

A importância da *Black Music* para a primeira geração de *hip hoppers* brasileiros e a “ausência” dos “Bailes Black” em Manaus (AM)

Rafael Branquinho Abdala Norberto*

Introdução

No intuito de contribuir para o debate proposto na chamada do presente livro em formato e-book, levo a cabo, ao longo deste artigo, a ampliação das interpretações iniciadas em minha tese de doutorado (NORBERTO, 2020) com o objetivo geral de refletir acerca da importância da *Black Music* nas trajetórias da primeira geração de *hip hoppers*¹ brasileiros e, mais especificamente, como se deram essas relações em Manaus (AM). Como objetivos específicos, visio apontar possibilidades de pesquisas futuras, cruzamentos e diálogos interpretativos em caráter transdisciplinar que busquem compreender de forma mais abrangente as relações entre raça/etnia, formações socioculturais regionais e a própria “historiografia do Movimento Hip Hop” no Brasil, que com alguma frequência, vem sendo mapeado por etnografias e estudos historiográficos que apontam diversas semelhanças entre si, sendo algumas delas concernentes à importância da *Black Music* nas trajetórias musicais de *hip hoppers* em diferentes contextos, bem como dos chamados “Bailes Black” para o movimento de chegada e consolidação do Hip Hop no Brasil entre as décadas de 1970-80.

Compreendo que as fronteiras sociopolíticas e culturais do Movimento Hip Hop na América Latina podem ser investigadas a partir de dois quadros contextuais: 1. desde

* Mestre e doutor em Música (Musicologia/Etnomusicologia) pelo PPGMUS/IA/UFRGS com período sanduíche na UGA; bolsista CAPES no Brasil (Proex) e nos EUA (PDSE nº 47/2017). Bacharel em Música (Instrumento: Violão) pela UEA, onde realizou iniciação científica pelo PAIC (bolsista FAPEAM). Líder (coordenador substituto) do Grupo de Estudos, Pesquisas e Artes BEM VIVER. Pesquisador nos grupos GEM/UFRGS/CNPq e LERASEQ/UFRGS/CNPq. Membro do Coletivo de Etnomusicologia Negra. E-mail: rbanviolao@gmail.com

¹ Assim como outros etnomusicólogos (PARDUE, 2008, por exemplo), emprego a categoria *hip hopper* para designar um agente cujas ações se dão em diferentes frentes da cultura Hip Hop - como um DJ que também é MC e/ou grafiteiro e/ou *b.boy* - ou um agente que tem vínculo com o Rap, como o DJ e o “MC de batalha” (atua nas batalhas de rima ou *freestyle*), mas não é *rapper* (compositor/cantor de Rap).

as políticas das fronteiras geográficas *per si* e dos estilos político-estéticos de Hip Hop fundados nas relações entre países latino-americanos e/ou “territórios de fronteira”, como fizeram Souza; Jesus; Silva (2014) ao observarem “[...] as intercessões e coexistência de práticas e estéticas, principalmente musicais, na América Latina, a partir do contexto tri-nacional (Foz do Iguaçu – Brasil, Puerto Iguazú – Argentina e Ciudad Del Este – Paraguai)” (*ibid.*, p. 10); 2. desde as políticas de “fronteiras” internas representadas através dos conflitos/fricções entre estados, províncias, territórios e as respectivas populações/povos que compõem uma infinidade de propostas político-estéticas em um mesmo país latino-americano. Um bom exemplo dessa diversidade de trabalhos que pensam o “Movimento Hip Hop na América Latina – desde as fronteiras sociopolíticas e culturais” pode ser acessado no número *primavera 2, 2014 - As vozes do hip-hop Latino-Americano*² (alter/nativas – revista de estudos culturais latino-americanos), além de, no caso brasileiro, uma infinidade de teses e dissertações, sendo algumas delas mencionadas adiante.

Divido este artigo em duas seções que se complementam entre si. Na primeira, discorro acerca da importância da *Black Music* para a primeira geração de *hip hoppers* brasileiros, incluindo como se dão esses desdobramentos em Manaus, o que desencadeia alguns questionamentos aprofundados na segunda seção. Nesta, me preocupo em traçar paralelos entre a chegada do Hip Hop em Manaus e a atuação da *Black Music* veiculada nos chamados “Bailes Black”, o que inicialmente foi interpretado como um fenômeno “ausente” nesta cidade.

Emprego, ao longo deste artigo, os termos “ausência” e “ausente” entre aspas por acreditar que, apesar da dissertação pioneira de Souza (2016, p. 108) afirmar que “[...] a capital do Amazonas, não tinha os famosos *Bailes Black* [...]” e de meus colaboradores não fazerem menção direta a tais bailes (com esses termos), é possível, a partir da etnografia realizada ao longo de meu doutoramento (2016-20)³, traçar paralelos entre

² Disponível em: <<https://www.alternativas.osu.edu/pt/issues/spring-2014.html>>. Acesso em: 29 jun. 2021.

