

A partilha dos ressentimentos em revoltas: des/encontros entre os movimentos *punks & hip-hop* na metrópole de São Paulo (1980 – 2000).

El intercambio de resentimientos en revueltas: des/encuentros entre los movimientos punk y hip-hop en la metrópoli de São Paulo (1980-2000).

E2_08 - Desigualdades territoriais e práticas sociais de contestação na América Latina nos séculos XX e XXI: novas abordagens.

João Augusto Neves Pires

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

prof.joaoneves@gmail.com

Resumo:

Este texto, fruto da comunicação apresentada no 4º Congresso Ibero-americano de História Urbana, visa apresentar as reflexões sobre as paixões políticas (BRESCIANI & NAXARA, 2004; ANSART, 2019) e as partilhas do sensível (RANCIÈRE, 2004) que comoviam os movimentos *punk* e *hip-hop* na Região Metropolitana de São Paulo entre as décadas de 1980 e 1990. A partir do estudo com a documentação disponível na coleção “King Nino Brown”, preservadas no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), e da coleção “Movimento Punk”, preservada no Centro de Documentação e Informação Científica (CEDIC) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), pretende-se demonstrar as relações de amizade, as convergências socioculturais, as disputas e os vínculos políticos entre grupos e indivíduos inseridos nestes circuitos. Por meio da análise e leitura das fontes, especialmente as narrativas musicais, imagéticas e textuais produzidas por pessoas envolvidas nessas práticas culturais, propõem-se demonstrar as experiências, divergências e os sentimentos compartilhados por diferentes circuito de afetos (SAFATLE, 2019) naquela metrópole. Assim, refletir sobre a construção de um discurso engajado e de uma cartografia sensível (ROLNIK & GUATTARI, 2006) a qual destacam as violências, o contexto de miserabilidade e, especialmente, as estratégias coletivas de apoio mútuo promovida por jovens, em sua maioria pobres, negros/as e periféricos/as, durante o período e após a redemocratização no país. Partindo da hipótese de que essas diferentes movimentações e práticas culturais indicavam os contrastes das paixões políticas de ressentimentos em revoltas pulsantes nessas vivências urbanas (NIETZSCHE, 2009; SCHELLER, 1933; KEHL, 2015; CAMUS, 2017; FLEURY, 2023; PIRES, 2023), procura-se compreender suas ambivalências afetivas e reverberações performáticas. Deste modo, refletir sobre as

desigualdades territoriais e as práticas sociais de contestação emergentes em espaços de sociabilidades marginalizados.

Palavras-chave: Juventudes urbanas, Punk, Hip-Hop; Cidades.

Resumen:

Este texto es parte de la ponencia hecha en el 4º Congreso Ibero-americano de Historia Urbana y tiene como objetivo presentar las pasiones políticas (BRESCIANI & NAXARA, 2004; ANSART, 2019) y los intercambios sensibles (RANCIÈRE, 2004) que conmovieron a los movimientos punk y hip-hop en la Región Metropolitana de São Paulo entre las décadas de 1980 y 1990. A partir del estudio de la documentación disponible en la colección «King Nino Brown», conservada en el Archivo Edgard Leuenroth (AEL) de la Universidad Estatal de Campinas (UNICAMP), y de la colección «Movimiento Punk», preservada en el Centro de Documentación e Información Científica (CEDIC) de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUC/SP), se pretende demostrar las relaciones de amistad, las convergencias socioculturales, las disputas y los vínculos políticos entre los grupos e individuos insertados en estos circuitos. Mediante el análisis y la lectura de las fuentes, especialmente las narrativas musicales, imagéticas y textuales producidas por personas involucradas en estas prácticas culturales, se propone presentar las experiencias, divergencias y sentimientos compartidos por diferentes circuitos de afectos (SAFATLE, 2019) en esa metrópoli. Así, reflexionar sobre la construcción de un discurso comprometido y una cartografía sensible (ROLNIK & GUATTARI, 2006) que destaque la violencia, el contexto de miseria y, especialmente, las estrategias colectivas de apoyo mutuo promovidas por jóvenes, en su mayoría pobres, negros y periféricos, durante el período y después de la redemocratización del país. Partiendo de la hipótesis de que estos diferentes movimientos y prácticas culturales indicaban los contrastes de las pasiones políticas de resentimientos en revueltas pulsantes en estas experiencias urbanas (NIETZSCHE, 2009; SCHELLER, 1933; KEHL, 2015; CAMUS, 2017; FLEURY, 2023; PIRES, 2023), se busca comprender sus ambivalencias afectivas y reverberaciones performativas. De este modo, reflexionar sobre las desigualdades territoriales y las prácticas sociales de contestación emergentes en espacios de sociabilidad marginados.

Palabras-clave: juventud urbana; punk; hip-hop; ciudades.

Introdução

Mano Brown: Quando você fala do Cais [casa de shows em São Paulo] eu me lembro do finado “Crânio”.

Thaíde: Sim, o Crânio, curtiu muito lá. Inclusive, o Crânio, ele é uma prova viva de que existiu ali, não uma transição, mas existiu um respeito mútuo do *punk* com o *hip-hop*.¹

O diálogo entre os *rappers* Mano Brown e Thaíde, durante o programa de *podcast* “Mano a Mano”, relembram vínculos e intercâmbios que se estabeleceram entre circuitos culturais na metrópole de São Paulo, durante as décadas de 1980 e 1990. As memórias narradas por estes artistas evidenciam aspectos da sociabilidade entre *punks* & *hip-hop* ainda pouco elucidada pelas pesquisas acadêmicas e na vasta bibliografia produzida fora dos espaços institucionais. Averiguando este e outros indícios documentais, este texto se interessa por apresentar algumas evidências das partilhas entre essas manifestações culturais emergentes na metrópole nas últimas décadas do século XX. Partindo do pressuposto de que no contexto de conturbações sociais, frente aos efeitos da crise econômica e o processo de redemocratização naquele período, os grupos de jovens envolvidos com o circuitos *punk* & *hip-hop*, apesar de suas diferenças est/éticas, partilhavam pressupostos coincidentes e ambos eram movidos por paixões que considero ser de ressentimentos em revoltas (Nietzsche, 2009; Scheller, 1933; Kehl, 2015; Camus, 2017; Fleury, 2023; Pires, 2023). Uma análise conjunta dessas práticas culturais e o estudo dos des/encontros entre esses circuitos, possibilitaria o entendimento das implicações sociais e a presença de grupos marginalizados no debate político de seu tempo. Tendo em vista a consolidação desses circuitos culturais, a efervescência de produção desses e outros estilos artísticos vinculados ao ambiente *punk* & *hip-hop*, poderíamos observar como essas produções influenciavam discursos e partilhavam sentimentos que se estendem até os dias atuais.

