FUNDAÇÃO ESCOLA DE SOCIOLOGIA E POLÍTICA DE SÃO PAULO

III SEMINÁRIO DE PESQUISA FESPSP

"PERIFERIA É PERIFERIA EM QUALQUER LUGAR": DE CATEGORIA ESPACIAL/ANALÍTICA À CATEGORIA IDENTITÁRIA/ÊMICA NO MOVIMENTO HIP-HOP PAULISTANO DOS ANOS 1980 A 2000[1]

Estudante: Márcio Macedo (mjmacedo73@gmail.com)
Orientadora: Virag Molnar (molnarv@newschool.edu)[2]

Resumo: A comunicação visa estabelecer uma breve discussão a respeito da articulação entre os conceitos de território/espaço e raça/etnicidade dentro do movimento hip-hop paulistano nos 1990/2000. Parte-se do pressuposto que as mudanças estéticas experimentadas por essa manifestação artística, cultural e política ao longo dos seus 30 anos de existência no Brasil está em sintonia com formas de se pensar a população negra/mestiça, jovem, pobre e moradora das grandes metrópoles. Nos anos 1980 o hip-hop se entendia e se apresentava como uma "cultura de rua", devido sua origem urbana e sua relação intrínseca com o espaço público, lócus por excelência de suas práticas. Nos anos 1990 o hip-hop incorpora a orientação estética de "cultura negra", a partir da influência de grupos de rap nacionalistas negros estadunidenses como Public Enemy e a aproximação em relação a movimentos sociais e políticos negros. Posteriormente, na virada dos 1990 para os 2000, uma nova mudança é vivenciada e emerge com força a noção de "cultura periférica" dentro da manifestação. Essa última fase sinaliza uma rearticulação de categorias como raça/etnicidade, classe e espaço/território onde a crítica vigente a noção de "democracia racial" (ausência de problemas raciais ou harmonia racial no Brasil) é substituída por uma proposição que o autor denomina de "democracia sem dente", a saber, uma equalização das diferenças raciais via classe (pobre) e espaço/território (periferia).

Palavras chave: hip-hop; juventude; periferia; subculturas juvenis; raça.

Introdução

A expressão "Periferia é periferia em qualquer lugar" faz parte de uma canção do rapper GOG, abreviação de Genivaldo Oliveira Gonçalvez. O rapper lançou em 1994 o álbum intitulado *Dia a Dia da Periferia*. Nele constam seis faixas das quais duas focam especificamente sobre a temática da periferia, a saber: "Dia a Dia da Periferia" e

[1] Texto preparado para apresentação no III Seminário de Pesquisa da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (FESPSP), GT 11 "Relações raciais e étnicas na América Latina: entre o passado e o futuro", realizado de 21 a 23 de outubro de 2014.

[2] Márcio Macedo é doutorando em Sociologia na *The New School for Research* (NSSR), Nova Iorque, EUA. Virag Molnar é professora do Departamento de Sociologia da NSSR.

“Brasília Periferia”. A importância de GOG e seu álbum só podem ser entendidos caso fizermos uma historização do hip-hop no Brasil visando observar as mudanças estéticas pelas quais o mesmo passou até a ascensão de uma estética que viria a se tornar hegemônica – a saber, a periférica – que articula elementos de raça, classe e espaço.

Neste sentido, a comunicação aqui apresentada visa estabelecer uma sucinta discussão a respeito da articulação entre os conceitos de território/espaço e raça/etnicidade dentro do movimento hip-hop paulistano entre as décadas de 1980 e 2000. Parte-se do pressuposto que as mudanças estéticas experimentadas por essa manifestação artística, cultural e política ao longo dos seus 30 anos de existência no Brasil está em sintonia com formas de se pensar a população negra/mestiça, jovem, pobre e moradora das grandes metrópoles.

Com o intuito de mostrar esse deslocamento que corresponde a uma relativização da raça via espaço e classe dividirei essa comunicação em três períodos históricos distintos entre 1983 e 2000 e que correspondem a fase de gestação da “cultura periférica” no hip-hop paulistano mais um pequeno tópico no qual discuto a noção de “democracia sem dente”.