³ Além de pesquisas anteriores realizadas no Estado do Amazonas e de minha inserção no universo do Hip Hop manauara em 2015, solidifiquei esta pesquisa através de quase oito meses de trabalho de campo presencial distribuídos em dois momentos no ano de 2017 e em um no ano de 2019. Soma-se a isso o trabalho de campo virtual que se estendeu principalmente até o final de 2020. Ao longo do trabalho de campo registrei um total de 39 diálogos (32 individuais e sete coletivos), sendo 27 em áudio e 12 em audiovisual, somando mais de 80 horas de material etnográfico; esses 39 diálogos englobaram 38 colaboradores, sendo que registrei mais de um diálogo com alguns deles; a maioria dos diálogos foi registrada nas residências dos *hip hoppers* e em espaços públicos como praças, quadras de esporte etc., cinco foram registrados em estúdios de produção e dois ao telefone; experienciei participativamente 36 eventos, sendo a maioria mais centralizada no Rap, como as batalhas de MCs, mas contendo também eventos de *breakdance*, grafite, do Hip Hop como um todo, entre outros.

a vinculação do início da trajetória de alguns *hip hoppers* com os bailes que ocorriam em clubes, discotecas e danceterias localizados “na periferia” de Manaus, em que a *Black Music* se fazia presente, incluindo artistas da famosa gravadora norte-americana *Motown Records*, o *funk* de James Brown e, posteriormente, de grupos negros brasileiros como o *Black Juniors*, reconhecido por ter gravado um dos primeiros vinis de Hip Hop no Brasil em 1984, o disco *Break*.

Por fim, ainda na segunda seção, para além de transcrever falas de colaboradores que fortalecem a hipótese da existência de um movimento de *Black Music* em Manaus apesar da “ausência” dos “Bailes Black”, lanço questionamentos no âmbito de como os fenômenos históricos de “racialização” e “mestiçagem” (ABREU, 2015; MATOS, 2019; MUNANGA, 2019) e de “branqueamento da raça” e “embranquecimento cultural” (NASCIMENTO, 2006) incidiram diretamente na suposta “ausência” dos “Bailes Black” e em uma espécie de negação - por uma parcela de *hip hoppers* manauaras - do vínculo entre as heranças culturais negras ou afro-diaspóricas e a cultura Hip Hop, ou no próprio entendimento do Hip Hop como cultura negra.

***Black Music* e a primeira geração de *hip hoppers* brasileiros**

“Como produto da *black music*, o movimento hip hop chega ao Brasil através dos meios de comunicação de massa, das importadoras de discos e das casas noturnas da periferia [...]” (SILVA, 1998, p. 53). Essa afirmação, retirada da tese pioneira de José Carlos da Silva, também pode ser acessada em outras teses e dissertações que contemplam diferentes contextos regionais/locais brasileiros. Falas transcritas a partir de entrevistas e diálogos etnográficos reiteram a importância da *Black Music* para a formação musical dos primeiros *hip hoppers* brasileiros, tanto para o surgimento de uma primeira geração de dançarinos de *breakdance* na primeira metade da década de 1980, que aos poucos foi migrando para o universo dos MCs/*rappers*, como de DJs que instigavam o surgimento crescente de um público de Hip Hop/Rap advindo dos chamados “Bailes Black”⁴.

Este formato de bailes foi o principal correspondente - no âmbito político-estético, do lazer e da sociabilidade de jovens brasileiros - dos movimentos norte-americanos conhecidos por *Black Power* e *Soul/Black Music*. O repertório veiculado era composto majoritariamente por *funk* norte-americano e brasileiro, tanto que Vianna

⁴ O tema da *Black Music* e dos “Bailes Black” aparecem, em teses e dissertações, como pilares importantes para a chegada e consolidação do Hip Hop no Brasil. Saliento passagens em que esta temática está localizada em um mesmo tempo histórico-social (décadas de 1970-80) em cidades distintas como Florianópolis (SOUSA, 2009, p. 130-131), Rio de Janeiro (SOUSA, 2009, p. 161-169) e São Paulo (D’ANDREA, 2013, p. 66; SILVA, 1998, p. 70-76; SOUSA, 2009, p. 169-173).

(1988), no clássico *O mundo funk carioca*, nominou esses mesmos bailes de “Bailes Funk”, como eram conhecidos na região do Grande Rio. Foi através desses bailes que a veiculação dos movimentos norte-americanos citados ganharam força no Brasil, inicialmente, na década de 1970, através do *soul/funk* e, posteriormente, na década de 1980, também, através do Hip Hop/Rap. Foram eles que, em grande medida, contribuíram para o desenvolvimento do Movimento Hip Hop no Brasil, ainda incipiente no início dos anos 1980, mas que começou a se solidificar através das rodas de *breakdance* na Estação São Bento do Metrô em São Paulo por volta de 1983 (SILVA, 1998, p. 55) e das primeiras gravações de Hip Hop/Rap a partir de 84 (*ibid.*, p. 273).

