



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II

Campus de Ondina

PAISAGENS SONORAS NO RAP PAULISTANO: JUVENTUDE, RACISMO E SEGREGAÇÃO URBANA NA CIDADE DE SÃO PAULO.

José Carlos Gomes da Silva
(UNIFESP- Campus Guarulhos)
josecarlосgs@uol.com.br

Focalizamos nesse artigo aspectos relacionados com as sonoridades no rap. Exploro uma perspectiva de análise aberta por Oliveira Pinto (2001). O autor entende que o campo dos estudos sobre música na antropologia requer nesse momento uma redefinição. A música foi de fato o fenômeno sonoro que chamou preliminarmente a atenção dos antropólogos. Transcrever em partitura as músicas dos povos não ocidentais, gravá-las no fonógrafo, decodificar escalas e sistemas de afinação de instrumentos musicais, compreender os processos de fabricação, os usos rituais e cerimoniais, se colocaram como desafios para os etnomusicólogos e antropólogos da música desde o final do século XIX (Bastos, 1995). O tema ainda permanece importante, pois a música aparece tratada de forma sumária em muitas etnografias. Porém como argumenta Oliveira Pinto os fenômenos sonoros não se limitam apenas aos universos definidos como música, pelas diferentes culturas ou mesmo pelos pesquisadores:

Timbres característicos (...) maneiras de entoar a voz, tudo isso é responsável por sonoridades locais, que se mesclam com outros sons, ruídos falas, fazendo surgir verdadeiras “paisagens sonoras”. Perceber e pensar a produção sonora musical como parte de uma paisagem sonora mais abrangente é um assunto relativamente novo na história da etnomusicologia (OLIVEIRA PINTO, 2001: 248)

O conceito de *paisagem sonora* é, portanto, chave para a compreensão de um conjunto de sonoridades que ultrapassam os limites da música, ou que a ela se mesclam. Anda conforme Oliveira Pinto (2001), devemos a Murray Schafer, musicólogo canadense, a noção de *paisagem sonora* (*soundscape*) “como meio do homem”.

Deve-se distinguir entre dois tipos de paisagens sonoras: uma natural, a outra cultural. O *soundscape* natural envolve sonoridades que provêm de atividades ou ações físicas de fenômenos naturais. Já os *soundscape*s culturais resultam de todo tipo de atividades humanas. Marcam, em especial, o potencial comunicativo, emocional e expressivo dos sons (OLIVEIRA PINTO, 2011).



Durante os estudos que desenvolvi sobre a congada em Uberlândia, aproximei-me intuitivamente do conceito de *soundscape*. Na oportunidade empreguei a categoria *província sonora* para compreender os recortes sonoros produzidos pelos ternos de Congo, Moçambique, Catupés e Marinheiros durante os cortejos em louvor a N. Sr^a do Rosário (Silva, 2005). Uma incursão ao universo das sonoridades no rap também nos parece interessante. Especialmente quando se focaliza a questão étnico-racial as pesquisas desenvolvidas no contexto norte-americano revelam-se que existem importantes nexos entre as escolhas de uma determinada sonoridade¹ com a história de um grupo social, ou que as sonoridades circunscrevem e demarcam identidades, promovem a socialização dos indivíduos em um conjunto de sons específicos.

Possivelmente os jovens negros que se identificaram com o rap, o fizeram em função do ar de família dessa sonoridade e menos com o conteúdo das letras, pois não dominavam a língua inglesa. Compartilhamos, portanto, com os afro-americanos matrizes sonoras comuns. Os estudos sobre as sonoridades característica do rap desenvolvidos no contexto norte-americano por Walser (1995) e Keyes (1996) confirmam que poderemos compreender de forma mais adequada a adesão dos jovens brasileiros ao rap em função de um conjunto de elementos sonoros peculiares à música de origem africana.

Para Chernoff (1980), por exemplo, uma das características marcantes da música africana é a sua maior sensibilidade ao ritmo. A valorização estética do ritmo e da percussão pelos rappers é, portanto, reveladora da filiação a uma matriz musical específica. A forma como o ritmo é elaborado confere singularidade à música, permite, ainda, a elaboração do sentimento de pertença, de identificação com uma determinada *paisagem sonora* entre os afrodescendentes na diáspora. Segundo Kazadi Wa Mukuna (1985), a estrutura rítmica da música africana desenvolve-se apoiada na ideia da mescla de diferentes ciclos rítmicos, que se exprimem na composição final de uma peça. Dentro da complexidade de ciclos rítmicos, um ciclo rítmico de base, ou *time line pattern*

¹ Empregamos nesse texto o conceito de sonoridade para nos referir a um conjunto de sons bastante amplos, que não se reduzem, portanto, aos produzidos por instrumentos classificados como musicais. A propósito dessa ampliação Tiago de Oliveira Pinto (2001) já nos chamou a atenção. Para o autor seria necessário alargarmos os horizontes de análise dos sons, por isso, em vez de Antropologia da Música ou Etnomusicologia, seria mais apropriado adotarmos a terminologia Antropologia Sonora.



permanece como central (Mukuna, 1985). Trata-se, nesse caso, de um ciclo que se repete e que é normalmente executado por um idiofone².