Hip-Hop: Cultura de Rua (1983-1990)

Hip-Hop: Cultura de Rua é o título de uma das primeiras coletâneas de grupos de rap lançadas no Brasil em 1988. O nome sumariza a perspectiva que informava os praticantes de hip-hop na década de 1980 em São Paulo: uma cultura de rua. A capa do disco são duas fotos com os componentes dos grupos de rap participantes da coletânea em áreas do centro velho da capital paulista.

A manifestação cultural, política e artística hip-hop pode ser entendida, a partir da elaboração do DJ Afrika Bambaataa, como uma articulação entre quatro elementos (*MCing*, *DJing*, *B-Boying* e *grafitti writing*) que foram criados por jovens de origem afro-

americana, caribenha e hispânica vivendo em territórios majoritariamente negros e latinos, leia-se Bronx e Harlem, da cidade de Nova Iorque na virada dos anos 1960 para os anos 1970. Contribuem para sua formação uma confluência de transformações econômicas, tecnológicas, políticas e sociais que alteram a dinâmica de produção cultural das populações jovens destes redutos (Rose, 1994; Chang, 2005). Assim sendo, o hip-hop pode ser qualificado como uma prática juvenil ou subcultura se enquadrando na definição fornecida por John Clarke e Stuart Hall (1997), a saber, culturas juvenis seriam aquelas manifestações que exibem forma e estrutura suficientes para se fazerem identificadas como diferentes da cultura paterna e, ao mesmo tempo, são focadas em certas atividades, valores, certos usos de artefatos materiais e espaços territoriais. Contudo, o texto clássico na literatura sobre subcultura é o livro de Dick Hebdige, *Subculture: the meaning of style* (1979), que, a partir de uma perspectiva teórica que mescla análise semiótica com um viés gramsciano, entende as subculturas juvenis de *mods*, *punks* e *rastafaris* como formas de resistência cristalizadas em estéticas próprias elaboradas a partir de uma subversão da lógica original de artefatos mercadológicos como roupas.

Após sua aparição nos EUA em fins dos anos 1970, o hip-hop despontaria em São Paulo através da sua expressão corporal, a “onda break”, e com a música rap, o “funk falado” ou “tagarela” tocada nos bailes *black*. O lugar de encontro e exibições de dança é o centro velho de São Paulo, espaço/território que remonta a ocupação histórica de negros em áreas como a Rua Direita nos anos 1940 e 1950, o Viaduto do Chá e Praça Ramos de Azevedo nos anos 1960 e 1970 e as ruas 24 de Maio, Dom José Gaspar, o Teatro Municipal, a estação de metrô São Bento e a Praça Roosevelt nos anos 1980 (Silva, 1998 e 2012).

O espaço da rua iria se constituir num elemento de afirmação e identidade do *breakdance* e, posteriormente, do hip-hop nesse período. Nos anos 1980 o hip-hop se

entendia e se apresentava como uma "cultura de rua", devido sua origem urbana que remetia a região metropolitana de Nova Iorque e sua relação intrínseca com o espaço público, *lócus* por excelência de suas práticas. Nesse contexto, a imagética veiculada nos vídeos e filmes históricos do hip-hop desse período remetem ao contexto urbano de Nova Iorque, ao metrô e os problemas vividos em territórios entendidos como marginais. Exemplos são os filmes *Beat Street* de 1984 e o videoclipe da canção *The Message* (1982) do grupo Grandmaster Flash & The Furious Five cuja letra é uma descrição que tem início descrevendo a decrepitude urbana do Bronx dos anos 1980:

> *“Broken glass everywhere*
> *People pissing on the stairs, you know they just don’t care*
> *I can't take the smell, I can't take the noise no more*
> *Got no money to move out, I guess I got no choice*
> *Rats in the front room, cockroaches in the back*
> *Junkies in the alley with a baseball bat*
> *I tried to get away, but I couldn't get far*
> *'Cause a man with a tow-truck repossessed my car”*