Em dois artigos, publicados nas edições 329 e 334 da Revista Pesquisa FAPESP no ano de 2023, foram abordadas o desenvolvimento e a ampliação de trabalhos acadêmicos que se concentraram na investigação sobre movimentos culturais da juventude urbana no final do século XX, indicando, desta forma, a importância desses estudos para diferentes áreas do conhecimento. Na edição 329, publicada em Julho de 2023, o repórter Diego Viana apresentou “a diversidade que pautou o movimento punk dos anos de 1980” e as reflexões que foram promovidas, dentro e fora das universidades, sobre essas mobilizações. A reportagem destaca o levantamento realizado pelos pesquisadores da *Punk Scholars Network Brasil* (PSN) – grupo de pesquisa na qual também participo com –, Tiago de Jesus Viera (Universidade Estadual de Goiás) e João Batista de Menezes Bittencourt (Universidade Federal de Alagoas), sobre as produções dedicadas a esta temática no âmbito acadêmico. A dupla constatou que:

entre 1982 e 2000 há registros no país de apenas quatro dissertações de mestrado e uma tese de doutorado dedicadas ao punk. Esse cenário começou a mudar no século XXI. Entre 2001 e 2020, foram produzidos 54 trabalhos acadêmicos – sendo 45 dissertações de mestrado e nove teses de doutorado. (Viana, 2023)

Eles demonstraram que apesar de ainda pequena a inserção dessa temática e sua concentração está majoritariamente ligado às áreas da sociologia e antropologia, e especialmente voltado para a região sudeste do país, nos últimos anos a reflexão sobre essas manifestações têm ganhado espaço e credibilidade em outros campos do conhecimento, como história e educação, bem como tem apresentado outros marcos teóricos e conceituais para sua compreensão. No artigo que investigam os “40 anos de pesquisas sobre o punk no Brasil: Novas possibilidades em cena”, Vieira e Bittencourt (2022) comentam que os assuntos se diversificaram e trabalhos recentes

¹ Mano a mano Podcast. **Mano Brown entrevista Thaíde**. Spotify, 2023, 2h17min.

acompanharam as transformações do próprio circuito *punk*, avançando para temas ligados às questões de raça, gênero e sexualidade.

Tais aspectos podem ser consultados no site acervopunk.com.br que desenvolvi em parceria com esses e outros/as pesquisadores/as interessados na temática. Com apoio da FAPESP, do Centro de Cultura Social, Centro de Estudos Interdisciplinar sobre Cidades (CIEC) e o Centro de Documentação e Informação Científica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (CEDIC/PUC), durante pesquisa de doutorado, pude organizar a documentação para pesquisa e relacionar um banco de teses e dissertações correlatas à temática disponível para acesso online. Com esse material, é possível avançar para outras abordagens e pensar na aproximação entre manifestações culturais, que apesar de emergirem no mesmo contexto histórico e compartilharem demarcadores sociais e políticos, são costumeiramente estudados separadamente.

Na reportagem de Christina Queiroz para Edição 334 de Dezembro de 2023 da Revista FAPESP, a qual discute o momento em que o “hip-hop começa a se consolidar como campo de estudos acadêmicos”, lemos as trajetórias e desafios da investigação sobre o tema e, ao contrastar as duas reportagens, percebemos as similaridades entre esses campos de pesquisa. Da mesma forma que o *punk*, o interesse acadêmico pelo *hip-hop* tardou alguns anos e “os primeiros trabalhos acadêmicos sobre o *hip-hop* foram escritos na década de 1990”, anota a repórter. O antropólogo Waldemir Rosa, da Universidade Federal da Integração Latino-americana (Unila), comenta que, de alguma forma, a Lei nº 10.639/2003, que determina a obrigatoriedade do ensino de história e cultura africana e afro-brasileira na educação, estimulou o desenvolvimento de novas pesquisas sobre o tema. A repórter considera que:

impulsionadas pela criação de ações afirmativas em universidades brasileiras, que fomentaram a entrada de populações negras e periféricas em espaços de produção do conhecimento, as primeiras pesquisas da década de 2000 procuraram analisar as relações entre o *hip-hop* e identidades raciais em campos como sociologia, história e literatura. (Queiroz, 2023)

Nessa mesma direção, as pesquisadoras Daniela Vieira e Jaqueline Lima Santos (2023), também observam essa dinâmica ao comentarem que:

embora as pesquisas acadêmicas sobre o tema tenham crescido exponencialmente no país – por exemplo, em 2018 foram defendidos 312 trabalhos, enquanto que 1990 o banco de teses e dissertações da Capes totalizava apenas 54 produções acerca do assunto –, ainda não se estabeleceu um efetivo campo de investigação institucionalizado. (Vieira; Santos, 2023, p.14)

Um caminho árduo, mas que está sendo trilhado por intelectuais de fôlego, com tradições afrodispóricas e com vínculos institucionais de peso na produção acadêmica no país. Como é o caso da parceria estabelecida entre do Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e o Núcleo Afro, do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento (CEBRAP) para a preservação da Afro Memória que constam na “Coleção Hip-Hop no Brasil” e “Coleção King Nino Brown”.²

Considerando esse contexto de desenvolvimento e a ampliação dos marcos investigativos sobre tais culturas urbanas no final do século XX e início do XXI, esta texto pretende aproximar as reflexões produzidas sobre essas temáticas e contribuir para compor uma nova discussão sobre os intercâmbios entre grupos e indivíduos, que apesar de próximos espacial e temporalmente,

2 Sobre o histórico da documentação, no site do Arquivo Edgard Leuenroth, lemos que “A documentação integra o projeto Afro-Memória, parceria entre o AEL e Cebap-Afro. O arquivo é uma construção colaborativa com intelectuais, artistas e construtores do movimento hip-hop. O conjunto é composto por revistas e mídias digitais que contam a história desse movimento em São Paulo, Campinas e no Brasil. Iniciado com a chegada do arquivo de King Nino Brown, esses materiais contribuem para a compreensão das experiências periféricas e negras no Brasil e elucidam contextos e acontecimentos históricos importantes. Considerando a importância desses acervos para a memória negra do país e, também, ao chamado pensamento social brasileiro, dá-se início ao I arquivo brasileiro de hip-hop.”

foram tratados separadamente e muita das vezes a partir de marcos conceituais distintos, especialmente no que concerne a raça.

Soma-se a essa questão a contribuição do antropólogo Gabriel Feltran (2016), que ao discutir as “Transformações sociais e políticas nas periferias de São Paulo”, sugere que a construção da “imagem pública” das periferias daquela cidade, bem como as mudanças no discurso e as prerrogativas ideológicas assumidas pela população neste período, perpassam pelas manifestações culturais emergentes naqueles territórios. Em nota de rodapé, ele pondera:

[...] pode se notar comparando-se as expressões culturais marcantes das periferias da cidade nos anos 1980 (a estética punk, a xenofobia dos “carecas do ABC” ou as letras politizadas do rock nacional, todas emanadas de filhos de operários denunciando a incompletude da promessa da integração), àquelas que marcaram esses territórios no anos 1990 (o rap e o funk, cantados agora não pelas elites operárias dos territórios, mas por aqueles que nasceram nas favelas dali, e seu desenvolvimento em vertente gangsta, nos anos 2000). (Feltran, 2016, p. 47)

As questões postas pelo autor são complexas e poderiam ser mais bem avaliadas em conjunto, pensando nas aproximações e tensões entre esses circuitos culturais emergentes em territórios constituídos ao longo do século XX e princípios do XXI. Essas manifestações promoveram certas posições no debate público e produziram discursos sobre a cidade e a vida urbana/humana. Contudo, por questões estéticas e elementos históricos, existem divergências e performances contrastantes que merecem um aprofundamento nas investigações, como também existem aspectos comuns que formam um diálogo entre essas produções dos quais pouco foram elucidados. Para citar um exemplo, em ambos circuitos culturais houve a formação de subgrupos que circulavam pela cidade, produziam eventos e se engajavam nas trocas mediadas por cartas, fanzines (revistas artesanais de fãs clubes), discos, fitas cassetes e outros aparatos tecnológicos de vídeo gravação em escala global. Seguindo esses vestígios históricos podemos verificar suas relações e des/encontros.