A complexidade rítmica da música instrumental é concebida dentro do princípio de sua composição, que é principalmente a superposição de vários motivos rítmicos complementares uns aos outros no produto final. Esses motivos rítmicos são frequentemente utilizados pelos conjuntos musicais compostos de um idiofone tocando o ritmo de base; de um, dois, ou mais membranofones de pequenos tamanhos que constituem, juntamente com os idiofones, a textura rítmica sobre a qual o tocador do membranofone principal exhibe seu virtuosismo (...) Cada músico desempenha o papel de preencher o espaço na organização rítmica com o seu ciclo criando assim o que foi referido acima, de superposição de vários motivos rítmicos. Não há dois músicos tocando o mesmo ciclo rítmico. (WA MUKUNA, 1985: 81)

Portanto os músicos apenas aparentemente tocam ciclos rítmicos em separado, mas na verdade os ciclos rítmicos atuam sempre de forma complementar no conjunto de uma peça musical. Os músicos iniciam seu ciclo rítmico, concluem e reiniciam sempre num ponto preciso, orientados pelo *time line pattern*. A ideia de complementaridade é, portanto, central, pois é neste conjunto sobreposto de camadas que a música se constitui, é apreendida pelos ouvintes e apreciada pela comunidade.

Ao observar a arte dos DJs que atuam no movimento hip hop vi que essa técnica requer igualmente o desenvolvimento da sensibilidade rítmica. A habilidade necessária na operação da tecnologia dos sons, o manusear os aparelhos eletrônicos como *mixer* e a *pick up*, exigem que o DJ internalize o sentido de tempo para processar no momento preciso as mixagens. Sem a dimensão rítmica inevitavelmente o DJ fracassará. Realizar performances complexas de mixagens e *scratches* servindo-se do mixer ou da *pick up*, no tempo exato, implica, portanto, em treino específico. Os DJs entrevistados não chegaram a precisar este tempo de aprendizagem, mas confessaram que levaram vários meses ou anos para que pudessem atuar de forma descontraída nos palcos.

Percebi durante a pesquisa que nesse caso, o conceito de *time line pattern* utilizado no entendimento da música africana guarda semelhanças com o conceito de *looping* ou *anel* adotado no fazer musical dos rappers. Na produção musical de bases sonoras para o rap os DJs escolhem uma determinada unidade rítmica de natureza cíclica. Na construção do *anel* ou *looping* não empregam, por exemplo, o conceito

² Termo genérico para instrumentos cujo som é produzido pelo próprio corpo em vibração; entre os exemplos incluem-se pratos, xilofones, gongos, castanholas, e reco-recos (*Dicionário Grove de Música*, p. 447).



ocidental de compasso, mas sim a noção de ciclo rítmico. Por vezes os tempos de um *looping* podem coincidir com o conceito ocidental de compasso, mas não é nos termos dessa unidade de pulso que se orientam, é a sensação rítmica de um determinado fragmento da música, considerado interessante, que possibilita a escolha do ciclo básico. Os demais fragmentos musicais que compõem a textura musical são posteriormente acrescentados a essa unidade fundamental.

O rap se apresenta como um canto-falado, mas não recitado, a acentuação rítmica e a presença do pulso no contexto da narrativa é o que lhe confere distinção em relação à simples narrativa poética. Quando se lê uma letra de rap e a ouve no contexto da música percebe a distinção, ou seja, o ritmo combinado com a acentuação vocal e o ambiente sonoro diferem da mera narrativa verbal. Neste caso, ritmo e poesia unem-se para produzir uma síntese de outra natureza, não se tratam mais de ritmo + poesia em separado, mas de rap, amálgama de ritmos, poética e sons de diferentes espécies.

A outra temática recorrente no rap, que nos remete mais uma vez para os nexos com as sonoridades africanas é a relação com o “ruído”. Para Wisnik (1989) a música ocidental, em oposição à africana tem sido marcada pela tentativa vã do recalque ao ruído. A tendência em buscar sonoridades puras no ocidente implicou na eliminação dos instrumentos de percussão, por serem considerados de frequência imprecisa³, mas de acordo com o próprio Wisnik, esse aspecto é mais ideológico que real.

O jogo entre som e ruído constitui a música. O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas, com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação (ordenação que também contém margens de instabilidade com certos padrões sonoros interferindo sobre os outros). (WISNIK, 1989, p.30).