"A juventude negra agora tem voz ativa": hip-hop como cultura negra (1990-1996)

O período entre 1990 e 1996 pode ser considerado aquele no qual a temática racial impregna a estética das letras dos grupo de rap paulista. Isso ocorre por conta da influência de grupos estadunidenses pertencentes a segunda geração do rap norte-americano. Dentre eles o mais importante foi, sem dúvida, Public Enemy (PE). Desde fins dos anos 1980 o PE começou a se diferenciar no cenário do hip-hop mundial ao incorporar em suas letras uma retórica de orgulho racial e nacionalismo negro. De acordo com o crítico cultural George Nelson (2005), o PE foi responsável por

transformar o envolvimento com a política no rap em algo *cool*, ou seja, legal, descolado.

Com constantes referências a lideranças históricas negras como Malcolm X, Marcus Garvey, Martin Luther King Jr., Louis Farrakhan (o polêmico ministro da Nação do Islã) e dos *Black Panthers* o PE possuía uma formação que mesclava e flertava com elementos de uma organização paramilitar. Seu núcleo duro era formado pelos MCs Chuck D e Flavor Flav mais o DJ Terminator X. Os videoclipes do grupo eram saturados de imagens que remetiam ao movimento pelo direitos civis, o período de segregação racial vigente nos Estados Unidos até os anos 1960 e cenas de violência policial. KL Jay, DJ dos Racionais MCs, resume bem a influência do PE sobre o seu grupo.

> *"Nossa idéia de protestar contra a situação racial surgiu aos poucos, mas o pontapé inicial foi quando a gente começou a ouvir Public Enemy. Lemos a autobiografia do Malcolm X. Começamos a refletir: quem é o culpado pelos nossos problemas hoje? Como a nossa gente vivia no passado? Estudamos história..."*

A hegemonia estética do rap engajado e de cunho crítico no que diz respeito ao aspecto racial tem como marco o lançamento do disco *Holocausto Urbano*, primeiro álbum do grupo Racionais MCs lançado em 1990. O disco, composto de seis faixas, se aproxima de uma espécie de aula sobre racismo, desigualdade e violência policial. Em 1992, os Racionais MCs lançariam o EP *Escolha Seu Caminho* no qual a temática racial continuava como o carro chefe através das faixas "Voz Ativa", "Escolha o Seu Caminho" e "Negro Limitado". Na primeira faixa, Mano Brown fazia a afirmação de que a "juventude negra agora tem [tinha] voz ativa" através do rap e da cultura hip-hop.

A orientação estética de "cultura negra" que passou a informar o hip-hop desse período levou o manifestação numa crescente aproximação a movimentos sociais e políticos negros como pode ser visto no surgimento do Projeto Rappers, parceria entre a ONG Geledés, Instituto da Mulher Negra e grupos de hip-hop/rap. Uma aproximação tímida com o poder público também ocorre em projetos como o *Rap...Ensinando a Educação* uma iniciativa da Prefeitura de São Paulo via Secretaria Municipal de Educação na qual MCs, B-boys e grafiteiros eram levados a escolas públicas municipais para discutir temas de interesse da juventude (Macedo & Silva, 2013).

Por fim, um processo de descentralização passa a ocorrer na manifestação a partir do surgimento de posses, espaços de encontro e produção cultural dos quatro elementos do hip-hop, em áreas e bairros entendidos como periféricos. É a expansão do hip-hop que coloca em xeque seu discurso racializado que estabelecia uma feroz crítica, nesse contexto, a idéias como a democracia racial, ou seja, a noção ou mito disseminado no Brasil de que somos um país destituído de racismo vivenciando certa harmonia racial vigente.