Este não foi um movimento isolado, como demonstram as pesquisas citadas. Em Manaus, um movimento de *breakdance* já era percebido por volta de 1987 quando jovens, como em outras cidades brasileiras, ao se deslocarem “da periferia” ao Centro, “dominavam as rodas de dança que se abriam” nas festas comandadas pelo DJ Raidi Rebello no Cheik Club (SOUZA, 2016, p. 105). Ainda nesta cidade, dos cinco principais grupos de *breakdance* da época (1986-8), “três aderiram a cantar o Rap”, e por volta de 1992, os primeiros grupos de “Rap politizado” já se apresentavam nos chamados “Bailes Rap”, o que culminou no surgimento do Movimento Hip Hop Manaus (MHM) em abril de 1994, conforme Guila Cabanos⁵ (49 anos) - um dos *hip hoppers* pioneiros de Manaus - salientou em nosso primeiro diálogo (Boa Vista - RR; diálogo registrado ao telefone; 19.02.2017).

Mas e os “Bailes Black” em Manaus? Meus colaboradores das primeiras gerações de *hip hoppers* manauaras, ocupando atualmente uma faixa etária entre 42 e 51 anos, que em maioria atuaram como dançarinos de *breakdance* na segunda metade da década de 1980 e enveredaram para o Rap na virada dos anos 80/90, não fizeram menção a “Bailes Black” ou a “Bailes Funk” (com esses termos), apesar de terem enfatizado a importância da Black Music para as suas tomadas de decisão e afirmação política em seguir atuando no universo do Hip Hop. Zulu DJ MC Fino (51 anos), em nosso primeiro diálogo registrado em áudio (Manaus; 02.12.2017), conta que antes de entrar em contato com o Rap propriamente dito, as principais referências dele⁶ e de outros jovens que se

⁵ Utilizo os nomes artísticos e/ou apelidos pelos quais meus colaboradores são reconhecidos no universo do Hip Hop em Manaus.

⁶ No caso de Fino, em específico, é importante salientar que, para além do movimento da *Soul/Black Music* - uma das maiores referências no surgimento das primeiras “bases” ou “instrumentais” de Rap no Brasil -, a cultura do repente também foi muito importante para a sua formação musical, tendo sido a principal referência para as “rodas de *freestyle*” ou “*freestyle* de rua” que começaram a ser organizadas por ele em 1988, ano em que Fino e a maioria dos *hip hoppers* manauaras ainda não tinha acesso aos meios de produção da música Rap. Para além de nomes consagrados como Jota, Jotinha e Jotão, Laurinda do pandeiro e Castanha e Cajú - nomes frequentes no programa de televisão *Som Brasil*, o qual Fino e a

tornaram *hip hoppers* foram os discos da *Motown* e coletâneas como a *Hit Parade*, que entre músicos negros, brancos e latinos, congregavam nomes que iam desde Aretha Franklin até um dos primeiros grupos do Hip Hop estadunidense no estilo *Electro-Funk*, Afrika Bambaataa & The Soul Sonic Force, que com a música *Planet Rock*, abriu a coletânea *Hit Parade 5* (1982).

Eu nasci numa época boa, né, década de 80, 90, eu cresci com a minha mãe ouvindo música [...]. A minha mãe tinha uma coleção, *Hit Parade*, que saiu na época de 80, 80 e pouco, aonde saía coletânea que saía Marvin Gaye, Isaac Hayes, saía Parliament, saía várias pretitude mesmo, aquela pretitude toda, aquela negritude toda rolava [...]. [...] De 80 a 83, esses três anos pra mim foi um leme assim pra juntar tudo aquelas coisas que eu gostava, que o meu primo chamado Osvaldo, tinha uma coleção da *Motown*, da gravadora onde praticamente era Michael Jackson, e tinha a pretitude toda, então ele me apresentava os nomes: “mano, esse aqui ó, esse aqui é o seguinte, esse aqui é o George Clinton, esse cara aqui é da banda Parliament, esse cara aqui... ele pá! Esse cara aqui... ele pá!” [...]. [...] Então com aquela inquietação social do *Reggae*, da *Black Music*, do próprio Rap, as músicas começaram a me... eu quero fazer isso. [...] Então eu tenho essas influências do *Funk*, do *groove* do *Reggae*, então eu posso dizer que eu tenho essas influências na minha música, porque muitos cara falam que têm essas influência, mas se você vai ouvir a música dele, ele não tem essas influências, nem nos instrumentais, nem na lírica (Zulu DJ MC Fino; Manaus; 02.12.2017).

