ha, ha, ha! Thaíde mais louco que nunca
Vâmo que vâmo!
Hip hop não é brincadeira, não!
Segura a sua onda...
Vâmo que vâmo, então
Deixa comigo!
Se liga, mana, se liga, mano
O tempo não pára. então, se prepara pro seu adianto
Dj hum comanda o som da música que vem da periferia
Graças a deus, a grande maioria (quem diria?)
Balançando barracos, tremendo mansões
Papo frente a frente com policiais e ladrões
Às vezes incomodamos com verbos pesados
Surgiu um boato de fato
Somos pretos pesados!
Mandando sempre um pecado em nosso recado
E que se mudem os incomodados, sai voado
É sempre assim, do começo ao fim
Falam um monte de você, de mim
Querem que falemos só de coisas bonitas

Tipo samambaia, xaxim
Não é pra isso que estamos aqui
Meu irmão dj hum
Yêh, yêh, yêh! mando o verbo pra você
O papo não é grupo, é atitude e proceder
De milianos, da antiga, de muita caminhada
Do baile da pesada, sem presepada. quente, quente
O mais quente do pedaço
Scratches e batidas nas picapes, eu arregaço!
A febre se espalha, contamina e continua
Nos carros, nas praças, nas rimas, nas ruas
O som é forte e trinca, a viagem começa
Quem é do esquema, agüenta; quem não é, se estrepa
Se dedicando a letra e rima
Thaíde & dj hum no rap, a mais antiga firma!

Refrão (2x)

Termômetro explodiu!
Não deu pra segurar, a febre é muito forte!
E não vai baixar...
Pow-pow-pow
Pa-pá-pá-pá
Peso que vem daqui!
Peso que vem de lá!

Criando rima nervosa
Olhando em cima e embaixo
Viajo pelo espaço, sem tirar o pé do chão
Sou da escuridão, negro gato espreitando a situação
Leva fé, meu irmão. observação
Dizem que sou malandro porque falo gíria, ando gingando
Na verdade, a malandragem
Tá na maneira como vou rimando contra a maré
E se o bicho pega, a gente solta o bicho, sabe como é que é...
Mas isso e só pra zé mané...
Um e um, dois. dois e dois, quatro
Matemática simples que me ajuda
A tirar a pedra do sapato
Opa! só uso tênis
Tô na dúvida: é nós na fita,
Nós com eles ou nós contra eles?
Palavras sobrepostas mandam a monotonia embora
Cavaleiros da verdade, apocalipse agora
Submarino na superfície e torpedo à toda
E, como já foi dito, alado negro da força, morô, mano?

Tenho uma preferência, mas quero que todos me escutem
Eu vim pra incomodar. os incomodados que se mudem
Digo sempre pra molecada: violência não tá com nada, estudem
Olhem sempre aonde pisam, cuidado, não se machuquem
Esta loucura não é pra quem quer, mas é pra quem pode
O quê?
Sentir a febre do hip hop

Refrão (2x)

Às vezes me perguntam
Sinceramente, te confesso, eu não sei também
Não consigo ficar parado, inerte
A vida me pede. tô colado na correria feito chiclete
Sempre esperto com as loucuras que a gente comete
Quem não segue o caminho correto quase sempre se perde
E num desses perdidos da vida eu me achei
Quase sempre tô sorrindo as lágrimas que chorei
Uma frase já não basta pra dizer tudo que sinto
Dói demais no coração. sou muito emotivo
E essa rima me lembrou uma canção
Por isso é melhor se acostumar a ver e ouvir loucuras
Vai ser pego de surpresa no meio das ruas
Eu não sou a doença, nem tampouco a cura
Mas sou a verdade nua e crua!
Não é conselho, é apenas um toque
Se eu tô redondamente enganado, me prove
Chamo atenção sem me preocupar com o ibope
Minha voz corrompe seus tímpanos
É a febre do hip hop

Desafio Do Rap Embolada (Thaíde e Dj Hum)

Refrão (2 x)

É o rap embolada
É o rap e o repente rebentando na quebrada

Duelo de titãs, atenção irmãos, irmãs
Acenderam o pavio, Nelsão fez o desafio e Thaíde aceitou
Vai começar a disputa, vale tudo nessa luta
Coco, hip hop, soul

(Thaíde)