O ano de 1994 apresentou o rap nacional como a grande novidade do cenário musical através de Gabriel, O Pensador, jovem de classe média carioca que assinou contrato com uma grande gravadora (Sony Music) depois de fazer sucesso com a demo tape “Tô Feliz, Matei o Presidente”. Posteriormente, as faixas de seu álbum que se tornariam populares foram “Loura Burra”, “Retrato de um Playboy” e “Racismo é Burrice” que tocaram em rádios de todo o país. Apesar do sucesso, Gabriel era pouco respeitado dentro do movimento hip-hop em São Paulo devido a sua origem. Os Racionais MCs eram entendidos como o melhor grupo de rap nacional e aquele que melhor representava a juventude negra, pobre e moradora de bairros periféricos devido as temáticas abordadas nas letras e a postura crítica em relação ao "sistema", a mídia, a polícia e as classes média e alta. Mas é necessário afirmar que a estética pautada por

uma representação de periferia onde os elementos vigentes nessa realidade estavam incorporados na forma de se fazer rap ainda estava por vir.

Entretanto, em Brasília, outro pólo disseminador de hip-hop no Brasil, a periferia já era objeto central de preocupação e do fazer estético de MCs como GOG. Em 1994, o artista lançaria seu terceiro álbum com o título sugestivo de *Dia a Dia da Periferia*. Nele constam seis faixas das quais duas focam especificamente sobre a temática da periferia: “Dia a Dia da Periferia” e “Brasília Periferia”. A estética vigente dentro do hip-hop como “cultura negra” que fazia a denúncia do racismo brasileiro e criticava idéias bastante disseminadas no senso comum como a noção de “democracia racial” era, de certa forma, excludente de jovens pobres não negros adeptos do hip-hop. A noção de periferia, por sua vez, estabelecia uma articulação entre classe e espaço no qual o elemento negro ainda tinha função estratégica, mas deixava de ser determinante ou central. A vivência comum na periferia, uma área de excluídos, pobres, equalizava as diferenças raciais e aproximava esses opostos. Para além disso, a violência vigente nesses espaços também era material simbólico para as produções de DJs e MCs além de capital simbólico a ser usado em outros contextos.

Em 20 de novembro de 1995 um grande show com vários grupos de rap foi realizado no Vale do Anhangabaú em homenagem aos 300 de Zumbi dos Palmares (Pimentel, 1996). Era nesse contexto que o hip-hop como “cultura negra” deixaria de existir para dar lugar a representação hegemônica de cultura periférica que se elevaria com força nos anos seguintes. A periferia nos une!

“Periferia é periferia em qualquer lugar”: hip-hop como cultura periférica (1997-2002).

Um argumento central dessa comunicação é aquele que afirma que a noção de periferia utilizada no hip-hop é uma espécie de reelaboração do gueto estadunidense a partir da noção de marginalidade conectiva da antropóloga Halifu Osumare em seu livro

The Africanist Aesthetic in Global Hip-Hop: Power Moves (2007). A concepção de marginalidade conectiva identifica quatro campos sociais que criam *links* entre culturas juvenis pelo mundo e a origem do hip-hop nos Estados Unidos: rebeldia juvenil; opressão histórica; classe e cultura. Contribuindo para o argumento de Osumare, podemos dizer que os vários elementos da marginalidade conectiva podem ser cristalizados em noções que fazem referência a espacialidades simbólicas, imaginárias e/ou concretas que facilitam a tradução de idéias. Nesse sentido, os guetos negro e latino estadunidense, espaço marginal na estrutura social norte-americana, pode ser traduzido em seus equivalentes no Brasil como periferia e/ou favela apresentando similaridades e distinções.

Se em 1994 o rap nacional tinha alcançado o sucesso nas rádios FM pelos discos de Gabriel, O Pensador e não oficialmente pelos Racionais MCs, 1997 representa novamente uma inflexão na história do hip-hop paulista. O quarteto paulistano lança nesse ano o álbum *Sobrevivendo no Inferno* pela gravadora independente *Cosa Nostra*. O disco seria um sucesso de vendas para o grupo chegando a 1 milhão e meio de cópias vendidas. Mas o álbum também marca a incorporação definitiva e explícita de uma estética marcada por temas vinculados a noção de periferia como violência, criminalidade e desigualdades sociais. Outro ponto importante é o forte teor religioso presente no álbum, tanto na iconografia do disco quanto nas letras das canções.

