

## **Etnografia da música rap:** Africanidade e saberes musicais na prática do dj<sup>1</sup>

### **Rap music ethnography:** Africanism and musical knowledge in the practice of dj

José Carlos Gomes da Silva<sup>2</sup>

#### **Resumo**

Neste artigo focalizo aspectos que orientam a música rap. Analiso a música enquanto experimenta relacionada à diáspora dos povos africanos. A matriz musical afro-americana é interpretada como resultado do processo diásporo. As diretrizes e conceitos musicais que guiam os DJs integram uma teoria nativa na qual as origens africanas e os sons são valorizados. A ênfase em elementos sonoros e símbolos culturais africanos são selecionados como fundamentos que dão identidade à música. O som e as escolhas de textura musical surgem da negociação permanente entre novas tecnologias, a música tradicional africana e afro-americana. Esses elementos apoiam também sustentam o discurso político nos contextos específicos em que o rap parte.

**Palavras chave:** Música rap; Segregação urbana; Cultura Juvenil

#### **Abstract**

In this article I focus aspects that guide do rap music. Analyze the music while experiment related to the diaspora of African peoples. The African-American musical matrix is interpreted as resulting from the diasporic process. The guidelines and musical concepts that guide do the DJs musical integrate a native theory in which the African origins and the sounds are valued. The emphasis on sound elements and African cultural symbols are suitable as fundamentals that give identity to the music. The sound and the musical texture choices under the permanent negotiation between new technologies and traditional African and African-American music. These elements supports also the elaborate political discourse in the specific contexts in which the rap part.

**Keywords:** rap music, urban segregation, racism, African music, youth culture, social exclusion

#### **Introdução**

---

<sup>1</sup> O artigo reúne também dados etnográficos obtidos durante a pesquisa *O Capão Redondo nas vozes dos adultos e jovens: lutas políticas, produções culturais e segregação urbana na cidade de São Paulo (1978-2012)* que contou com o fomento da FAPESP (2011-2013).

<sup>2</sup> Antropólogo, Doutor em Ciências Sociais e Professor Titular da Universidade Federal de São Paulo – Campus Guarulhos.

O rap ganhou visibilidade nos EUA a partir dos anos 1980. Desde então muitas questões foram colocadas a propósito de um estilo musical que foi inicialmente visto como um modismo veiculado pela indústria fonográfica. Decorridas mais de duas décadas, as previsões sobre a efemeridade foram refutadas e o rap passou a ser concebido como parte da tradição musical afro-americana, equiparando-se ao blues, jazz e ao soul, conforme Keyes (2002). As controvérsias estabelecidas inicialmente ajudam, no entanto, a compreender os aspectos que singularizam esta música, razões pelas quais as retomamos.

Os músicos tradicionais conceberam o rap pelo viés etnocêntrico. Registraram o incômodo frente a uma música que fugia aos cânones e que não poderia, por tais razões, ser tomada como objeto de pesquisa Rose (1994). Os etnomusicólogos, sociológicos e filósofos revelaram, porém, que existiam questões mais complexas subjacentes à nova proposta sonora. Assim, foram enfatizados os possíveis vínculos com a tradição oral africana conforme Toop (1991), as interfaces com as transformações urbanas e as implicações das novas tecnologias (ROSE, 1994); as relações entre o autor e a obra de arte na pós-modernidade Shusterman (1998); os nexos entre música africana e afro-americana desenvolvidos por Walser (1995) e Keyes (1996).

No Brasil os estudos seguiram em meio à voga das culturas juvenis. Os pioneiros Caiafa (1985); Vianna, (1988); Abramo, (1994); Costa (1993) focalizaram diferentes linguagens expressivas: tatuagens, corte do cabelo, bailes, danças, contudo, as músicas dos grupos de punk, funk, skinhead e rock, não foram objeto de análise específica. As pesquisas sobre o rap iniciar-se-iam somente nos anos 90. Spósito (1993) analisou o fenômeno no contexto da sociabilidade das ruas; Andrade (1996) e Félix (2005) abordaram a dimensão étnico-racial e Guasco (2000) o sentimento de pertença à periferia. As investigações que realizamos durante o doutorado e anos seguintes (Silva, 1998, 2011-2013) estabelecem nexos entre música, juventude, identidade racial e segregação urbana.

Nossa abordagem foi influenciada por pesquisadores que buscaram estreitar o diálogo entre Antropologia e Música dentre eles Oliveira Pinto (2001); Wa Mukuna (2000), Menezes Bastos, (1995) e Cohen (1993). A etnografia da música rap que apresentamos nesse artigo prioriza aspectos da tradição musical africana e afro-americana presentes no fazer musical e no discurso dos rappers. Subjacente à nossa abordagem está a noção que os rappers brasileiros operam com uma “teoria nativa” da música, que nomeamos *musicalidade*, conjunto de saberes e sensibilidades musicais elaborados a partir da vivência cotidiana, apreendidos em experiências informais dos bailes, festas, rodas de samba, capoeira, audições de música afro-americana, entre outras.

### Musicalidade de matriz africana: ritmo e oralidade

Diferentes pesquisadores consideram que a centralidade conferida ao ritmo e à oralidade no rap se filia às tradições culturais africanas. São ainda enfatizados como sinais diacríticos de pertença, “as roupas, tranças, metais e correntes” (KEYES, 1996). A narrativa oral e o ritmo são, de fato, os elementos mais valorizados quando os rappers se referem propriamente à música. A expressão “griots modernos”, foi, por exemplo, empregada no Brasil com o intuito de demarcar a filiação à ancestralidade africana. Os *griots* são nesse sentido emblemáticos por constituírem uma casta de músicos que utiliza, em suas “funções de guardiães da memória social, a música e narrativa oral” (HAMPATÉ BÂ, 1982).

Desde as origens do hip-hop nacional vimos os jovens buscando *conhecimentos* sobre a cultura negra em diferentes contextos. O discurso de pertencimento à ancestralidade africana não seria, portanto, parte apenas de uma retórica, livros de Joel Rufino, Clovis Moura, Alex Haley, biografias de Malcolm X e Luther King, foram mencionados como leituras de referência. Ao cotejarmos a produção acadêmica sobre a música de matriz africana e o fazer musical dos rappers pretendemos demonstrar que existe uma “teoria nativa” que orienta a prática dos DJs e que esta encontra-se em sintonia com alguns princípios que singularizam a música negra na diáspora.