Quem não conhece Nelsão, aquele cara comprido, magro parece um palito e com o cabelão
Hoje tá no hip hop mas já foi do soul
Me lembro da primeira vez que a gente conversou
Mas isso é passado, tô muito invocado
Porque em diadema ele me desafiou
Tô ligado que ele é do nordeste
Minha rima vai mostrar que eu também sou cabra da peste
Vou me transformar em tesoura, cortar o cabelo dele
E pôr debaixo do tapete com uma vassoura
Eu vou até o fim dessa batalha
Vai ser difícil superar a minha levada
No verso eu faço a trêta
Te dou um nó de letra
Abro e enfio o microfone na tua cabeça
Sou eu o responsável pela tua esperteza
Você não me assusta
Então cresça e apareça

(Nelsão)
Você provocou agora
Vontade também consola
Você diz que dá na bola
Na bola você não dá
Cabra thaíide você pode se lascar
Se você vier pra cima, vai cair na sua rima
Nem deus que tá lá em cima vai poder te segurar
Você disse no cd "preste atenção"
Mas agora deu mancada e perdeu sua razão
Eu ouvi você dizer que vai cortar meu cabelão
Eu tô no ar, vou reagir
A poeira vai subir
E a gente vai sumir
Porque no mundo ninguém jamais me tirou assim
Homem pra bater em mim,
Se nasceu, não se criou e, se criou, já levou o fim
Eu curto luiz gonzaga, o meu país tropical, conheço o bem e mal e o som do james brown
Danço break, samba, soul, sou poeta e coisa e tal
Meu cabelo foi tombado, é patrimônio nacional,
Dentro do mundo da moda, seguiu pela contramão do estilo black power é a foto original, então, irmão, preste atenção:
Meu cabelo é real, não é ficção. aqui é Nelsão, descendente de sansão

Refrão (2x)

Bicho pegou nessa queda de braço, dois homens de aço estão frente a frente
A força da mente do verso ligeiro
Feliz nessa luta é quem sai inteiro
E diz a verdade para toda gente

(Thaíde)
Sei que você não é de nada
Mande logo a embolada, se prepara pra batalha
Porque aqui é escorpião, é um tiro de canhão,
Não respeita soldado raso, nem mesmo capitão
Te jogo no chão, se liga, Nelsão!
Não leva uma comigo só porque é grandão
O meu facão é meu microfone e tô com ele na mão
Te dou lápis, caderno, borracha, régua, compasso
Sua matrícula eu faço pra te ensinar a lição

(Nelsão)
Me ensinar a lição? sai dessa, meu irmão!
Eu estudei, sou formado
Sou um grande cidadão
Eu sei o que é certo, errado
Também sou escorpião
Eu não vou lhe maltratar
Só quero lhe preparar pra fazer o vestibular

(Thaíde)
Conheço muita gente
A maioria inteligente
Veja bem nesse exemplo que eu não estou só
Conheço rzo, dmn, xis, gog, záfrica brasil
Todos componentes hip hop do brasil
E não acabou, e tal, conheço nino brown, charlie brown, zé brown, paulo brown, nada mau
Se ainda não te convenci, conheço mano brown

(Nelsão)
Não vem que não tem, conheço eles também
E até te dou um toque
São todos do hip hop
Você diz que é b. boy, mas minha dança lhe destrói
Sinto pena de você, mas nada posso fazer

(Thaíde)
Então sente a sequência, movimento em ação
Vou te detonar agora no break de chão
Do giro de cabeça, passo pro moinho de vento

Aprendi lá na são bento parar no giro de mão

(Nelsão)
Parar no giro de mão, isso não me assusta,
Não sou forte que nem tornado
Vou e dou um pião
Me transformo em tempestade
Te jogo lá pro sertão

(Thaíde)
Valeu, Nelsão, você é muito bom

(Nelsão)
Falô, Thaíde, você é bom também

Então agora vamos apertar as mãos
Porque no rap embolada não tem pra ninguém

Ninguém perdeu, todo mundo ganhou
Pois o povo aprendeu com o cantador (2x)

Veja aí, meu povo vem do mesmo ovo
O rap, o repente, o neto e o avô
Veja aí, meu povo, vem do mesmo ovo
O rap, o repente, o neto e o avô
É o rap embolaaaada...

ANEXO 2

Em anexo segue CD contendo músicas do Coletivo Produtto Paralelo e do Grupo H2P. As gravações apresentadas foram cedidas apenas para fins desta pesquisa. Músicas do Grupo Trovadores podem ser acessadas on-line através do site: www.tramavirtual.com.br/trovadores , e as músicas do grupo H2P pelo site www.h2p.com.br