A música africana seguiu outro caminho. Os sons considerados “ruídos” na música ocidental aparecem incorporados à textura musical. Os *scratches* certamente respondem no rap pela dimensão percussiva. A propósito desse aspecto entre os músicos africanos nos lembra Candé:

³ A música medieval, por exemplo, tinha como objetivos estabelecer a oposição entre o “som silêncio/ascético” dos mosteiros e os ruídos e corporalidades dos ritos pagãos (Wisnik, 1989, p. 38)



Por toda parte procura-se misturar o som quando ele é demasiado límpido, procura-se enriquecê-lo com ruídos, como se tempera uma comida insípida: peças metálicas que vibram com as cordas dos alaúdes ou as lâminas dos *sanzas*, chocalhos fixados nos pulsos dos músicos, apitos adaptados nas caixas e ressonadores de cabaça, ou grãos secos introduzidos dentro destas, anéis e penduricalhos nos contornos dos tambores, etc. A mesma prática encontra-se entre os negros dos Estados Unidos, em particular entre os cantores de blues que deformam os sons de suas guitarras munindo as cordas de pequenos anéis metálicos móveis, entre o estandarte e o cavalete (CANDÉ, 1994: 164)

Segundo Paul Gilroy nas regiões que receberam a migração forçada de escravos, foi essa sensibilidade à paisagem sonora o elemento central na reconstituição das identidades diaspóricas. As barreiras lingüísticas entre as diferentes etnias foram, dessa forma, superadas. A repressão política e religiosa não pode se impor de maneira totalitária porque a música atuou como elemento de identificação suficientemente forte para ultrapassar as fronteiras étnicas e a desumanização pretendida pelos escravocratas. O autor constata algo ainda mais fundamental, afirma, por exemplo, que a linguagem sonora tem mantido essa mesma função na contemporaneidade. Para Gilroy a música ocupou e continua a ocupar entre os afro-americanos o lugar da escrita enquanto instrumento de comunicação.

O poder e significado da música no âmbito do Atlântico negro tem crescido em proporção inversa ao poder expressivo da língua. É importante lembrar que o acesso dos escravos à alfabetização era frequentemente negada sob pena de morte e apenas poucas oportunidades culturais eram oferecidas como sucedâneo para as outras formas de autonomia individual negadas pela vida nas fazendas e nas senzalas. A música se torna vital no momento em que a indeterminação polifonia lingüística e semântica surge em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos (GILROY, 2001, p. 160)

A reconstituição das identidades negras nas Américas teve, portanto, como suporte a linguagem sonora, desenvolvida nas instituições tradicionais ou nos territórios negros segregados. No Brasil o samba desempenhou papel importante no sentimento da construção do sentimento de pertença entre as comunidades negras urbanas no Rio de Janeiro e São Paulo⁴. Nesses contextos a linguagem musical tornou-se um elemento capaz de aproximar distâncias e restabelecer os nexos de uma história fragmentada, rompida por cisões e violências de um passado comum.

Submetidas a imposições políticas e limites materiais as culturas africanas na diáspora foram reelaboradas, tendo como referências princípios estruturais ancestrais.

⁴ Ver, nesse sentido o estudo de Roberto Moura (1980) sobre Tia Ciata e o desenvolvimento do samba no Rio de Janeiro. Quando das pesquisa desenvolvida no mestrado constatei que fenômeno idêntico se manifestara no bairro da Barra Funda em São Paulo, nas décadas de 1920/30 (Silva, 1998).



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

Contemporaneamente as trocas e intercâmbios que operam por sistemas midiáticos distintos, ampliaram as possibilidades de fusões e experimentos musicais de origem afro-americana e caribenha que identificamos no rap. Trata-se nesse caso da mesma tradição de elaboração do sentimento de pertença mencionada por Gilroy (2001). A propósito o autor classifica gêneros musicais como o blues e jazz, como “jóias trazidas da escravidão”, pois, possibilitaram recriar o sentimento de filiação étnica a despeito da opressão escravocrata.

A oralidade africana tem sido também tomada como um segundo aspecto importante para a compreensão do rap. A relação entre música e oralidade conduziu os estudiosos a identificar no rap outros possíveis nexos com a ancestralidade africana. Não se trata da identificação uma busca de origens, mas da localização de princípios estruturais. O canto falado se inscreve, nesse sentido, em uma matriz bastante ampla que nos remete ao conceito de sociedades africanas como sociedades da palavra, ou conceitualmente à *tradição oral* (Vansina, 1980, Hampaté Bá, 1982). Segundo David Toop (1991) poderíamos localizar, mais especificamente, no canto falado dos rappers heranças das culturas africanas do noroeste, sobretudo, praticadas pelos *griots* de Gana, Senegal e Mali. Os *griots* da costa ocidental da África são de fato conhecidos pela forma como narram epopéias das famílias tradicionais, tendo como apoio um instrumento melódico conhecido como *kora* (Hampaté Bá, 1982). Para Keyes (1996) a poética dos rappers relaciona-se com outras tradições orais identificadas na cultura afro-americana. Os chamados contadores de história (*storytellers*) teriam, conforme a autora, surgido também universo enquanto expressão da tradição oral africana. O mesmo fenômeno se reapresentaria sob outros matizes na voz dos pregadores negros (pastores protestantes) e na retórica de líderes negros como Martin Luter King e Malcom X.