As sociedades tradicionais africanas são definidas como *sociedades da palavra*, música, mitos, sistemas de parentesco, história, técnicas, registram diferentes saberes culturalmente significativos. Em determinados contextos a oralidade assumiu formas institucionalizadas e indivíduos e grupos sociais foram legitimados enquanto guardiães da tradição oral, ou seja, dos registros de diferentes sistemas de conhecimentos.

Conforme a definição sintética Jan Vansina, entende-se por tradição oral *um testemunho transmitido de uma geração a outra*, “de boca a ouvido”. O autor inclui nesse universo as *fórmulas* ou *fontes fixas*, documentos que se relacionam com “tudo o que é decorado” e cuja transmissão é mais precisa (VANSINA, 1980, p. 160). O ritmo enquadrar-se-ia do nosso ponto de vista no conceito de *fórmula fixa*, isto é, de um saber decorado. A sensibilidade rítmica, uma das características marcantes da música africana, não resultaria, portanto, da aptidão genética, mas da transmissão oral e assimilação de padrões inscritos na memória coletiva.

Após a diáspora escravocrata a sensibilidade rítmica e a oralidade não se perderam. As diferentes comunidades negras que se constituíram ao longo do Atlântico reelaboraram culturalmente saberes da tradição oral, embora, sob condições políticas impeditivas. Em determinadas regiões do Brasil sonoridades étnicas distintas chegariam mesmo a coexistir. Na

cidade de Salvador, habitada por uma maioria expressiva de grupos étnicos de origem yorubá e fon, padrões rítmicos bantos foram localizados por Gerhard Kubik (1979). Ao estudar a capoeira o autor encontrou, por exemplo, células rítmicas comuns à música da região do sudoeste de Angola. Os ritmos africanos identificados pelos próprios capoeiristas nas cidades de Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo foram classificados pelo autor como São Bento Grande e Cavalaria. Os dizeres de Kubik nos dão a dimensão do impacto da transmissão oral dos saberes musicais.

Eu fiquei muito surpreso ao descobrir isto, tocando algumas das minhas gravações de *Angolan bow* [instrumento em arco semelhante ao berimbau] para Vicente dos Santos em Salvador e Lygia Carvalho e outros informantes do Rio de Janeiro. Os afro-brasileiros reconheceram a música do sudoeste de Angola, [*mbulumbumba*]. Especialmente as gravações do músico angolano José Virassanda (...), provocaram surpresa e reação. Vicente, em Salvador, e outros no Rio de Janeiro e São Paulo imediatamente disseram que o primeiro padrão rítmico tocado por Virassanda era chamado São Bento Grande na Capoeira, e o segundo ritmo que ele introduz repentinamente sem interromper o toque era chamado Cavalaria (KUBIK, 1979, p. 30 – tradução do autor).

Embora Kubik tenha nos parecido orientar-se pelo conceito de *africanismo*<sup>3</sup>, ao procurar identificar padrões rítmicos africanos na capoeira, sabemos que as transformações e mutações se impuseram. Ou seja, os instrumentos e práticas musicais ancestrais não teriam permanecido tais quais desde as origens. Admitimos que a música africana na diáspora foi processualmente reelaborada, permitindo fusões e experimentações novas. A concepção de *gramática cultural* proposta por (Mintz & Price, 2003) em substituição ao conceito de *africanismo*, nos auxilia compreender o sentido das transformações que se operaram no campo musical em diferentes contextos.

Para Mintz e Price a cultura africana não foi recriada de maneira a reproduzir formas e funções ancestrais, mas por meio da seleção e reorganização de princípios orientadores que passaram a atuar analogamente à sintaxe no âmbito da língua. Optamos neste artigo pelo termo *africanidade* em consonância com as ideias esboçadas por Mintz e Price. Por *africanidade* concebemos a reelaboração da cultura de matriz africana de maneira plástica e dinâmica, sustentada em princípios ancestrais. A *musicalidade* africana na diáspora é, de maneira, correlata, por nós definida como conjunto de saberes musicais fundado em princípios sonoros referenciados na tradição.

O conceito de *musicalidade* permite entender a reconstituição da música de origem africana nas Américas enquanto processo de operacionalização de princípios socialmente apreendidos pelos

---

<sup>3</sup> Africanismo foi uma categoria utilizada pelos pesquisadores filiados à Antropologia Cultural nos anos 1950/60 para identificar nas Américas práticas culturais ou elementos da cultura material cujas formas e funções seriam essencialmente africanos, enquanto os afro-americanos incluiria aqueles que teriam sofrido mutações (WA MUKUNA, 2000).

indivíduos, seja nas rodas de capoeira, escolas de samba, ternos de congada<sup>4</sup>, terreiros de candomblé e umbanda. A reelaboração da musicalidade africana no Brasil e a sensibilidade dos jovens em relação ao rap podem ser interpretadas não como algo circunstancial, passageiro<sup>5</sup>, mas enquanto identificação com sonoridades afro-americanas que possuem uma mesma matriz. Por isso a barreira linguística pode ser superada pela familiaridade sonora.

*Nós somos os porta vozes das pessoas (morou?). A gente é a voz de quem não têm voz. Então eu tenbo sempre isto, eu sempre insisto em falar na identificação. As pessoas se identificam (morou?) com o que a gente tá cantando, com o que a gente tá falando, no nosso jeito de se vestir e tem o som que bate, né meu. É irresistível deixar de ouvir. Então é mais por isso, as pessoas não têm muita oportunidade de ouvir né meu de perto. De tá perto. Então daí o motivo de encher e todo mundo curtir e tal (KLJ, in, SILVA, 1998, p. 131)*

A fenômeno não é novidades. Nas regiões das Américas que constituem o chamado Atlântico Negro, música foi capaz de superar barreiras linguísticas, repressão política e religiosa, fundamentalmente, porque, a linguagem sonora atuou como elemento de identificação étnica. Paul Gilroy (2001) observou que nos contextos diaspóricos as práticas musicais africanas foram importantes fatores no processo de reconstituição das identidades negras.

O autor afirma que durante a escravidão a alfabetização e o domínio da linguagem escrita permaneceram como bens negados aos negros. Porém a música se apresentou como um instrumento importante na comunicação entre os indivíduos e grupos sociais.

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 negado 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 surgem em meio à prolongada batalha entre senhores e escravos (GILROY, 2001, p. 160).

A reconstituição das identidades negras teve como um dos importantes suportes as

---

<sup>4</sup> A propósito registramos nos idos de 1997, durante trabalho de campo na cidade de Uberlândia, algo aparentemente contraditório em um *quartel* de um terno de congada, o do Moçambique Pena Branca. Enquanto os congadeiros aguardavam o momento da saída, a música que se ouvia no aparelho de som portátil era a dos Racionais MC's.