Tem início nesse contexto uma constante e forte ação diacrítica de transformação da categoria periferia de signo estigmatizado em elemento identitário. A cena hip-hop paulista continuava diversificada com vários grupos trazendo novas temáticas, sonoridades, formas de rimar e levadas (*flow*). Contudo, todos os grupos, de uma forma ou de outra, tinham que lidar com a representação que aos poucos ficaria associada à toda cultura hip-hop como um movimento vinculado a jovens pobres,

moradores de regiões precárias, violentas e majoritariamente (mas não exclusivamente) negros e mestiços.

Nesse sentido, periferia é um espaço social e geográfico que gera um denominador comum para jovens negros, mestiços, nordestinos e brancos: a classe pobre. Esse denominador comum (periferia = classe pobre) gera uma experiência comum a todos esses jovens que estariam submetidos aos problemas sociais vigentes nesse espaço social denominado periferia como violência policial, tráfico de drogas, desemprego, segregação social, ausência de equipamentos urbanos de lazer, ausência de reconhecimento social, etc. Para além da experiência em comum vivenciada em problemas cotidianos, a população periférica também compartilharia de elementos culturais em comum o que traria ou fortaleceria uma idéia de pertencimento e identidade.

Nesse ponto em específico, a cultura negra através de seus diversos elementos seria algo estruturante uma vez que a "cultura periférica", pela experiência de pobreza/classe, criaria um "*melting pot*" no samba, hip-hop, forró, escolas de samba, futebol de várzea, samba rock, bailes *blacks*, samba de raiz, pagode, pixação, *grafitti*, torcidas organizadas, motoboys, baloeiros, dentre outros práticas culturais, trariam uma definição do que constitui a periferia. Assim sendo, o popular, uma categoria bastante comum na tradição da sociologia da cultura brasileira dos anos 1970 e 1980, viria a se tornar o periférico dos anos 1990 em diante em sua rearticulação no espaço urbano. Alexandre Barbosa Pereira (2005), em seu trabalho sobre a "pixação" em São Paulo, mostrou em sua pesquisa sobre esse grupo como a idéia de "cultura de rua" aproximava as práticas de diversos grupos que estabeleciam uma relação ativa com equipamentos urbanos da cidade. Penso que, devido a uma série de fatores políticos e sociais, a idéia de "periferia" conseguiu rearticular os mesmos grupos especificados por Pereira a partir de uma combinação de elementos de classe, raça e espaço. Classe,

nessa perspectiva, é entendida como uma categoria determinante enquanto raça e espaço são categorias subordinadas, variáveis e passíveis de manipulação.

Da crítica a “democracia racial” ao estabelecimento da “democracia sem dente”

Um ponto importante é que é justamente aqui que podemos entender como se dá a reelaboração de conceitos estrangeiros no contexto local. Como já citado anteriormente, a noção de periferia no Brasil faria uma espécie de tradução simbólica do equivalente “gueto” norte-americano. A periferia brasileira seria o meio pelo qual a experiência de jovens pobres e de origens raciais diversas seriam equiparadas a de jovens negros e latinos moradores dos guetos norte americanos e com experiências e problemas similares. Mas a periferia teria contornos próprios no que diz respeito a forma de organizar suas relações étnico/raciais. O elemento negro é central, mas ele encontra-se mesclado a lógica de dominação onde a experiência de discriminação não pode ser pensada sem uma vinculação à classe.

Nesse ponto tem início a delineação de uma noção que eu chamaria de “democracia sem dente”. Essa expressão foi ouvida por mim ao realizar trabalho de campo numa fala do escritor Toni C., biógrafo do rapper Sabotage, assassinado em 2003. De acordo com Toni C., o fato de Sabotage não ter os dentes da frente, ser banguela, resumia a experiência da democracia brasileira onde as pessoas seriam iguais ao experimentar à pobreza uma vez que a ausência de dentes é um dos marcadores mais visíveis de classe em nosso país. Para além disso, vários outros artistas de rap são banguelas e alguns, mesmo possuindo recursos, se recusam a consertar os dentes uma vez que esse seria um fator identificador do mesmo.