Ressentimentos em revolta

Em contraposição à repressão estatal, inquietos com as precariedades e desigualdades nas cidades, as pessoas envolvidas nas produções e práticas circunscritas a essas culturas promoviam um fazer popular que possibilitava apoios mútuos, a perpetuação de maneiras de ser e estar da condição humana/urbana. Os grupos e agentes dessas movimentações, sejam elas do *punk* ou *hip-hop*, criaram redes de contato em territórios suburbanos, periféricos e nas galerias das metrópoles, transcendendo fronteiras regionais e internacionais. Essas práticas culturais angariavam adeptos entre as juventudes urbanas, mobilizavam fortes paixões políticas, das quais, me arrisco a dizer, destacavam os ressentimentos em revolta. Afinal, o processo formativo dessas práticas culturais eram frutos dos entrelaçamentos de sensibilidades ressentidas, haja vista que, conforme anota Ansart (2004):

[...] os ressentimentos, os sentimentos compartilhados de hostilidade, são um fator eminente de cumplicidade e solidariedade no interior de um grupo, e suas expressões, as manifestações (as “explosões de sentimento”, como diz Nietzsche) podem ser gratificantes. O ódio recalcado e depois manifestado cria uma solidariedade afetiva que, extrapolando as rivalidades internas, permite a reconstituição de uma coesão, de uma forte identificação de cada um com seu grupo. Daí, hoje em dia, a facilidade com a qual indivíduos se reagrupam para gritar sua agressividade e inventar signos festivos que expressem seu desejo de vingança (Ansart, 2004, p. 22).

A maneira como eram produzidos os materiais sonoros e gráficos nos ambientes do *hip-hop* e do *punk* são muito similares e, conforme podemos notar na documentação e bibliografia sobre o tema, ambas manifestações compartilhavam fúrias ressentidas. A precariedade e o fazer coletivo, – o ethos “Do it yourself, ou melhor, o faça você mesmo” – praticado entre *punks* e o

“nóis, por nóis” difundido entre os rappers, proporcionou uma est/ética da/na precariedade durante os anos 1980 e 1990, marcado por momentos de crise econômica e mudanças políticas. Pelo impulso das paixões de revolta ressentida esses sujeitos passavam a produzir com experimentações, utilizando materiais baratos ou descartados como restos, os quais lhes permitiam fazer colagens e novas criações.

O filósofo e psicanalista Frantz Fanon, em “Pele negra, máscaras brancas” (2008), ao discutir o “preto e a psicopatologia”, sugere que “em toda sociedade, em toda coletividade, existe, deve existir um canal, uma porta de saída, através do qual as energias acumuladas, sob forma de agressividade, possam ser liberadas” (Fanon, 2008, p.130). Parto do pressuposto de que arte urbana foi um princípio utilizado em ambos os casos para procurar recursos alternativos e mobilizar coletivos de modo que fosse possível registrar, reproduzir e disseminar conteúdo sonoro, visual e tátil que alcançaram escala global. Da mesma forma que ocupavam e transformavam o espaço urbano, pessoas envolvidas com o *punk* e *hip-hop* estabeleceram, no decorrer dessas décadas, redes de contatos e trocas entre produções de diferentes regiões do mundo. Corriam paralelas, cartas e correspondências entre diferentes pessoas envolvidas em cenas locais, que fomentavam criações de revistas, fanzines, cassetes demo tapes, *Extend*, *Longs* e *Compact plays* com coletâneas autorais e outra multiplicidade de materiais que compunham essas movimentações em nível planetário. A “Coleção King Nino Brown” e “Coleção Movimento punk” preservam a diversidade dessas produções e demonstram a partilha e encontros na metrópole de São Paulo, que aqui nos interessa elucidar.

Pontos de encontros na metrópole

Na autobiografia “Meninos em fúria: e o som que mudou a música para sempre” (2016) escrita por Clemente, baixista e vocalista da banda punk Inocentes, e o escritor Marcelo Rubens Paiva, lemos as aproximações entre dois garotos, um negro da periferia e outro branco da classe média, provenientes de realidades distintas, que partilhavam a fúria e a experiência da juventude na década de 1980. Durante a narrativa eles nos apresentam as relações estabelecidas com outros grupos juvenis que dinamizaram a produção cultural nas cidades. Sobre alguns eventos realizados naquele período, Clemente relata: “tocamos no Teatro Luso Brasileiro, no Bom Retiro [...], fizemos o show de lançamento do Grito Suburbano no salão da Zimbabwe, uma equipe de *bailes black* da Zona Norte.” (Nascimento; Paiva, 2016, p. 109) O referido espaço foi criado em meados de 1975 por William, Serafim, Paulo e Black, jovens inspirados nas lutas anticoloniais no continente africano e entusiasmados com o poder da *black music* que difundia discursos políticos sobre a experiência negra (Felix, 2000). O fato de ocorrer o lançamento do primeiro *Long Play*, em formato de coletânea e produzida por *punks*, em um espaço que havia se consolidado por meio do trabalho de uma equipe de som interessada em organizar festividades cujas temáticas tensionavam questões de classe e raça na cidade de São Paulo, não foram obra do acaso. Tempos depois, em 1989, a Zimbabwe produz a coletânea “Consciência Black”, o qual guardava muitas similaridades com o primeiro disco de *punk*.



Figura 1: Fanzine SP PUNK, n°1. São Paulo, 1982. Acervo punk. Caixa 37, Arq.12, p.2.

Sobre o evento de *punk* no Salão da Zimbábwe, na Zona Norte, onde também ocorriam *bailes black*, embalado por sons de vinis e fitas cassetes, algumas informações foram descritas em textos da época. Na revista artesanal, a fanzine SP Punk n° 1 (1982), por exemplo, foi divulgado o show de “Punk ao vivo” com as bandas que participaram da criação do primeiro *Long Play* “Grito Suburbano: Olho Seco, Inocentes e Cólera” (1982), anunciado na mesma página como sendo o evento da difusão do “1º disco de punk nacional”. O “show de lançamento”, conforme divulga a fanzine, ocorreu no dia 26 de Junho de 1982, momento marcante para “o público participante e agitado, que teve a chance de dar o seu grito, o grito suburbano, que havia ficado guardado e quase esquecido pela falta de organização de shows anteriores” (SP Punk n°1, 1982, p.3). Ao apresentar as informações sobre a performance das bandas e o comportamento do público, o texto sugere que o seu autor sabia do significado daquele ponto de encontro, onde se fez cruzar as manifestações do *punk* com as intenções do movimento da *black music* e que, tempos depois, se desenvolveriam no embalar do *Hip-Hop* daquela metrópole.