<sup>5</sup> Após o auge representado pelo CD *Sobrevivendo no Inferno* (Racionais MC's, 1996) a produção musical logrou continuidade e se difundiu pelas periferias. Na Zona Sul as produções culturais relacionadas ao hip-hop se concentram na Vila Fundão e em seu entorno. Os saraus musicais Ensaiaço, Sarau com Elas e o Estudio 1 da Sul, são locais em que os grupos de rap, ainda iniciantes, recebem apoio para as primeiras gravações, todos eles se situam nos limites do bairro. O Encontro Rap, reunião mensal de rappers, acontece no Jardim Ângela, local não muito distante. O Estúdio 1 da Sul é atualmente coordenado pelo DJ Dri. Os saberes que este reuniu ao longo da trajetória profissional, produzindo bases musicais artesanalmente, continuam fundamentais nesta nova etapa do fazer musical, produção e distribuição do rap.

experiências musicais coletivas, desenvolvidas nas instituições tradicionais ou territórios negros segregados. No Brasil o samba, congado, capoeira, maracatu, dentre outras modalidades, foram decisivos na reconstituição da sociabilidade negra. A prática musical nas instâncias do lazer e religiosidade, nos espaços públicos e privados, contribuiu para a afirmação do sentimento de pertença entre indivíduos e grupos que se fixaram nas metrópoles após a abolição da escravidão<sup>6</sup>. Nas áreas marginalizadas dos centros urbanos 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.

As trocas e intercâmbios promovidos pelos sistemas midiáticos, ampliaram contemporaneamente as possibilidades de comunicação e fusão dos experimentos musicais de origem afro-americana e caribenha que identificamos no rap. Trata-se da mesma tradição musical e do sentimento de pertença já mencionados por Gilroy (2001). O blues, jazz, reggae, rap foram definidos pelo autor como “jóias trazidas da escravidão”, uma vez que a elaboração das identidades negras tem permanecido referenciada na música. Foi o que constatamos em depoimentos de jovens filiados ao movimento hip-hop que inicialmente frequentavam os bailes *blacks*.

*Aí onde comecei a pensar ué! Eu acho que este é o meu espaço, comecei a frequentar, comecei a conhecer muito mais música black comecei a perceber que o meu ouvido assimilava muito melhor aquilo, o samba, o funk na época, o soul, (quando se pegava a sessão de flashback) e aí você começa a se identificar com a coisa, comecei a assimilar aquilo como meu espaço. (Depoimento de Markão – Grupo de rap DMN)*

Particularmente a centralidade do ritmo entre os afro-americanos é de tal ordem que por vezes assume nos discursos dos rappers feições essencialistas.

Nós achamos que na volta aos tambores encontra-se a mais importante transformação que um homem negro pode fazer... Porque, através dos tambores conectamos nossos genes africanos estejamos conscientes ou não das nossas conexões. É natural... que nos comuniquemos através dos tambores. (Professor X do grupo de rap norte-americano X-Clan's, in DECKER, 1994, p. 113 – tradução do autor).

A despeito das possíveis críticas aos rappers por terem transformado um aspecto sonoro (o ritmo) em retórica política naturalizada, entendemos que em tal postura radica-se a filiação a um sistema musical específico que, embora construído à margem da cultura ocidental, manteve-se

---

<sup>6</sup> Ver, nesse sentido, por exemplo, o estudo de Roberto Moura (1980) sobre Tia Ciata e o desenvolvimento do samba no Rio de Janeiro. Analisei fenômeno idêntico no bairro da Barra Funda em São Paulo, quando do estudo sobre as práticas culturais elaboradas pelos negros nas décadas de 1920/30 (Silva 1990).

como referente importante nas comunidades negras. Sabemos que os padrões rítmicos de origem africana passaram por processos de reelaboração. Ao longo da história a própria música africana promoveu fusões com tradições ocidentais e mesmo afro-caribenhas (Mukuna, 1980, p. 659-661). O ritmo, simbolicamente representado pelo tambor e extremamente valorizado no rap, permaneceu como um dado de natureza mais estrutural em função do valor estético/identitário a ele atribuído.

### **A matriz musical afro-americana**

A pesquisadora Cheryl Keyes (1996, 2002) advoga que o rap não pode ser analisado apenas sob o enfoque das transformações sociais ou tecnológicas recentes, pois nele ecoam sonoridades resultantes de deslocamentos culturais, lutas raciais e reinvenções no campo da cultura que seriam mais bem compreendidas quando situadas no amplo processo histórico. O fluxo musical África, Caribe, EUA é visto por scholars e rappers como o substrato histórico do rap.

As Paul Gilroy observes, hip-hop culture grew out of cross-fertilization of African vernacular cultures with their Caribbean equivalents rather than springing fully formed from the entrails of the blues. While rap artists forthrightly confirm the African American and Caribbean nexus by regarding rap as having a close resemblance to the Jamaica toast “Jamaican rhymes”, they also view their music through a historical lens by which (West) Africa is primarily perceived as the place of origin for rap music tradition.

(...)

When I asked about the origins of rap, several veteran rap artists pointed to Africa as a reference for its performance practices. Hip-hop’s proclaimed godfather Afrika Bambaataa indicated, “although it [rap] has been in the Bronx, it goes to Africa because you had chanting style of rapping” (Bambaataa interview) (KEYES, 2002, p. 17).

Posto nessa perspectiva o rap seria parte de uma tradição musical comum aos afro-americanos e manteria filiações com diferentes matrizes sonoras como as *worksongs*, blues, jazz, soul e mais recentemente o funk. Os processos de escolha das sonoridades e construção do texto musical no rap vincular-se-iam a opções que não limitadas à incorporação de tecnologias modernas, bateria eletrônica, *sampler*, *mixer*, mas à reorganização da musicalidade de origem africana sob novas possibilidades tecnológicas.

Walser (1995) e Keyes (1996) apresentam argumentos sólidos no sentido de identificar os nexos entre o rap e as matrizes musicais de origem africana. Para Walser circunscrever as sonoridades do rap apenas à poética e à oralidade minimizaria a dimensão musical à qual ele se filia.

Reduzi-lo a uma simples expressão vocal, a uma narrativa, implicaria na aceitação da ótica etnocêntrica, veiculada, em especial, por músicos e musicólogos ocidentais. Em contraposição, Walser cita, os estudos desenvolvidos por John Blacking entre os *venda* (WALSER, 1995, p. 194). A música deste povo se estrutura como uma poética rítmica semelhante ao rap, e neste caso, Blacking não hesitou em conceituá-la como música, pois para este autor “música são sons humanamente organizados” (BLACKING, 2000).