O desenvolvimento da música africana na diáspora é resultado, portanto, de um processo histórico em que a dimensão política esteve sempre presente, por isto as relações entre música e etnicidade devem ser concebidas na análise. Cheryl Keyes (1996) estudou o rap a partir dessa perspectiva. Segundo a autora o rap não é apenas produto de transformações recentes, de rupturas que se colocam no âmbito da cultura pós-moderna, nele ecoam sonoridades que resultam de lutas e reinvenções no campo da cultura que somente podem ser apreendidas quando situadas em um processo histórico



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II

Campus de Ondina

mais amplo. Posto nesse horizonte o rap se apresenta como parte de uma tradição comum aos negros. Relaciona-se com as *worksongs*, blues, jazz, soul e mais recentemente com o funk. Os mecanismos de escolha das sonoridades e construção do texto musical vinculam-se a opções que não se reduzem às alternativas conferidas pela modernidade: bateria eletrônica, *sampler*, *mixer*, mas de uma seleção cultural cujos princípios sonoros estruturais podem ser localizados na história da população afro-americana.

Quando se reporta às raízes afro-americanas Cheryl Keyes (1996) concorda que as transformações sociais que se verificaram no final do século XIX foram fundamentais para a constituição das matrizes musicais às quais o rap se filia. Transformações sociais identificadas nesse período teriam deixado profundas marcas na música negra. Com o fim da Guerra Civil, por exemplo, ocorreu a inserção dos negros na sociedade norte-americana como homens livres. A partir deste momento teriam se intensificado as fusões de tradições religiosas e musicais nos centros urbanos sob influência da musicalidade africana. A migração dos negros para o norte, fenômeno que se seguiu à abolição da escravatura e à Guerra Civil foi responsável pela reelaboração de práticas culturais que se refletiram na música. Entre as mais importantes a autora menciona as tradicionais *worksongs*, cantos de protestos dos escravos, mas os *toasters*, os poemas rimados, a retórica dos *prayers* (pastores evangélicos negros) e dos *storytellers* (contadores de histórias).

Do ponto de vista contemporâneo o rap estabeleceu continuidades e rupturas no âmbito da música afro-americana. As continuidades são percebidas em relação ao funk de James Brown, ancorado na percussão pesada, nas quebras de ritmos (os *break beats*), na introdução de sons pouco convencionais como gritos, sussurros, distorções e ranhuras. Inclusive as músicas de James Brown foram tomadas como as preferidas dos rappers para a produção dos primeiros *samplers*. No âmbito das rupturas o rap pode ser interpretado como uma retomada de princípios estruturais da música negra após a massificação da *dance music* e introdução das solistas. Por volta de meados dos anos 1970, produtores europeus entraram em cena e redefiniram a estrutura *disco* para adequá-la às cantoras, a saber, Donna Summer, Glória Gaynor, Grace Jones. Promoveram a aceleração do *beat* e tornaram o pulsar frenético das músicas uma das



características da era discoteque. Numa reação ao estilo discoteque os jovens negros retomaram a tradição do ritmo pausado do funk de James Brown, concentrando-se nas colagens dos *riffs* de baixo e bateria. A partir do surgimento de tecnologias do *sampler*, os rappers puderam mais facilmente produzir *remixes*, inserindo nas bases sonoras e a fala das ruas em meio às sessões rítmicas de base eletrônica.

A relação com as sonoridades africanas foram potencializadas no rap graças ao recurso à tecnologia. Segundo Trícia Rose (1994) os rappers têm fascínio por esses recursos. Os elementos centrais das sonoridades africanas, ritmo e oralidade, foram de acordo com a autora, reelaborados na contemporaneidade, por meio do crescente apelo às inovações eletrônicas. A introdução do *sampler* agilizou o processo de colagens e mixagens. Através desse recurso pode-se reproduzir os sons de diferentes instrumentos musicais e outros menos convencionais. A tecnologia é, portanto, parte indispensável da produção musical dos rappers, mesmo que se tenha como suporte uma simples *pick up* e um gravador comum (o *deck*).

O recurso ao *sampling*⁵ tem sido, no entanto, um dos pontos mais críticos para os rappers, pois pesam sobre essa estratégia acusações de plágio de músicas preexistentes. De acordo Shusterman (1998) trata-se, porém, de visão equivocada, pois aqueles que tomam o *sampling* como simples pirataria não entendem qual o seu verdadeiro sentido. Conforme o autor, nesse processo estão envolvidos mesclas e reatualizações de músicas antigas, mas não com a intenção deliberada de reproduzi-las integralmente, pois do ponto de vista artístico, isto não teria nenhum valor. O processo de *sampling* envolve mais que isto:

Trata-se, na verdade, de uma técnica formal, ou um “método” de transformar fragmentos antigos em novas canções, com um “novo formato” pela manipulação inovadora de técnicas da indústria do disco (SHUSTERMAN, 1998, p. 187).