Um dos autores da fanzine SP Punk era Clemente, jovem negro, morador da Vila Carolina na Zona Norte de São Paulo, parceiro de Rubens Paiva na autobiografia “Meninos em Fúria” (2016) e membro de diferentes bandas, além dos Inocentes que até os dias atuais ainda participa como vocalista e guitarrista. Na época, ele participou da produção e gravação do “Grito Suburbano” (1982). Com os Inocentes cantou: “Medo de Morrer”, “Garotos do Subúrbio”, “Guerra Nuclear” e “Pânico em SP”. Algumas dessas composições se tornaram hinos aclamados no ambiente *punk* e, como podemos constatar na documentação consultada, aparece como referência na fanzine Sustança n°0 (2000), escrita por King Nino Brown, aproximando com os anseios e pulsações do *hip-hop*.

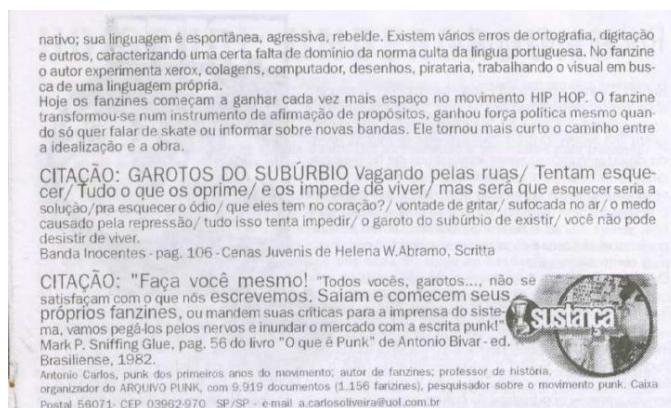


Figura 2: Fanzine Sustança, n°0. São Bernardo do Campo, 2000. King Nino Brown. Caixa 35, doc. 67, p.3.

As referências e trocas estabelecidas entre os movimentos *punks* e *hip-hop* nas últimas décadas do século XX são reveladores dos vínculos e partilhas do sensível nos extremos das Região Metropolitana de São Paulo e outras regiões do mundo. Esses sujeitos representam, em grande medida, os fluxos e intercâmbios afetivos dentro e fora dos seus respectivos movimentos. King Nino Brown, por exemplo, participou da fundação das Casas do Hip Hop em Diadema e São Bernardo do Campo. Deste vínculos, o Arquivo Edgard Leuenroth preserva cartas e correspondências diretas com o músico e ativista Afrika Bambaataa, na região do Bronx em Nova Iorque. As trocas estabelecidas por ambos artistas, em meados da década de 1990, permitiram consolidar redes de apoio e formação política que viabilizaram, dentre outras coisas, a constituição da ONG Zulu Nation Brasil, como uma subseção da Zulu Nation fundada por Bambaataa. Depois, graças a essas aproximações, foi possível viabilizar a presença do músico estadunidense no Brasil em diferentes momentos nas primeiras décadas dos anos 2000 e a ida de Nino Brown para encontros de *hip-hop* em Portugal e Venezuela. Disso, criou-se na região do ABC paulista um circuito da cultura *hip-hop* e o intercâmbio permanente entre artistas de diferentes partes do país e do mundo.

Em outros cantos da metrópole, Clemente fazia parte da organização de eventos, como “O Festival O começo do fim do mundo” no Sesc Fábrica da Pompeia ocorrido em Novembro de 1982 e até os dias atuais ostenta o valor e reconhecimento como uma referência artística e política da geração *punk* em São Paulo daquele período. Ele foi e ainda é um sujeito engajado, circulou por diferentes espaços e estabeleceu laços significativos dentro e fora do ambiente *punk*. Por isso, suas trajetórias nos permite averiguar os des/encontros que aqui nos interessa apresentar.

Retomando a autobiografia de Clemente, lemos que em princípios da década de 1980, era prática dos *punks*: “domingo a gente sempre se encontrava na São Bento à tarde”. (Paiva; Nascimento, 2016, p.51). Essa região da metrópole, próxima ao marco histórico da cidade de São Paulo, nas imediações de estações de metrô, praças, galerias e grandes avenidas arteriais, também foi palco de outros encontros entre grupos, rivais ou amistosos. Olhando para essa mesma paisagem, o sociólogo José Carlos Gomes da Silva descreve o “*Rap* na cidade de São Paulo: juventude negra, música e segregação urbana (1984 – 1998)” (2015) e em suas anotações o pesquisador confirma que: “no início dos anos 80, as chamadas gangues de *break* começaram a se organizar no centro urbano. [...] As esquinas das ruas 24 de Maio com a Dom José Barros, Rua Marconi e os espaços em frente ao Teatro Municipal tornaram-se palco de expressão para os *b-boys*” (Silva, 2015, p.60). Nessa mesma direção, no documentário “Nos tempos da São Bento” (2010), o diretor Guilherme Botelho registrou as memórias dos primeiros *b-boys* que se encontravam naquela região da cidade. Entre os relatos registrados, o dançarino Bad, do grupo Breakmania, comenta que: “aqui era infestado de *punk*. Então, era o seguinte meu: aqui era sinistro, tinha uma par de tribo de tudo quanto é canto. Os cara tretavam [brigavam] fora daqui, mas aqui é o seguinte, aqui era a paz dos caras”. Dj Alam Beat, do grupo Sampa Crew, completa que:

os *punks* ficavam na escada lá com o movimento deles. Os cara levava umas fitas lá, faziam uns rolos de fita. Umas braçadeira, faziam umas treta. Agente respeitava os espaços deles e agente ficava no nosso canto, ficava lá dançando, fazendo nosso movimento. Com o tempo agente foi criando um vínculo. Tipo assim, teve algumas tretas lá. (Nos tempos da São Bento, 2010, 15”)

Sobre a resolução dos conflitos e as “tretas” que partilhavam nesse meio, Hélio, do Black Spin Crew, comenta que: “não precisou de polícia, não precisou de urubu. Na época nós dizia os urubu mesmo. Não precisou de ninguém. Teve uma vez que eles vieram em massa mesmo, vieram curtir mesmo, curtir com nós e foram e pegaram o destino. Até hoje eles estão por aí, os radicais mesmo são eles e eu tiro o chapéu para eles”.

Essas lembranças sugerem que o fato do centro da cidade ter se tornado o ponto de encontro e trocas, tanto para *punks* quanto para *breaks*, possibilitou vivências entre esses grupos,

as vezes pacíficas outras conflituosas. Nas falas dos entrevistados é possível notar ao mesmo tempo, de maneira ambígua e contraditória, uma relação de desconfiança e respeito mútuo. A ocupação do espaço público, os conflitos urbanos, as performances e as relações de poder entre turmas aparecem nesses relatos. Em algumas falas destacam os encontros amistosos e admiração frente as diferenças.

Esse ponto de vista também são explicitadas, por exemplo, por KL Jay, membro fundador e DJ do grupo Racionais, durante a entrevista concedida ao repórter Lucas Breda da *Folha de São Paulo*. Na vídeo reportagem, que celebrava 50 anos da cultura *hip-hop*, a questão sobre o *punk* apareceu da seguinte maneira:

Lucas Breda: - Ali, naquela época, principalmente em Nova Iorque, tinha muito a cena *punk* e *hip-hop* que se encontravam bastante.