Para Keyes (1996) história da música afro-americana é reveladora de elementos sonoros compartilhados pelo rap. As transformações sociais que se verificaram no final do século XIX na sociedade norte-americana foram fundamentais para a constituição das matrizes musicais às quais o rap se filia. Tais processos teriam deixado profundas marcas na música negra. Com o fim da Guerra Civil (1861-1865), por exemplo, ocorreu a elevação dos negros à condição de homens livres. A partir desse momento teriam sido intensificadas nos grandes centros urbanos importantes fusões entre tradições religiosas e musicais oriundas do sul dos EUA.

A migração das populações negras do Sul para o Norte, fenômeno que se seguiu à abolição da escravatura e ao fim da Guerra Civil, foi responsável pelo surgimento de novos experimentos musicais. Entre as inovações que iriam se tornar visíveis na vida urbana ganharam destaque o blues, os *toasters* (poemas rimados), a retórica dos *prayers* (pastores evangélicos negros) e os contadores de história (*storytellers*). Nesse novo contexto, os cantores de blues tornaram-se músicos de rua, enquanto outros, que detinham a habilidade da retórica passaram a trabalhar como apresentadores de programas de rádio, isto é, como disquete-jóqueis (KEYES, 1996).

O blues surgiu em estreita ligação com as ruas. As canções abordavam, em geral, situações experimentadas por andarilhos. São também comuns referências a estações de trem, bebidas alcoólicas e ao sofrimento pessoal. O estilo musical tem sido por vezes interpretado como continuidade das *worksongs* entoadas pelos escravos nas plantações de algodão do Sul dos Estados Unidos, que tinham como princípio a transformação do sofrimento em música (Muggiati 1985: 29). A liberdade para transposição do sofrimento por meio do canto e do ato de contar histórias pessoais dramáticas desenvolveu-se, portanto, com a formatação do blues<sup>7</sup>. Por volta dos anos 40, através da incorporação de instrumentos eletrificados, o gênero passou por mudanças estruturais que conduziram ao *rhythm and blues* e ao jazz, bases de tantos outros estilos musicais afro-

---

<sup>7</sup> Por volta de 1900 o blues já se apresentava nos centros urbanos com estrutura que lhe é peculiar “uma estrofe de blues é formada por 12 compassos, nos quais estão presentes os três acordes básicos de uma tonalidade: tônica, subdominante, dominante” (Berendt 1987: 125). Os dramas pessoais frequentes em letras de blues estão presentes no rap. Apenas a título ilustrativo ver as letras de clássicos do rap nacional: *Homem na Estrada*; *Tô ouvindo Alguém me chamar* (Racionais MC's)

americanos.

O rap é interpretado por Cheryl Keyes (1996) como parte do processo de continuidade e rupturas contemporâneas no âmbito da música afro-americana dos anos 1970. Em relação ao funk de James Brown, ancorado na percussão pesada, nas quebras rítmicas (*break beats*), na introdução de sons pouco convencionais como gritos, sussurros, distorções e ranhuras, percebem-se semelhanças. Inicialmente as músicas de James Brown foram tomadas como preferidas pelos rappers para a produção de mixagens. A tradição *disco*, na linha desenvolvida por Berry White também foi apontada pela autora como uma segunda referência. Em relação a esse gênero o rap teria herdado o acompanhamento pesado, sustentado pela bateria que acentua a dimensão rítmica do Compasso Comum (4/4). O uso de tecnologias sofisticadas capazes de produzir sonoridades novas que se refletiam nas danças de salão seria mais uma das heranças da Era *disco*, destacada por Keyes.

No campo das rupturas o rap introduziu princípios estruturais, caros à música negra, que o reposicionou na contramão da *dance music* (discoteque), estilo que privilegiava os timbres agudos e a valorização das solistas. A *dance music* teve início a partir de meados dos anos 1970, quando produtores europeus entraram em cena e redefiniram a estrutura da *disco music* para adequá-la às cantoras, a saber, Donna Summer, Glória Gaynor, Grace Jones. Tal estratégia conduziria à aceleração do *beat*, tornando o pulsar frenético das músicas uma das características centrais da *discoteque*. A música *disco* uma vez removida da sua base cultural negra, foi assimilada por meio do processo *crossing-over*<sup>8</sup> à classe média branca.

Numa reação ao estilo *discoteque* os jovens negros retomaram as referências da *disco music* de Berry White e o ritmo pausado do funk de James Brown, concentrando-os nas colagens dos *riffs* de baixo e bateria. A partir do surgimento da tecnologia do *sampler*, os rappers puderam mais facilmente produzir *remixes*, inserindo nas bases sonoras a fala das ruas em meio às seções rítmicas de baixo e bateria eletrônica. Recuperou-se, assim, a tradição oral sob as formas da poética e narrativas das ruas. O gênero adquiriu, então, os contornos que o caracterizam. O rap é, portanto, um produto da tradição musical afro-americana redefinida no contexto contemporâneo. De acordo com Keyes (1996) as sonoridades que o definem inscrevem-se em uma matriz musical de longa duração da qual emanam as *worksongs*, o blues e o jazz.

## Teoria nativa e prática musical do DJ

---

<sup>8</sup>Os sucessos alcançados por John Travolta e Olivia Newton John exemplificam a eficácia do emprego das estratégias cover, a adaptação da música negra ao mercado, processo recorrente no contexto norte-americano e que implica invariavelmente na perda das referências étnico-raciais (GILLIAM, 1996).

A audição de música afro-americana é um aspecto importante no processo de socialização dos DJs, músicos responsáveis pela construção das “bases” sonoras no rap. Os saberes musicais que mobilizam são múltiplos. Derivam da matriz afro-americana, adquirida no ambiente dos bailes funk analisados por Vianna (1988), mas também da audição de programas de rádio especializados em *black music*, conforme identificamos em São Paulo nos anos 1970-1980. Estes conhecimentos se somaram às experiências propiciadas pela socialização na música e cultura afro-brasileira. Os saberes referidos integram uma espécie de “teoria musical nativa” que ainda orienta as escolhas sonoras e as práticas do DJ.