Não foram somente *hip hoppers* negros como Fino que salientaram a importância da *Black Music* para suas formações musicais e para as primeiras produções de Rap em Manaus. DJ Marcos Tubarão (51 anos), paranaense de Astorga que se mudou para Manaus em 1986, também foi um dos primeiros dançarinos de *breakdance* a enveredar para o Rap. Entretanto, diferente de Zulu DJ MC Fino e outros nomes importantes para a ampliação do Movimento Hip Hop em Manaus para além da *breakdance*, como DJ MC Vappo e MC He-Man, Tubarão se dedicou exclusivamente ao ofício de DJ e produtor musical/cultural. Em dois momentos do primeiro diálogo registrado em Manaus (17.02.2017), DJ Marcos Tubarão enfatizou a importância da *Black Music* para a sua formação musical, incluindo ter sido uma das principais referências de *samples* - juntamente com musicalidades indígenas - utilizados no primeiro CD de um grupo de Rap manauara, *A ideia não morre*, gravado entre 2004 e 2008 pelo grupo Cabanos, no qual Tubarão atuou como DJ/produtor musical desde 2002/3 até o término do grupo

família costumavam assistir juntos -, sua principal referência na cultura do repente era seu próprio pai, que convivia de perto com repentistas cearenses em Manaus e era a “atração principal” das reuniões de família, em que “[...] recitava versos e muitos livros de cordel [...], ele era o nosso rimador, nosso *stand-up*”, completa Fino em diálogo pelo Facebook Messenger (30.06.2021).

em 2013. Algumas das principais referências citadas por ele, para além dos grupos de Rap Racionais MCs, Public Enemy, Run DMC e Ice-T, foram “[...] as bandas de funk dos anos 70/80, principalmente Black Rio, algumas coisas assim com essa pegada, Dom Salvador, Cassiano, Tim Maia, o Hyldon, e tal, galera mais da pegada funk/soul do Brasil, Di Melo, que era um cara do Nordeste [...]” (DJ Marcos Tubarão; Manaus; 17.02.2017).

Apesar de ter começado a atuar como DJ no grupo Cabanos somente na década de 2000, Tubarão - juntamente com outros integrantes deste grupo e de outros grupos pioneiros de Rap em Manaus formados na década anterior, como o DMD e o (C)Rime Organizado - já atuava na organização de bailes conhecidos “na periferia” no início da década de 1990 como “Bailes Rap”, uma espécie de reação de alguns hip hoppers ao “fenômeno da breakdance” ocorrido na década anterior no Centro, onde nem o Hip Hop, nem a Black Music, eram o “centro das atenções” nas festas comandadas pelo DJ Raidi Rebello no Cheik Club⁷, como afirmaram meus colaboradores. Enquanto discorria sobre o momento de efervescência inicial dos “Bailes Rap” e do conseqüente surgimento do MHM, mais uma vez Tubarão reiterou a presença da Black Music e de seus derivados no Movimento Hip Hop que se organizava na cidade:

O MHM foi só uma tentativa de organizar, né, organizar eventos, organizar... porque os eventos eram muito diferentes nessa época, o som já era outro, era House Music, Acid Music, eram outras coisas, né, fugindo um pouco daquilo que... O anterior a isso também não tinha nada a ver, o que tocava no Cheik, no

⁷ Em seu estudo de caso sobre a prática e o processo de consolidação do breakdance em Manaus entre 1983-93, Souza (2016, p. 103-106) evidencia, ao entrevistar e transcrever algumas falas do DJ Raidi Rebello, o que teria sido “o fenômeno da breakdance” a partir de 1986, quando Rebello assumiu “o controle do domingo” no Cheik Club em festas que somavam um público de aproximadamente 2.000 pessoas (*ibid.*, p. 24, 104). O próprio Rebello afirma que “[...] lá pelo ano de 1987, os Breakistas, como as pessoas chamavam na época, começaram a dominar o espaço, [...] isso durou uns 4 anos e na verdade, os dançarinos acabaram se tornando as atrações do clube da época e faziam as pessoas ficarem paralisadas com sua dança [...]” (*ibid.*, p. 105). Meus colaboradores que atuaram como dançarinos de breakdance na segunda metade da década de 1980 e enveredaram para o Rap no início dos anos 90 participaram de alguns dos principais grupos de break de Manaus e, conseqüentemente, das “rodas de breakdance” no Cheik Club. Apesar de concordarem com a importância do Cheik Club e, posteriormente, do Bancrevea Club, e do espaço cedido por Rebello para os “breakistas” em um momento que não havia uma organização do Hip Hop em Manaus, alguns deles relataram que Rebello se inseria no fenômeno maior da Dance Music - repertório predominante em suas festas e em outros clubes do Centro - e que o espaço cedido para os “breakistas” era mínimo, como afirmaram dois de meus colaboradores: “[...] A gente queria tá fazendo as festa independente do Cheik Club, ali daquele momento só da roda, ele [Raidi Rebello] tocava duas música ali pros breakista e pronto, a festa toda era pro povo. Então a gente tinha que pagar tão caro pra ir no Cheik dançar duas música [...]” (Guila; Boa Vista; diálogo registrado ao telefone; 19.02.2017); “[...] esse mesmo cara [Raidi Rebello], pô, ele usou os dançarinos de Break pra promover a discoteca nos anos 80, aí nos anos 90 ele mandava fechar as rodas [...]” (DJ Marcos Tubarão; Manaus; 17.02.2017).