KL Jay: - Até hoje. Até hoje, se você for ver o *hip-hop* puro mesmo, é *punk* pra caralho. Os *punks* gosta de nós pra caralho, mano. [Quando] encontram nós, os *punk* abraçam, querem tirar fotos, falam um montão.³

A documentação analisada demonstram as partilhas afetivas e o reconhecimento de vivências comuns no ambiente urbano. A escuta e leitura crítica das canções “Pânico em SP”, dos Inocentes, gravado no Long Play “Grito Suburbano”, e “Pânico na Zona Sul”, dos Racionais MC’s presente na coletânea “Consciência Black”, pode nos revelar outros aspectos dessa trama de afetos de ressentimento em revolta.

Pânico em São Paulo.

O álbum “**Grito Suburbano: Olho Seco, Inocentes e Cólera**” produzido, entre os anos de 1981 e 1982, pelo dono e os frequentadores da loja Punk Rock Discos, nos revela o estado de criação da cultura *punk*. A montagem criativa, a partir da precariedade financeira e técnica, na produção de um *Long Play* compõem a performance *punk*. Essa arte se caracteriza, dentre outros aspectos, pela capacidade de tensionar as barreiras impostas ao acesso dos meios de produção e criar algo com os materiais disponíveis pelo barateamento, a produção massificada ou no próprio descarte de tecnologias obsoletas. Dinâmicas que interagiam as artes do fazer popular, como diria Certeau (2011).

Até meados da década de 1970, a sofisticada indústria fonográfica centralizava o processo de concepção, divulgação e circulação das músicas em formato de disco, mas, como constata Márcia Tosta Dias (2008), “o que se observa nesse final de século é a definitiva fragmentação do processo produtivo na grande indústria fonográfica”, quando “a grande empresa passa, em algumas situações, a buscar artistas com seus discos já prontos, terceirizando mesmo a concepção do produto, limitando-se a distribuí-lo”.⁴ Nesse cenário de reordenamento do sistema capitalista e, conseqüentemente, das estruturas da indústria cultural, os meios de produção e circulação da música por vias independentes foram facilitadas e tornaram possível que outros agenciadores pudessem usar das tecnologias barateadas e disponíveis no mercado. Da mesma forma, surgem outros profissionais e vínculos de trabalho que dinamizavam o mercado da música.

Nas fissuras e nos fragmentos desse sistema, nota-se a constituição de uma rede de relações que passa a conceber um modo de produção alternativo, coletivo, autogerido e autofinanciado, seguindo as prerrogativas da ética do “faça você mesmo” (Do it Yourself)

3 JAY, KL. **KL Jay relembra história do hip hop e demonstra como mestres da discotecagem revolucionaram o rap**. [Entrevista concedida a] Lucas Breda. Folha de São Paulo, Canal Folha de São Paulo Youtube. 14 de Agosto de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=cMjeuRXYsRI&ab_channel=FolhadeS.Paulo>.

4 DIAS, Márcia Tosta. **Os dono da Voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 21.

difundida, na época, nos circuitos *punks*.⁵ Uma postura herdada das culturas populares, se aproximando do modo de fazer da política anarquista com ação direta e autogestão, bem como das fórmulas mercadológicas do rock'n'roll que conduziu os desejos da juventude urbana no século XX.

Por esses estímulos, os coletivos de *punks* em São Paulo deram forma ao disco “Grito Suburbano”, gravado em oito canais no estúdio da Gravodisc, sediada na Rua General Osório, na esquina com a Av. São João e próximo a Pç. da República – entre as rotas e ponto de encontro *punks* nessa metrópole. Fábio, vocalista da banda Olho Seco e dono da pequena Punk Rock Discos na Galeria da Av. São João, a poucas quadras da gravadora, se junta nessa empreitada a outros garotos que viviam em bairros periféricos de São Paulo, alguns do Capão Redondo (Zona Sul) e outros da Freguesia do Ó, Vila Carolina e Saco do Limão (Zona Norte). Estes jovens que ensaiavam com seus grupos musicais, produziam eventos e frequentavam a loja, foram agentes importantes e responsáveis por fomentar o punk no Brasil, em contato com o restante do mundo. O “Grito Suburbano” significou uma experiência positiva na estratégia de reunir as condições de acessos e produção para fazer e difundir as sonoridades de seus ressentimentos em revolta. Os *punks* tensionaram, à sua maneira, os meios de produção e contribuíram para abrir fronteiras para novas formas de sobrevivência e renda no ramo da música. O álbum demonstra parte da apropriação do debate político que circulavam pelos movimentos sociais, sindicatos, partidos e, em especial, as confluências do anarquismo no *punk* brasileiro. As análises do processo de produção e do discurso musical nos mostram a influência dessas vozes e como os *punks* interpretaram essas paixões políticas. Apesar das bandas e outros envolvidos nesta produção não serem exatamente anarquistas ou sindicalistas formados no seio da tradição operária, eram jovens que se reconheciam na condição de explorados e indignados com a sistemática capitalista e que usavam da música *punk* para ressoar discursos de protesto que se ouviam na época.

De alguma forma, essas bandas aprendiam e praticavam os fundamentos da ação direta, autogestão e autofinanciamento comum nas mobilizações populares. Por essas trilhas, com o passar dos anos, alguns desses *punks* reconheceram as premissas anarquistas e se engajaram no projeto libertário. Por outras vias, o *hip-hop* em São Paulo, no decorrer da década de 1980, se aproximou das lutas antirracista dos movimentos negros, fortalecendo suas distintas ramificações, como por exemplo o Projeto Rappers, desenvolvido em princípios de 1990 junto ao Geledés Instituto da Mulher Negra. Aspectos importantes para se compreender em pesquisas de maior fôlego. Por ora, vamos nos ater aos cantos da canção Pânico em SP, dos Inocentes para em seguida passarmos para o Pânico na Zona Sul dos Racionais. Ambas composições foram e ainda são cantadas em coros com o público presente e são performances emblemáticas que evidenciam experiências de violências traumáticas que reelaboram ressentimentos em revolta.

A experiência com o canto em coro que estas composições provocam é uma máxima tanto no universo *punk* quanto no *hip-hop*. O público cantar junto com o grupo de artistas no palco. Há uma relação intensa e um diálogo nas performances cantadas pelos músicos e as demais pessoas presentes no evento. Conseguir um diálogo cantado não é uma tarefa fácil. Mas quando tocam a música Pânico o coro dos descontentes se transforma em algo catártico, muitas vozes de ressentimento em revolta. Isso porque, em cena, os músicos instrumentistas e os corpos dos

5 Nas próximas linhas do texto ficará mais evidente as formas de existência e prática “Do it yourself” em São Paulo. Por ora, basta entender que por outros cantos do mundo essa dimensão foi entendida como: “The do-it-yourself, or D.I.Y. aspect of punk is one of the most important factors fueling the subculture. Independent record labels, the D.I.Y. press, and the D.I.Y. venues are what have kept the punk subculture alive since the late 1970s. The creation of the punk subculture has allowed individuals who seek an alternative lifestyle to thrive. The D.I.Y. record labels and independent pressing system creates a social network that allows for punk music and ideologies to be distributed. This social networking allows punk bands to travel from city to city playing at D.I.Y. venues and fueling the overall subculture”. Ver: MORAN, Ian P. Punk: The Do-It-Yourself Subculture," **Social Sciences Journal**: Vol. 10, 2010: Iss. 1 , Article 13. Available at: <http://repository.wcsu.edu/ssj/vol10/iss1/13>. Acesso: 22 outubro 2019.

presentes na beira do palco se misturam em uma multidão raivosa que canta e se agita compondo o ambiente acústico do lugar – normalmente um porão, de vez em quando um galpão de clubes sociais ou salões de danceterias. O uso constante desse recurso deve-se a este ritual de catarse coletiva que ocorrem durante os shows. Isso fica evidente quando cantam o refrão com poucas palavras e com muita intensidade sonora. A simplicidade composicional com frases repetidas conectam as sensibilidades e às vezes consagram hinos.