Durante o trabalho de campo para o doutorado (1996-1997) acompanhamos as atividades do DJ Dri, à época, produtor de bases musicais para jovens rappers da periferia da Zona Sul. Atualmente Dri, como é conhecido, vem participando de eventos solos do rapper Mano Brown. A etnografia dos sons somente foi possível graças à sua generosa colaboração. Os contatos foram estabelecidos em duas oportunidades, durante o doutoramento (1996-1997) e recentemente quando do desenvolvimento do projeto *O Capão Redondo nas vozes dos adultos e jovens* (SILVA 2011-2013)<sup>9</sup>.

O DJ Dri contava à época da primeira pesquisa, em 1996, com um acervo significativo de discos de vinil que incluía gêneros variados da *black music* norte-americana, *black music* nacional e música popular brasileira. Quando me foi permitido consultar o acervo verifiquei com surpresa que entre os representantes da *black music* nacional encontravam-se cantores como Tim Maia, Jorge Benjor, Gilberto Gil, Djavan, Cassiano, Hildon, mas também outros, menos conhecidos dos jovens em geral, como Trio Ternura e Jair Rodrigues.

Constatei, enquanto observava o trabalho do DJ Dri que o domínio das *pick ups* e o *mixer*, havia se tornado fundamentais na elaboração da sonoridade característica do rap. Esta maestria adquirida nos usos tecnologia e colagens de som tornou o DJ Dri uma referência entre os rappers da Zona Sul. Notei, ainda, que o *mixer* passara a ter participação significativa na produção das bases musicais, especialmente, após este ter sido acoplado ao *sampler*. Entretanto, mesmo antes da utilização do *mixer*, quando o aparelho ainda era raro e o preço proibitivo, alguns rappers paulistanos conseguiam desenvolver a técnica da colagem de fragmentos musicais. No caso do DJ Dri o método foi inicialmente aprimorado por meios mecânicos. Dispondo apenas da *pick up* e do *deck* (pequeno gravador), o músico deu início à produção das primeiras bases sonoras. Este era um

---

<sup>9</sup> O estudo atual *Negros na cidade: identidade, lazer e cultura no contexto da periferia* (2016) pretendem dar continuidade ao tema em novo contexto.

aspecto sensível para os rappers, pois a criação de “bases” próprias permitia romper com a dependência das chamadas “base dos gringos” ou “bases prontas”, nem sempre adequadas aos propósitos musicais locais.

Desde os primeiros discos de rap verificamos a presença dos DJs operando a tecnologia dos sons nos estúdios como, por exemplo, o DJ Cuca, um dos mais requisitados nos anos 1990. Mas no âmbito das *posses*, nos bairros da periferia, foi o domínio das técnicas artesanais que se mostrou decisivo no desenvolvimento da música. O recurso às “bases prontas” foi inicialmente empregado pelos rappers iniciantes, mas a opção logo foi vista negativamente, mesmo porque nem sempre se adequavam à extensão das letras. O principal passo rumo um trabalho autoral passou a ser a produção específica de “bases”.

A construção de “bases” desenvolvidas pelo DJ Dri envolvia a seleção de um ciclo rítmico, normalmente, uma sequência de sons fornecida pela combinação de baixo e bateria eletrônicos, extraída da *black music*. Atualmente os recursos possibilitados pelos computadores dispensam o uso do vinil e os cortes e colagens se fazem em um meio sonoro digital. A técnica que registramos em trabalho de campo (1996-1997), quando, então se empregava os também meios mecânicos, serviu de “escola de formação” dos atuais DJs.

O trabalho artesanal obedecia aos seguintes passos. Enquanto na *pick up* executava-se a música e selecionava-se o ritmo, o *deck* (gravador) era utilizado para gravação e corte de partes do som sempre que “o pause” (tecla de pausa do gravador) era apertado. O ciclo rítmico recomeçava novamente na *pick up*, “o deck” (comando para gravar) era novamente acionado, acionando-se a tecla *pause* cortava-se mais uma vez o fragmento desejado da música. A repetição deste processo era mantida até que a base rítmica preenchesse todo o espaço necessário para o canto-falado. Dessa forma, o DJ Dri compôs “bases” para a elaboração de “fitas demo” dos grupos de rap que durante o início dos anos 1990 integravam a *posse* Conceitos de Rua. O uso da tecnologia, inicialmente limitado ao gravador portátil, foi ampliado com a incorporação do *sampler* e posteriormente da MD (Mesa Digitalizadora), revelando que no rap, o aperfeiçoamento técnico é um elemento indispensável.

Devido às possibilidades de aplicação, o *sampler* tornou-se instrumento imprescindível. De fato, este iria revolucionar o fazer musical. A partir do *sampler* texturas musicais mais complexas e elaboradas puderam ser construídas. O *sampler* mais simples utilizado à época pelo DJ Dri, vinha acoplado ao *mixer* e tinha capacidade para armazenar aproximadamente doze segundos de música na memória. Essa limitação possibilitava cortes extremamente curtos dentro de uma canção, mas a repetição através do *looping* (*anel*) garantia que o ciclo rítmico desejado fosse prolongado

indefinidamente, representando um ganho importante em termos de qualidade, rapidez e praticidade em relação ao *deck*. O *sampler* permitia também resolver problemas relativos à seleção de pulsos quando estes apareciam justapostos ao canto ou aos solos de teclados, guitarras e toques de chibbal. Os rappers preferem sempre os “sons limpos”, aqueles que valorizam o pulso e os timbres graves, produzidos pela bateria, o baixo, ou ambos. Para se obter este som o *sampler* se tornou peça fundamental.

Quando o som não aparecia “limpo” no ciclo rítmico desejado, era preciso reconstruir o *looping* ou o anel rítmico. Uma vez localizado o ciclo o processo de reconstrução realizava-se *pari passu*, ou seja, cada tempo do compasso que aparecia limpo era extraído e recortado através do *sampler* até que a construção completa do *looping* ou *anel* se efetivasse. Uma vez construído o *anel*, este passava a ser reproduzido via *sampler*, indefinidamente (*looping*). Com essa etapa finalizava-se o primeiro passo no processo de construção da base musical. O canto podia então ser associado a base rítmica.