Bancrévea, era Miami [Bass], mas a galera dançava, curtia, era uma batida mais quebrada, e tal. Mas aí essa falta de um espaço pra dançar, fazer eventos, então: porra, vamos organizar as próprias festas, fazer eventos onde vai os grupos, os grupos de Break, o Rap ainda tava engatinhando, mas já tinha. E aí foi isso, foram encontros, reuniões que eram difíceis de organizar [...]. Os grupos de Break participavam, lá tinha competições de B.boy, apresentações de grupos de Rap, nesse início. Porque pra tentar assim ir pra um lugar onde desse pra curtir um som que dava mais pra dançar, ou onde desse pra tocar um som que derivasse mais de Black Music, Breakbeat, Funk, uns sons assim seriam melhores pra dançar do que nas casas de show que nós frequentávamos nos anos 80. Então nessas casas o som era muito diferente, era Hit House, um som assim nada a ver, outras coisas. E aí, o MHM a princípio, assim, foi isso, né, [...] surgiu mesmo da necessidade de um lugar onde tivesse um som diferenciado, onde nos encontrássemos, porque aquele mesmo cara [Raidi Rebello] que tocava um som na década de 80 pra gente dançar aqui no Cheik ou no Bancrévea, era o cara que mandava fechar roda dos dançarinos de Break na década de 90 (DJ Marcos Tubarão; Manaus; 17.02.2017).

A partir do que discorri nesta seção, ficou evidente a importância dos movimentos negros e de seus desdobramentos político-culturais, estéticos e de lazer/sociabilidades para a primeira geração de hip hoppers brasileiros, incluindo os manauaras, mesmo quando no caso destes não houve aproximação direta com os movimentos negros propriamente ditos. Me preocupei em enfatizar algumas falas que sintetizam essa presença da Black Music na formação musical e na atuação inicial de hip hoppers como Zulu DJ MC Fino e DJ Marcos Tubarão, dois dos hip hoppers mais velhos ainda em atuação na cidade de Manaus.

Mesmo que a categoria Black Music tenha aparecido, também, ainda que sem tanta ênfase, nas falas de colaboradores como Guila (49 anos) e S Preto (48 anos) - que juntamente com Marcos Tubarão, Maiko DMD, Mano FK, Sidney Aguiar (Mano Ney), entre outros, foram os responsáveis pela organização do MHM e, conseqüentemente, pela consolidação dos eventos de Hip Hop em Manaus -, nenhum deles mencionou a existência de “Bailes Black” ou “Bailes Funk”, tão comuns em outras cidades brasileiras.

Ainda assim, será que podemos afirmar que não houve “Bailes Black” em Manaus? Apesar da Black Music aparecer como referência para muitos hip hoppers, este movimento não teve tanta representatividade nesta cidade? Ou ainda, será que a “ausência” dos “Bailes Black” está diretamente ligada ao fenômeno histórico de “racialização” e “mestiçagem” no Brasil, que entre tantas conseqüências nefastas, potencializou e continua potencializando as políticas de “branqueamento da raça” e de “embranquecimento cultural”?

“Bailes Black” em Manaus: ausência ou embranquecimento cultural?

Mesmo se tratando de pesquisas em outras cidades ainda não mencionadas - como Porto Alegre (RS) e Teresina (PI), por exemplo -, que não citaram diretamente os “Bailes Black” de “meados dos anos 1970”⁸, Soares (2007, p. 61-65) etnografou as “festas *black*” realizadas pela produtora *Black Rose* em Porto Alegre no ano de 2006 e Silva (2006, p. 106) afirmou “[...] que a juventude negra teresinense também foi bastante influenciada pela ‘internacionalização da cultura’ *black* norte-americana”. Em contrapartida, em seu estudo de caso sobre a prática e o processo de consolidação do *breakdance* em Manaus entre 1983-93, Souza (2016, p. 108) afirmou que:

Apesar de algumas similaridades existentes quanto à difusão do *Breakdance* no tocante à tecnologia de comunicação em massa como a televisão, faz-se necessário apontar aqui algumas diferenças com respeito ao processo de solidificação dessa prática na cidade de Manaus, pois nas décadas de 1970 e começo de 1980 e 1990, a capital do Amazonas, não tinha os famosos *Bailes Black*, regados à música dançante estilo Funk e Soul, nem tampouco recebia uma multidão em clubes para celebrar James Brown ao vivo, não existiam lojas de discos ou discos gravados com intenção de promover esses estilos de música. Sempre que fala em Hip Hop, as imagens que vêm à mente são na maioria das vezes de povos de matriz africana como seus praticantes, pois esses estereótipos aparecem nos filmes, comerciais de tv e novelas, porém, em cada lugar do mundo onde existe, o mesmo tem assumido formas diferentes [...]. Além disso, o apelo à negritude como reconhecimento racial algumas vezes explícito nos atos de seus praticantes paulistas, não teriam chegado a Manaus com a mesma boa recepção e quando chegaram não tiveram muito êxito além da cópia da maneira de vestir e talvez de falar e gesticular.