No rap nenhuma música permanece a mesma após ser *sampleada* e remixada. A introdução de *scratches* e de sons *sampleados* de diversos contextos introduzem fricções, “ruídos”, característicos que se integram ao conjunto da peça. Segundo Keyes (1996) o rap utiliza-se especialmente de sonoridades características do mundo urbano,

⁵ Normalmente o termo *sampling* tem sido empregando para definir o processo de reprodução de um trecho musical enquanto *sampler* refere-se à máquina, ao recurso, quando acoplado ao *mixer*.



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II

Campus de Ondina

uma tendência presente desde os trabalhos dos pioneiros. Assim a paisagem sonora das ruas é apreendida com os recursos do *sampler*, recria-se também nesse processo o efeito percussivo.

No segmento final de *The Message*, Grand Master Flash incorpora sons da paisagem urbana como as buzinas dos carros e sirenes, enfatizando as conversas entre os membros do seu grupo The Furious Five. Estes sons que acompanham as conversas dos membros em linguagem de rua, intensificam o ambiente de vida na cidade como o expresso na poética desta canção (KEYES, 1996: 240).

Nas paisagens sonoras do urbano estão presentes buzinas, sirenes, falas, discursos. Estas sonoridades *sampleadas* têm como finalidade enriquecer a textura musical. Com isso a música apresenta-se como um discurso não apenas sobre o urbano, mas como texto que o contém, disciplina-o, através da arte. Ao analisarmos as letras das músicas produzidas pelos rappers verificamos que as sonoridades privilegiaram dois temas centrais da vida urbana, peculiares às grandes metrópoles brasileiras. A questão étnico-racial e a segregação urbana foram objeto de atenção específica. Para tanto os rappers recorrem a um conjunto de sonoridades que nos possibilitam a sensação auditiva de que estamos percorrendo um bairro periférico.

Timbres graves: o protesto contra o racismo

Os timbres graves de baixo e bateria eletrônicos aparecem nos inícios dos anos 90 quando as críticas ao *racismo à brasileira* tornaram-se contundentes. A fala sobre o racismo implicou especialmente na seleção de sonoridades graves, pretendendo com isso expressar que se estava a falar de um tema grave na sociedade brasileira. A timbragem sonora adequou-se, portanto, à seriedade da narrativa. Alguns discursos dos rappers sobre esse período são ilustrativos.

O protesto contra racismo aparece de forma de forma mais enfática no discurso dos rappers do início dos anos 1990. Embora nos depoimentos afirmem que foram influenciados pelo rap consciente norte-americano do grupo Public Enemy, NWA. A leitura que os rappers fizeram da questão racial no Brasil foi desenvolvida a partir de experiências que eles mesmos denominavam como *autoconhecimento*. A abertura do



» XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais

Diversidades e (Des)Igualdades

Salvador, 07 a 10 de agosto de 2011.

Universidade Federal da Bahia (UFBA) - PAF I e II
Campus de Ondina

disco dos Racionais *Raio X do Brasil* é exemplar do entendimento que possuía do fazer musical, isto é, que arte e conhecimento não se separam.

*Racionais, usando e abusando da nossa liberdade de expressão, um dos poucos direitos que o jovem negro tem nesse país. Você está entrando no mundo da informação, **autoconhecimento**, denúncia e diversão. Este é o Raio X do Brasil seja bem vindo. (Raio X do Brasil, 1993)*

Os rappers confirmam em depoimentos que a consciência sobre as implicações do *racismo à brasileira* foi adquirida longe dos bancos escolares, mesmo porque as relações desses jovens com a escola eram de natureza conflitiva, marcada pela intermitência, evasão, repetência ou mesmo expulsões. Se a escola não era parceira na construção do *autoconhecimento* desenvolvido pelos rappers, como adquiriram então uma leitura crítica sobre as modalidades de racismo que enfrentavam no cotidiano? A maioria dos entrevistados aponta que esse processo foi alimentado pelas informações que obtinham de maneira pessoal. Os discos e os videoclipes de rap produzidos pelos cantores norte-americanos também foram citados como importantes.

O Public Enemy chega na era de ouro dos vídeos de rap, então, com o clipe ficou mais fácil de entender. Então você via a polícia descendo o pau nos pretos e os pretos reagindo. Você via fotos do Malcom X. A primeira vez que eu ouvi falar em Malcom X, foi no clipe do Public Enemy, porque aí você começa: quem é este negão que toda mão tá no vídeo dos caras? E aí você começa a associar fatos e outras coisas.

(Clodoaldo – Resumo do Jazz).

Foi a partir daí que a gente começou [a se indagar]. Chuck D do Public Enemy tá falando aquilo por que? Ah! por conta disso e disso. Ah! mas tem o KRS-One que no vídeo dele aparece um cara segurando na capa do disco uma metralhadora. Quem é esse cara? E aí, depois, a gente vai descobrir que ele tá fazendo uma referência a Malcom X. Quem foi Malcom X? Umás outras pessoas como Rakim da dupla Eric B e Rakim, que eram da parte do pessoal do islão, da nação dos 7 por cento. Por que aparece a estrela no vídeo dos caras? O que é o slão?