O *mixer* dispunha de um recurso importante o *pitch (speed)* que possibilitava mudar o andamento de um ciclo rítmico acelerando-o, ou tornando-o mais lento. Após o passo inicial de construção do *looping*, que podemos traduzir como a célula rítmica do rap, ficava a critério do MC escolher “a levada” (forma do canto). Esta poderia ser mais rápida ou mais “pausada”, uma negociação que era sempre feita com o DJ. O *looping* podia, por exemplo, ter o andamento acelerado, para adequar-se à forma do canto ou podia ser quebrado em determinados momentos da música para que a “base” não ficasse muito linear ou repetitiva, mas se tratavam de acertos finais, como, por exemplo, a introdução de outros *samplers* sobre a base rítmica, assovios, buzinas, sirenes, conversas, ou seja, o ambiente sonoro que se revelasse mais adequado à poética e à mensagem pretendida pela letra. Enfim, passava-se a uma última etapa de ajustes, experiências e refinamentos que levaria mais tempo, envolvendo diálogos e escolhas entre os demais membros do grupo. Porém, a “base”, a essência, já estava construída através do uso do *sampler* ou, de forma mais artesanal, por meio do *deck*.

Verificamos que no processo de composição do rap não existia uma regra fixa, podia-se priorizar a construção da “base” ou da letra. Ambas podiam ser desenvolvidas em instantes diferenciados ou simultâneos. O emprego dos recursos tecnológicos reduzia os custos e permitia que a produção musical ocorresse fora do controle das grandes corporações que dominavam o mercado fonográfico.

A estrutura paralela ao mercado hegemônico sustentada no trabalho do DJ é, ainda, garantia de autonomia em face às grandes gravadoras. É bem verdade que desde os anos 1980, quando os

primeiros discos de rap surgiram em São Paulo, já existiam DJs que se encarregavam da edição final da música em estúdios, mas a produção de rap, ao se estender pela periferia tornou imprescindível a participação deste profissional. Atualmente os pequenos estúdios estão cada vez mais presentes nos bairros periféricos, sendo o mais importante, o Estúdio 1 da Sul, sob a coordenação do DJ Dri.

A tecnologia é, portanto, parte indispensável no fazer musical do rap. A introdução do *sampler* apenas potencializou a importância do aspecto tecnológico, revolução que prossegue atualmente com o acesso à informática. Conforme verificamos na foto, o DJ Dri reduziu parte do arsenal tecnológico que utilizava ao manuseio de um notebook. Segundo afirmou, o fato de operar com sons no formato MP3, tem dispensado dezenas de discos de vinil na produção de um show, conforme constatamos em 18 de março de 2012 na ONG Capão Cidadão.



Figura 1 - DJ Dri durante show do *rapper* Mano Brown.  
Festa de Rua na ONG Capão Cidadão 18-03-2012

O recurso ao *sampling*<sup>10</sup> tem sido, no entanto, um dos pontos críticos para os rappers, pois sobre esta estratégia pairam eventualmente acusação de “cópia de músicas” preexistentes. De acordo Shusterman (1998) trata-se de uma acusação equivocada, pois aqueles que tomam o *sampling*

<sup>10</sup> Normalmente o termo *sampling* tem sido empregado para definir o processo de reprodução de um trecho musical enquanto *sampler* refere-se à máquina, ao recurso, quando acoplado ao *mixer*.

como simples pirataria não entendem seu verdadeiro sentido. De fato, nesse processo estão envolvidas mesclas e reatualizações de músicas antigas, mas não a reprodução pura e simples. O *sampling* não tem como propósito a “cópia” integral, tal qual na origem, pois, do ponto de vista artístico, tal procedimento 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).

Para o autor nos encontramos ante um recurso característico da arte peculiar à pós-modernidade. O procedimento é considerado, portanto, um exercício criativo, especialmente, porque, neste momento, a posição tradicional do autor como criador de uma obra original está em questão. Do ponto de vista estético, argumenta Shusterman (1998) que a proposta musical do rap fundamenta-se em princípios que põem em questão o absoluto e a originalidade da criação artística. O acervo e o conhecimento da tradição musical funcionam apenas como bagagens fundamentais para que o DJ possa acessar e propor sugestões, experimentar, criar e reinventar a partir da união ou mescla de sons registrados no passado.

Sem o recurso ao *sampling* o material sonoro permaneceria inerte, fossilizado. Além desse aspecto, o DJ acrescenta ao conjunto das sonoridades a realidade cotidiana, recuperando as paisagens sonoras das ruas e praças das metrópoles. Por meio dos recursos possibilitados pela tecnologia os rappers recriam e reatualizam a produção musical do passado. Reafirmam, dessa forma, o sentido da arte sonora em que, segundo Mikey Hart, “o que conta é impulso orgânico primordial e universal da criação musical, em que os sons independentemente das origens são transformados em música”<sup>11</sup>.

### **Musicalidade de matriz africana: mixagens, colagens e sonoridades urbanas**

Vimos no item anterior que um dos passos centrais para a construção da base musical no rap envolvia a formação do *anel* ou *looping*. O *looping* se resume à pulsação básica repetida ao longo da música. Pode ter a duração de um ou mais compassos, mas não é em termos de compassos que os DJs pensam, na verdade eles se orientam pela a ideia de ciclo rítmico, por isso usam a expressão “construir o anel” e não “selecionar compassos”. Podemos ver nessa postura uma atitude

---

<sup>11</sup> Refiro a Mikey Hart ex-baterista do Graetful Dead, produtor percussionista, pesquisador de instrumentos e escritor (Encarte do CD - Mawaka).

semelhante à forma como a música africana é construída.

Segundo Kazadi Wa Mukuna (1985) a estrutura rítmica da música africana sustenta-se na concepção de mescla de diferentes ciclos rítmicos que se sobrepõem na composição final de uma peça. Dentro da complexidade dos ciclos rítmicos, um ciclo rítmico de base, ou *time line pattern* permanece como central para os músicos (Wa Mukuna 1985). Trata-se de uma estrutura que se repete e que é normalmente executada por um idiofone.

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 exibe 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, p. 81).

Portanto os músicos apenas aparentemente tocam ciclos rítmicos em separado, pois, na verdade, os ciclos rítmicos atuam de forma complementar. A ideia de complementaridade é, portanto, central, visto que é neste conjunto sobreposto de ciclos sonoros que a música se constitui, é apreendida pelos ouvintes e apreciada pela comunidade.

Para executar peças musicais com diferentes ciclos rítmicos os músicos africanos passam por uma formação específica que os tornam competentes no domínio de métricas distintas e complementares, ou conforme expressou Chernoff (1980), desenvolvem a “sensibilidade rítmica”. Ao observarmos a arte e a técnica dos DJs que atuam no movimento hip-hop vimos que a prática musical requeria igualmente o desenvolvimento da “sensibilidade rítmica”. Ao manusearem os aparelhos eletrônicos como *mixer* e a *pick up*, produzir *scratches* os DJs revelam um aguçado sentido de tempo que os permite processar com precisão as mixagens. Sem esta referência rítmica inevitavelmente fracassariam. Constatamos que a realização de performances complexas de mixagens e *scratches* servindo-se do mixer ou da *pick up* implica também em formação específica. Alguns DJs não chegaram a precisar a duração da aprendizagem, mas confessaram que poderiam levar vários meses ou até mesmo alguns anos.