Esse é o caso de **Pânico em SP** na terceira faixa do LADO B. A canção da terceira faixa do disco se inicia com uma frase melódica construída na mesma tonalidade da música **Garotos do Subúrbio** cantada no LADO A. No tempo 4/4, a guitarra entoia os quatro *power chords* que estruturam a composição (A G C Em) e em sequência, no pulso forte, entoam o som do contrabaixo e da bateria. A frase melódica construída nesse encontro sonoro dos instrumentos se estende por toda a canção, executando, em alguns momentos, pequenos interlúdios e solos que preenchem os sentimentos da música. A voz corporificada pelo pânico na cidade canta no ritmo dos sons ruidosos e estridentes provocados pelos instrumentistas. “Pânico em SP” é a gravação que ocupa 3 minutos de faixas na duração do disco e também é entoada mais lentamente em comparação com as demais composições. O texto cantando se assemelha a uma montagem narrativa que partiu do processo de recorte e colagem de notícias sobre um acontecimento em que: “as sirenes tocaram/ as rádios avisaram/ que era para correr”. Os alertas de perigo veiculados pelos “jornais, a rádio, a televisão/ Todos os meios de comunicação”, que estampavam “o rosto de medo da população”, inspiraram aqueles jovens a fazerem sua denúncia. Na compreensão desses garotos do subúrbio o sentimento de pânico, cantado aqui em uma levada rítmica mais calma sob sons ruidosos, intensificava o estado bélico, pois em meio ao caos instaurado “chamaram os bombeiros/ Chamaram o exército/ chamaram a Polícia Militar/ todos armados até os dentes/ todos prontos para atirar”. Em quem atirariam? A música desse para o acorde de B (si) ressoando notas mais agudas e Marcelino canta: “Mas o que eles não sabiam/ Aliás o que ninguém sabia/ era o que estava acontecendo/ ou o que realmente acontecia”. Tudo se resumia em um eterno retorno ao refrão “Pânico em SP”.⁶

Estes *punks*, saindo do porão das cidades, arrebutaram com os muros e as portas que lhes excluía, nos levaram ao extremo dos territórios subjetivos da vida moderna. Suas produções mostram, aquilo que Stella Bresciani (1991), apresenta como “as imagens plenas e as representações racionais se esgarçam e deixam entrever territórios, que podem ser espaços, meios geográficos, mas podem também levantar o véu racional que encobre as fugidias subjetividades”. Os espaços que eles/as circulavam e narravam, ressoa na música como lugares “onde as múltiplas redes de sociabilidade se repetem, diferenciam-se, modificam-se em filamentos imponderáveis”. Quer dizer, a arte vida punk nos faz “seguir os traços daquilo que se diz da vida da cidade, dos significados que se lhe atribui” e confirma “a forma fragmentária pela qual a cidade é vivida”. Percebemos com eles/as que “a cidade, é também a construção textual dos romancistas, suas ruas, casas, avenidas, lugares de trabalho e de lazer”, pois “configuram uma realidade que ultrapassa as construções de tijolo”. (Bresciani, 1991, p.7)

O embalo da composição nos leva a visitar os territórios subjetivos daqueles/as que sofriam com a intensificação da violência urbana, o discurso do medo construído e disseminado pelos meios de comunicação e as intervenções militares conduzidas pelo pulso autoritário do regime ditatorial na cidade de São Paulo. No contexto em que a música foi composta e no ano em que a gravação foi feita, havia um intenso debate sobre as políticas de segurança pública praticadas na região metropolitana de São Paulo. No centro da discussão estava uma das divisões especiais da polícia militar, a ROTA – Rondas Ostensivas Tobias de Aguiar –, criada em 1969

⁶ Dessa canção em especial, é importante notar as mudanças na sua composição melódica e arranjos da produção, quando a WEA financia uma nova gravação em seus estúdios. Ouvir: **LP Pânico em SP**. Inocente. Rio de Janeiro: WEA, 1986.

dentro dos marcos da ditadura para combater ataques terroristas e assaltos a banco. Na década de 1980, como demonstra Caldeira (2011), a ROTA já era reconhecida por suas ações violentas nos bairros pobres da cidades e, mesmo assim, angariava certa admiração da população paulistana. Seguindo a pesquisa de Pinheiro (1982), citada pela autora, vemos que no período “de janeiro a setembro de 1981, a ROTA atirou em 136 civis, matando 129 deles e ferindo 7, enquanto um policial morreu e 18 ficaram feridos. Além disso, ela prendeu 5327 pessoas, das quais apenas 71 tinham sido previamente condenadas” (Pinheiro apud Caldeira, 2011, p. 169). Para os olhos de nossos dias atuais os dados representam algo significativo, pois os números mostram o momento em que as políticas de encarceramento e morte ostensiva de segmentos populacionais urbanos começam a ganhar novas roupagens no país.

Na época, São Paulo já era reconhecida como uma das cinco maiores cidades do capitalismo internacionalizado e, por isso, observada pelos organismos e instituições internacionais de luta por Direitos Humanos que, desde os primeiros anos do golpe civil-militar, contribuíram para denunciar as práticas de tortura no país. Muitas delas ocorreram nos becos, porões e subúrbios da cidade, nas proximidades da Estação da Luz, nas celas do DEOPS-SP. No momento em que se anunciava a Anistia em 1979 e sentiam os ares da democracia, a Anistia Internacional e a Comissão de Justiça e Paz da Arquidiocese de São Paulo, já preparavam a documentação do “Brasil: nunca mais!” (1985). Os relatos, documentos e outras evidências revelam a incorporação e a perpetuação da violência pelo poder estatal durante a ditadura até os princípios da redemocratização.

O álbum “**Consciência Black**”(1989), produzido pela Zimbabwe, também harmoniza com ritmos e poesias do pânico instaurado na metrópole. No caso deste fonograma, a presença de mulheres negras e dos movimentos ligados a luta antirracista, marcam forte atuação nas performances e ressoam nas fissuras do disco. As pesquisadoras Jaqueline Santos e Daniela Vieira (2023) ao conversarem com a artista Sharylaine sobre esse contexto, anotam:

Sobre o processo de gravação da coletânea, a rapper Sharylaine nos conta que o produtor William Carlos Santiago, da gravadora Zimbabwe, convidara o grupo que ela formava com a rapper City Lee, o Rap Girls, para a gravação de um disco solo, porém, ele resolveu fazer algo mais abrangente: uma coletânea de rap com alguns grupos na qual o Rap Girls já estaria incluído. A ideia dessa coletânea era apresentar à sociedade diferentes grupos, ver qual estourava e, então, investir nos maiores nomes. Para decidir quais seriam os demais artistas participantes, William abriu um concurso no Baile Viola de Ouro que acontecia na região do Ipiranga. Sharylaine, então, decidiu indicar a dupla formada por Edi Rock e KL Jay e os b-boys Ice Blue e Mano Brown para participarem. Não há exagero em dizer que ela tornou-se responsável pela articulação que possibilitou a gravação da primeira música do grupo que viria a se chamar Racionais MC's, “Pânico na Zona Sul”. City Lee saiu do Rap Girls e Sharylaine foi a primeira mulher a gravar um rap exclusivamente feminino no Brasil, com a música “Nossos Dias” no volume 1 da pioneira coletânea. Nesse período inicial da história do rap no país, para um grupo se apresentar todos chegavam nas festas e se inscreviam na hora. (Santos; Vieira, 2023, p. 11)