Souza (2016, p. 108-109), apesar de tecer uma importante crítica ao folclorista Mário Ypiranga Monteiro - um dos estudiosos que contribuiu para a formação do imaginário predominante em torno de uma síntese “da cultura amazonense” que, segundo ele, seria composta apenas pelas “contribuições das culturas branqueóide e indígena” -, acaba reforçando esse próprio imaginário na citação transcrita acima, também presente na fala de um de seus entrevistados. Para além da importância das referências estéticas advindas dos movimentos *Black Power* e *Soul/Black Music* entre alguns de meus colaboradores, é importante salientar que, em Manaus, os agentes da

⁸ Me refiro a pesquisas ligadas ao universo do Hip Hop, já que no âmbito do Funk, como em Rosa (2016, p. 149-150), por exemplo, há referências do mesmo fenômeno ocorrido nos anos 70 na cidade de Porto Alegre, “[...] principalmente em bailes e festas nas comunidades, realizadas em espaços de sociabilidade negra como os clubes sociais (e.g. Floresta Aurora) e escolas de samba, como a Estado Maior da Restinga” (*ibid.*, p. 150).

Cultura Hip Hop, mesmo quando ainda não se reconheciam enquanto tais, eram/são majoritariamente negros/pretos e “caboclos”, como se autodeclaram. Sendo assim, mesmo que muitas vezes não presenciamos “o apelo à negritude” em Manaus, o que também não é uma regra como soam as palavras de Souza, uma parcela de *hip hoppers* carrega consigo a ascendência negra africana e assume esse vínculo com muito orgulho. Neste sentido, uma questão importante que presenciei em campo foi que esse vínculo e orgulho de ser negro/preto, seja no âmbito étnico-racial ou através das culturas de matriz africana, foi mais ressaltado pelos colaboradores que enveredaram para o Rap, o que nos leva a indagar: será que os fenômenos de “branqueamento da raça” e de “embranquecimento cultural” foram/são mais evidentes entre os “breakistas”? Ao que tudo indica, sim, no entanto, este é um problema de pesquisa a ser explorado, já que nem Souza, nem eu, nos debruçamos de fato sobre essa questão.

É certo que o repertório predominante nos famosos bailes organizados pelo DJ Raidi Rebello no Cheik Club e, posteriormente, no Bancrévea Club, bem como em outros clubes do Centro de Manaus, não era o repertório do que normalmente é considerado parte da *Black Music*. No entanto, havia clubes, discotecas e danceterias localizados “na periferia” que veiculavam repertórios da *Black Music* e da *Disco Music*, como por exemplo, a Estúdio 54 Danceteria (bairro São José Operário; Zona Leste) e o Ricardão Disco Club (bairro São Jorge; Zona Oeste), onde dois de meus colaboradores tiveram maior contato com a própria *Black Music* e com a dança, o que os conduziu à *breakdance* - juntamente com a “influência” das coreografias veiculadas na abertura da novela Partido Alto, dos comerciais da *Pepsi* protagonizados por Michael Jackson e de diversos “filmes de *breakdance*” - e, posteriormente, ao universo da cultura Hip Hop de modo geral.

Conforme salientei anteriormente, apesar de nenhum de meus colaboradores ter feito alusão a “Bailes Black” propriamente ditos, Guila Cabanos (49 anos), ao descrever sua trajetória de vida/musical, mencionou de forma espontânea, apesar de não entrar em detalhes, sobre a importância da cultura negra para o despertar da dança entre ele e os que foram seus primeiros parceiros no grupo chamado Metronix. Inclusive, em um determinado momento de sua fala, Guila sublinha a presença marcante do *Funk* de James Brown como parte dos repertórios mais tocados na danceteria frequentada por ele e pelos amigos/companheiros de dança, o que por si só problematiza a afirmação de Souza (2016, p. 108) transcrita anteriormente.

[...] O nosso primeiro grupo de dança foi formado em 86 por mim, pelo Kardec e pelo Nego. O Kardec morava na rua de trás, na rua dele tinha uma danceteria

na esquina, Estúdio 54 Danceteria, que tocava muito Funk James Brown, aquele pessoal todo, aí quando soltavam um *Billie Jean* [Michael Jackson] de vez em quando, a galera ia à loucura. Então em 84/85, a gente dançava *Billie Jean* e dançava esses funks [...] (Guila; Boa Vista; diálogo registrado ao telefone; 19.02.2017).

Já Zulu DJ MC Fino enfatizou em diversos momentos de nossos diálogos a importância, não somente de frequentar o Ricardão Disco Club, cujo dono era seu cunhado conhecido por Ricardão, mas principalmente a importância do contato que ele teve - através de discos emprestados por seu cunhado e pelo já citado primo Osvaldo - com o *Reggae*, a *Black Music* e o próprio Rap para sua formação musical e atuação como DJ e MC.