(Markão – Grupo de rap DMN)

Os jovens que se filiaram ao movimento hip hop paulistano eram em geral afrodescendentes, filhos de migrantes, que passaram a enfrentar o preconceito racial



orientados por um padrão de conduto distinto daquele empregado pelos pais. O mito da democracia racial parece ter sido reproduzido pelos migrantes, pois embora tenhamos constatado nos anos 80 um intenso protesto na periferia em relação às precárias condições da infra-estrutura urbana, em nenhum momento identificamos algo no mesmo nível sobre a discriminação racial. Os jovens filhos dos migrantes que aderiram ao movimento hip hop reagiram, porém de forma distinta. O questionamento radical do mito da democracia racial tornou-se um dos aspectos centrais dos seus discursos. Assim se posicionou, por exemplo, o rapper Mano Brown:

O Brasil é o país mais inteligente para discriminar os “negros” e os pobres, por isso ele é falso, aqui no Brasil se usa uma estratégia que vem funcionando há mais de 400 anos certo! Que é mentir prá você, que é para mostrar para aos “negros” e para o mundo que o Brasil não é um país racista, e que aqui é o paraíso da integração, e não é isso, há uma máscara que esconde tudo isso, e não temos como provar, você só consegue ver isso no dia-a-dia, nas atitudes das pessoas, na atitude da polícia. Quando você vai arrumar um emprego, nos papéis que os negros fazem nas novelas, nas revistas, nas grandes modelos que aparecem. (Mano Brown, *Revista Mix*: 6 , 40, 1997)

Por essa época, livros que discutiam o preconceito racial e a história da população negra no Brasil tornaram-se também leituras quase obrigatórias. A história oficial narrada pelos livros didáticos passou a ser revista à luz de novas referências bibliográficas. Livros como *Do Quilombo à Rebelião Negra* e *A Sociologia do Negro Brasileiro* (Clóvis Moura), *O Quilombo e o Que é Racismo* (Joel Rufino) *O que é Revolução* (Florestan Fernandes) passaram a compor o universo de leitura de muitos rappers. Ao lado deste material bibliográfico a resistência africana e afro-americana foi descoberta através da literatura de textos de Steve Byko (*Escrevo o Que eu Quero*) e de Alexis Halley (*Raízes*). Também as biografias e filmes sobre Malcom X, Martin Luther King e Jesse Jackson, integraram-se ao universo cultural dos rappers. O protesto começava a ganhar não apenas forma, mas também conteúdo.

Sonoridades e vozes da periferia

As narrativas sobre a periferia incorporam também sonoridades características que nos permitem perceber auditivamente que estamos ultrapassando as fronteiras de um bairro periférico. Músicas como *Fim de Semana no Parque* aludem, por exemplo, ao burburinho das feiras, pessoas conversando, latido de cães, gritaria (*vamos chegando*). Em *Homem na estrada* os sons das armas de fogo, seguidos de sirenes da polícia, sons



de motocicletas, confirmam que estamos diante de mais uma morte violenta na zona sul. Por vezes não bastam os sons, a narrativa enfatiza a dimensão sonora:

Mano na porta do bar
Racionais MC's

*Você tá vendo o movimento na do bar?
Tem muita gente indo prá lá, o que será?
Daqui apenas posso ver uma fita amarela
Luzes azuis e vermelhas piscando em volta dela
Informações desencontradas gente indo e vindo
Não tô entendendo nada, vários voltam sorrindo
Ouço um moleque dizer mais um cuzão da lista
Dois fulanos numa moto única pista
Eu vejo manchas no chão, eu vejo um homem ali
É natural prá mim, infelizmente
A lei da selva é traiçoeira
Hoje você é o predador, amanhã a presa*

Na música *Tô ouvindo Alguém me Chamar* é o som de armas sendo engatilhadas, de tiros, das ambulâncias e de um bip em uma sala de UTI que indicam a situação terminal de um jovem que fez a opção pelo crime. A frase: *sinto a minha garganta ressecada, e a minha vida escorrer pela escada* surge em meio a um conjunto de sonoridades que dão suporte à narrativa. Os problemas que atingem os jovens da periferia são narrados não apenas por meio das descrições realistas, mas inscritas em paisagens sonoras familiares ao cotidiano dos bairros. O que os sons e as descrições pretendem revelar é um processo de fragmentação do social que expressa a outra face da segregação urbana.