Penso que a noção de “democracia sem dente”, citada por Toni C., também pode ser interpretada como uma síntese do projeto estético/político vigente no rap/hip-hop paulista virada dos anos 1990 para 2000 onde a crítica a noção de democracia

racial vigente no contexto anterior do hip-hop como “cultura negra” é trocada por uma incorporação de um noção de “democracia sem dente” de baixo para cima. Ou seja, a noção de democracia racial é uma construto intelectual e política das elites intelectuais e políticas brasileiras dos anos 1940 e 1950 que foi imposta ao país num movimento vertical, das classes mais elevadas para as mais baixas (Guimarães, 2001) . No contexto do hip-hop periférico, a “democracia sem dente” estabelece uma certa harmonia racial vigente na periferia devido a equalização ou minimização das diferenças via classe/pobreza que se conjuga ao espaço/território.

Bibliografia

CLARKE, J. & Hall, S. (1997). “Subcultures, Cultures, and Class” in *The Subcultures Reader* edited by Ken Gelder and Sarah Thornton. Routledge. London.

CHANG, J. (2005). *Can’t Stop Won’t Stop: a history of the hip-hop generation*. Picador. New York.

GEORGE, N. (2005). *Hip-Hop America*. Penguin Books. New York.

GUIMARÃES, A.S.A. (2001). “Democracia racial: o ideal, o pacto e o mito”. *Novos Estudos CEBRAP*, número 61, novembro de 2001, pp. 147-162.

HEBDIGE, D. (1979). *Subculture: the meaning of style*. Routledge. London & New York.

KITWANA, B. (2002). *The Hip Hop Generation*. Basic Civitas Book. New York.

MACEDO, M. & SILVA, U. V. (2013). “*Pode Crê! Música, Política e Outras Artes*: militantes negros e jovens artistas unidos na consolidação e publicização de uma ‘cena hip-hop’ na cidade São Paulo nos anos 1990” (mimeo).

MITCHELL, T. (2001). *Global Noise: rap and hip-hop outside of USA*. Wesleyan University Press. New York.

OSUMARE, H. (2007). *The Africanist aesthetic in global hip-hop: power moves*. New York, N.Y, USA, Palgrave McMillan.

PARDUE, D. (2008). *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip-Hop*. Palgrave Macmillan.

PEREIRA, A. B. (2005). *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. Dissertação de mestrado em Antropologia. PPGAS/USP.

PIMENTEL , S. K. (1996). *O Livro Vermelho do Hip Hop*. Monografia de conclusão de

curso/Comunicação Social. ECA/USP.

ROSE, T. (1994). *Black Noise: rap and black culture in Contemporary America*. Wesleyan Press, New York.

SILVA, J. C. G. (1998). *Rap na Cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana*. Campinas. Tese de Doutorado, Unicamp.

SILVA, J.C.G. (2012). “Sounds of Youth in the Metropolis: The Different Routes of Hip Hop Movement in the City of São Paulo”. *Vibrant*, volume 8, number 1, pps. 70-94.

VIANNA, H. (1988). *O Mundo Funk Carioca*. Rio de Janeiro. Editora Zahar.

Discografia

The Message. Grandmaster Flash & The Furious Five. Sugar Hill Records. 1982.

Hip-Hop: Cultura de Rua. Eldorado. 1988.

Consciência Black Volume 1. Zimbabwe. 1988.

O Som das Ruas. Five Star. 1988.

Holocausto Urbano. Racionais MCs. Zimbabwe. 1990.

Escolha O Seu Caminho. Racionais MCs. Zimbabwe. 1992.

Raio X do Brasil. Zimbabwe. Racionais MCs. 1993.

Gabriel, o Pensador. Gabriel, o Pensador. Sony Music. 1994.

Dia a Dia da Periferia. GOG. Só Balanço. 1994.

Filmografia

Beat Street. Stan Lathan. 1984.