Então com aquela inquietação social do *Reggae*, da *Black Music*, do próprio Rap, as músicas começaram a me... eu quero fazer isso. Mas como que eu vou fazer isso? Aí tive a sorte que o meu cunhado fez a discoteca [em 1980/81], aí eu catava todos os discos lá que tinha os instrumental, era os “*Promo Only*” que tinha a versão rádio, sem palavrão, que era pra tocar na rádio, a normal, e a mix, e a instrumental, e eu pegava só as instrumental, e a gente botava prum deck de rolo e gravava. Um dos cara que eu posso dizer que me ajudou muito nessa questão da produção, fora o Vappo, foi o Odias Monteiro, que era DJ lá do Ricardão Disco Club (Zulu DJ MC Fino; Manaus; 02.12.2017).

Como podemos notar, a presença da *Black Music* e de outras musicalidades negras como o *Reggae* e, posteriormente, o próprio Hip Hop/Rap, foi importante para a formação e atuação de muitos *hip hoppers* manauaras. O fato de, ao que tudo indica, Manaus não ter sediado os “famosos Bailes Black” ou “Bailes Funk”, não quer dizer, como vimos, que este repertório não tenha sido veiculado em bailes organizados nos estabelecimentos “da periferia”.

A partir do que explanei até o momento, não seria muito preciosismo de nossa parte afirmar que não houve “Bailes Black” em Manaus? Ou ainda, o fato da *Black Music* se fazer presente em eventos que inclusive eram frequentados por *hip hoppers* - mesmo que ainda não se reconhecessem enquanto tais -, não diz muito sobre a relevância da crítica feita por Souza (2016, p. 108-109) no tocante ao imaginário folclorista construído por figuras como Mário Ypiranga Monteiro, que negavam/negam a contribuição africana à “cultura amazonense”? Por que os colaboradores de Souza não mencionam, ao menos, a importância da *Black Music* para o que veio a se tornar o Movimento Hip Hop Manaus? Por último, por que os fenômenos da “racialização” e da “mestiçagem” no Amazonas tendem a enfatizar as contribuições das culturas brancas europeias e das

culturas indígenas, mas se esquecem das culturas negras mesmo quando estas são visivelmente presentes como no caso do Hip Hop?

Obviamente que esses fenômenos históricos - diretamente relacionados aos de “branqueamento da raça” e de “embranquecimento cultural” (MUNANGA, 2019; NASCIMENTO, 2016) -, conforme demonstraram as pesquisas de Abreu (2015), Matos (2019), entre outras, não têm propiciado muitas opções de escolha a negros/as desde tempos do Brasil Imperial, sendo uma das poucas oportunidades que esses sujeitos tinham/têm de melhorar de vida, ascender de classe, em suma, de serem reconhecidos como sujeitos e não como objetos, o que, apesar dos avanços e conquistas mais recentes, ainda carece de muito esforço coletivo em favor e em defesa dos/as negros/as e, conseqüentemente, em favor e em defesa da nossa negritude.

Considerações finais

Reiterando a complexidade do objeto de estudo em questão, saliento o quanto a formação etnomusicológica/antropológica e o treinamento do ofício de etnógrafo têm a contribuir para a historiografia do Hip Hop no Brasil, inclusive para os estudos - em toda a sua amplitude - da linhagem historiográfica conhecida como Presença negra no Amazonas, pois se cruzam e se complementam, e como reiterou Cavalcante (2020, p. 29) após listar uma série de trabalhos de historiadores que vêm contribuindo para esta linhagem:

Apesar do *fim do silêncio* (SAMPAIO, 2011) sobre a presença negra no Amazonas representado pela importância desses trabalhos, contudo, faz-se necessária maior atenção às práticas culturais desses sujeitos históricos, aspecto ainda pouco abordado nessa produção historiográfica anteriormente citada.

Neste sentido, espero, também, estar contribuindo para o olhar/escuta da presença negra no Amazonas a partir da prática cultural do Hip Hop. Foi exatamente quando me deparei com algumas falas de meus colaboradores que apontam nitidamente para a existência de “Bailes Black” (mesmo que não reconhecidos a partir desta categoria), que também acessei maiores indícios do fenômeno de “embranquecimento cultural” (NASCIMENTO, 2016) no Amazonas e, com isso, pude problematizar, para além do que já havia interpretado em minha tese de doutorado, a suposta “ausência” desses bailes, bem como de uma relação mais estreita entre o próprio fenômeno da *Black Music* e muitas das produções dos primeiros “instrumentais” de raps manauaras.