Os estudos desenvolvidos por Teresa Caldeira (2000) foram, nesse sentido, importantes, pois mapearam as ações das elites na redefinição da nova segregação socio-espacial. Para a autora a construção de enclaves fortificados, locais de residência, trabalho e lazer, monitorados eletronicamente e protegidos por seguranças armados, tornou-se uma marca distintiva da paisagem urbana em São Paulo. O erguimento de muros e a construção de enclaves confirmam que as classes altas e médias têm agido defensivamente, afastando-se dos espaços públicos e evitando os pobres. As condições de vida do outro lado dos muros têm sido definidas academicamente como “zonas de guerra”. Os rappers se tornaram cronistas do cotidiano desses locais: *me dê quatro bons*



motivos prá não ser, olhe o meu povo na favela e vai perceber, diz o rapper Mano Brown (*Fim de Semana no Parque*). Os sons e narrativas que escolhem nos conduzem para uma dimensão ao alcance do olhar e da audição. O que as músicas trazem é o registro não apenas dos fatos observados, mas também da paisagem sonora que identifica a periferia.

Nesse ambiente encontramos não apenas tiros, sirenes, mas as vozes dos jovens marginalizados. As gírias, as expressões locais, o léxico articulado por uma gramática que infringe a chamada norma culta, palavrões e xingamentos endereçados ao *sistema*, revelam o falar típico das ruas, becos e vielas. A dimensão local e a experiência da exclusão social são referências constantes, mas a capacidade de fazer significar a realidade depende da forma como as questões específicas são abordadas. O *poder da rima* surge como a principal arma no sentido de tornar a realidade apreensível, significável do ponto de vista nativo. O discurso nativo tem como objetivo *levar uma mensagem para os manos*, ou seja, produzir algo autoral, que inclua a experiência vivida na localidade, na *quebrada*. O termo *cronista do cotidiano* foi por eles assumido sendo este traduzido como equivalente de verdade, de testemunhas oculares. Assim, o saber valorizado é aquele que prima pela experiência pessoal e intransferível. Porém, não se deve narrar essa realidade de forma obediente à norma culta, a fala necessitam também ser infratora, iconoclasta, anti-normativa. A tentativa de enquadrar os Racionais MC's em um padrão formatado pela mídia foi, por essa razão, denunciada por Mano Brown:

Tem música que eu nem canto, porque tenho raiva da letra. *Voz Ativa*, mesmo, eu tenho raiva da música, não gosto das palavras do jeito que são ditas. Parece um texto de jornalista, eu não sou isso aí! Eu sou um *rapper*. Sou um cara que **rima a realidade**, então, rimo gíria. Rimo palavrão. Rimo tudo. Não posso rimar só palavras bonitas. Eu tinha medo, os caras falavam que o sotaque paulista era feio. Prá tomar cuidado com o “r” e o caralho. Hoje em dia quero que se foda tudo. Não tô nem aí, é prá saber que eu sou de São Paulo mesmo. Sou da zona sul, isso aqui não é Rio de Janeiro, é São Paulo, mano! (*Caros Amigos*, 3, st. 1998).
(grifos meus)

A partir de meados dos anos 90 percebe-se que a categoria periferia passou a integrar-se de forma mais efetiva o discurso dos rappers. O termo surge de maneira ambígua, ora denotando o caráter violento o estado de insegurança em que se encontram, sendo, portanto, objeto de denúncia, ora adquire sentido afetivo, espaço de



pertença, de identificação, pois é *lá que moram meus irmãos meus amigos e a maioria por aqui se parece comigo*. A aproximação com não foi apenas ideológica, afetiva, política. A seleção lexical revela que nos encontramos em face de uma comunidade de fala. Gírias, palavrões, inflexões vocais características dominam o discurso. Um pequeno fragmento de *Fórmula Mágica da Paz* é ilustrativo:

Fórmula Mágica da Paz

Racionais MC's

Essa "porra" é 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 consigo sair.

É muito fácil fugir, mas eu não vou. Não vou trair quem eu fui quem eu sou. Eu gosto de onde eu vou 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, em qualquer jurisdição, qualquer área.

Jardim Santo Eduardo, Grajaú, Missionária, Funchal, Pedreira e tal, Joaniza. Eu tento adivinhar 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, Hee, a maldade na cabeça o dia inteiro. Nada de roupa, nada de carro, sem emprego, não tem IBOPE, não tem "rolê", sem dinheiro.

(...) sem mulher

É "embaçado" ou não é?

O tema em questão, o da sobrevivência em um campo minado, aparece como um aspecto central no momento em dirigem o olhar para a periferia. Os amigos que morreram no embate diário são citados nas músicas e nas capas dos discos, e as listas realmente são extensas. As primeiras narrativas denunciam um universo marcado pela violência e abandono dos poderes públicos frases como: *Até o IBGE passou por aqui, numerou os barracos, fez uma pá de perguntas e nunca mais voltou* expressam esse sentimento de abandono. Podemos identificar nesse protesto as marcas de transformações profundas que estavam em curso na cidade.