A capa e contracapa do encarte do disco foi construída a partir de recortes de fotografias reveladas em Preto & Branco. As imagens, feitas por Jaime Lopes, foram captadas em um dia ensolarado nas escadarias do Bixiga, na ruas dos Ingleses e Treze de Maio, próximo ao Teatro Ruth Escobar, na Bela Vista. Os degraus preservam muitas camadas históricas da cidade de São Paulo. Construída em 1929, o monumento compõem a região que antes, segundo estudos de Adriana Casarotto Terra (2023), preservam reminiscência do antigo quilombo do Saracura. Dentre os artistas presentes na capa, vemos Ice Blue, KL Jay, Brown, formando os Racionais MC's, ao lado das fotos de MC Gregory, Grandmaster Rap Juniors, Frank Frank, Criminal Master, Street Dance, Sharylaine. Todos performando conforme as estética do *hip-hop* que emergia na época. Roupas, penteados e posturas que compunham com a consciência e os balies *blacks*. Na

contracapa vemos, espalhados pelos degraus e andares da escadaria, o coletivo de pessoas envolvidas na produção do disco. A baixo coloram a foto 3x4 de uma jovem, seguida da dedicatória: a Marcelo Domingos de Jesus – Rap B. Na sequência o agradecimento “a todas as equipes e às casas noturnas que apoiam o movimento Rap”. Nesses registros percebemos a dimensão do circuito político e cultural que conformava as insurgências do *hip-hop*. Junto à Zimbábwe, estavam muitas outras jovens e empresários que investiam no segmento da música rap. Nas linhas do disco no “Lado Consciência”, ouvimos: “Absoluto”, interpretado por Street Dance; “Nossos Dias”, cantado por Sharylaine; “Pobreza”, Criminal Master; “Loucos e Loucas”, Frank Frank; “Pânico na Zona Sul”, dos Racionais MC’s. No lado “Black”, começamos com Grand Master Rap Junior cantando “Minha Musa”, na sequência MC Gregori, produzido por Dj Pool, canta “Shangeman Neguinha”; o instrumental Mêlo da Massa faz a transição com “Black Beat” e finaliza com “Tempos Difíceis”, de Eddy Rock com KL Jay.

Sobre a canção “Pânico na Zona Sul” que aqui nos interessa elucidar, se aproximam das observações de Jaqueline Santos e Daniela Vieira (2023) ao considerar que:

é uma música truculenta, porém, ambivalente: ao mesmo tempo que apresenta as profundas contradições sociais das periferias de São Paulo, faz uso poético do *sampe* de três músicas de James Brown, “The Payback”, “Mind Power” e “Funky Drummer”, demonstrando duas características importantes do *hip-hop* – a narrativa do cotidiano e da experiência vivida e a conexão com a música negra, especialmente a batida quebrada; Isso possibilita a *b-girls* e *b-boys* dançarem mesmo diante de uma narrativa pesada (Santos; Vieira, 2023, p. 13).

Dessas observações acrescentaria a maneira como a narrativa se constrói a partir de algumas dimensões da vida urbana e indica alguns aspectos coincidentes com “Pânico em SP” dos Inocentes. A geografia da miserabilidade e os ressentimentos que operam as relações nessas espacialidade são direcionadas pela revolta em cada verso da composição. Usando de estratégias comuns, *punks* e *rappers* denunciam os aparelhos de repressão do Estado, cantam como o Exército e a Polícia Militar eram percebidos por aqueles jovens em pânico. Comovidos por essas sensibilidades percebem que: “Justiceiros são chamados por eles mesmos/ Matam humilham e dão tiros a esmo/ E a polícia não demonstra sequer vontade/ De resolver ou apurar a verdade/Pois simplesmente é conveniente.” Na canção *punk* dos Inocentes também reforçam essa percepção ao gritarem que na cidade estão: “Todos armados/ Até os dentes/ Todos prontos para atirar”. Nesse contexto, os meios de comunicação cumprem um papel fundamental na condução dos afetos, os *punk* vociferaram que “O jornal, a rádio, a televisão/ Todos os meios de comunicação/ Neles estavam estampados o rosto de medo da população”. Também atentos ao poder dos veículos comunicacionais os Racionais rimam: “O sensacionalismo pra eles é o máximo/ Acabar com delinquentes eles acham ótimo/ Desde que nenhum parente ou então é lógico/ Seus próprios filhos sejam os próximos/ E é por isso que/ Nós estamos aqui.”

O lugar de fala que assumem no final do refrão reforça a tese de Roberto Camargos (2024), pois nesse trecho fica evidente “a periferia com o poder da palavra”, bem como a elaboração sensível e estética compartilhada por meio da denúncia às mazelas sociais que os afligiam. A composição é complexa e envolve um diálogo entre Mano Brown e Ice Blue acompanhando os *beats* que KL Jay mescla para compor uma melodia calma, dançante e marcada com sons de contrabaixo e viradas de *scracth* – técnica de girar os discos e produzir sons nas fissuras. Nessa conversa rimada, afirmam um compromisso ético em que os: “Racionais vão contar/ A realidade das ruas/ Que não media outras vidas/ A minha e a sua/ Viemos falar”. No movimento final da composição, percebemos o ressentimento se sublimar na consciência da revolta.

Porém se nos quisermos que as coisas mudem
Ei Brown qual será a nossa atitude?
A mudança estará em nossa consciência
Praticando nossos atos com coerência
E a consequência será o fim do próprio medo

Pois quem gosta de nós somos nós mesmos
Tipo porque ninguém cuidará de você
Não entre nessa a toa
Não de motivo pra morrer
Honestidade nunca será demais
Sua moral não se ganha, se faz
Não somos donos da verdade
Porém não mentimos
Sentimos a necessidade de uma melhoria
A nossa filosofia é sempre transmitir
A realidade em si
Racionais MC's

A composição e todos os elementos que apresentei até aqui sobre *punk* e o *hip-hop* conflui para aquilo que a psicanalista e filósofa Cynthia Fleury (2023) considera como um processo de sublimação do ressentimento, afinal, segundo ela, “o ressentimento é uma colonização do ser. Sua sublimação produz uma descolonização do ser, única dinâmica viável para fazer emergir um sujeito e uma aptidão para a liberdade” (FLEURY, 2023, p. 162). Quer dizer, acreditamos que a estética *punk* e *hip-hopper*, apesar de nutrirem do ressentimento, conseguem encontrar vias de sublimação, na qual o sujeitos e coletivos envolvidos naquelas movimentações consegue “resistir às suas pulsões mortíferas, à sua angústia do vazio e da morte”, tornando-se capazes, por via da arte, de “praticar uma espécie de suspensão desses assaltos, opondo a eles uma energia vital criadora e uma força de sublimação” (Idem, p. 201). Afinal o andar pelas ruas da metrópole conflituoso. Se retomarmos a história do Crânio, lembrada por por Mano Brown e Thaíde no podcast “Mano a Mano”, percebemos o pânico vivenciado na cidade.