O canto no rap se desenvolve em sintonia com a base rítmica, trata-se, portanto de canto-falado, não recitado. Os estudos que desenvolvemos atualmente nos saraus literários da Cooperifa (Cooperativa da Periferia), Binho e Vila Fundão, permitiram a compreensão desse aspecto. Nesses

espaços da cultura juvenil, rappers e poetas atuam e se revezam com frequência ao microfone. Contudo, ficam nítidas as diferenças entre os jovens que se filiam ao hip-hop e aqueles que são poetas por excelência. O grupo identificado com o hip-hop não “recita poesias”, pratica o canto *a capella*. Neste caso o sentido do *beat* (pulso) é mantido subjacente à expressão vocal, os gestos, dramatizações, integram a totalidade da performance<sup>12</sup>.

Os “poemas” dos rappers não são lidos ou declamados, a vocalização dispensa necessariamente a leitura do texto, a pulsação rítmica a sustenta, as palmas, suprem a ausência do baixo e bateria eletrônicos. Os gestos, expressões faciais e dramatizações, caras aos MC’s, não deixam dúvidas, trata-se de música rap em um contexto literário, o sarau. É, portanto, a dimensão rítmica que singulariza a prática vocal no rap. Nesse caso, ritmo e poesia unem-se para produzir uma síntese de outra natureza. Não se trata mais de ritmo + poesia isolados, mas do amálgama do ritmo, poesia e sonoridades de diferentes espécies.

As sonoridades que na música ocidental seriam classificadas como “ruídos”, ganham sentido específico no rap, especialmente, quando analisados sob o prisma dos referenciais musicais africanos. A tradição musical ocidental estabeleceu um campo de sonoridades classificadas como “ruídos” e atribuiu-lhe sentido negativo. A música medieval, por exemplo, enfatizou a oposição entre “som/silêncio” vigentes nos mosteiros e os ruídos e corporalidades dos ritos pagãos, ruas e feiras. Para Wisnik (1999) a postura do recalque ao “ruído”, que se encontra no cerne da música ocidental, implicou no baixo status atribuído aos instrumentos de percussão de frequência indefinida, mas segundo o autor...

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, 1999, p. 30).

A música africana orienta-se por um paradigma em que se valoriza as sonoridades de natureza percussiva, produzidas pelos tambores, guizos, ganzás, xequerês e recursos outros como ranhuras, fricções, agitados, fornecidos pelos instrumentos idiofônicos. Os sons que seriam expurgados como “ruídos” na música ocidental, impregnam a textura da música africana.

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*,

<sup>12</sup> Ver a propósito o estudo que desenvolvemos no contexto dos saraus literários (SILVA, 2012).

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, p. 164).

No rap a introdução de *scratches* e sons *sampleados* de diversos contextos introduzem fricções, “ruídos”, característicos que se integram ao conjunto das sonoridades. Segundo Cheryl Keyes (1996) a música rap também apresenta predileção pelos sons que se irrompem no mundo urbano. Uma tendência que remonta aos pioneiros, à *Old School*. Posteriormente, com os recursos do *sampler*, foi possível recriar as paisagens sonoras peculiares ao universo das ruas.

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 (...) (KEYES, 1996, p. 240 – tradução do autor).

Os sons *sampleados* do urbano, buzinas, sirenes, falas, gritos, tiros, têm como finalidade enriquecer a textura musical. Com isso, a música apresenta-se como discurso não apenas sobre o urbano, mas enquanto texto sonoro que o contém, disciplina-o, através da arte. Se, em última instância, a música pode ser interpretada a partir da ordenação dos sons, e que todo som contém “ruídos” em maior ou menor grau. Que os níveis de “ruídos” admitidos dependem da cultura que seleciona e sanciona, toda música se institui através desse processo de negociação com a cultura, está sim a legitimadora das sonoridades (Blacking, *apud* Travassos). Os sons legítimos, puros ou impuros, sagrados ou profanos resultam de escolhas culturais arbitrárias, dentro do espectro sonoro.

As letras das músicas produzidas pelos rappers na cidade de São Paulo referem-se em geral a aspectos centrais da nova ordem urbana, segregada e violenta. A nova segregação urbana, se apresenta de acordo com Caldeira (2000), simbolizada pela edificação dos *enclaves fortificados*, espaços monitorados de residência, consumo, trabalho e lazer, fenômenos que têm contribuído para a modelagem de uma forma específica de separação das classes sociais. As canções dos rappers focalizam temas como violência urbana, fortificação da cidade, discriminação racial e dramas peculiares às chamadas “zonas de guerra” que se situam do outro lado da cidade murada. A “expressão trilha sonora do gueto” tem sido amiúde empregada pelos jovens para definir o rap. Trata-se de fato de um discurso musical que põe em questão a violência policial, o aspecto mais sensível da segregação urbana a atingir as periferias. A música se apresenta nestas instâncias como

um instrumento capaz de dar sentido a uma realidade dramática que os jovens qualificam como “holocausto urbano”. O *poder da rima*, sinônimo de poesia, surge como principal arma no sentido de tornar a realidade apreensível, denunciar, protestar, homenagear os “manos” que morreram precocemente.

Utilizando-se *do poder da rima* os rappers têm produzido contundentes críticas ao “sistema”. As narrativas constituem documentos etnográficos elaborados em primeira mão. As tensões e ambiguidades da vida real experimentada pelos jovens são peculiares àqueles que vivenciam o racismo e a exclusão social. Assim a figura limite do marginal é tratada de forma dicotômica, ou seja, como parte de um universo dividido entre o bem e o mal. A experiência da marginalidade aparece nas letras, ora de maneira idílica, ora realisticamente, profetizando-se os riscos iminentes. Por vezes o ideal do *rude boy*, aquele que enfrenta “o sistema”, desafia a polícia, esbanja coragem, virilidade e força, é exaltada em linguagem poética, mas imediatamente, são apontadas as consequências de tais atitudes, que invariavelmente resultam em prisão ou morte. A música *Tô Ouvindo Alguém Me Chamar*, Racionais MC’s (1997) é exemplar. A apologia ao crime ou a simples condenação dos indivíduos não resolve a questão. Para os rappers, os jovens da periferia convivem em um ambiente instável no qual as decisões são tomadas em meio a situações dramáticas, marcadas por conflito de valores. A condição social conflitiva implica em negociar sempre as ações em face aos códigos sancionados, sistemas de representação, valores morais e religiosos, regras e relações de poder, que surgem como estruturantes da experiência individual.