Pude observar e interpretar, lendo as falas dos colaboradores de Souza (2016) e conversando pessoalmente com ele - já que foi um agente da cultura Hip Hop e um dos principais colaboradores da minha pesquisa de doutorado -, que a primeira geração de dançarinos de *breakdance*, muitas vezes, nem se reconhecia/reconhece como parte da cultura Hip Hop, pois seus agentes atuaram como “*breakistas*” em um momento em que o lazer e a sociabilidade de jovens manauaras das classes trabalhadoras pobres pareciam estar mais atrelados a certos “modismos midiáticos” proporcionados pela “globalização” do que propriamente à preocupação de viés mais politizado no âmbito do pertencimento étnico-racial e de classe. Mesmo assim, o fato de eu ter me relacionado por um tempo mais prolongado com *hip hoppers* que fizeram parte dessa geração de “*breakistas*” e enveredaram para o Rap, me oportunizou experienciar outras visões e versões deste mesmo fenômeno.

Por fim, reitero que, a partir deste artigo, seguindo as *pistas etnográficas* (PEIRANO, 1995) deixadas por alguns de meus colaboradores, evidenciei indícios, interpretações e problematizações que certamente merecem uma pesquisa historiográfica de maior fôlego - com a possibilidade de combinar ferramentas da história oral, da etnografia, da pesquisa documental em acervos, jornais etc. - focando especificamente a problemática da “ausência” dos “Bailes Black” e/ou, de uma relação mais estreita, de modo geral, dos movimentos negros no Amazonas com culturas populares/periféricas como o Hip Hop, o que por certo, como enfatizaram três de meus/minhas colaboradores/as que mantêm vínculos com ambos (Hip Hop e movimentos negros), explica o porquê de tamanho distanciamento das políticas de pertencimento étnico-racial e afirmação identitária mesmo quando nos referimos a *hip hoppers* negros/as na atualidade.

Referências

ABREU, T. I. de. **Nascidos no grêmio da sociedade**: racialização e mestiçagem entre os trabalhadores na Província do Amazonas (Brasil, séc. XIX). Manaus: UEA Edições, 2015.

CAVALCANTE, Y. O. R. Gambás: artes musicais, identidades e resistências na diáspora negra no Amazonas (séculos XVII ao XX). **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 12, n. Ed. Especial, p. 27-51, 2020.

D'ANDREA, T. P. **A formação dos sujeitos periféricos**: cultura e política na periferia de São Paulo. 2013. 295 p. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MATOS, G. S. **O bacharel “pardo”, Eduardo Gonçalves Ribeiro**: Escola Militar e mobilidade social (1862-1887). 2019. 116 p. Dissertação (Mestrado em História Social). Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

MUNANGA, K. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. 5. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019 [2004].

NASCIMENTO, A. **O genocídio do negro brasileiro**: processo de um racismo mascarado. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016 [1978].

NORBERTO, R. B. A. **O “Rap AM” interseccionando gerações**: um estudo etnomusicológico sobre práticas político-musicais e as dinâmicas de periferia no circuito manauara. 2020. 306 p. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2020.

PARDUE, D. **Ideologies of marginality in Brazilian Hip Hop**. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

PEIRANO, M. **A favor da etnografia**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

ROSA, P. F. A. da. **Bailes, festas, reuniões dançantes, trampos, montagens e patifagens**: uma etnografia musical no Campo da Tuca, “a capital do Funk no Sul do país”. 2016. 198 p. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SAMPAIO, P. (Org.). **O fim do silêncio**: a presença negra no Amazonas. Belém: Açáí, 2011.

SILVA, F. L. da. **Música Rap**: narrativa dos jovens da periferia de Teresina. 2006. 290 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

SILVA, J. C. G. da. **Rap na cidade de São Paulo**: música, etnicidade e experiência urbana. 1998. 285 p. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Departamento de Ciências Sociais, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SOARES, M. A. dos S. **“Na base do muque da onda”**: estudo etnográfico de performances entre rappers da ALVO-Associação Cultural da Zona Norte de Porto Alegre. 2007. 136 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SOUSA, R. L. de. **O movimento Hip Hop**: a anti-cordialidade da “República dos Manos” e a estética da violência. 2009. 236 p. Tese (Doutorado em História). Departamento de História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SOUZA, A. M. de. **A caminhada é longa... e o chão tá liso**: o movimento hip hop em Florianópolis e Lisboa. 2009. 322 p. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.

SOUZA, A. M. de; JESUS, J. S. de; SILVA, R. Rap na fronteira: narrativas poéticas do Movimento hip hop. **Revista TOMO**, n. 25, p. 9-26, 2014.

Movimento Hip Hop na América Latina desde as fronteiras sociopolíticas e culturais

A importância da *Black Music* para a primeira geração de *hip hoppers* brasileiros e a “ausência” dos “Bailes Black” em Manaus (AM)

DOI: 10.23899/9786589284178.4

SOUZA, R. A. de. **Estudo de caso sobre a prática e o processo de consolidação do Breakdance em Manaus de 1983 a 1993**. 2016. 198 p. Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus.

VIANNA, H. **O mundo funk carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.