Conclusão

O ambiente era tenso. As fontes de pesquisa constataam as experiências e sensibilidades partilhadas entre *punks* e *rappers*, o discurso sobre o pânico urbano e as distintas formas de manifestação dos ressentimentos em revolta. A história de “Crânio” percorreu as notícias dos jornais da época. Houve uma longa perseguição da polícia e da mídia. O Jornal da Tarde, após uma série de reportagens, logo no dia 2 Abril de 1986 publicou “Medo faz punks ajudarem a Polícia” (Acervo Punk CAIXA 17, Arq. 71).¹ No acervopunk.com.br temos uma série de documentos que mostram como foi a caçada aos punks por toda a cidade de São Paulo naqueles anos. Havia a suspeita de que um jovem, com o codinome de “Crânio”, junto com sua turma, tinham matado o cobrador do trólebus, da Companhia Municipal de Transporte Coletivo (CMTC) que percorria o trajeto “Cidade Universitária – Tucuruvi”, nas proximidades da praça Ramos de Azevedo e do Vale do Anhangabaú. Nos relatos da reportagem, consta que enquanto uma turma de amigos tentavam saltar do ônibus sem pagar as passagens, o cobrador protestou e partiu para cima da garotada, mas, com um estilete, um dos garotos acertou em cheio o peito do homem que os repreendiam. Como o grupo foi identificado usando “roupas escuras com tachas e pregos [...] cabelos curtos e pintados”, a polícia promoveu uma batida em todos os pontos de encontro que se viam punks. O delegado assistente da 1ª Delegacia de Polícia disse que estava “disposto a prender em flagrante, por vadiagem, todos os que não comprovarem vínculo empregatício”. Quando culpabilizaram alguém e prenderam “o responsável” pelos acontecimentos, o jornal noticiou que: “‘Crânio’, como é conhecido em entrevista aos jornalistas na 1ª Delegacia de Polícia disse que não é mais punk desde 1978 quando fecharam o maior salão do recanto punk, o Templo. Ele foi ‘caguetado’ por outro punk que levou os policiais em sua casa”. Com a documentação que consta no acervopunk.com.br, não se sabe ao certo, lendo as notícias reportadas nos periódicos, se o rapaz era ou não de algum grupo específico de jovens, mas o que fica evidente são as violências, perseguições e estigmas que miravam aquelas performances. Que nas lembranças de Mano

Brown, “o Crânio era um negro retinto, de 1 metro e 90, fortíssimo e que era punk, todo tatuado já na época. [...] Ele era feito para brigar. Era modelo também, você está ligado?”.

Referências

ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos. In: BRESCIANI, Stella; NAXARA, Márcia. **Memória e (Res)Sentimento: Indagações sobre uma questão sensível**. Campinas: Edunicamp, 2004.

BITTENCOURT, J. B. M. e VIEIRA, T. J. 40 anos de pesquisas sobre o punk no Brasil: Novas possibilidades em cena. **Anos 90**. Revista do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. v. 29. 2022.

BRESCIANI, Maria Stella. As sete portas da cidade. Revista **Espaços & Debates** nº34, 1991.

CAMUS, Albert. **O homem revoltado**. Rio de Janeiro: BestBolso, 2017.

CAIAFA, JANICE. **Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 1985.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Editora 34; EDUSP, 2011.

DAMASCENO, Francisco José Gomes. **Sutil Diferença: O movimento punk e o movimento hip-hop em Fortaleza – grupos mistos no universo citadino contemporâneo**. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2004.

_____. As cidades da juventude em Fortaleza. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 27, nº 53, p. 215-242, 2007.

FARAH, Nicolau. **Medo Faz punks ajudarem a Polícia**. Jornal da Tarde, São Paulo, 2 de Abril de 1986. CAIXA 17, Arq.71 Acervo Punk CEDIC/PUC.

FLEURY, Cynthia. **Curar o ressentimento: o mal da amargura individual, coletiva e política**. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2023.

FÉLIX, João Batista de Jesus. **Chic Show e Zimbabwe: a construção da identidade nos bailes black paulistanos**, 2000. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), USP, São Paulo, 2000.

GALLO, Ivone. Por uma historiografia do punk. **Projeto História**, nº 41. Dez. de 2010, pp. 283 – 314.

GILROY, Paul. Two Sides of anti-racism. In: DUNCOMBE, Stephen; TREMBLAY, Maxwell. **White Riot: Punk rock and the politics of race**. New York: Verso, 2011.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2011.

HERSCHMANN, Micael. **O funk e o hip-hop invadem a cena**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

HERNANDES, Nilton; VENTURINI, Walter. Punk e metaleiros em guerra sem saber o porquê. **Diário do Grande ABC. Caderno A.** 23 de Novembro de 1986. Acervo Punk, CAIXA 17, arq.42.

HEBDIGE, Dick. **Subculture: the meaning of style.** London and New York: Routledge Taylor & Francis Group, 1979.

MAFFESOLI, Michel. **O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

NAPOLITANO, Marcos. **História e Música: História Cultural da música popular.** Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. **Rap e política: percepções da vida social brasileira.** São Paulo: Boitempo, 2015.

_____. **O rap no Brasil: a periferia como o poder da palavra (1988-2015).** Teresina: Cancioneiro, 2024.

PARMAR, Priya; NOCELLA, Anthony J.; ROBERTSON, Scott; DIAZ, Martha. **Rebel Music Resistance through hip-hop and Punk.** Charlotte, NC. Information Age Publishing Inc. 2015.

PAIVA, Marcelo Rubens; NASCIMENTO, Clemente Tadeu. **Meninos em Fúria: E o som que mudou a música para sempre.** Rio de Janeiro. Alfaguara, 2016, p.109.

PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. **Artcultura**, Uberlândia, v. 1, n. 9, p.22-31, jan. 2004.

QUEIROZ, Christina. hip-hop começa a se consolidar como campo de estudos acadêmicos. **Revista Pesquisa FAPESP**, nº 334, Dez. 2023.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política.** São Paulo: Editora 37, 2014.

SAFATLE, Vladimir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2ªEd., 2019.

SILVA, José Carlos Gomes. **Rap na cidade de São Paulo: Juventude negra, música e segregação urbana (1984 – 1998).** Uberlândia: Edufu, 2015.

SILVA, Edson Alencar. **A música dos rebeldes: o punk paulistano e a resistência à indústria fonográfica.** 2020. 270 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2020.

TRETTTER, Max. Hip hop's punk moment(s)? Punk aesthetics and anarchistic lifestyle in SoundCloud rap. In: DONAGHEY, Jim; BOISSEAU, Will; KALTEFLEITER, Caroline. **DIY or DIE! Do-it-yourself, Do-it-together & punk anarchism.** Active Distribution, 2024.

VIANA, Diego. Diversidade pautou movimento punk dos anos 1980. **Revista Pesquisa FAPESP**, nº 329, Jul. 2023.

VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima. Hip-hop em perspectiva. In: VIEIRA, Daniela; SANTOS, Jaqueline Lima (Org.). **Racionais entre o gatilho e a tempestade**. São Paulo: Perspectiva, 2023.