Por meio do rap os jovens negros e pobres da periferia recodificam a si mesmos e humanizam o mundo em que vivem. Se colocam em oposição aos discursos conservadores que os coisificam. Que os classifica como expressão da barbárie, ameaça que precisa ser controlada, encarcerada, banida por chacinas e homicídios, que recorrentemente caem no esquecimento. A morte do DJ La (Laércio Grimas), jovem negro do grupo Conexão do Morro, em 2012, se deu em meio a mais uma onda de assassinatos que vitima periodicamente a juventude negra e pobre e se que se repete há décadas.

Alguns destes momentos permanecem marcados expressões e emblemas do terror. Os assassinatos ocorridos em meados dos anos 80 ficaram conhecidos como a Era dos “Pés de Pato”; em 1996, foi a vez dos “Highlanders”, assassinos que decapitavam as vítimas; em 2006, registrou-se a Ação Anti-PCC; em 2012, foi a vez dos “Motoqueiros Encapuzados” fazerem várias vítimas. Enquanto isso, a voz do rap soa isoladamente em protesto: “periferia segue sangrando e eu pergunto até quando?” (GOG – cantor de rap).

## Referências

- ABRAMO, Helena W. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo, Scritta/Anpocs, 1994.
- ANDRADE, Elaine N. **Movimento negro juvenil: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo**. 1996, 317f. Dissertação de Mestrado, São Paulo, Faculdade de Educação - USP, São Paulo, 1996.
- BLACKING, John. **How musical is man?** Seattle, University of Washington Press, 2000
- CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade: invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985.
- CALDEIRA, Teresa Pires do R. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo, Ed. 34, 2000.
- CANDÉ, Roland. **História universal da música** (vol. I) São Paulo, Martins Fontes, 1994.
- CHERNOFF, John M. **African rhythm and Africa sensibility**. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- COSTA, Márcia R. **'OS' carecas de subúrbio**. Petrópolis, Editora Vozes. 1993.
- COHEN, Sarah "Ethnography and popular music studies". **Popular Music**, Cambridge, may, 1993 vol. 12, nº 2, pp. 123-138.
- DECKER, Jeffrey L. "The state of rap: time and place in hip-hop nationalism", in: Ross, Andrew e Tricia Rose (eds), **Microphone fiends: youth music and youth culture**. Routledge, New York e London. 1994.
- FÉLIX, João Batista de J. **Hip-hop: cultura e política no contexto paulistano**. Tese de Doutorado, 2005, 202f – Tese de Doutorado, FFLCH – USP, São Paulo, 2006.
- GILLIAM, Angela. "A ideologia do *crossover* e sua relação com o gênero". In: **Cadernos Pagu**, Campinas, 1996, (6-7): 227-240.
- GILROY, Paul **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo, Editora 34, 2001.
- GUASCO, Pedro Paulo M. **Num país chamado periferia: identidade e representação da realidade entre os rappers de São Paulo**. 2000, 210f. Dissertação de Mestrado – FFLCH USP São Paulo, 2000.
- HAMPÂTÉ BÂ, 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". **Ethnomusicology**, University of Illinois Press, 1996, vol. 40 (2): 222-248.

KEYES, Cheryl L. **Rap music and street consciousness**. Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2002.

KUBIK, Gerhard. **Natureza e estrutura de escalas musicais africanas**. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1970.

KUBIK, Gerhard. **Angolan traits in black music, games and dances of Brazil. A study of african cultural extensions overseas**. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar, 1979.

MENEZES BASTOS, Rafael. “Esboço de uma Antropologia da Música: Para além de uma Antropologia sem Música e de uma Musicologia do Homem”. **Anuário Antropológico 93**, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1995, pp 9-73.

MOURA, Roberto **Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro, FUNART. 1980.

MINTZ, Sidney & PRICE, Richard. **O nascimento da cultura afro-americana: uma perspectiva antropológica**. Rio de Janeiro, Pallas – Centro de Estudos Afro-brasileiros. 2003.

MUGGIATI, Roberto **Jazz: uma história em quatro tempos**. Porto Alegre L&PM. 1985.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. “Som e música: questões de uma antropologia sonora”. **Revista de Antropologia**, São Paulo, 2001n. 44 (1): 221-286.

ROSE, Tricia. **Black noise: rap music and black culture in contemporary America**. 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. **Rap na cidade de São Paulo: música, etnicidade e experiência urbana**. 1998, 285f, Tese de Doutorado IFCH-UNICAMP, 1998.

SILVA, José Carlos G. “Negros em São Paulo: espaço público e cidadania”, In: Ana M. Niemeyer, Ana M. de e Godoi Emília P. (orgs.) **Além dos territórios: para um diálogo entre a etnologia indígena, os estudos rurais e os estudos urbanos**. Campinas, Mercado de Letras. 1998.

SILVA, José Carlos G. “Sounds of youth in the metropolis: the different routes of the hip-hop movement in the city of São Paulo”. *Vibrant. Virtual Brazilian Anthropology*. Revista Semestral da ABA, V. 8 n.1 pp. 70-94 - 2011, disponível em <http://www.vibrant.org.br/portuges/artigosv8n1.htm>

SILVA, José Carlos G. “Juventude e periferia em cena: dramas e dramatizações da vida urbana nos saraus literários da zona sul de São Paulo”. Trabalho apresentado na 28ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 02 e 05 de julho de em São Paulo, 2012.

SPÓSITO, Marília Pontes “A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade”. **Tempo Social**, 5, 1993, (1-2): 161-178.

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: J. KI-ZERBO (coord.) **História geral da África I: metodologia e pré-história da África**. São Paulo, Ática/UNESCO. 1980, p. 157-179.

VIANNA, Hermano. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1988.

WALSER, Robert “Rhythm, rhyme, and rhetoric in the music of Public Enemy”. **Ethnomusicology**, 39 (2), 1995, pp. 193-217.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

WA MUKUNA, Kazadi “Aspectos panorâmicos da música tradicional no Zaire”, **África**, Revista do Centro de Estudos Africanos da USP, 8, 1985: 77-87.1980

WA MUKUNA, Kazadi. **Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas**. São Paulo, Terceira Margem, 2006