A violência em bairros como Capão Redondo, Jardim Ângela e Parque Santo Antônio, atingiu nos anos 90 índices alarmantes. O título desabonador de “triângulo da morte” foi aplicado a essas regiões, consideradas as mais violentas da América Latina. Os dados sobre vulnerabilidade juvenil disponibilizados pela Fundação SEADE⁶ confirmam que de fato a juventude havia se tornado o grupo mais diretamente atingido. Grande parte das mortes de jovens na periferia permaneceu sem solução e nestes casos dificilmente poderíamos falar de justiça. Acredita-se que as mortes não precisavam mesmo ser investigadas porque “se tratavam de brigas entre quadrilhas” ou de “ajustes de contas entre traficantes e viciados”. O discurso dos rappers aparece nesse período como uma das poucas formas de protesto:

*Eu acho que a polícia persegue os Racionais. Persegue sim, mas é uma maneira de inibir o povo, oh meu. Os Racionais são um representante do povo. Do povo que tem reclamações a fazer sobre a polícia. Uma maneira deles perseguirem a gente, ameaçar, é uma maneira de inibir o povo. Tipo dizendo assim, aí, vocês não têm direito de reclamar de (...), cada um entra nos seus barracos come o que tiver e cala a boca, sem falar nada, o resto é a gente que faz. **O Racionais só fala isso, fala a história do outro lado.** Mano Brown (Especial Racionais MC's) (MTV - Março, 1998)*

A filiação dos jovens da periferia da cidade de São Paulo ao rap foi mediada pela familiaridade com um conjunto de sonoridades. Seguindo as pistas de Gilroy (2001) admitimos que as paisagens sonoras do rap possibilitaram a aproximação de jovens situados em diferentes contextos. Na cidade de São Paulo as músicas resgataram sonoridades que possuem o mesmo poder crítico da narrativa. Os sons das ruas, as vozes, gírias, palavrões, ruídos, latidos de cães, inflexões vocais próprias, infrações à norma culta, revelam uma apropriação discursiva, que tornou o rap não apenas em uma fala sobre a periferia, mas na linguagem da periferia. A fala não pode ser depurada, insípida, inodora e incolor, porque não é assim que se fala. A violência sofrida é expressa com a violência sonora, ruídos, palavrões, infrações à gramática, edificam assim uma *paisagem sonora* que não admite concessões ao poder da língua e aos poderosos.

⁶ <http://www.seade.gov/ivj/principal.html>



- BASTOS, Rafael M. “Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia da sem música e de uma musicologia sem homem”. Rio de Janeiro, *Anuário Antropológico* (93): 9-72.
- CALDEIRA, Teresa Pires do R. Cidade de muros. *Crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34-EDUSP, 2000.
- CANDÉ, Roland de. *História Universal da Música*. São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA. Rio de Janeiro, Zahar, 1994. (Ed. Concisa).
- GILROY, Paul. “Jóias trazidas da escravidão: música negra e a política de autenticidade. *O Atlântico negro*. São Paulo, Ed. 34, 2001.
- HAMPATÊ BA, Amadou. “A tradição viva”. In: KI-ZERBO, J (coord.) *História geral da África I –Metodologia e pré-história da África*. São Paulo, Ática/UNESCO, 1982.
- KEYES, Cheryl L. “At the crossroads: rap music and its African nexus”. *Etnomusicology*, 40(2): 222-248 1996.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Funart, 1980.
- OLIVEIRA PINTO, Tiago. “Som e música. Questões de uma antropologia sonora”. *Revista de Antropologia*, São Paulo, 44(1): 221-286, 2001.
- ROSE, Tricia. *Black noise. Rap music and black culture in contemporary America*. London: University Press of New England Hanover & London. 1994.
- SHUSTERMAN, Richard, *Vivendo a arte. O pensamento pragmatista e a estética popular*. São Paulo: Editora 34, 1998.
- SILVA, José Carlos G. Música cerimonial e discurso escravo na congada. *História e Perspectivas. Revista de Graduação e Pós-Graduação em História*. 33: 197-221. Jan. Jun/ Jul.Dez, 2005.
- _____. Negros em São Paulo: Espaço Público, Imagem e Cidadania (1900-1930) In: NIEMEYER, Ana Maria de e GODOI (orgs.). *Além dos Territórios: Para um Diálogo entre a Etnologia Indígena, os Estudos Rurais e os Estudos Urbanos*. Ed. Mercado de Letras, Campinas, 1998.
- _____. *Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Tese de Doutorado, IFHC, Universidade Estadual de Campinas - Campinas.
- TOOP, David. *Rap attack(2). African rap to global hip hop*. London: Serpent’s Tail., 1991.
- VANSINA, J. “A tradição oral e sua metodologia”, in KIZERBO, J. (org.) *História geral da África. I. Metodologia e pré-história da África*, vol. I. São Paul, Ática-Unesco, 1980. pp. 157-179.
- WALSER, Robert. “Rhythm, Rhyme, and Rhetoric in the Music of Public Enemy”. *Etnomusicology*. 39 (2): 193-217, 1995.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido. Uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.